

Andrea Bacchi  
Federico Berti  
Donatella Pegazzano

Rondoni e Balassi  

---

*I ritratti del marchese Giovanni Corsi*



Milano  
settembre 2015

CARLO ORSI

Andrea Bacchi  
Federico Berti  
Donatella Pegazzano

Rondoni e Balassi

---

*I ritratti del marchese Giovanni Corsi*

Milano  
settembre 2015

Per la realizzazione  
di questo catalogo  
desidero ringraziare:

Alessandro Angelini  
Alberto Bruschi  
Eleonora Butteri  
Fausto Calderai  
Jacqui Chambers  
Federico Gandolfi Vannini  
Cristiano Giometti  
Gianni Mazzoni  
Thomas Norris  
Francesco Petrucci  
Charlotte Ricasoli  
Valentina Rossi

*Carlo Orsi*

Catalogo a cura di:

Ferdinando Corberi

## Indice

---

*Donatella Pegazzano*

Il cardinale Domenico Maria Corsi

committente di Alessandro Rondoni iuniore e Mario Balassi

p. 12

*Andrea Bacchi*

Alessandro Rondoni

ritrattista e restauratore nella Roma di fine Seicento

p. 38

*Federico Berti*

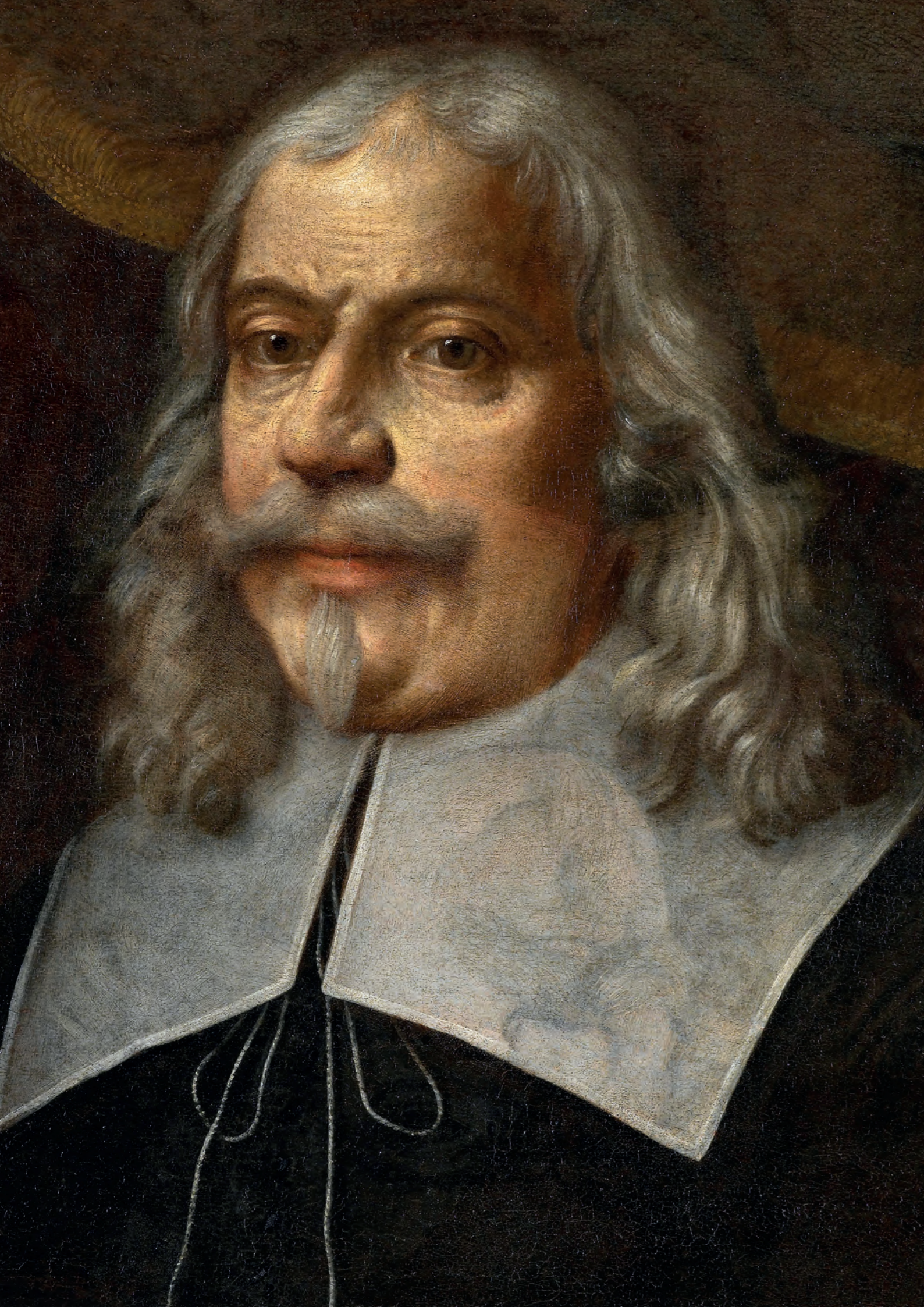
Mario Balassi e il ritratto del marchese Giovanni Corsi

p. 64

Bibliografia

p. 76







**ALESSANDRO RONDONI**

(Roma 1644 ca. – 1710 ca.)

*Busto del marchese Giovanni di Jacopo Corsi (1600 – 1661)*

marmo, altezza: 72 cm

**PROVENIENZA:**

commissionato dal figlio, il cardinale Domenico Maria Corsi, e pagato nel 1685 (Archivio di Stato di Firenze, Guicciardini Corsi Salviati, Libri di amministrazione 552, c. 75);

villa Corsi, Sesto Fiorentino

**MARIO BALASSI**

(Firenze 1604 – 1667)

*Ritratto del marchese Giovanni di Jacopo Corsi (1600 – 1661)*

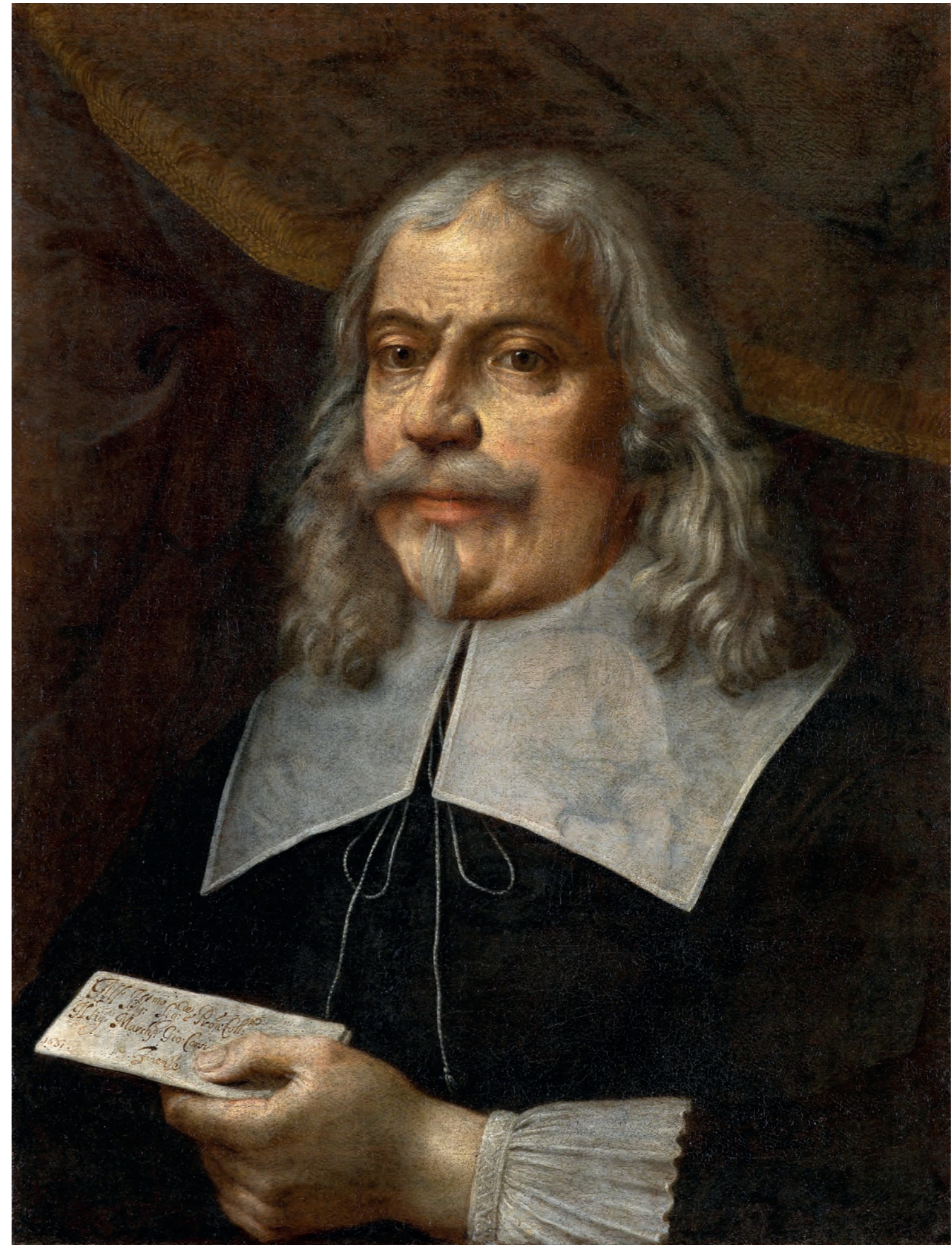
olio su tela, 70,7 x 54 cm

iscritto e datato in basso a sinistra sulla lettera: «All' Ill:mo Sig:re e  
P:rone Coll.mo/ Il Sig:re March.e Gio: Corsi / Firenze/ 1661.»

**PROVENIENZA:**

commissionato dal figlio, il cardinale Domenico Maria Corsi, e pagato nel 1662  
(Archivio di Stato di Firenze, Guicciardini Corsi Salviati, Libri di amministrazione 547, c. 5r);

probabilmente Roma, collezione del cardinale Domenico Maria Corsi;  
villa Corsi, Sesto Fiorentino



*In questa sì mirabile figura  
Di marmo material non veggo un orma,  
Ravviso ben, che la materia è dura  
Pur miro in essa un animata forma*

Sebastiano Baldini, 1682 ca.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Per questi versi composti da Sebastiano Baldini in lode di un busto realizzato da Alessandro Rondoni per il viceré di Napoli, Gaspar de Haro y Guzmán, si veda GIOMETTI 2011, pp. 355-356, nota 31. Ringrazio Cristiano Giometti per avermi fornito la trascrizione dell'intera composizione e per gli utili scambi di idee. Un ringraziamento per i preziosi consigli va anche a Alessandro Angelini.

<sup>2</sup> Per i dati anagrafici del cardinale e una sua breve biografia si rimanda a STUMPO 1983, pp. 566-567. Un albero genealogico della famiglia Corsi si trova in: GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937, tav. I.

<sup>3</sup> Per la storia della collezione rimando a PEGAZZANO 2010, PEGAZZANO 2015A.

Dall'antica collezione, ormai in gran parte smembrata e dispersa, della nobile famiglia dei Corsi di Firenze, provengono i due inediti ritratti – il busto in marmo scolpito da Alessandro Rondoni e il dipinto di Mario Balassi che servì da modello alla scultura – di Giovanni di Jacopo Corsi (1600 – 1664), marchese di Cajazzo e ambasciatore medico, uno dei più illustri rappresentanti di questa casata, distinta fin dal Cinquecento per mecenatismo e interesse per le arti. Si tratta di due immagini realizzate *post mortem* e commissionate, in tempi diversi, dal figlio di Giovanni, il cardinale Domenico Maria Corsi (1633 – 1697)<sup>2</sup>.

L'identificazione dell'effigiato, degli autori delle due opere, la cronologia di queste ultime e il riconoscimento della loro appartenenza ad un preciso contesto artistico e culturale, sono state da me effettuate nel corso di una più ampia ricerca volta a ricostruire l'entità e le caratteristiche della collezione Corsi, dalla sua nascita, nel tardo Cinquecento, fino alla dispersione avvenuta nel corso dell'Ottocento<sup>3</sup>.

Grazie alla ricerca condotta sul ricco fondo documentario di questa famiglia, oggi conservato presso l'archivio di Stato di Firenze, mi è stato possibile infatti reperire molti dei pagamenti relativi alle opere commissionate o acquistate dai Corsi e, come nel caso dei ritratti qui presentati, di collegarli a ciò che restava della raccolta, ancora conservata presso i discendenti di questo casato. L'effigie marmorea del marchese Corsi appartiene, come ho potuto appurare, ad una serie

omogenea di quattro sculture composta da altri tre busti in marmo, anch'essi inediti e qui presentati per la prima volta, realizzati come vedremo dal medesimo scultore e nello stesso periodo, tra l'estate del 1685 e l'autunno dell'anno successivo. Oltre all'immagine in marmo di Giovanni sono difatti riconducibili allo scultore romano quella di suo fratello, monsignor Lorenzo Corsi (1601 – 1656) (Fig. 5), di suo figlio Antonio (1630 – 1679) (Fig. 6) ed infine il busto dello stesso committente, il già citato Domenico Maria appena nominato cardinale (Fig. 3).

Le quattro opere ed il dipinto sono rimaste per secoli nella galleria



della villa dei Corsi a Sesto Fiorentino, come testimonia per i busti (ma in seguito anche il ritratto del Balassi vi sarebbe stato condotto) una fotografia di questo ambiente realizzata da Alinari nel 1885 (Fig. 2). La villa di Sesto è ancora esistente e nota oggi con il nome di villa Guicciardini Corsi Salviati. La villa, insieme al suo celebre giardino, venne molto amata dai diversi rappresentanti del casato che vi organizzarono rappresentazioni teatrali e musicali e la arricchirono di numerose opere di pittura e scultura<sup>4</sup>. Una stampa di Giuseppe Zocchi (Fig. 1) raffigura la villa ed il suo giardino alla metà del Settecento, quando, grazie alle migliorie intraprese

Fig. 1:  
Giuseppe Zocchi, *Villa dei marchesi Corsi a Sesto*, 1750 ca.

<sup>4</sup> Per una storia della villa e del giardino si veda GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937 e PEGAZZANO 2010, pp. 41-55.



dal marchese Antonio (1685 – 1743), il complesso aveva raggiunto l'aspetto architettonico definitivo che ancora oggi lo caratterizza, con le ariose logge e terrazze prospicienti il giardino e il ricco apparato scultoreo settecentesco.

Il riferimento ad Alessandro Rondoni (o Rondone come talvolta compare nei documenti che lo riguardano) come autore del busto di Giovanni Corsi e dei suoi congiunti, è scaturito dunque dalla ricerca documentaria e non poteva del resto essere altrimenti, in quanto difficilmente si sarebbe arrivati ad attribuire le sculture solo



Fig. 2:  
Galleria della Villa Guicciardini  
Corsi Salviati a Sesto Fiorentino,  
1885

attraverso l'analisi stilistica, essendo comunque il romano Rondoni – un artista abbastanza raro la cui opera attende ancora una più compiuta ricostruzione – un nome abbastanza sorprendente ed inaspettato per dei busti da lungo tempo conservati in una villa fiorentina. L'acquisizione di queste quattro sculture permette pertanto di arricchire il catalogo dell'artista e di aggiungere un altro importante episodio alla sua attività.



### Il cardinale Domenico Maria Corsi e la commissione dei busti ad Alessandro Rondoni

Le vicende relative alla commissione dei quattro busti si collocano nella Roma di tardo Seicento e sono legate ad una delle più importanti figure della famiglia dei Corsi, quella di Domenico Maria, quartogenito di Giovanni e della sua prima moglie, Lucrezia di Antonio Salviati. Domenico, in quanto figlio cadetto, venne destinato alla car-



Fig. 3:  
Alessandro Rondoni, *Busto del cardinal Domenico Maria Corsi*, altezza: 77,5 cm, collezione privata

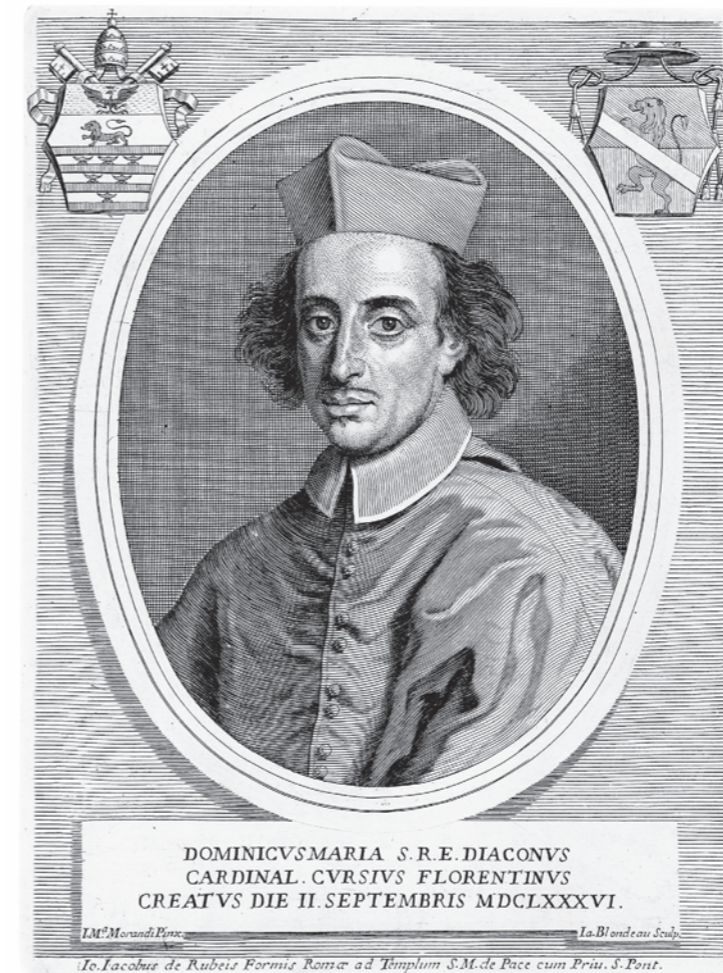
<sup>5</sup> Per la biografia di Lorenzo e tutte le notizie che lo riguardano rimando a PEGAZZANO 2015B, pp. 74-95.

riera ecclesiastica e per questo educato dallo zio, monsignor Lorenzo Corsi, raffinato musicofilo e collezionista. Questi aveva raggiunto mete importanti nella sua vita di prelado, per sette anni fu infatti vice legato ad Avignone, un incarico che era considerato l'anticamera al cardinalato, ma la morte, a causa della peste romana del 1656, mise fine alle sue aspirazioni<sup>5</sup>.

Nato a Firenze, Domenico Maria viveva a Roma dal 1656 quando, dopo la morte dello zio, ne aveva ereditato i beni (compresa la colle-

zione di quadri) e le ambizioni. Favorito dal pontefice Alessandro VII Chigi, con il quale divenne protonotaro apostolico e chierico di camera, acquisì cariche sempre più prestigiose – vicelegato ad Urbino e Ferrara e vicegovernatore di Fermo – fino a giungere il 2 settembre 1686, sotto Papa Innocenzo XI Odescalchi, per l'elezione del quale il Nostro aveva diretto il conclave, alla nomina di diacono cardinale di Sant'Eustachio<sup>6</sup>. L'anno successivo Domenico Maria ottenne la legatura di Romagna ed il vescovato di Rimini, città nella

<sup>6</sup> Si veda STUMPO 1983, p. 566.



quale si trasferì nel 1687 e dove morirà dieci anni più tardi. Ricordato per le notevoli capacità amministrative e di governo e per l'opera di riorganizzazione della sua diocesi, il cardinal Corsi manifestò anche spiccati interessi artistici e collezionistici, in questo ponendosi sulla scia della tradizione familiare e seguendo le orme del padre Giovanni, e soprattutto del citato zio Lorenzo, che avevano contribuito a Firenze alla prima formazione di una notevole quadreria. La collezione del cardinale, che è nota da un inventario redatto alla sua

Fig. 4:  
*Ritratto del cardinal Domenico Maria Corsi* (stampa in EFFIGIES NOMINA ET COGNOMINA 1686)

<sup>7</sup> In GIAMMARRIA 2009, pp. 209-222.

morte nel 1697,<sup>7</sup> si trovava a Roma e arricchiva le sale di una residenza presa in affitto dal Corsi in via Giulia dall'abate Giulio Ricci, probabilmente un piano dell'attuale palazzo Ricci Paracciani. L'inventario descrive molti lussuosi ambienti dove erano esposti soprattutto dipinti, delle più diverse scuole, e pochissime sculture, due busti in marmo, uno di questi da identificarsi, come dirò più avanti, con quello del Rondoni che raffigura il cardinale, e un *Crocifisso* in bronzo riferito ad Algardi<sup>8</sup>. L'importanza della collezio-

<sup>8</sup> Ivi, p. 216.



**Fig. 5:**  
Alessandro Rondoni, *Busto di monsignor Lorenzo Corsi*,  
altezza: 72 cm, collezione privata

<sup>9</sup> BELLORI 1664. A questa data il Corsi non abitava ancora in via Giulia, bensì in un'abitazione presa in affitto vicino all'Oratorio di San Marcello al Corso.

ne, oltre che della biblioteca di Domenico Maria, era già stata segnalata peraltro da Giovan Pietro Bellori che, nella sua *Nota delli musei...* del 1664, ricordò, nella casa del Corsi la «eleganza di bellissime pitture di sommi artefici, aggiungendovi questo signore il diletto de' fiori, con un coltissimo e rarissimo giardino»<sup>9</sup>. Non ancora cardinale Domenico Maria doveva aver affinato i suoi gusti artistici esercitando il ruolo, già noto, di consulente e procacciatore di opere d'arte per il cardinal Leopoldo de' Medici, segnalando al grande collezionista

disegni e dipinti da acquistare per la sua raccolta<sup>10</sup>. Un'attività di ricerca che egli svolse inizialmente durante la vice legatura a Urbino dove avrebbe procurato, per il cardinale mediceo ma anche per se stesso, soprattutto disegni e dipinti di Federico Barocci, pittore amato sia da Leopoldo sia dal Corsi. Tornato a Roma nei primi anni settanta del Seicento Domenico Maria avrebbe proseguito in questa sua attività di consulenza a favore di Leopoldo fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1675. Il carteggio intercorso tra i due mostra

<sup>10</sup> FILETI MAZZA 1993, *ad indicem*.



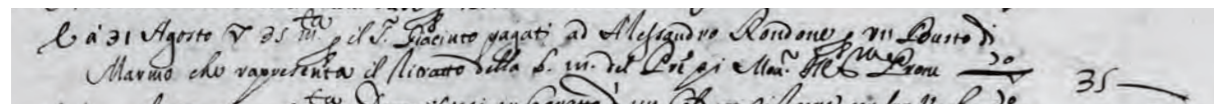
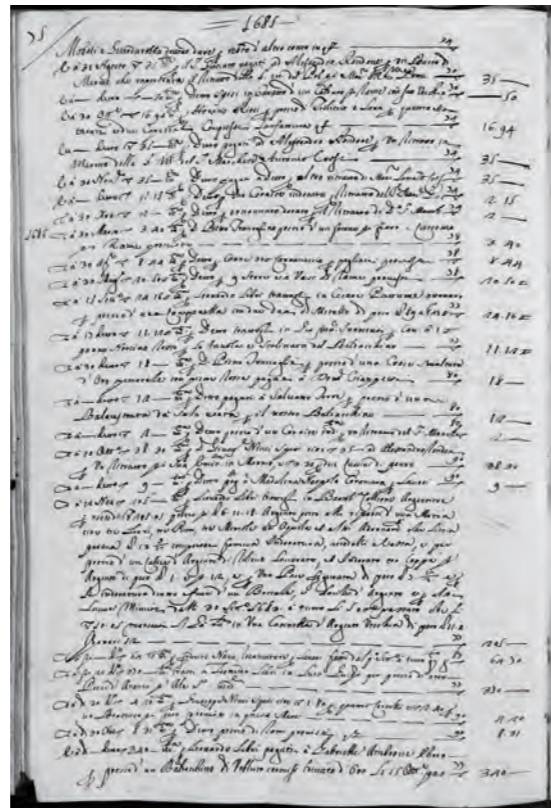
**Fig. 6:**  
Alessandro Rondoni, *Busto di Antonio Corsi*, collezione privata

<sup>11</sup> FILETI MAZZA 1998, pp. 145 e 153-154.

la competenza del Corsi nei fatti artistici romani, la sua prossimità alle botteghe degli artisti, agli ambienti dei collezionisti, dei mercanti d'arte e, non ultima, la sua vicinanza ad un personaggio centrale per la politica artistica medicea come Ciro Ferri<sup>11</sup>. Su questo sfondo, connotato da interessi artistici e ambizione politica, si colloca la commissione dei busti ad Alessandro Rondoni, una serie di ritratti con la quale Domenico Maria intendeva celebrare il proprio casato e l'imminente acquisizione del ruolo cardinalizio che

coronava gli sforzi che da anni la famiglia Corsi aveva intrapreso al fine di poter annoverare tra i suoi esponenti un principe della chiesa. Si può anzi affermare che la serie dei busti fosse stata pensata proprio in vista di un simile evento, culminando con la realizzazione del ritratto di Domenico Maria ormai in veste di cardinale.

Il primo busto ad essere pagato allo scultore fu quello oggi acquisito dalla Galleria di Carlo Orsi, ovvero il ritratto del padre del futuro cardinale, Giovanni di Jacopo, come si ricava dalla registrazione del pagamento effettuata, per conto del Corsi, dal suo maestro di casa:



Figg. 7, 8:  
Archivio di Stato di Firenze,  
Guicciardini Corsi Salviati, Libri di  
amministrazione 552, c. 75.  
(foglio intero e particolare con il  
pagamento per il busto di  
Giovanni Corsi)

«à 31 agosto [1685] scudi 35 di moneta per il signor Giacinto pagati ad Alessandro Rondone per un busto di marmo che rappresenta il ritratto della buona memoria del padre di Monsignor illustrissimo padrone»<sup>12</sup>. (Figg. 7,8).

Il pagamento per la seconda scultura, il busto di Antonio Corsi, fratello di Domenico Maria, sarà registrato pochi mesi più tardi il 30 ottobre dello stesso anno («scudi 35 di moneta per detto pagati ad Alessandro Rondone per un ritratto in marmo della buona memoria del signor marchese Antonio Corsi»), mentre il 30 novembre seguirà

il marmo con l'immagine del già citato monsignor Lorenzo Corsi («scudi 35 di moneta pagati a detto per un altro ritratto, di Monsignor Lorenzo»). Ed infine il 30 ottobre dell'anno successivo, il 1686, Alessandro Rondone verrà remunerato per l'ultimo busto della serie, quello raffigurante il committente stesso, divenuto cardinale da circa due mesi («scudi 35 ad Alessandro Rondone per un ritratto di sua eminenza in marmo»)<sup>13</sup>. È inoltre interessante sottolineare come la spesa per quest'ultimo busto facesse parte, all'interno della contabilità del Corsi, delle spese che egli dovette sostenere prima e dopo la sua nomina. Queste comprendevano, tra l'altro, il parato da esporre, ad annunciare il cardinalato, sulla facciata della casa, l'allestimento di una sala per le udienze con l'apposito baldacchino, la realizzazione, commissionata all'argentiere romano Bartolomeo Colleoni (1633 – 1708), gioielliere del Palazzo Apostolico, di una mazza da cardinale sormontata dalla figura araldica dei Corsi, un leone rampante, e da angeli<sup>14</sup>. Insieme a questi apparati il busto in marmo rappresentava quindi un altro rilevante e imprescindibile segno del nuovo status del Corsi, non potendo un cardinale non disporre, evidentemente, di questa tipologia ritrattistica che ne sanciva l'importanza e assicurava la trasmissione ai posteri della sua effigie. La conferma di quanto detto viene anche dalla collocazione di assoluto rilievo che venne data a questo busto che, nel già citato inventario del 1697, può essere identificato con quello che, ornato di nappe, si trovava nella sala dell'udienza del piano nobile del palazzo del Corsi, così da essere visto da coloro che erano ricevuti dal cardinale. Il busto di Domenico Maria fu probabilmente l'unico a esser rimasto a Roma dall'anno della sua realizzazione, mentre è molto probabile che gli altri tre, non menzionati nell'inventario suddetto, fossero già dall'inizio destinati alla galleria della villa di Sesto, luogo dove il cardinale tornava volentieri negli intervalli tra i suoi numerosi incarichi. Contemporaneo al busto dovette essere un ritratto del cardinale dipinto da Giovanni Maria Morandi che, per ora disperso o non identificato, è ravvisabile dalla stampa che ne venne tratta dall'incisore Jacques Blondeau (Fig. 4).

Il prezzo dei busti non fu troppo esoso per il cardinale, poiché, come si è visto, per ognuno il Corsi sborserà 35 scudi, anche se probabilmente da questa cifra era esclusa la spesa per il marmo. Un prezzo che più che «di favore», determinato dall'importanza crescente del

<sup>12</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Guicciardini Corsi Salviati (d'ora in poi GCS), Libri di amministrazione 552, c. 75. I pagamenti per gli altri tre busti sono annotati sulla stessa pagina di questo registro. Il pagamento per il busto del marchese Giovanni è anche registrato come: «A mobili per prezzo d'un busto di marmo che rappresenta il retratto del padre di monsignor Illustrissimo scudi 35», ASF, GCS, Libri di amministrazione 548, alla data del 31 agosto 1685.

<sup>13</sup> Ivi.

<sup>14</sup> ASF, GCS, Libri di amministrazione 552, c. 100.



committente nella società romana, sembra una sorta di costo «standard» per i busti del Rondoni che, molti anni più tardi, come vedremo, verrà pagato per lo stesso ammontare per ciascuno dei ritratti in marmo della famiglia Ginetti.

Dei quattro personaggi Corsi raffigurati dallo scultore, soltanto uno, lo stesso cardinale, era in vita al momento della realizzazione dei busti, mentre gli altri tre erano già morti da tempo e per questo motivo all'artista vennero forniti i ritratti dipinti da cui derivare le fisiono-



mie. Difatti, il 25 agosto del 1685, da Firenze erano arrivati, sicuramente allo scopo di essere messi a disposizione del Rondoni, tre ritratti, due di Antonio e uno di Lorenzo Corsi<sup>15</sup>. I ritratti dipinti di Lorenzo e di Antonio sono, al momento, dispersi e non sappiamo chi fossero gli artisti che li realizzarono anche se uno dei due ritratti di Antonio potrebbe essere quello eseguito alla sua morte, nel 1679, dal pittore fiorentino Taddeo Baldini<sup>16</sup>, ricordato da Baldinucci per la sua capacità di ritrarre un morto così bene da «farlo comparir vivo e parlante in su la tela»<sup>17</sup>. Questo tipo di ritrattistica *post mortem* era un

Fig. 9:  
Mario Balassi, *Ritratto del marchese Giovanni Corsi*, part.

<sup>15</sup> «... per gabella in dogana d'un involto con tre ritratti mandati a Roma a monsignore, due del signor marchese Antonio l'altro di monsignor Lorenzo...» ASF, GCS, Libri di amministrazione 578, c. 58.

<sup>16</sup> ASF, GCS, Libri di amministrazione 575, c. 65.

<sup>17</sup> BALDINUCCI 1681-1728, V, 1845, p. 459.

fenomeno diffuso presso le *élites*, e i dipinti dovevano aver sostituito progressivamente i calchi in cera dei volti dei defunti maggiormente in uso nei secoli precedenti al Seicento.

Se per i busti di Antonio e Lorenzo fu dunque necessario l'invio da Firenze delle immagini dipinte, la stessa operazione non si verificò per quello di Giovanni il cui ritratto si trovava già a Roma presso il figlio Domenico Maria. Questi infatti, poco tempo dopo la morte del padre il 24 marzo 1662<sup>18</sup> (stile comune), come si ricava da una registrazione sotto quella data, aveva pagato a uno dei pittori vicini a casa

<sup>18</sup> Com'è noto l'inizio dell'anno a Firenze era calcolato *ab incarnatione* dal 25 marzo, pertanto la data 24 marzo 1661, che figura nel documento, è in realtà da intendersi 1662.

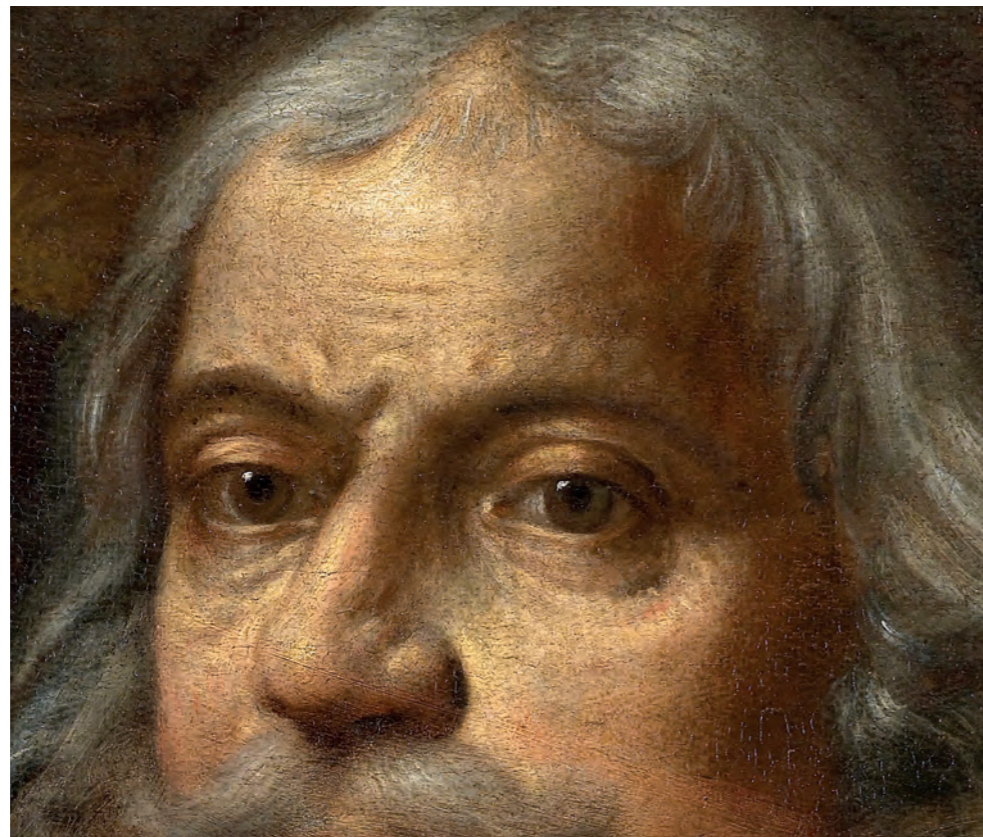


Fig. 10: Mario Balassi, *Ritratto del marchese Giovanni Corsi*, part.

Corsi, il fiorentino Mario Balassi, due ritratti del defunto, probabilmente identici:

«A Monsignor Domenico Maria Corsi scudi quindici ... pagati a Mario Balassi pittore per sue fatiche in haver fatto due ritratti del signor marchese Giovanni Corsi buona memoria che uno mandatone a Roma, e l'altro donato alla signora Maria Virginia Corsi»<sup>19</sup>.

Uno dei ritratti era stato quindi donato dal Corsi alla vedova di Giovanni, la sua seconda moglie Maria Virginia Vitelli, mentre l'altro era stato inviato a Roma per essere esposto in casa del committente. Uno dei due dipinti pagati al Balassi nel 1662 è certamente da iden-

<sup>19</sup> ASF, GCS, Libri di amministrazione 547, c. 5r.

tificarsi con quello oggi pervenuto, insieme al busto di Giovanni, alla Galleria Orsi, che potrebbe essere lo stesso citato nell'inventario della casa romana del cardinale<sup>20</sup>.

I legami tra il Balassi ed i Corsi erano di lunga data e il pittore già negli anni trenta del Seicento aveva lavorato sia per Giovanni che per Monsignor Lorenzo Corsi, inoltre suo fratello Fausto, già guardaroba del cardinal Carlo de' Medici, era stato al loro servizio, probabilmente con lo stesso incarico, almeno dagli anni trenta del Seicento<sup>21</sup>. Sarà dunque questo dipinto ad essere consegnato al Rondoni, che

<sup>20</sup> Il ritratto risulta collocato nello «studiolo o libreria dell'ultimo appartamento» e descritto come: «Un quadro con ritratto del marchese Giovanni Padre di sua Eminenza di palmi due, e mezzo con cornice nera». In GIAMMARRIA 2009, p. 220. Le misure tra le due opere non corrispondono per quanto riguarda l'altezza, mentre invece sono vicine per quanto riguarda la larghezza, considerato che il palmo romano corrispondeva a 22, 34 cm.

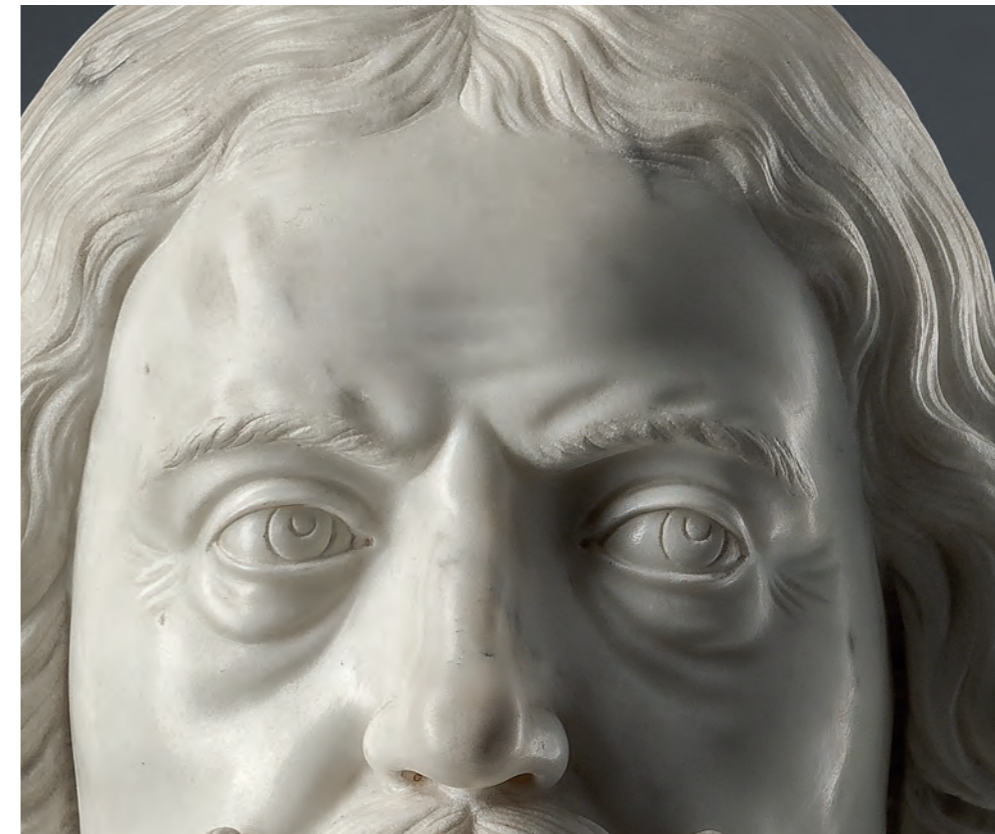


Fig. 11: Alessandro Rondoni, *Busto del marchese Giovanni Corsi*, part.

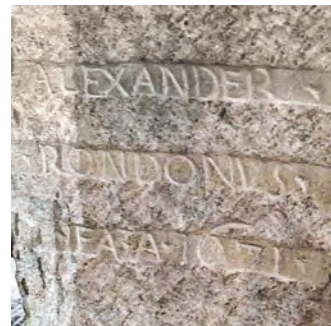
eseguirà il busto di Giovanni mantenendosi molto fedele al ritratto eseguito più di venti anni prima dal pittore fiorentino, come risulta evidente dal confronto tra le due opere. Il Rondoni riprodusse con attenzione il volto di Giovanni ricavando dal ritratto anche le rughe della fronte, le onde della capigliatura, e persino riproducendo, nel marmo, l'abito dal largo bavero e la passamaneria che lo chiude (Figg. 9-11). La sola aggiunta fatta dallo scultore riguarda l'ampia fuscaccia che attraversa la parte inferiore del busto e che contribuisce a renderlo più elegante e solenne risolvendo peraltro il «problema» della chiusura del bordo inferiore.

<sup>21</sup> PEGAZZANO 2015A, pp. 90, 95.

<sup>22</sup> Dagli Stati delle anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte il Rondoni risulta avere, nel 1653 nove anni, quindi dovrebbe essere nato nel 1644. Cfr. CAPOFERRO 2009, p. 309. Per la cronologia della famiglia Rondoni si rimanda a BARTONI 2012, pp. 505-507. In quest'ultimo testo non si specifica la data di nascita di Alessandro Rondoni ma si fornisce come prima notizia della sua esistenza la data del 1646. Sull'attività dello scultore si rimanda inoltre al saggio di Andrea Bacchi in questo volume.

<sup>23</sup> Ringrazio Thomas Norris del Norton Simon Museum per avermi inviato il file con le scarse notizie su questo busto che non è mai stato studiato in maniera approfondita e che è stato acquisito da questa istituzione nel 1965.

<sup>24</sup> Per questo busto si veda GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, e BACCHI in questo volume.



**Fig. 12, 13:** Alessandro Rondoni, *Busto di don Giovanni d'Austria o Filippo IV di Spagna (?)*, marmo, altezza 86 cm, Pasadena, Norton Simon Museum, con particolare della firma

Alessandro Rondoni, nato probabilmente nel 1644<sup>22</sup>, apparteneva ad una famiglia di scalpellini e scultori di origine lombarda dedita soprattutto al restauro ed al commercio di antichità, e la sua prima educazione artistica avvenne verosimilmente nella bottega del padre Francesco, membro dell'Accademia di San Luca. Nel campo del ritratto il primo busto noto del Rondoni è probabilmente quel-



lo, firmato e datato 1671, raffigurante, ma l'identificazione è problematica, don Giovanni d'Austria o Filippo IV di Spagna (Pasadena, Norton Simon Museum, Fig. 13)<sup>23</sup>. A questo dovrebbe far seguito, essendo documentata nel 1673, la raffinata scultura, la parte del busto in porfido, che ritrae il cardinal Marzio Ginetti (Fig. 14)<sup>24</sup>. Al tempo delle opere per il Corsi lo scultore si era quindi già

cimentato nella ritrattistica e probabilmente doveva aver raggiunto una certa fama in questo campo se il letterato Sebastiano Baldini dedicò, all'incirca nel 1682, ad un suo busto che ritraeva il marchese del Carpio viceré di Napoli, un sonetto (del quale ho riportato in apertura alcuni versi), dove decanta le forme che si animano a dispetto della durezza del marmo<sup>25</sup>.

Ma al di là di questa lode, convenzionale per uno scultore del Seicento, il Rondoni doveva sentirsi sicuro del fatto suo se non lo



preoccupava l'impresa di realizzare ben tre dei busti basandosi su dei ritratti dipinti. Certo una prassi obbligata nel caso di personaggi defunti, ma tuttavia difficoltosa rispetto alla possibilità di lavorare su un modello vivente. Peraltro i ritratti che ritraevano i Corsi non erano certo "triplici", ovvero presentanti i tre principali punti di vista di un volto in modo da facilitare, quanto meno, la riproduzione del profilo. Di questa tipologia esistono esempi celeberrimi (come i triplici ritratti di Carlo I d'Inghilterra di Antoon van Dyck o quello del cardinal

<sup>25</sup> Per il busto del viceré del Carpio, inventariato tra i suoi beni a Roma nel 1682, prima della partenza per Napoli per esercitare la sua carica, si veda DE FRUTOS SASTRE 2009, p. 673, nota 868.

**Fig. 14:** Alessandro Rondoni, *Busto del cardinale Marzio Ginetti*, marmo e porfido, altezza: 89 cm, Roma, collezione Santarelli (già presso la galleria Carlo Orsi), part.

<sup>26</sup> Per questo problema si rimanda a ANGELINI 1999, p. 35 e BACCHI 2009, pp. 58-59.

Richelieu di Philippe de Champaigne), realizzati proprio per agevolare questo tipo di operazione. Scolpire un busto basandosi su un ritratto dipinto e non sul modello in carne ed ossa era un'impresa giudicata ardua, com'è ben noto, da un artista come Bernini<sup>26</sup>. Ma certo i presupposti dai quali partiva Rondoni erano molto diversi da quelli di Bernini, trattandosi appunto di rappresentare personaggi non più in vita e ciò che gli si chiedeva di raggiungere era probabilmente un grado accettabile di verosimiglianza.

I busti per i Corsi confermano come Rondoni avesse elaborato una tipologia di busto-ritratto che si ripete costante nel tempo, tanto che, se vogliamo trovare i termini di paragone più calzanti per questi



**Figg. 15, 16:**  
A sinistra: Alessandro Rondoni, *Busto di monsignor Lorenzo Corsi*, collezione privata (part.); a destra: Alessandro Rondoni, *Busto di Giovanni Corsi* (part.)

marmi, li possiamo agevolmente reperire nella quasi totalità di quelli finora noti dell'artista, che presentano tutti caratteristiche comuni: contorni nitidi e fermi, panneggi misurati e composti, con il motivo ricorrente, in presenza di fusciasche, come nel caso dei busti di Giovanni e di Lorenzo Corsi, della stoffa che viene ripiegata al di sotto dell'ascella formando talvolta una sorta di grande occhiello (Figg. 15,16). Le capigliature variano nella foggia ma sono sempre piuttosto "ferme" e l'attaccatura dei capelli forma un confine molto netto tra questi e le linee del volto.

La fedeltà a questo modello ed innegabili consonanze tipologiche e stilistiche con i busti Corsi sono rilevabili in una serie di sei sculture

realizzate dall'artista, raffiguranti, anche in questo caso, gli esponenti di una stessa famiglia quella dei Ginetti: in particolare nei busti del marchese Marzio, di Giuseppe Ginetti, e del cardinale Marzio Ginetti<sup>27</sup> (figg. 17-19), lo stesso che era già stato ritratto da Rondoni nel 1673.

Originari di Velletri, dove possedevano un palazzo ricolmo di antichità, oggi scomparso, i Ginetti intrapresero nel corso del Seicento una strategica scalata sociale riuscendo ad annoverare tra le loro fila ben due cardinali, Marzio e Giovan Francesco.

Al restauro e all'incremento delle antichità raccolte dai Ginetti con-



tribù per molti anni Alessandro Rondoni, tanto che lo scultore potrebbe quasi considerarsi una sorta di artista "famiglio", che non si limitò al solo restauro dei pezzi antichi ma che partecipò attivamente ad altre imprese promosse dai Ginetti, come l'ornamentazione scultorea della loro cappella in Sant'Andrea della Valle a Roma, e fornì loro vari ritratti scolpiti, compresi quelli dei summenzionati cardinali<sup>28</sup>. L'opera dello scultore al servizio dei Ginetti risale almeno al 1663, quando è documentato il suo primo pagamento per restauri condotti sulle sculture velletrane<sup>29</sup> e il 1703. È quest'ultima infatti la

<sup>27</sup> Per questa serie di busti si rimanda a PETRUCCI 1999, p. 226.

**Fig. 17:**  
Alessandro Rondoni, *Busto del marchese Marzio Ginetti*, Roccaforte, chiesa parrocchiale

<sup>28</sup> Si veda il saggio di Bacchi in questo volume.

<sup>29</sup> Per i restauri condotti da Rondoni per i Ginetti si rimanda a CAVAZZINI 2008, pp. 52-59.



data di pagamento, 35 scudi ognuno, come si è detto, per sei busti che ritraggono i Ginetti. Questi sono ancora oggi conservati nella sagrestia, considerata quasi un “sacrario” dedicato alla memoria del casato, della chiesa parrocchiale di Roccagorga, località oggi in provincia di Latina<sup>30</sup>, allora feudo della famiglia.

Se alcune caratteristiche dei busti del Rondoni, come una certa solenne staticità, rimandano alla sua lunga pratica di restauratore di antichità, abituato a reintegrare, o rifare, busti e teste, in essi si può anche rilevare un’attenzione alla ritrattistica di Ercole Ferrata, tanto che



<sup>30</sup> PETRUCCI 1999, p. 226.

**Fig. 18:**  
Alessandro Rondoni, *Busto di Giuseppe Ginetti*, Roccagorga, chiesa parrocchiale

<sup>31</sup> BERTOLOTTI 1881, p. 277.

<sup>32</sup> MONTAGU 2011, p. 5.

probabilmente è da ritenersi veritiera l’affermazione di Antonio Bertolotti che indicava questo scultore come maestro di Rondoni<sup>31</sup>. Quest’ultimo potrebbe aver giudicato necessario per la sua formazione accostarsi, magari dopo la morte del padre nel 1667, alla bottega di un celebre statuario quale era il Ferrata.

Se è innegabile che questa influenza ci fu, appartenendo i busti Corsi a quella linea di ascendenza algardiana portata avanti, come sottolineato dalla Montagu<sup>32</sup>, dal Ferrata e dalla sua scuola, è al momento difficile provare l’affermazione di Bertolotti. Il Corsi dovette comun-

que apprezzare lo stile ritrattistico rappresentato dai marmi del Ferrata, che tra l’altro aveva scolpito il busto del cardinal Leopoldo, la personalità della famiglia Medici a cui Domenico Maria era stato maggiormente legato, se scelse un artista come il Rondoni che peraltro richiedeva cifre minori per le sue opere e se si pensa che Ferrata, al momento della commissione Corsi, era già malato e prossimo alla morte, avvenuta nel 1686. Se non si può quindi escludere che il Corsi sia venuto in contatto con Rondoni tramite il Ferrata che tra l’altro dirigeva insieme a Ciro Ferri l’Accademia Medicea di Roma, luogo



certo ben noto a Domenico Maria, ritengo tuttavia molto probabile che il tramite principale tra il futuro cardinale e lo scultore sia stato Livio Odescalchi (1658 – 1713), nipote di papa Innocenzo XI, grande collezionista ed uno dei protagonisti del mondo culturale romano della seconda metà del Seicento<sup>33</sup>. Il Corsi infatti era molto legato alla famiglia Odescalchi, nel 1676, come si è detto, aveva diretto il conclave che avrebbe eletto papa Innocenzo e con Livio in particolar modo il Corsi sembra aver intrattenuto rapporti personali prolungatisi nel tempo. Intorno al 1677, ad esempio, gli era stata dedicata una

**Fig. 19:**  
Alessandro Rondoni, *Busto del cardinale Marzio Ginetti*, Roccagorga, chiesa parrocchiale

<sup>33</sup> Per l’Odescalchi si veda COSTA 2009.

<sup>34</sup> Per la stampa e l'identificazione dell'effigiato si veda MONTANARI 1996, p. 54.

<sup>35</sup> In GIAMMARIA 2009, p. 219.

<sup>36</sup> Per questi pagamenti a Rondoni da parte di Odescalchi si veda WALKER 2002, p. 31, nota 8.

<sup>37</sup> PIZZO 2002, p. 135.

stampa, derivante da un dipinto di Ferdinand Voet, con l'immagine dell'Odescalchi<sup>34</sup>, e un ritratto di quest'ultimo, come ricordato dall'inventario del 1697<sup>35</sup>, si trovava nella sua casa romana. Infine, nel suo testamento, il Corsi destinava all'Odescalchi uno dei dipinti della sua collezione da scegliere a suo piacimento. Se sono dunque certi i legami tra il Corsi e l'Odescalchi, lo sono anche quelli tra quest'ultimo ed Alessandro Rondoni: pagamenti allo scultore, per figure di putti intenti alla lotta e per il restauro di un busto di Augusto, sono infatti registrati nell'archivio Odescalchi nel 1692 e nel 1695<sup>36</sup>. I contatti tra i due risalivano però ad almeno un decennio prima se il collezionista veneziano Quintiliano Rezzonico, che avrebbe commissionato opere anche ad Ercole Ferrata e ad altri scultori romani, in una sua lettera del 20 giugno 1682, quindi pochi anni prima della commissione del Corsi, chiedeva all'Odescalchi notizie del Rondoni che gli aveva inviato a Venezia due busti che però non avevano incontrato il suo gusto<sup>37</sup>. È quindi più che probabile che il Corsi, muovendosi negli anni Ottanta del Seicento nell'orbita degli Odescalchi, avesse richiesto a Livio, collezionista e committente di scultura, un artista esperto, e magari non troppo costoso, al quale commissionare il ritratto suo e quelli dei suoi più stretti congiunti.

### Giovanni di Jacopo Corsi patrizio fiorentino e ambasciatore mediceo e la villa di Sesto

L'uomo che ricevette dal figlio l'omaggio postumo di un busto in marmo, Giovanni Corsi, era il figlio di Jacopo (1561 – 1602) e di Laura Corsini. Il padre era stato un personaggio di grande rilievo nella vita culturale fiorentina del tardo Cinquecento e il suo nome è indissolubilmente legato, insieme a quello di Giovanni de' Bardi e



della sua Camerata, a quello della nascita del melodramma. Accanto agli spiccati interessi musicali Jacopo coltivò anche quelli per le arti figurative commissionando e collezionando sculture e dipinti ad artisti quali ad esempio Cristofano Stati, che scolpì per lui un *Orfeo* (oggi al Metropolitan Museum di New York) che celebrava l'esecuzione della prima opera in musica l'*Euridice* del 1600, Giovanni Caccini, autore di busti di marmo con i ritratti di esponenti della famiglia Corsi, Santi di Tito, Niccolò Betti e molti altri<sup>38</sup>.

**Fig. 20:**  
Valore e Domenico Casini,  
*Ritratto del marchese Giovanni  
Corsi*, collezione privata

<sup>38</sup> PEGAZZANO 2010, pp. 27-39.

Questi interessi furono condivisi anche dal fratello di Jacopo, Bardo (m. 1624) il vero artefice delle grandi fortune economiche della casata dei Corsi e dell'acquisizione del feudo napoletano di Cajazzo attraverso il quale essi ottennero il titolo nobiliare di marchesi.

Poiché Jacopo era morto ancora giovane i suoi figli crebbero sotto la tutela di Bardo che ne curò la raffinata educazione, consona al loro nuovo *status* nobiliare. Una breve biografia di Giovanni, compilata probabilmente alla fine del Seicento da un segretario di famiglia, illustra i momenti salienti della sua vita, dagli anni di studio all'Accademia militare di Parma per apprendere gli «esercizi cavallereschi», ai due matrimoni, il primo con Lucrezia Salviati nel 1628, il secondo, come si è accennato, con Virginia Vitelli nel 1640<sup>39</sup>. Agli anni del primo matrimonio dovrebbe risalire il bel ritratto di Giovanni, stilisticamente riferibile a Domenico e Valore Casini (Fig. 20), anch'esso un tempo esposto, insieme ai busti del Rondoni, nella villa dei Corsi a Sesto Fiorentino. Qui il marchese è ritratto in tutta la sua baldanza giovanile con un ricco ed elegante abito «alla turchesca» e con un cane da caccia, attività molto amata da Giovanni e da suo fratello Lorenzo che partecipavano alle frequenti battute organizzate dalla corte medicea. Al pari di molti esponenti delle più importanti famiglie fiorentine contemporanee, anche la vita di Giovanni si svolse tutta al servizio dei Medici, come membro influente della loro corte. Gli incarichi prestigiosi ricevuti dalla casata granducale testimoniano l'importanza raggiunta dal Corsi nella società fiorentina: nel 1634 venne inviato, dal granduca Ferdinando II de' Medici, come ambasciatore a Milano per omaggiare il nuovo governatore. Tre anni più tardi venne eletto senatore, mentre nel 1645 fece parte, a Roma, del seguito di Giovan Carlo de' Medici, da poco nominato cardinale. Nel 1655 fu incaricato di un'altra importante ambasceria a Roma per l'elezione di papa Alessandro VII. Fu in questa occasione che fu vittima di un colpo apoplettico che lo rese invalido fino alla morte nel 1661. Meno interessato all'arte, rispetto al fratello Lorenzo e al figlio Domenico Maria, i veri collezionisti di famiglia e i fautori della ricchezza della collezione nel corso del Seicento, Giovanni tuttavia comprò quadri di natura morta e di paesaggio, commissionò dipinti a Baccio del Bianco, Francesco Furini e Pandolfo Sacchi che nel 1631 fu incaricato di decorazioni affrescate nel palazzo di via Tornabuoni e nella villa di Sesto<sup>40</sup>. Quest'ultima

sarà, con il suo giardino, oggetto di interventi e di cure costanti da parte di Giovanni e di suo fratello Lorenzo che, dalla metà degli anni venti fino agli anni quaranta del Seicento, commissionarono all'architetto Gherardo Silvani importanti lavori di ristrutturazione e decorazione. Alle sculture cinquecentesche di Stoldo Lorenzi, un *Miseno* ed un *Tritone* (oggi dispersi) sormontanti due fontane, a quella di Pietro Bernini raffigurante un *Satiro con pantera* (Berlino, Staatliche Museen), andarono ad aggiungersi pezzi antichi giunti da Roma e restaurati da Antonio Novelli. Fu al tempo di Giovanni e Lorenzo che venne costruita, nel 1625, una galleria che correva lungo tutto il lato sinistro della facciata della villa che dava sul giardino. Così come era stato fatto per il palazzo di Firenze negli anni di poco precedenti –



quando i Corsi si dotarono di una quadreria, collocata appunto nello spazio appositamente concepito della galleria – anche a Sesto questo tipo di ambiente assunse non solo funzioni di rappresentanza ma soprattutto di esposizione di quadri e sculture. Nel 1687, a poca distanza dalla realizzazione dei busti di Alessandro Rondoni, giunsero da Roma, forse su iniziativa dello stesso Domenico Maria e proprio per essere esposti in questo ambiente, sessanta quadri con «ritratti di dame, fiori, frutta e più sorte di animali per la Galleria di detta villa»<sup>41</sup>. Nello stesso periodo, anche se non ci sono riscontri documentari al riguardo, dovettero arrivare i busti (quello raffigurante Domenico Maria arrivò invece a Firenze dopo la sua morte nel 1697<sup>42</sup>) che un più tardo inventario del 1757 ricorda lì collocati:

**Fig. 21:** Fotografia della galleria della villa riprodotta in GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937

<sup>41</sup> ASF, GCS, Libri di amministrazione 587 (giornale del libro di debitori e creditori, 1685 – 1698).

<sup>42</sup> La collezione del cardinale infatti venne trasportata quasi per intero a Firenze, insieme alla sua biblioteca, andando così ad arricchire le raccolte del palazzo dei Corsi in via Tornabuoni e della villa di Sesto. PEGAZZANO 2015A, p. 85

<sup>39</sup> PEGAZZANO 2015A, p. 86, nota 71.

<sup>40</sup> Ivi, p. 89.

« Due statue di marmo di braccia 3 d'altezza, che una rappresentante Lucrezia Romana

Due gruppi di marmo di tre braccia d'altezza, rappresentanti ninfe e pastori

Un Caprone di marmo, che scherza con un putto, sopra un'imbasatura di detto marmo, con scodella d'uva.

Una pantera di marmo con putto, che gli mostra un grappolo d'uva.

Quattro busti di marmo, rappresentanti uno il signor Cardinale Domenico, l'altro il marchese Giovanni, il terzo il marchese Antonio Seniore e il quarto Monsignor Lorenzo Corsi.

Quattro puttini di marmo posti nelle quattro nicchie di detta galleria (...).

Sei quadri in tela di braccia 3 1/2 di luce, entrovi diversi ordini insigni delle Corti d'Europa, con sua cornice tinta di chiaro scuro»<sup>43</sup>.

Se dunque alla fine del Seicento i quattro busti avevano come sfondo le pareti gremite di quadri di questa galleria, al tempo di questo inventario si trovavano esposti insieme ad una serie di sculture di soggetto mitologico, identificabili con quelle, oggi esposte nelle nicchie esterne della Limonaia della villa, che Vittorio Barbieri aveva realizzato nel quarto decennio del Settecento per i Corsi.

Lo stesso nucleo di opere, i busti di Alessandro Rondoni e le sculture del Barbieri, venne in seguito spostato, probabilmente nella seconda metà dell'Ottocento quando lo spazio della galleria venne ridotto per creare due salotti, nella seconda galleria della villa, ricavata dalla chiusura del loggiato del cortile. Questo è difatti l'ambiente riprodotto nella già menzionata fotografia del 1885, dove la serie dei busti è posta ad intervalli regolari tra le grandi finestre. In seguito l'allestimento di questa loggia/galleria muterà ancora, come si vede da una fotografia (Fig. 21) riprodotta nel testo del 1937 sulla villa di Giulio Guicciardini Corsi Salviati, dalla quale si evince che i busti erano stavolta collocati sul lato opposto di questa stanza, mentre sulle pareti erano appesi diversi ritratti, di epoche diverse, della famiglia Corsi. La residua memoria di un grande passato.

<sup>43</sup> GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937, p. 68. Lo stesso autore riproduce (Fig. 27), senza il nome dell'autore, il busto del Rondoni di Domenico Maria Corsi.



<sup>1</sup> Su Rondoni manca uno studio monografico; il profilo più aggiornato rimaneva, fino ad oggi, ZANUSO 1996. Spesso lo scultore è indicato come «Randone», ad esempio nella lettera del 1672 di Giovanni Paolo Ginetti o nel pagamento del 1674 da parte degli Altieri (cfr. *infra*), ma i busti del Louvre sono firmati «Rondoni» (cfr. *infra*): in questa sede si è quindi preferita questa lezione.

«Rondoni! Chi era costui?»: se si eccettuano forse gli specialisti di scultura barocca romana, questa esclamazione di manzoniana memoria potrebbe sfuggire a chiunque si imbatta, ancora oggi, in un'opera ascrivita ad Alessandro Rondoni. Di questo scultore, infatti, fino a pochissimi anni fa ignoravamo ancora moltissimo, dalla data di nascita a quella di morte, dal nome del suo primo maestro fino a quello della città che gli diede i natali: egli era stato quindi spesso confuso, anche di recente, con un altro Alessandro Rondoni, nato a Como, che era invece il nonno del Nostro<sup>1</sup>. Nel 1996, quando veniva stilata la voce a lui dedicata all'interno del repertorio sulla scultura del Seicento a Roma, quasi la metà delle opere che noi oggi conosciamo non erano ancora riemerse. Eppure il Rondoni di cui ci si occupa qui, che pure non arrivò mai a conquistarsi davvero una posizione di prestigio nell'Urbe, doveva comunque godere di una certa stima tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta del Seicento, quando uno dei maggiori mecenati e collezionisti del tempo, lo spagnolo Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio (1629 – 1687), ambasciatore presso il pontefice dal 1677 al 1682, gli ordinò un importante busto ritratto non ancora identificato. La scoperta dei busti Corsi aggiunge oggi un tassello fondamentale alla conoscenza di questo scultore, che va emergendo come una figura significativa e dai precisi connotati della scultura romana degli anni che seguirono la scomparsa prima di Gian Lorenzo Bernini (1680) e poi quella, nel giro di appena un mese, di Ercole Ferrata e Antonio Raggi (estate 1686).

Dagli stati delle anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte a Roma risulta che nel 1653 Alessandro, figlio di Francesco Rondoni, aveva nove anni: egli doveva quindi essere nato intorno al 1644. Poiché il padre, anch'egli scultore e restauratore, figlio del più noto

Alessandro *senior* (1560 – 1634), svolgeva da tempo la sua attività a Roma, possiamo essere quasi certi che Alessandro *junior* fosse nato nell'Urbe (e infatti egli sarebbe stato indicato come “romano” nell'inventario dei beni del marchese del Carpio, cfr. *infra*)<sup>2</sup>. Il Nostro è documentato per la prima volta nelle vesti di scultore nel novembre del 1663, quando riceve 65 scudi dai Ginetti per una statua in marmo



destinata ad ornare il palazzo di Velletri, andato quasi completamente distrutto nei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale<sup>3</sup>. Da quel momento in poi lo scultore avrebbe lavorato con continuità per la nobile famiglia, tanto per il cardinale Marzio (1585 – 1671) quanto per il di lui nipote, Giovanni Francesco (1626 – 1691), cardinale a sua volta dal 1681, ed infine per monsignor Giovanni Paolo. Rondoni

**Fig. 1:** Alessandro Rondoni, *Busto del cardinale Marzio Ginetti*, marmo e porfido, altezza 89 cm, collezione Santarelli (già presso la galleria Carlo Orsi)

<sup>2</sup> CAPOFERRO 2009, p. 309, nota 18; BARTONI 2012, p. 507. Dal 1671 al 1710 Alessandro è registrato nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina, cfr. GUERRIERI BORSOI, 1990, p. 111, nota 24. Possibile che fosse imparentato con Alessandro anche l'Andrea Rondoni documentato come stuccatore nel 1682 tra le maestranze al lavoro sulla volta della chiesa del Gesù, cfr. CURZIETTI 2011, p. 54.

<sup>3</sup> ANGISSOLA 2008, p. 56.

rivistì per i Ginetti quasi le vesti di scultore di famiglia, eseguendo sia restauri dell'antico sia sculture d'invenzione, ma realizzando prima di tutto un nucleo davvero importante di busti ritratto: quasi tutte le maggiori opere attualmente note dell'artista – i busti Corsi costituiscono una delle poche eccezioni – sono insomma riconducibili alla committenza Ginetti. Pochi anni dopo il primo pagamento noto in favore di Rondoni, nel 1667, è attestato il trasporto di alcune statue al palazzo di Velletri dalla bottega di Francesco Antonio Fontana (1641 – 1700)<sup>4</sup>. Questi, proprio come Rondoni, era figlio d'arte, essendo nato a Roma da uno scultore, Francesco, già attivo anch'egli come restauratore, e originario della diocesi di Como<sup>5</sup>. Pochi anni dopo, come vedremo, Alessandro e Francesco Antonio avrebbero lavorato insieme ad un altro cantiere, ed in seguito furono entrambi attivi per il marchese del Carpio: è possibile quindi che i loro rapporti fossero piuttosto stretti. In una lettera di Giovanni Paolo Ginetti a Paolo Semidei del 19 maggio 1672, si legge ad esempio: «Quando Francesco scultore [il Fontana] che ha fatto il Tritone non voglia venire a Velletri si chiami Rondone, e lo mandi con tacere di haverne parlato con Francesco»<sup>6</sup>. Francesco Antonio è più volte documentato in fabbriche dirette dal ben più celebre Carlo Fontana, nato a Rancate, sempre nella diocesi di Como, ed è molto probabile che i due avessero dei legami di parentela (i Fontana, come è noto, furono una dinastia prolificissima di architetti, scultori e scalpellini)<sup>7</sup>. Il grande architetto, protagonista accanto a Carlo Maratti della scena artistica romana a cavallo tra Sei e Settecento, rivestì a partire almeno dal 1667 circa (ma forse anche da prima) il ruolo di maggiore consulente artistico per i Ginetti, progettandone in particolare la cappella funebre in Sant'Andrea della Valle, per la quale Rondoni avrebbe eseguito le opere più impegnative di tutta la sua carriera<sup>8</sup>. È verosimile, allora, che l'originaria provenienza dalla diocesi di Como della sua famiglia avesse favorito i legami tra Alessandro e i Fontana. Già nel gennaio del 1667 Rondoni vendeva ai Ginetti una statua di *Ercole*, che egli stesso avrebbe restaurato nel 1670, e negli anni subito successivi Alessandro continuava ad agire da intermediario per conto dei Ginetti, sempre alla ricerca di antichità per il loro palazzo di Velletri<sup>9</sup>; anche Francesco Antonio Fontana, come vedremo, era attivo tanto come restauratore quanto come mercante, e d'altronde Rondoni non faceva altro che portare avanti l'attività di famiglia, poiché il nonno era stato uno dei protagonisti

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Sulla carriera dello scultore cfr. da ultimo DI GIOIA 1997.

<sup>6</sup> CAVAZZINI 2001/2002, p. 280, nota 99.

<sup>7</sup> DI GIOIA 1997, pp. 658-659.

<sup>8</sup> CAVAZZINI 1999, pp. 402-404.

<sup>9</sup> ANGIUSSOLA 2008, p. 56.

del mercato antiquario romano a cavallo tra Cinque e Seicento<sup>10</sup>.

La fiducia accordatagli dai Ginetti permise ad Alessandro *junior* di ricevere la commissione per una delle opere più importanti realizzate nel corso della sua carriera, un eccezionale busto in porfido e marmo bianco del cardinale Marzio Ginetti, ordinatogli nel 1673, a due anni dalla scomparsa del prelado; per quell'opera, passata oggi in collezione Santarelli a Roma (e già presso la galleria Carlo Orsi), Rondoni ricevette ben 80 scudi<sup>11</sup>. Marzio Ginetti era stata una creatura di Urbano VIII, ed i Ginetti sarebbero rimasti fedeli ai Barberini anche dopo il 1644, come confermava la sfilata di effigi e ritratti dei componenti della nobile famiglia che si trovava nel palazzo di Velletri<sup>12</sup>, ed è pos-

<sup>10</sup> Cfr. in particolare CAPOFERRO 2009.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 19-21; LA BELLA 2012, p. 153.

<sup>12</sup> CAVAZZINI 2001/2002, p. 267.



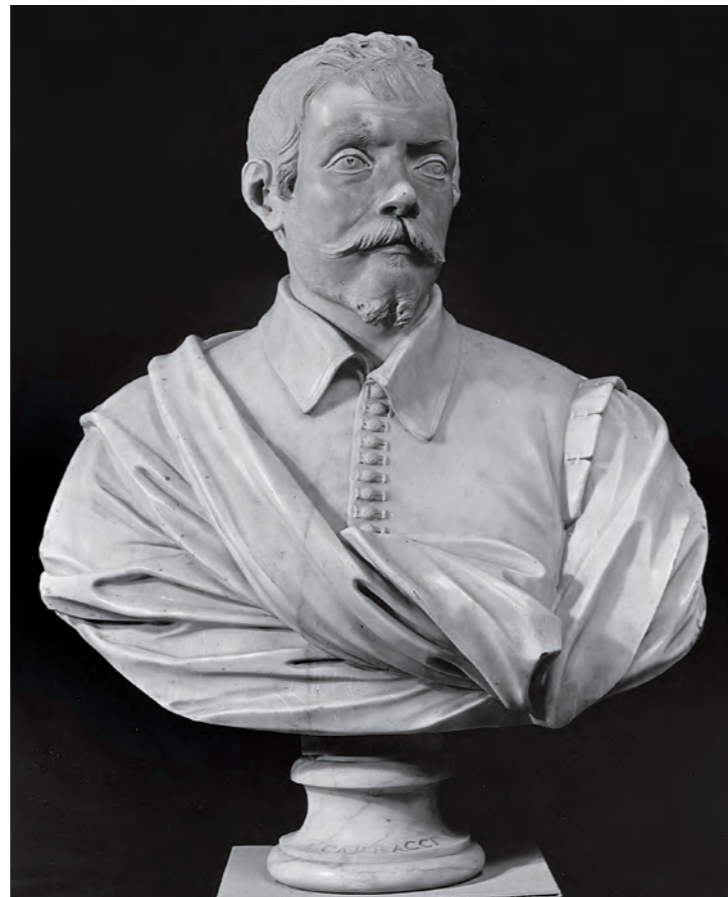
sibile che la scelta di ordinare un ritratto postumo del cardinale con quelle caratteristiche, mozzetta in porfido e volto in marmo bianco, avesse come precedente il *Busto di Urbano VIII* in porfido e bronzo, opera di Bernini e dello specialista Tommaso Fedeli (1631; Roma, Eredi Barberini), che godette di grande fama per tutto il Sei e Settecento<sup>13</sup>. Nel 1673, è vero, quel notevole prototipo era già stato preso a modello da Innocenzo X, che aveva ordinato ad Alessandro Algardi un busto dalle stesse caratteristiche (Roma, Galleria Doria Pamphilj), ma al di là di quei due pezzi assolutamente unici, anche per committenza, non è facile trovare termini di confronto per l'opera di Rondoni, ed è significativo che uno dei pochi sia rappresentato dal

**Figg. 2,3:**  
L'Apoteosi di Claudio (prima del restauro), Madrid, Prado;  
Giovann Battista Galestruzzi, *Il Claudio Colonna*, incisione, 1657

<sup>13</sup> PIERGUIDI 2015, pp. 394-397.

<sup>14</sup>FERRARI, PAPALDO 1999, p. 522; altri ritratti porfiritici sono citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 21.

ritratto ancora anonimo in marmo rosso e bianco del *Cardinale Bernardino Spada* (Roma, Galleria Spada), un'altra creatura barberiniana<sup>14</sup>. Quest'ultimo busto, peraltro, presenta la mozzetta realizzata in marmo rosso antico, non nel più prezioso e raro porfido, difficilissimo da scolpire: il *Marzio Ginetti* di Rondoni è attestazione eloquente dell'ambizione della committenza e offrì ad Alessandro l'occasione di dimostrare la sua perizia nel trattare un marmo così duro. E l'autore restituì anche con consumato mestiere le sembianze del cardinale, nobile e forte nonostante i tratti segnati dall'età. Chiarissima, fin da



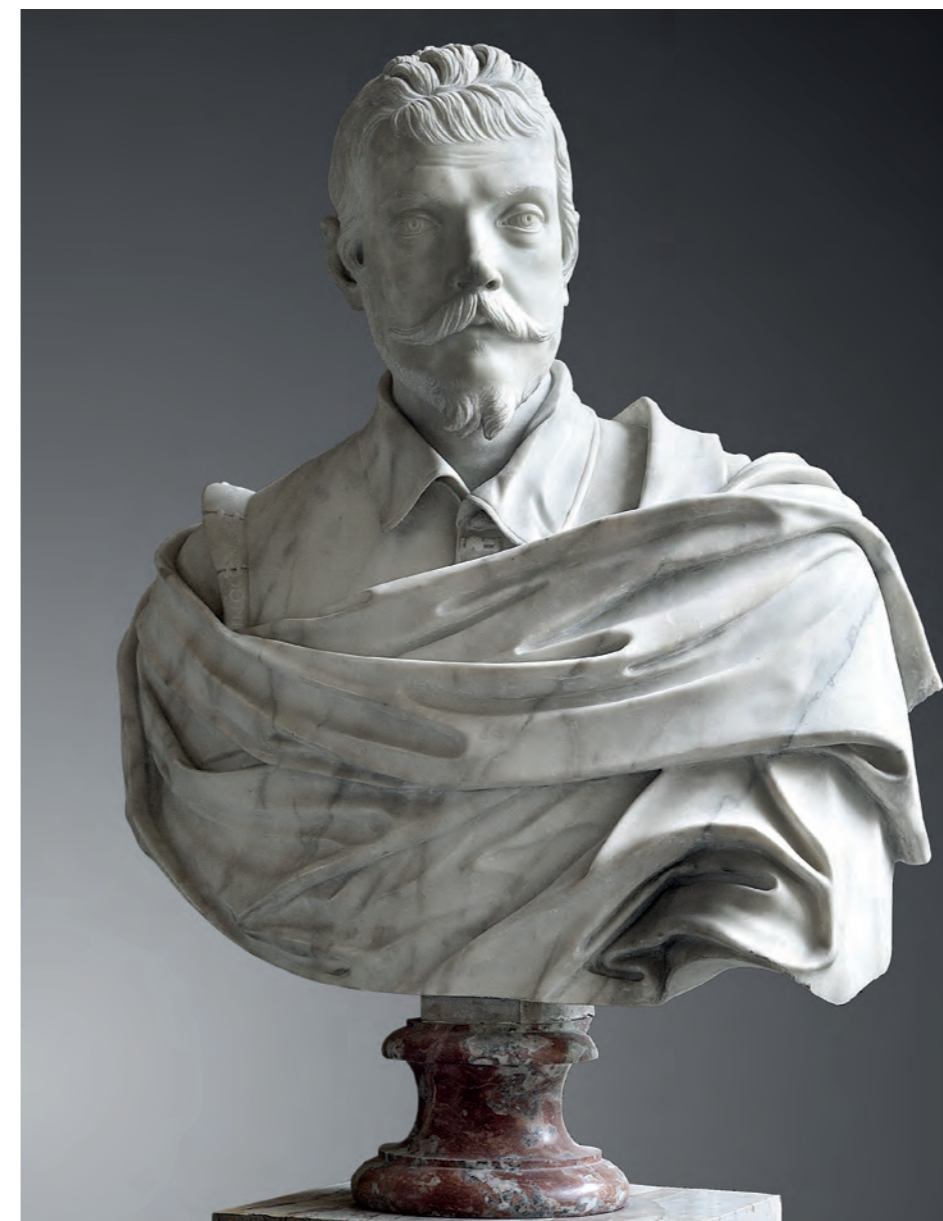
**Fig. 4:** Paolo Naldini, *Busto di Annibale Carracci*, marmo, altezza 88 cm, Roma, Protomoteca capitolina

questo momento, l'ascendenza classicista, algardiana, del linguaggio di Rondoni: sebbene questi avesse certamente appreso il mestiere dal padre, che a sua volta lo aveva appreso da Alessandro *senior*, non ci sono dubbi che per questi artisti un punto di riferimento costante fosse costituito da un altro scultore proveniente dalla regione comasca, l'affermato e indaffarattissimo Ercole Ferrata, uno dei due allievi prediletti di Algardi (l'altro era Domenico Guidi). Nella bottega di Ferrata si era formata un'intera generazione di scultori, quella generazione che sarebbe stata protagonista di alcuni cantieri nei quali si deve rintracciare

o indovinare, documentata o meno, anche la presenza di Rondoni.

Già nel 1671, però, giusta la data e la firma sul marmo, Alessandro aveva scolpito il ritratto oggi al Norton Simon Museum di Pasadena<sup>15</sup>. Nel busto l'effigiato, raffigurato in armatura, sfoggia l'insegna del toson d'oro sul petto, una delle più importanti onorificenze cavalleresche di Spagna; ed inoltre la tradizionale base è sostituita da una

<sup>15</sup>[http://www.nortonsimon.org/collections/browse\\_artist.php?name=Rondoni%2C+Alessandro](http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Rondoni%2C+Alessandro)



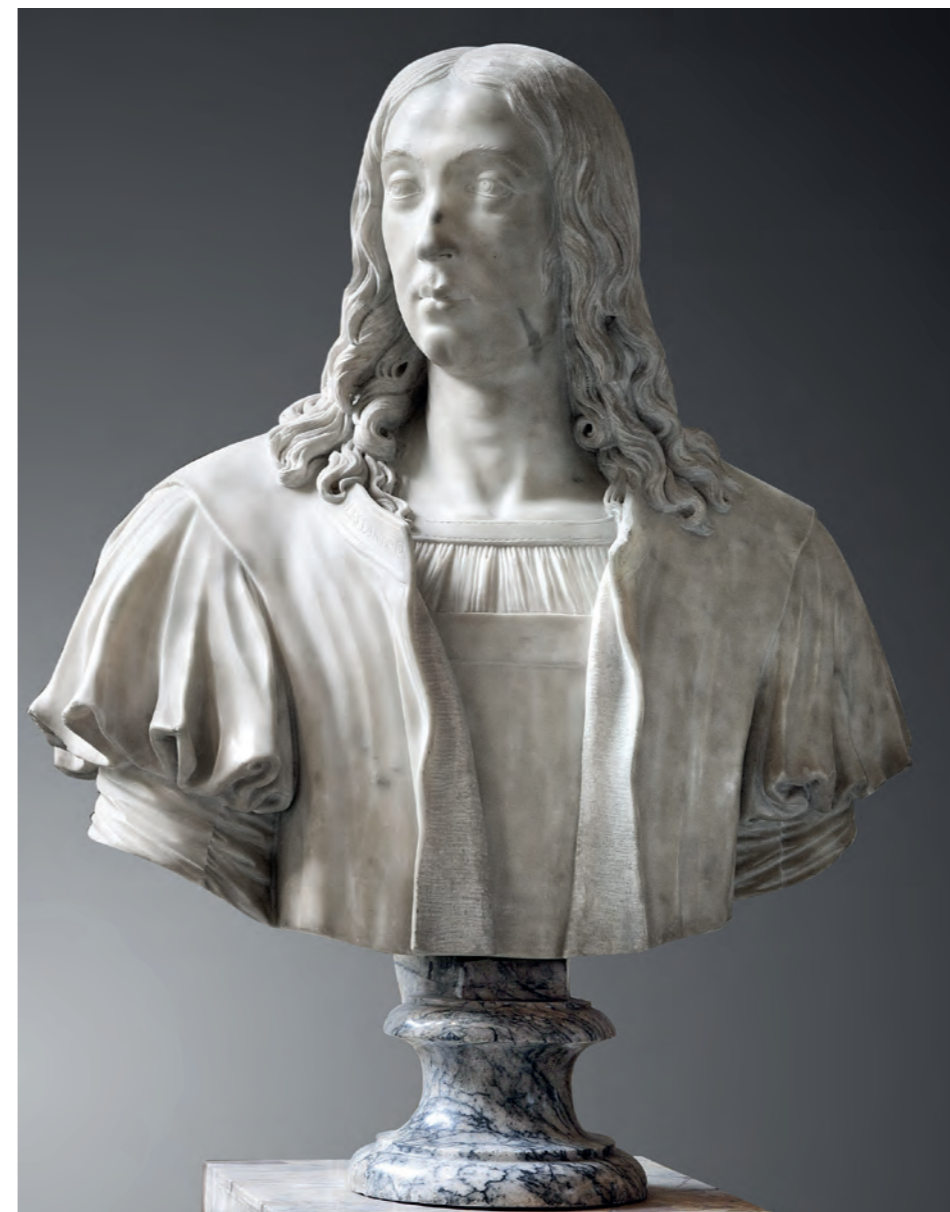
roccia sulla quale è un'aquila ad ali spiegate, sulle cui ali è posto il ritratto stesso. Sebbene l'identità dell'uomo non sia stata ancora accertata è indubitabile che si tratti di un dignitario di Spagna, del più alto prestigio: già ad una data così precoce, quindi, Rondoni avrebbe avuto rapporti stretti con una committenza legata alla monarchia o quantomeno al Viceregno, rapporti in seguito riconfer-

**Fig. 5:** Alessandro Rondoni, *Busto di Annibale Carracci*, marmo, altezza 70 cm, Parigi, Louvre



mati dal suo impiego da parte del marchese del Carpio. La base del busto di Pasadena, in particolare, costituiva una citazione dalla celebre *Apoteosi di Claudio*, una scultura antica, restaurata nel Seicento (forse da Orfeo Boselli), riprodotta a stampa nel 1657 e donata dal cardinale Girolamo Colonna a Filippo IV nel 1664 (Madrid, Prado<sup>16</sup>). L'invenzione del busto ritratto portato in cielo da un'aquila

<sup>16</sup>SCHRÖDER 2002.



ad ali spiegate evocava il rito della deificazione degli imperatori romani, e se ne dovrebbe dedurre che quello di Rondoni fosse un busto commemorativo, verosimilmente l'effigie di un sovrano (già Giovanni Pietro Bellori nel 1664 indicava la scultura oggi al Prado come «Deificazione di Claudio», quindi è difficile che la stessa formula iconografica venisse adottata per il ritratto di un vivente).

**Fig. 6:**  
Alessandro Rondoni, *Busto di Raffaello*, marmo, altezza 70 cm, Parigi, Louvre



L'ipotesi più probabile è che si tratti proprio di Filippo IV morto nel 1665, ma rimane impossibile stabilire chi ne fosse il committente (magari Lorenzo Onofrio Colonna).

In quello stesso 1671 Francesco Antonio Fontana veniva coinvolto nella grande impresa decorativa del Colonnato di San Pietro, una delle maggiori fabbriche, per costi realizzativi e numero di maestranze impiegate, della Roma barocca. Quando Alessandro era appena un fanciullo, nel 1656, il pontefice Alessandro VII aveva decretato che a



**Fig. 7,8:**  
Alessandro Rondoni, *Busto del marchese Marzio Ginetti* (part.), Roccagorga, chiesa parrocchiale; *Busto del marchese Marzio Ginetti*, Roma, Sant'Andrea della Valle, cappella Ginetti

ciascuna delle colonne dell'immenso porticato corrispondesse, sul coronamento della balaustra, una statua. Nel 1661 uno dei più fidati collaboratori di Bernini in quegli anni, Lazzaro Morelli, aveva ricevuto i primi pagamenti per i modelli in gesso e pozzolana da tradurre in travertino; ma i lavori sarebbero proceduti molto lentamente, e con il passare del tempo tanto la committenza quanto lo stesso Bernini perdettero interesse per quell'impresa. Nel 1667 si era pensato di coinvolgere nel cantiere figure di primo piano quali Ferrata, Raggi o anco-

ra Melchiorre Cafà e Domenico Guidi, ma per l'indisponibilità di questi, chiaramente non interessati ad un lavoro così corsivo, si ripiegò successivamente su scultori più giovani e meno esperti, tra i quali Filippo Carcani, Michel Maille, e il "nostro" Fontana<sup>17</sup>. Se quest'ultimo scolpì tre statue del braccio curvo sud del Colonnato, che i pagamenti non indicano chiaramente<sup>18</sup>, altri artisti, pure se non documentati, dovettero affiancare Morelli negli anni subito successivi al 1671. In particolare è stato notato come quasi tutti gli autori delle statue del coronamento delle due chiese gemelle di Piazza del Popolo



erano stati attivi, o lo sarebbero stati in seguito, nel cantiere del Colonnato: tra loro era appunto Rondoni, pagato per una statua dei bracci diritti tra il 1702 e il 1703 (cfr. *infra*)<sup>19</sup>. Possibile, allora, che Alessandro facesse già parte di quell'*équipe* attiva sul braccio curvo sud del Colonnato, in sottordine proprio a Fontana; a suggerire questa ipotesi sarebbe proprio la documentazione relativa ai cantieri delle due chiese di Piazza del Popolo. Il 31 gennaio 1675 Alessandro riceveva infatti appena dieci scudi nell'ambito dei lavori per la realizzazione delle otto statue in travertino di *Sante carmelitane* destinate al coro-

<sup>17</sup> Su tutta la storia del cantiere cfr. MARTINELLI 1987.

<sup>18</sup> PEDROLI BERTONI 1987, pp. 31-34.

**Fig. 9:**  
Alessandro Rondoni, *Allegoria della Fortezza Roma*, Sant'Andrea della Valle, cappella Ginetti

<sup>19</sup> PETRAROIA 1987, p. 241.

namamento di Santa Maria di Montesanto, una di quelle due “chiese gemelle” (a finanziare l’impresa era il cardinale Girolamo Gastaldi). Quello stesso giorno venivano pagati anche Francesco Antonio Fontana (sempre dieci scudi; il suo nome segue quello di Rondoni, e chiude la lista), Sillano Sillani (dieci scudi), Lazzaro Morelli (40 scudi), Filippo Carcani (65 scudi), Giovanni Maria de Rossi (11:40 scudi); in precedenza, per lo stesso cantiere, Sillani aveva già ricevuto scudi 50:86; Giovanni Maria de Rossi 88 (in due *tranches*), Fontana 50, Morelli sempre 50, Giovanni Battista de Rossi e Lorenzo Buratti 280. I pagamenti non specificano gli incarichi affidati agli scultori, ma è impossibile che ciascuno di loro realizzasse una statua. Buratti, in



Fig. 10:  
Alessandro Rondoni, *Allegoria della Fama*, Roma, Sant’Andrea della Valle, cappella Ginetti

<sup>20</sup> TITI [1674 – 1763], 1987, p. 203.

ogni caso, pagato per primo nel luglio del 1674 in un’unica *tranche*, e non noto come scultore, poteva essere uno sbizzzatore o il fornitore dei marmi. Nella guida di Titi si legge che autori di quelle statue erano stati «Morelli, Rondone, Silano, Antonio Fontana, & altri<sup>20</sup>». Venivano taciuti quindi i nomi di Carcani e dei de’ Rossi, ma l’indicazione era comunque molto precisa. Eppure è possibile che il Nostro, in questo cantiere, pagato appena 10 scudi, si fosse limitato ad affiancare (ancora una volta, si direbbe) l’amico e collega Fontana nella realizzazione di una delle *Sante*. Subito dopo si passò a lavorare alle statue di *Sante francescane* per il coronamento della chiesa gemella di Santa Maria dei Miracoli, ed in questo caso i documenti permettono

di riferire con precisione due figure a Cosimo Fancelli, due a Carcani, ed una ciascuno a Morelli, Maille, Ferrata e a un “todesco” che è stato identificato con un «Lorenzo Tedesco» citato, però, nella guida di Titi solo per sculture in legno in Santo Spirito in Sassia; più probabile che si trattasse del giovane Johann Bernard Fisher von Erlach, a Roma dal 1671 al 1683, ed attivo in quegli anni come scultore per il marchese del Carpio<sup>21</sup>. Significativamente, quindi, né Fontana né Rondoni passarono a lavorare al secondo cantiere e infatti i loro nomi venivano in



<sup>21</sup> GOLZIO 1941, pp. 134 e 142-144; TITI [1674 – 1763] 1987, p. 203 e FERRARI PAPALDO 1999, p. 286 (per l’identificazione del «Lorenzo tedesco»).

Figg. 11,12:  
Alessandro Rondoni, *Ritratto del cardinale Giovanni Francesco Ginetti in preghiera*, Roma, Sant’Andrea della Valle, cappella Ginetti;  
Alessandro Rondoni, *Busto del cardinale Giovanni Francesco Ginetti (part.)*, Roccaforte, chiesa parrocchiale;

<sup>22</sup> TITI [1674 – 1763] 1987, p. 204.

questo caso taciuti nella guida di Titi<sup>22</sup>. Quel ciclo di *Sante*, ad ogni modo, costituiva un’eco in tono minore dell’imponente sfilata di statue del Colonnato di San Pietro (Bernini, come è noto, aveva affiancato Carlo Rainaldi nella progettazione delle chiese di Piazza del Popolo), e il coinvolgimento di Fontana (affiancato da Rondoni) in Santa Maria di Montesanto era stato quasi automatico. La successiva esclusione di entrambi dall’impresa di Santa Maria dei Miracoli tradiva però la difficoltà dei due scultori ad imporsi nel genere della statua-

ria monumentale, genere nel quale anche in seguito Rondoni si sarebbe cimentato poche volte.

Tra il settembre ed il dicembre del 1674, intanto, Alessandro era stato pagato ben 200 scudi per la vendita agli Altieri di quattro statue antiche, che egli stesso avrebbe restaurato, destinate ad occupare un posto di rilievo nel palazzo della famiglia del pontefice Clemente X. Il documento è molto significativo, poiché indica un rapporto diretto con il grande Maratti: «[...] quattro statue che egli ci ha vendute per situarle sopra la facciata della loggia in prospetto del primo cortile del



**Fig. 13:**  
Paolo Naldini, *Busto di Gaspare Marcaccioni*, Roma, Santa Maria del Suffragio

<sup>23</sup> SCHIAVO 1962, p. 66.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Per l'identificazione di queste statue (di quelle vendute da Rondoni una sola è forse ancora *in situ*) cfr. FOX 1996, pp. 163-164 e 195.

Palazzo Altieri al Giesù cioè le statue di un Adone, una Venere, un Caracalla, et un Settimio Severo obligandosi il detto Sig. Rondone di rimuovere, ristaurar le medeme a tutte sue spese, e fattura nel modo, et forma, che li verrà ordinato dal Sig. Carlo Maratta nostro Pittore»<sup>23</sup>. Nel dicembre del 1676 anche il già citato Sillani vendeva agli Altieri due statue destinate alla medesima loggia<sup>24</sup>. Maratti, come è noto, proprio in quel momento stava eseguendo una delle sue opere più note, l'*Allegoria della Clemenza* nella volta del salone di Palazzo Altieri (1674 – 1675), ed era ormai il pittore più importante a Roma. Poco





tempo prima, entro il 1674, erano stati collocati nel Pantheon i due busti ritratto di *Raffaello* e *Annibale Carracci*, opera di Paolo Naldini (oggi nella Protomoteca Capitolina), commissionati direttamente da Maratti che, in accordo con l'amico Giovanni Pietro Bellori, aveva così voluto celebrare i numi tutelari della linea artistica di cui lui si sentiva a pieno diritto l'erede più illustre. I modelli in terracotta di Naldini rimasero nelle mani del pittore (sono elencati nell'inventario dei suoi beni del 1712)<sup>25</sup>, e forse fu sempre lo stesso Maratti a commissionare a Rondoni le due repliche dei busti oggi al Louvre. Si tratta degli unici marmi firmati, assieme a quello del Norton Simon, dallo scultore (quello di Raffaello come ALESSANDRO / RONDONI FECIT; quello di Annibale come ALE RONDONI), più volte riferiti dalla critica all'Alessandro *senior*, e quindi considerati prototipi dei busti di Naldini<sup>26</sup>. Se quello di *Raffaello* è molto fedele al prototipo, sebbene di una qualità innegabilmente superiore, il busto di *Annibale* eseguito da Rondoni non costituisce una copia in senso stretto del modello romano, ed in questo caso è ancora più lampante la superiorità del marmo di Rondoni rispetto a quello più compassato di Naldini; in particolare il panneggio, dall'ampia falcatura, nobile ma anche ricco, è un pezzo di bravura notevole. I due busti oggi al Louvre sono attestati in Francia a partire almeno dal 1722, quando sono inventariati nel Castello di Meudon, e la tentazione sarebbe quella di immaginarli come un dono, da parte di Maratti e/o Bellori, a quella Francia (nella fattispecie, l'Accademia da poco fondata nell'Urbe?) che era sempre più vicina alla Roma del trionfante classicismo di fine Sei e inizio Settecento.

Il legame con Maratti che potrebbe essere stato all'origine della realizzazione dei ritratti di *Raffaello* e *Annibale* sarebbe stato anche un elemento chiave per assicurare a Rondoni la più prestigiosa commissione di tutta la sua carriera. Come anticipato in apertura, infatti, Alessandro arrivò a scolpire, prima del 1682, quando è chiaramente descritto nell'inventario della collezione del Carpio steso a Roma in quell'anno, un busto del ricchissimo e potente marchese: «Una statua di Sua Ecc.za in Busto, ò, mezza figura di marmo bianco con Armatura, su Piedestallo di Pietra egitia, e di diversi colori, con suoi Trofei di marmo bianco fatto dal signore Alessandro Rondoni Scultore Romano»<sup>27</sup>. Secondo una notizia tratta dall'Archivio Odescalchi, nel marzo del 1677, appena giunto a Roma, il Carpio aveva subito fatto chiamare Maratti: «Appena giunto in Roma il Licce

<sup>25</sup> M. G. BARBERINI, in BOREA, GASPARRI 2000, I, pp. 478-479; cfr. anche MARCHIONNE GUNTER 2003A, p. 119, nota 290.

<sup>26</sup> CORDELLIER 1992, pp. 30-33; BRESCH-BAUTIER, BORMAND 2006, p. 190.

<sup>27</sup> CACCIOTTI 1994, pp. 138 e 193; DE FRUTOS SASTRE 2009, pp. 637-638.



mandò a chiamare il Maratta famoso pittore per havere S.E. Un genio particolare alla Pittura, che chi sarà valente in questa professione haverà campo di approvociarsi perche si spenderà volentieri e senza miseria»<sup>28</sup>. Il pittore dovette eseguire subito dopo, per il marchese, un celebre disegno raffigurante un'*Accademia ideale*, oggi nella collezione Devonshire di Chatsworth (noto anche attraverso un'incisione di traduzione di Nicolas Dorigny)<sup>29</sup>: probabile che Maratti divenisse subito,

<sup>28</sup> DE FRUTOS SASTRE 2009, p. 360.

<sup>29</sup> S. RUDOLPH, in BOREA, GASPARRI 2000, I, pp. 483-484.



per il Carpio, l'interlocutore privilegiato in fatto di scelte artistiche. Ma un'altra carta altrettanto importante, per Rondoni, dovette essere la sua pluriennale amicizia con Francesco Antonio Fontana, che fornì al marchese numerose sculture antiche, lavorando anche in veste di restauratore<sup>30</sup>. In ogni caso, oggi, non può che essere sorprendente la scelta, da parte del ricchissimo Gaspar de Haro y Guzmán, di rivolgersi proprio a Rondoni per il suo busto ritratto:

**Fig. 14:** Alessandro Rondoni, *Busto del cardinale Domenico Maria Corsi* (part.), collezione privata

<sup>30</sup> CACCIOTTI 1994, pp. 142-143.

tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, a Roma, erano ancora attivi sia Ferrata sia Raggi, e non si dimentichi che Domenico Guidi eseguiva a quelle date opere memorabili, come il *Busto del conte Gaspare Thiene* per il suo monumento funebre (1679 – 1682; Roma, Sant'Andrea della Valle), e anche Lorenzo Ottoni si andava accreditando come un ritrattista dal sicuro mestiere. Purtroppo la perdita di quell'effigie, che doveva costituire un notevole *tour de force* esecutivo (l'elaborato piedistallo policromo era stato probabilmente scolpito dallo stesso Rondoni, e quei "trofei di marmo" non erano troppo lontani, come idea, dall'aquila del busto del Norton Simon) non ci permette di misurare i risultati conseguiti da Rondoni, ma è chiaro che le precedenti prove del busto di Pasadena, *Marzio Ginetti* e, forse, dei due busti oggi al Louvre (se davvero, come qui suggerito, questi erano cronologicamente precedenti al 1680 circa), aveva permesso ad Alessandro di conquistarsi un notevole credito, anche e soprattutto nel campo della ritrattistica. Nell'inventario del 1682 del marchese del Carpio sono indicate con precisione anche opere di Bernini («due mascheroni di creta cotta») e del quasi oscuro Giovanni Battista Capozio, scalpellino, autore di una fontana di porfido; strano, quindi, che le «Quattro mezze figure di marmo bianco, che rappresentano, una la Verità, l'altra la Buggia, la terza la Prudenza e la quarta l'Invidia con loro quattro Piedestalli di marmo», approdate in Spagna (la *Verità* e la *Prudenza* a La Granja e la *Bugia* e l'*Invidia* nella Casa del Labrador a Aranjuez), fossero prive di attribuzione<sup>31</sup>. Per i busti sono stati fatti i nomi di Ferrata, Ottoni, e Giovanni Battista Foggini<sup>32</sup>, ma nessuna di queste proposte sembra convincente; più verosimile sarebbe l'ipotesi di accostare questi pezzi, citati subito dopo il ritratto del marchese, proprio a Rondoni, il cui nome sarebbe stato omesso perché implicito, o semplicemente perché questi busti, al contrario magari dell'effigie del marchese, non erano firmati. La questione andrà affrontata in modo più approfondito (la serie non sembra necessariamente riconducibile ad un'unica mano) ma talune sigle nei panneggi (specie nella *Verità* e nella *Bugia*<sup>33</sup>), caratterizzati da pieghe parallele nitidamente incise, si ritrovano assai simili in molte opere dello scultore, come ad esempio nelle *Allegorie* della cappella Ginetti. Negli stessi anni Rondoni aveva ottenuto un altro successo significativo: poiché il più affermato Raggi, che nel 1673 aveva firmato un contratto per l'esecuzione di gran parte dell'apparato decorativo della cappella Ginetti in

<sup>31</sup> CACCIOTTI 1994, p. 193.

<sup>32</sup> DE FRUTOS SASTRE 2009, pp. 361-362; DE FRUTOS SASTRE 2014, p. 649

<sup>33</sup> Per le questioni iconografiche si veda DE FRUTOS SASTRE 2014



Sant'Andrea della Valle, tardava a portare a termine il suo lavoro, nel luglio del 1676 Alessandro veniva pagato 125 scudi per la *Fama* a bassorilievo (ma si trattava, sostanzialmente, di un mezzo rilievo) sovrastante il monumento funebre di Marzio Ginetti<sup>34</sup>. Tra il 1683 e il 1684 Rondoni eseguì anche le due figure della *Giustizia* e della *Fortezza* collocate sopra le colonne della parete di destra della medesima cappella, che insieme agli altri marmi di cui si dirà, costituivano forse le opere pubbliche più importanti mai realizzate dallo scultore (la partecipazione di questi al cantiere in Sant'Andrea della Valle è puntualmente ricordata nella guida di Titi)<sup>35</sup>. Nel 1690 egli era poi pagato per le tre statue sul timpano dell'altare della cappella (*Umiltà*, *Vigilanza* e un

<sup>34</sup> CAVAZZINI 1999, pp. 407-408.

<sup>35</sup> Titi [1674 – 1763] 1987, p. 79.



**Figg. 15,16:**  
Alessandro Rondoni (?), *La Verità*, Segovia, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso;  
Alessandro Rondoni(?), *La Bugia*, Aranjuez, Casa del Labrador, Real Sitio

<sup>36</sup> CAVAZZINI 1999, p. 410.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

*Angelo reggicorona*)<sup>36</sup>. Infine nel 1703 Rondoni riceveva anche il saldo per i *Busti di Giovanni Paolo Ginetti e Marzio Ginetti*, che forse risalivano, o comunque erano stati iniziati, qualche anno addietro<sup>37</sup>. Ma il pezzo più importante di tutto il complesso era costituito certamente dal ritratto a figura intera, inginocchiato, del *Cardinale Giovanni Francesco Ginetti*, di fronte a quello del *Cardinale Marzio Ginetti*, del 1683 – 1684, l'opera estrema di Raggi (scomparso, come si è detto, nel 1686): e certo il confronto con quell'opera di grande valore, dal pannello vibrante, mette in luce i limiti di Rondoni nell'affrontare il genere della statua monumentale<sup>38</sup>. Più riuscite erano senz'altro le figure allegoriche collocate sulle colonne e il timpano dell'altare. Ad

ogni modo la fiducia accordata dai Ginetti a Rondoni, soprattutto per il genere del busto ritratto, non sarebbe mai venuta meno: nel conto del 1703 con il quale Alessandro riceveva il saldo per i ritratti della cappella Ginetti, erano citati anche altri tre busti raffiguranti sempre *Monsignor Giovanni Paolo*, il *Marchese Marzio e Giuseppe Ginetti*, tutti destinati ad un altro feudo laziale della famiglia (ancora oggi a Roccagorga, chiesa parrocchiale)<sup>39</sup>. Sempre al nostro scultore spettano inoltre, nella stessa chiesa, altri tre busti Ginetti: quelli del *Cardinale Marzio*, del *Marchese Marzio* e di *Monsignor Giovanni Paolo*. Una vera e propria serie di celebrazione dinastica proprio come quella commissionatagli dal cardinale Corsi.

<sup>39</sup> CAVAZZINI 1999, p. 410; PETRUCCI 1999, p. 226.



**Fig. 17:**  
Alessandro Rondoni, *Allegoria della Religione*, Roma, Sant'Andrea della Valle, cappella Ginetti

Negli anni Ottanta, quando Rondoni esegue le sue opere pubbliche romane più importanti, le già citate sculture in Sant'Andrea della Valle, il suo committente era Giovanni Francesco Ginetti, che come già detto aveva ricevuto la porpora cardinalizia nel 1681. Dal 1684 egli resse l'arcivescovato di Fermo, dimostrando un'inflessibile dedizione ai suoi obblighi episcopali, e promuovendo un'intensa attività edilizia<sup>40</sup>. Interessante è il confronto con la carriera del fiorentino Domenico Maria Corsi, creato cardinale nel 1686, quindi sempre da Innocenzo XI Odescalchi (papato 1676 – 1689), e vescovo di Rimini dal luglio 1687: anche il Corsi, infatti, si dedicò con grande passione alla sua missione pastorale, visitando nel corso del 1688 l'intera diocesi<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> TABACCHI 2001, p. 14.

<sup>41</sup> STUMPO 1983, p. 566.

<sup>42</sup> GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937, fig. 27.

Poiché la commissione a Rondoni del busto del cardinale Domenico Maria risale al 1686 (sui documenti si veda il saggio di Donatella Pegazzano), non si può escludere un contatto tra i due prelati, e di conseguenza una raccomandazione dello scultore da parte di Giovanni Francesco Ginetti. Il ritratto del *Cardinale Corsi*, già pubblicato nel 1937<sup>42</sup>, e quello qui presentato, di *Giovanni Corsi*, sono esempi notevoli del nobile e pacato classicismo di Rondoni, forse alla ricerca, in scultura, di un corrispettivo alla ritrattistica di Maratti, e appartengono senz'altro al momento più felice della carriera dell'artista. Il panneggio del *Giovanni Corsi*, in particolare, si presta ad essere confrontato con quello dell'*Annibale Carracci* del Louvre, uno dei passaggi migliori di tutta la produzione di Rondoni. In questo caso sappiamo che allo scultore era stato inviato un ritratto dipinto, eseguito da Mario Balassi espressamente per fornire all'artista romano un modello da copiare. Rispetto all'effigie pittorica, Rondoni arricchisce il busto del Corsi di un panneggio condotto morbidamente che, avvolgendo la spalla sinistra va a raccogliersi sotto il braccio destro, in accordo a una tipologia largamente attestata nella Roma del Seicento a partire almeno dall'*Urbano Mellini* di Algardi (Roma, Santa Maria del Popolo, 1635 circa). In questa sede è forse opportuno sottolineare come il già citato Naldini avesse adottato in più di un'occasione tale soluzione: in particolare i busti di *Andrea Sacchi* (Roma, San Giovanni in Laterano) e di *Gaspare Marcaccioni* (Roma, Santa Maria del Suffragio, 1680 circa) offrono un confronto davvero stringente con il marmo qui discusso di Rondoni, sebbene in quest'ultimo il panneggio si caratterizzi per una cifra stilistica di distillata eleganza nel rilievo appena modulato delle pieghe: un'interpretazione personale, questa, del classicismo algardiano.

La stima che Rondoni si era dunque conquistato a cavallo fra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta, in un momento che, come si è già detto, seguiva l'uscita di scena di Ferrata e Raggi (1686) è attestata dalla commissione nel 1692 di una *Lotta di due puttini* (perduta) da parte di Livio Odescalchi che, nel settembre di quell'anno versò 70 scudi allo scultore per quell'opera. Il gruppo doveva verosimilmente affiancarsi ad altri due simili, anch'essi perduti, eseguiti da Ferrata nel 1683-84 e da Leonardo Retti nel 1689<sup>43</sup>. Pochi anni dopo, nel 1695, Rondoni tornò, forse per l'ultima volta nella sua carriera, a confrontarsi con l'antico: in quell'anno sempre Livio Odescalchi versò allo scultore

<sup>43</sup> WALKER 2002, pp.30-31, nota 8

40 scudi per il suo lavoro sulle parti in alabastro della monumentale statua (190 cm) di *Augusto* eseguita «ad'imitatione dell'Antico» per servire da *pendant* al "*Giulio Cesare*" (oggi identificato con *Tiberio*) che faceva parte della collezione di Cristina di Svezia acquistata dal duca nel 1692 (le due statue si trovano attualmente al Prado<sup>44</sup>).

Ancora nel 1695 Rondoni venne pagato insieme al Maglia trenta scudi; l'anno precedente la stessa somma era stata versata a Giacomo



Antonio Lavaggi e a Vincenzo Felici<sup>45</sup>. Dal *Catalogo de Benefattori della Vecchia, e nuova Traspontina* steso nel Settecento da padre Avertano Maria Bevilacqua apprendiamo che ciascuno dei quattro scultori aveva eseguito una delle statue in marmo dell'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina (a Rondoni si deve il *Sant'Angelo*)<sup>46</sup>. Non si trattava di un lavoro di grande rilievo (è taciuto, infatti, dalla sempre attenta guida di Titi), ed il compenso era stato assai modesto.

<sup>44</sup> WALKER 2002, p. 31, nota 8; per l'inventario della collezione di Livio in cui sono citate le due statue cfr. WALKER 1994, pp. 197, 204, catt. 50-51

**Fig. 18:** Alessandro Rondoni, *Sant'Angelo martire*, Roma, Santa Maria in Traspontina

<sup>45</sup> MARCHIONNE GUNTER 2003B, p. 355.

<sup>46</sup> CATENA 1954, pp. 7 e 55.





Nel 1699 Rondoni e Lavaggi si ritrovarono accanto nel cantiere della cappella Altieri in Santa Maria in Campitelli (prima a sinistra), accanto a Giulio Napolini, Giuseppe Raffaelli e Andrea Fucigna, per l'esecuzione di un *Putto* in marmo ciascuno: gli acconti per i 60 scudi pattuiti risultano versati tra l'aprile e il maggio del 1699, ma non è registrato il saldo per quei lavori<sup>47</sup>. Protagonista, in quella cappella, era Lorenzo Ottoni, autore della pala d'altare a rilievo; e lo stesso Ottoni è documentato insieme ad altri scultori nell'altra cappella Altieri della stessa chiesa, quella che costituisce praticamente il transetto sinistro, un cantiere certo più importante, dal quale Rondoni rimase tagliato fuori<sup>48</sup>. Tra il 1702 e il 1703 Rondoni, come già anticipato, veniva pagato per una delle statue del Colonnato di San Pietro, la *Santa Susanna* ancora algardianamente impostata, un'opera lontanissima dal linguaggio di Bernini, che pure era stato colui che aveva dato il via all'importante cantiere<sup>49</sup>. Nonostante il ruolo da comprimario giocato in quella colossale impresa, Rondoni sarebbe stato puntualmente ricordato tra i nomi degli oltre quaranta autori di quelle statue in travertino nell'edizione del 1721 dello *Studio di pittura, scoltura ed architettura* di Titi<sup>50</sup>. Del tutto sorprendente è la presenza a Napoli, proprio nel 1702, di Rondoni, pagato per portare a termine dei lavori lasciati incompiuti da Cosimo Fanzago, una serie di *Putti* sugli archi d'ingresso alle cappelle della Certosa di San Martino (due eseguiti interamente da Alessandro) e un *San Giovanni Battista* e un *San Gerolamo* oggi nella controfacciata, ma destinati in origine alla facciata e a una nicchia del coro (contratto del 19 aprile)<sup>51</sup>. La parentesi napoletana, compresa tra gli impegni in Santa Maria in Campitelli e al Colonnato di San Pietro, è così incongrua nel percorso di Rondoni, che potrebbe suggerire il sospetto di un caso di omonimia, ma lo scultore veniva indicato come "romano", e quindi non dovrebbero esserci dubbi sulla sua identificazione. Il Nostro, a quell'epoca, doveva certo essere alla ricerca di lavoro, ma la sua chiamata a Napoli, in un momento chiaramente declinante della sua carriera, rimane inspiegabile; anche perché si trattò di un lavoro piuttosto importante, retribuito con 650 ducati. E proprio quello sarebbe stato, insieme all'impegno sulla *Santa Susanna* per San Pietro, l'ultimo documentato lavoro di Rondoni, attestato però ancora nel 1710 dagli Stati delle Anime di San Lorenzo in Lucina<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> SCHIAVO 1962, p. 194; ANSELMi 1993, p. 215, nota 27.

<sup>48</sup> DI NAPOLI RAMPOLLA 1997.

<sup>49</sup> RUSSO 1987, pp. 104 e 109.

<sup>50</sup> TITI [1674 – 1763] 1987, p. 17.

<sup>51</sup> CAUSA 1973, pp. 46 e 102, nota 93; D'AGOSTINO 2001, p. 207 (con bibliografia precedente).

<sup>52</sup> Cfr. nota 1.

Mario Balassi (1604-1667)

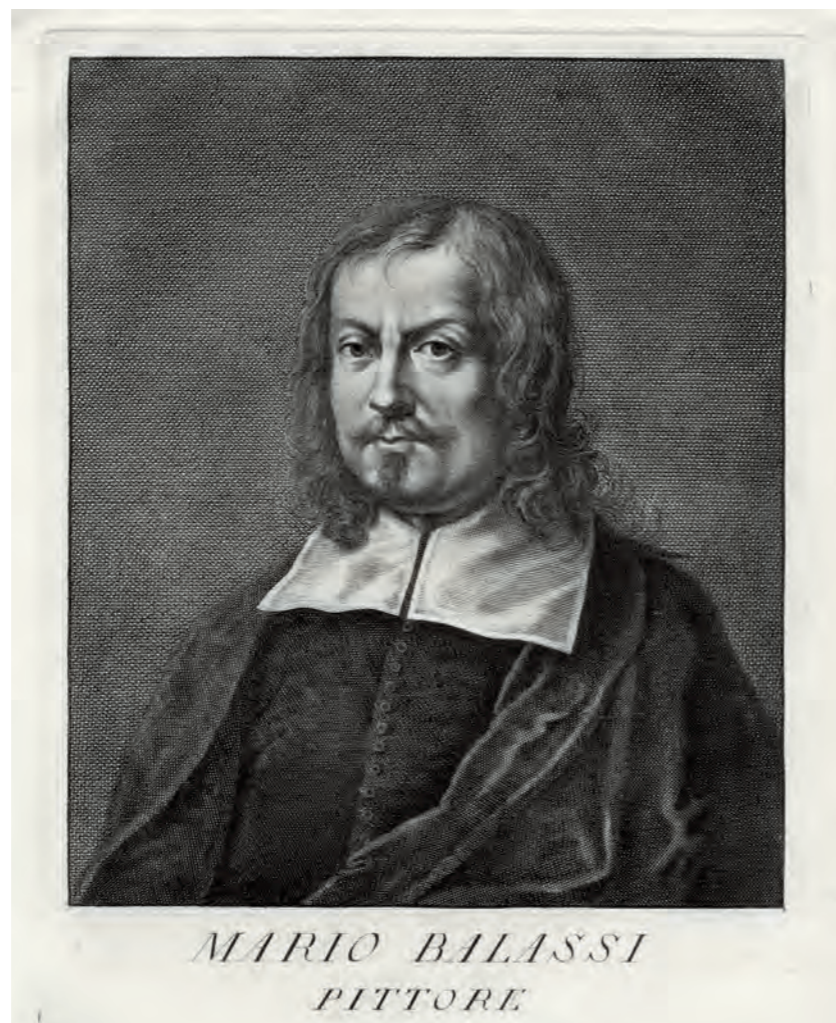


Fig. 1:  
Girolamo Rossi, Domenico  
Campiglia (da Balassi), *Autoritratto  
di Mario Balassi*, 1756, incisione

<sup>1</sup> Mentre scriviamo queste righe, è in corso di stampa il volume di chi scrive dedicato a Mario Balassi, con catalogo completo dei dipinti e dei disegni, al quale rimandiamo per una trattazione dettagliata e precisi riferimenti bibliografici.

Artista di notevoli potenzialità ma sinora poco conosciuto<sup>1</sup>, Balassi occupa una posizione piuttosto isolata nel panorama della pittura fiorentina del Seicento, con caratteristiche stilistiche alquanto originali. Questo è probabilmente in parte dovuto agli influssi extra-toscani assorbiti durante il lungo soggiorno a Roma, iniziato al seguito di Domenico Cresti detto il Passignano e durato circa una decina d'anni<sup>2</sup>. La frequentazione del prestigioso maestro, con Cigoli e Pagani grande rinnovatore dell'arte del Granducato, aveva completato la

<sup>2</sup> Se effettivamente Balassi seguì il Cresti a Roma, come attestano le fonti, dovette farlo intorno alla metà del terzo decennio, comunque prima che Passignano lasciasse l'Urbe, ossia entro il 1627, mentre nel 1634 l'artista è nuovamente a Firenze. Al giugno 1629 risale il primo pagamento per i Barberini; vedi ARONBERG LAVIN 1975, doc. 16, p. 3.

formazione del nostro pittore, iniziata da fanciullo presso il veronese di origine Jacopo Ligozzi, attivo per la corte medicea, e proseguita alla feconda bottega di Matteo Rosselli, tappa fondamentale in particolare sotto l'aspetto disegnativo.

Come segnalato nella dettagliata biografia tardo seicentesca di Filippo Baldinucci<sup>3</sup>, il giovane artista, trasferitosi nella Città Eterna, si legherà alla potente famiglia Barberini. Da questa Balassi riceverà

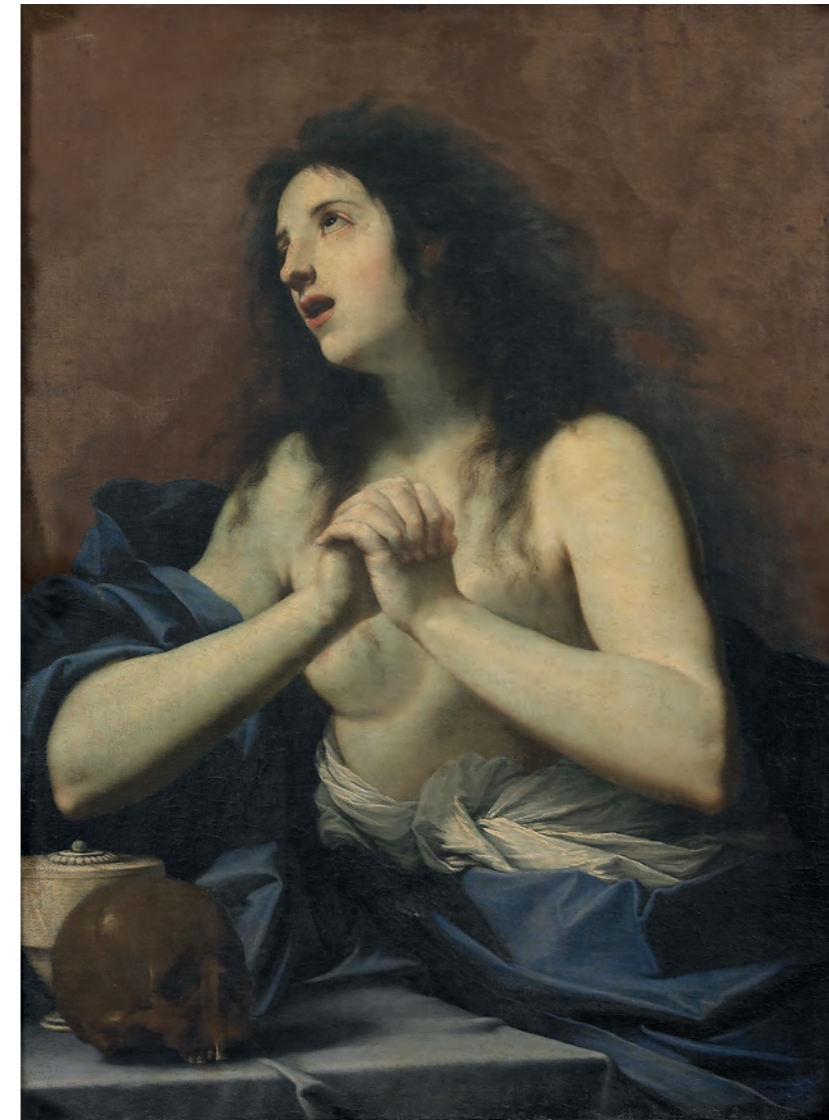


**Fig. 2:**  
Mario Balassi, *Noli me tangere*,  
Firenze, olio su tela, 243x165 cm,  
Ente Cassa di Risparmio

<sup>3</sup> BALDINUCCI 1681-1728  
(ed. 1845-1847), IV, 1846,  
pp. 586-595.

commissioni per Monterotondo, feudo laziale della casata di origine toscana, e per le chiese romane di Santa Maria della Concezione, nella quale lascia la *Trasfigurazione* ancora in loco datata 1630, e di San Caio. L'edificio di culto ora scomparso, un tempo nei pressi del Quirinale, ospitava il *Noli me tangere* attualmente nelle collezioni dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze (Fig. 2), incarico di prestigio ottenuto dallo stesso pontefice Urbano VIII.

Se la notevole opera per la chiesa dei Cappuccini è un saggio dalla forte impronta classicista, che oltre all'influsso di Raffaello – del quale Balassi aveva appena copiato la pala dello stesso soggetto di San Pietro in Montorio – risente della pittura emiliana, da Ludovico Carracci a Guido Reni, la tela per San Caio è invece un dipinto pienamente barocco, una rivisitazione del Correggio<sup>4</sup> con echi del Parmigianino, forse mediati da contatti con il Mastelletta<sup>5</sup>. Un esordio



<sup>4</sup> Il rapporto è stato delineato da Mina Gregori in GODI 1998, n. 12, pp. 51-53, p. 51.

<sup>5</sup> I Barberini, presso i quali il nostro pittore aveva preso dimora, possedevano vari dipinti di questo autore; vedi SCHÜTZE 2007, p. 160.

dunque ben poco fiorentino, tanto che le uniche consonanze con l'ambiente artistico della città natale sono, a queste date, con Giovan Battista Vanni, pittore eccentrico e con un percorso biografico simile<sup>6</sup>. Al ritorno a Firenze intorno al 1634, circostanza che non segue il viaggio a Vienna come finora creduto dalla critica sulla scia di una errata interpretazione delle *Notizie* baldinucciane<sup>7</sup>, il nostro pittore risulta presto operoso per committenti di prestigio, come i marchesi

**Fig. 3:**  
Mario Balassi, *Santa Maria Maddalena*,  
olio su tela,  
97,5x73 cm, Firenze, Uffizi

<sup>6</sup> Anche Giovan Battista Vanni fu a Roma a partire dal 1624, entrando nell'orbita barberiniana e in seguito godendo della protezione dei marchesi Corsi. La vicinanza del nostro pittore al Vanni è stata in passato sostenuta in più occasioni da Mina Gregori e Francesca Baldassari.

<sup>7</sup> La rettifica, ampiamente sostenuta dal ritrovamento di evidenze documentarie, si trova in BECUCCI 2012.

Corsi, con i quali i documenti ritrovati da Donatella Pegazzano attestano un costante e duraturo rapporto<sup>8</sup>, o il facoltoso cadetto di casa Medici, Don Lorenzo. Per quest'ultimo, l'artista esegue nel 1638 la *Santa Maria Maddalena* ora agli Uffizi (Fig. 3), tela nella quale appare ormai codificato il suo personale linguaggio: volti dalle labbra rosso acceso, incarnati biaccesi, capelli scarmigliati che ricordano le creature del Volterrano, autore prediletto del mecenate di villa la Petraia.



**Fig. 4:** Mario Balassi, *San Nicola da Tolentino resuscita le starnie*, olio su tela, 330x225 cm, Prato, Museo Civico

<sup>8</sup> PEGAZZANO 2015A, pp. 69-124, pp. 90, 95-96.

<sup>9</sup> G. PAPI, in FIRENZE 1987, nn. 22-23, pp. 68-71, p. 70.

Si fa poi notare il caratteristico panneggio schiacciato e sinuoso, una peculiarità inconfondibile dell'artista, in certi casi «simile nella sostanza alle membrane di una medusa», come osservato in passato da Gianni Papi nella scheda relativa al *pendant* di collezione Pratesi<sup>9</sup>, che include un'altra versione in ottagonio del dipinto citato.

La perduta *Assunta* per la famiglia fiorentina degli Ardinghelli, pagata a Balassi tra il 1643 e 1644, un tempo fulcro della cappella in San

Gaetano affrescata da Lorenzo Lippi, e la grande pala con *San Nicola da Tolentino resuscita le starnie* del 1648 per San Francesco a Prato (Fig. 4), uno dei capolavori dell'artista, sono forse le maggiori imprese eseguite nel corso del quinto decennio. La tela pratese, dipinto monumentale e austero, tradisce influenze diverse che vanno dal Passignano a Poussin, con ricordi anche di esperienze caravaggesche, evidenti nel marcato contrasto tra luce e ombra e nella concitata gestualità dei protagonisti.

Alcuni dei quadri da stanza ritrovati e di prossima pubblicazione, caratterizzati dall'indecifrabile significato e pervasi da un alone di mistero, potrebbero essere stati eseguiti in questo periodo, in cui il nostro pittore probabilmente si avvicinò a Salvator Rosa, con il quale sono state più volte poste in risalto dalla critica tangenze stilistiche, e alla sua cerchia di amici e colleghi gravitanti intorno all'Accademia dei Percossi, come i già citati Giovan Battista Vanni e Lorenzo Lippi<sup>10</sup>.

Nel 1652 Balassi è documentato risiedere per alcuni mesi a Vienna, dove il pittore raggiunse Ottavio Piccolomini (1599 – 1656)<sup>11</sup>, comandante delle armate imperiali durante la Guerra dei Trent'anni che, in tempi finalmente pacifici, accasatosi e coperto di onori, è impegnato ad abbellire la propria residenza nel castello di Náchod. Nonostante abbia ottenuto l'ambito compito di ritrarre «dal vivo», come ricordato dal principale biografo, l'imperatore Ferdinando III d'Asburgo, Balassi, il cui soggiorno è documentato nei dettagli da alcune ritrovate lettere al suo mecenate, tornerà definitivamente a Firenze alla fine dell'anno, amareggiato dalla perdita della promessa commissione di una pala d'altare per il duomo di Santo Stefano della città austriaca, poi eseguita dal collega tedesco Joachim von Sandrart. Sulla via del ritorno è possibile che il nostro pittore abbia brevemente visitato Venezia e gli altri luoghi ricordati dal Baldinucci, anche se non è da escludere un più lungo soggiorno precedente, soggiorno che meglio spiegherebbe quelle tangenze con le sottili bizzarrie di Pietro Ricchi più volte notate nell'artista dalla critica a partire da Hermann Voss<sup>12</sup>.

Negli anni che seguono, si ricorda l'esecuzione di importanti lavori per Prato, quali *La Vergine e Gesù Bambino appaiono a San Domenico* ora al Museo Civico, del 1656, ma anche per la famiglia granducale. All'inizio del settimo decennio, il cardinal Carlo de' Medici ordina a Balassi una coppia di tele raffiguranti il granduca Ferdinando II e Vittoria della Rovere, pagate nel 1661<sup>13</sup>. Se il dipinto

<sup>10</sup> Vedi in proposito STRUHAL 2010, pp. 43-55.

<sup>11</sup> Sull'argomento vedi il già citato contributo di Alessandra Becucci (BECUCCI 2012).

<sup>12</sup> Voss 1961, pp. 211-215. Pietro Ricchi è stato allievo di Passignano a Firenze con Balassi, e la conoscenza tra i due artisti risale probabilmente già agli anni del comune apprendistato.

<sup>13</sup> La scoperta del documento, rintracciato da Elena Fumagalli, è stata resa nota da Francesca Baldassari in FUMAGALLI, ROSSI 2011, n. 51, pp. 210-211, p. 210.

<sup>14</sup> GREGORI 2001, pp. 155-164, p. 158.

con l'effigie dell'uomo è ancora da rintracciare, il ritratto della moglie, ritrovato in tempi relativamente recenti (Fig. 5), denuncia appieno la nuova stagione creativa del nostro pittore: abbandonato ogni accenno di naturalismo, nasce un nuovo personalissimo stile, arcaizzante e manierato, per il quale Mina Gregori ha parlato di «ornatissimi ritratti di corte, asfittici fino al simbolismo»<sup>14</sup>. Una fase di ispirazione nordica – si ricorda come Baldinucci affermi che



Fig. 5:  
Mario Balassi, *Ritratto di Vittoria della Rovere*, olio su tela, 83x64 cm, già collezione Koelliker; ubicazione attuale sconosciuta

Balassi nei due dipinti per il Cardinal Carlo «pretese d'imitare il modo di finire di Alberto Duro [Albrecht Dürer]» – e neo-ligozziana che, sebbene non esente da critiche da parte del Baldinucci, costituisce forse, proprio per l'assoluta originalità di queste atemporali creazioni, il momento più interessante della sua carriera, con alcuni punti in comune con l'arte di Carlo Dolci, artista che, quasi simbolicamente, porterà a compimento il *Martirio di San Lorenzo* per la

cattedrale pratese, ultima incompiuta prova del nostro pittore.

Il ritrovamento di alcune opere appartenenti a questa fase, una *Madonna col Bambino* neo-quattrocentesca su tavola, firmata e datata 1660, proveniente dalla collezione Lippi, tra le famiglie più legate a Balassi, e l'enigmatica *Regina d'Armenia*, per anni attribuita ad un artista più antico e che proprio grazie alla prima è stato finalmente possibile ricondurre al Nostro, costituiscono con il precedentemente citato ritratto di *Vittoria della Rovere* del 1661, un nucleo di dipinti di eccezionale qualità e personalissimo stile che saranno presentati insieme, da chi scrive, nella monografia di prossima pubblicazione.

Proprio a questo gruppo di opere si lega, non solo cronologicamente, il *Ritratto del marchese Giovanni Corsi* datato 1661 che riveliamo in questa occasione, attribuito a Balassi da Donatella Pegazzano anche prima del ritrovamento dei documenti che ne certificano la paternità. Con l'importante casata dei Corsi, come accennato, Balassi intrattene rapporti di lavoro che risultano già consolidati nella seconda metà del quarto decennio, periodo al quale risalgono alcuni pagamenti per opere del pittore ritrovati dalla studiosa nei registri della famiglia fiorentina<sup>15</sup>: il 10 maggio 1637 l'intagliatore Jacopo Sani è ricompensato per un ornamento intagliato fatto fare «x una S. Maria Mad:a di mano di Mario Balassi», mentre l'anno successivo «a conto de quadri del salotto» l'artista è retribuito con dieci scudi.

Caso non infrequente nella società del tempo, la protezione dei marchesi è estesa anche ad altri membri della famiglia, quali il fratello maggiore del pittore, Fausto Balassi (1602 – 1646), impiegato presso i Corsi con funzioni di contabile, che seguirà il marchese Giovanni e il protonotario apostolico Lorenzo nei loro lunghi soggiorni romani. Giovanni di Jacopo Corsi (1600 – 1661), sul quale rimandiamo all'approfondito contributo presente in questa stessa pubblicazione, marchese di Cajazzo e senatore fiorentino, ebbe due mogli, Lucrezia Salviati, sposata nel 1628, e Virginia Vitelli, alla quale si unì nel 1640. Dalla prima ebbe i figli Antonio (+ 1679), primogenito e futuro marchese, e Domenico Maria (1633 – 1697), poi cardinale. Di Giovanni era già noto un ritratto giovanile a figura intera, in collezione privata, realizzato dai fratelli Domenico e Valore Casini<sup>16</sup>. Nel nostro dipinto invece l'effigiato, scomparso il 12 maggio del 1661, è ritratto nell'anno della morte, come chiarisce la lettera con l'iscrizione presentata dal personaggio: «All'ill:mo Sig:re e P:rone Coll.mo/ Il Sig:re March.e

<sup>15</sup> PEGAZZANO 2015A, cit., p. 90, nota 113 p. 95.

<sup>16</sup> Si veda il saggio di Donatella Pegazzano in questo volume e pubblicato in PEGAZZANO 2015A, Fig. 3, p. 86.

Gio: Corsi / Firenze/ 1661.» [All'illustrissimo Signore e Padrone Colendissimo, Il signor Marchese Giovanni Corsi, Firenze 1661.].

Nei documenti della famiglia marchionale, conservati all'Archivio di Stato di Firenze, è registrato il pagamento per un primo ritratto del defunto: «Spese per la morte del S.r March:se dare [...] 23 di Maggio [lire] quattordici pag:i a Silvestro Pittore a conto del ritratto fatto»<sup>17</sup>. Il poco tempo a disposizione e la modesta cifra pagata allo sconosciuto autore, corrispondente a due scudi, ci inducono a pensare che si tratti di un disegno, o di un sommario abbozzo, tratto dal cadavere subito dopo il decesso.

<sup>17</sup> ASF, Guicciardini Corsi Salviati (d'ora in poi GCS), Libri di amministrazione, 545, c. 38 sn.



**Fig. 6,7:** Indagine riflettografica in cui è possibile osservare la prima stesura, in seguito coperta da Balassi girando la tela

Il pagamento a Balassi per due ritratti del Marchese compare invece alla fine dello stesso anno nei registri contabili di Domenico Maria Corsi, figlio dell'effigiato. In data 24 marzo 1662 [1661 stile fiorentino] troviamo:

«[scudi] 15 – m.a buoni come sopra [ad Andrea Migliorucci] tanti da lui pagati @ Mario Balassi Pittore x sue fatiche in havere fatto due Ritratti del S:re March.e Gio:Corsi b.m.[buona memoria], che uno mandatone a Roma e l'altro donato alla S.ra Mar:a [marchesa] Verg:a Corsi»<sup>18</sup>.

Non siamo sicuri di quale dei due esemplari, uno spedito a Roma,

<sup>18</sup> ASF, GCS, Libri di amministrazione, 553, c. 13 sn.

dove solitamente risiedeva Domenico Maria, e l'altro inviato alla vedova Virginia Vitelli Corsi, sia il ritratto in oggetto. Abbiamo tuttavia degli indizi per chiarire la questione. Con buona probabilità la tela che presentiamo è il primo dei due dipinti realizzati dal nostro pittore, come lascia dedurre la presenza di un vistoso “pentimento”: al di sotto del grande colletto bianco traspare un volto



rovesciato, quello dello stesso Giovanni (figg. 6, 7).

Balassi, forse ispirandosi, per le fattezze del nobiluomo, al disegno eseguito dal misterioso pittore Silvestro, ha quindi verosimilmente compiuto un primo tentativo, poi abbandonato in favore della stesura che ammiriamo attualmente. L'artista deve poi aver replicato il ritratto in una seconda versione, che possiamo immaginare delle stesse misure.

**Fig. 8:** Mario Balassi, *Studio per ritratto di gentiluomo (recto)*, matita rossa, rialzi di gessetto bianco su carta preparata, 371x242 mm, New York, Metropolitan Museum of Art

A questo punto, appare più probabile che il committente, Domenico Maria, si sia tenuto la prima redazione – identificabile con la nostra tela in virtù del pentimento – che sarebbe stata pertanto spedita a Roma, e che la seconda, da immaginarsi di inferiore qualità, sia stata in seguito inviata a consolare la matrigna.

Venendo alla descrizione dell'opera, possiamo osservare come Balassi utilizzi, anche in questa occasione, un'impostazione consueta



Fig. 9:  
Mario Balassi, *Allegoria della Scultura*, olio su tela 71,8 x 58,4 cm, coll. privata, già Milano, presso la Galleria Carlo Orsi

<sup>19</sup> Vedi in PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994, pp. 235-239, p. 237, tav. 126.

per i propri ritratti, con lo sguardo volto al riguardante e busto lievemente in tralice. Questo impianto lo ritroviamo negli altri esempi conosciuti dell'artista, quali lo splendido *Studio per ritratto di gentiluomo*, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York<sup>19</sup> (Fig. 8), che presenta specularmente la stessa posizione, condividendo anche dettagli come la lettera esibita dall'effigiato. Allo stesso modo, il più tardo *Ritratto di Jacopo Lippi*<sup>20</sup>, personaggio con il quale

il pittore intrattenne considerevoli rapporti, come sostenuto da Baldinucci e ampiamente confermato dai documenti di prossima pubblicazione, mostra nell'impostazione del busto strette similitudini.

Anche in occasione del proprio *Autoritratto* conservato alla Galleria degli Uffizi, purtroppo giuntoci in cattive condizioni di conservazione e probabilmente frammentario, Mario Balassi ritrae sé stesso nella medesima posa, meglio apprezzabile nella stampa che riproduce il dipinto a metà del Settecento<sup>21</sup> (Fig. 1).

L'esame stilistico della tela in esame conferma pienamente quelle che sono le caratteristiche dispiegate dall'artista in tarda età. L'opera mostra un netto rifiuto di quella giovanile infatuazione per Correggio che traspare nella prima menzionata pala romana di San Caio, così come degli accenni di naturalismo che ancora contraddistinguono il *San Nicola da Tolentino resuscita le starnie* già ricordato o il *San Pietro in carcere liberato dall'angelo*, del 1653.

Al posto di quelle componenti, come nel *Ritratto di Vittoria della Rovere*, o nell'*Allegoria della Scultura* già presso la Galleria Carlo Orsi (Fig. 9), anche questa collocabile in anni non lontani, ritroviamo quelle peculiarità a cui abbiamo già fatto riferimento: un procedere tendenzialmente grafico e meticoloso, che conduce alla creazione di figure idealizzate, ultraterrene, ma anche affabili e rassicuranti.

Osservando il volto bonario di Giovanni Corsi, volto che l'artista conosceva bene in vita, si nota ad esempio, sulla fronte, come le rughe d'espressione che la percorrono si siano tramutate in un motivo ad onda, dall'intento quasi decorativo. Lo stesso gusto lo ritroviamo nell'elaborato polsino di trina, nel quale Balassi, non preoccupato di dare una credibile consistenza materica ispirata dalla natura, ha invece indugiato nel descrivere un puntiglioso motivo ornamentale dal carattere ritrovabile nei più appariscenti ricami che adornano le preziose rappresentazioni di *Vittoria della Rovere* e della *Scultura*.

La tela, eseguita lo stesso anno 1661 in cui l'artista fu nominato «uno de quattro maestri [...] x il naturale» dell'Accademia del Disegno<sup>22</sup>, servì probabilmente come modello per la realizzazione del busto marmoreo del Marchese eseguito da Alessandro Rondoni, opera per la quale rimandiamo al saggio di Andrea Bacchi in catalogo.

<sup>20</sup> Dipinto nel 1653, come attestano un'iscrizione sul dipinto, finora erroneamente decifrata 1643, e un ritrovamento documentario. L'opera è comparsa alla vendita De Larderei-Rucellai presso Pandolfini aste, Firenze, 24 febbraio 1986, lotto 670, p. 82, tav. 85.

<sup>21</sup> La stampa, realizzata dall'incisore Girolamo Rossi e dal disegnatore Domenico Campiglia, fu inserita nel 1756 all'interno del terzo volume della *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* di Francesco Mücke, edita a Firenze tra il 1752 e il 1762 (MÜCKE 1752-1762).

<sup>22</sup> ASF, Accademia del Disegno, 12, cc. 4r-4v. Istituita intorno alla metà del secolo, questa carica prevedeva per gli insegnanti una serie di mansioni che, oltre all'istruzione dei giovani disegnatori, andavano dalla scelta del modello, alla posa che questo doveva tenere, al suo abbigliamento durante le sedute. L'incarico di maestro, nel corso del Seicento, vide attivi, oltre al Balassi, maestri quali Vincenzo e Cesare Dandini, il Volterrano, Carlo Dolci, Livio Mehus e Giovan Battista Foggini.

## Bibliografia:

ANGELINI 1999

A. ANGELINI, *Bernini*, Milano 1999

ANGUISSOLA 2008

A. ANGISSOLA, *La storia della collezione Lancellotti di antichità*, in M. BARBANERA (a cura di), *Collezione di antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari: archeologia, architettura, restauro*, Roma 2008, pp. 47-81

ANSELMI 1993

A. ANSELMI, *Sebastiano Cipriani: la cappella Altieri e «I pregi dell'architettura» oda di Giambattista Vaccondio*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Alessandro Albani patrono delle arti (Studi sul Settecento romano 9)*, Roma 1993, pp. 203 – 217

ANSELMI 2014

A. ANSELMI (a cura di), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, Roma 2014

ARONBERG LAVIN 1975

M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-century Barberini documents and inventories of art*, New York 1975

BACCHI 2009

A. BACCHI, in A. BACCHI, T. MONTANARI, B. PAOLOZZI STROZZI, D. ZIKOS (a cura di), *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra di Firenze, 2009, Firenze 2009

BALDINUCCI 1681-1728

F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze 1681-1728; ed. a cura di F. RANALLI, 5 voll., Firenze, 1845-1847; ed. a cura di P. BAROCCHI, con due voll. di appendice, Firenze 1974-1975

BARTONI 2012

L. BARTONI, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012

BECUCCI 2012

A. BECUCCI, *L'arte della politica e la politica dell'arte nello spazio europeo del Seicento. Ottavio Piccolomini: contatti, agenti e acquisizioni di arte nella Guerra dei Trent'anni*, tesi di dottorato di ricerca, European University Institute, Department of History and Civilization, 2012

BELLORI 1664

G. P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne'palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Roma 1664 (consultato da: [Corpus Belloriano bellori.sns.it/bellori/TOC.html](http://CorpusBellorianobellori.sns.it/bellori/TOC.html))

BERTI 2015

F. BERTI, *Mario Balassi 1604-1667. Catalogo completo dei dipinti e dei disegni*, in corso di pubblicazione

BERTOLOTI 1881

A. BERTOLOTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Milano 1881

BOREA, GASPARRI 2000

E. BOREA, C. GASPARRI, (a cura di), *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra di Roma, 2 voll., Roma 2000

BRESC-BAUTIER, BORMAND 2006

G. BRESC-BAUTIER, M. BORMAND, (a cura di), *Les sculptures européennes du musée du Louvre: Byzance, Espagne, îles Britanniques, Italie, anciens Pays-Bas et Belgique, pays germaniques et de l'Europe de l'Est, pays scandinaves, antiques restaurées et copies d'antiques*, Paris 2006

CACCIOTTI 1994

B. CACCIOTTI, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in «Bollettino d'Arte», LXXIX (1994), pp. 133-196

CAPOFERRO 2009

A. CAPOFERRO, *Alessandro Rondoni e il mercato antiquario romano tra fine Cinquecento e primo Seicento*, in «Archeologia Classica», LX (2009), pp. 307-352

CATENA 1954

C. CATENA, *Traspontina. Guida storia e artistica*, Roma 1954

CAUSA 1973

R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Napoli 1973

CAVAZZINI 1999

P. CAVAZZINI, *The Ginetti Chapel at S. Andrea della Valle*, in «The Burlington Magazine», CXLI (1999), pp. 401-413

CAVAZZINI 2001/2002

P. CAVAZZINI, *Palazzo Ginetti a Velletri e le ambizioni del cardinale Marzio*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXIV, 2001/2002, pp. 255-290

CAVAZZINI 2008

P. CAVAZZINI, in M. BARBANERA, A. FRECCERO (a cura di), *Collezione di antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari. Archeologia, Architettura, Restauro*, Roma 2008

CORDELLIER 1992

D. CORDELLIER con la collaborazione di B. PY (a cura di), *Raffaello e i suoi: disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra di Parigi e Roma, Roma 1992

COSTA 2009

S. COSTA, *Dans l'intimité d'un collectionneur. Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009

CURZIETTI 2011

J. CURZIETTI, *Giovan Battista Gaulli: la decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma 2011

D'AGOSTINO 2011

P. D'AGOSTINO, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011

DE FRUTOS SASTRE 2009

L. M. DE FRUTOS SASTRE, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid 2009

DE FRUTOS SASTRE 2014

L. M. DE FRUTOS SASTRE, *Verdad, mentira, prudencia y envidia: cuatro alegorías para el marqués del Carpio en las colecciones reales*, in ANSELMI 2014

DI GIOIA

E. B. DI GIOIA, *Fontana, Francesco Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 657-661

DI NAPOLI RAMPOLLA 1997

F. DI NAPOLI RAMPOLLA, *Roma, S. Maria in Portico in Campitelli: la Cappella Altieri*, in «I Beni Culturali», VI/6 (1997), pp. 52-58

EFFIGIES NOMINA ET COGNOMINA 1686

*Effigies nomina et cognomina s.d.n. Innocentii pp. I I. et rr.dd. s.re. cardd. nunc viventium*, Romae 1686

FERRARI, PAPALDO 1999

O. FERRARI, S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999

FILETI MAZZA 1993

M. FILETI MAZZA, *Il Cardinal Leopoldo, Il Rapporti con il mercato emiliano*, Milano-Napoli 1993

FILETI MAZZA 1998

M. FILETI MAZZA, *Il Cardinal Leopoldo, III, Rapporti con il mercato romano*, Milano-Napoli 1998

FIRENZE 1987

*Pitture fiorentine del Seicento*, Giovanni Pratesi antiquario, catalogo della mostra, Firenze, 1987, Firenze 1987

FOX 1996

S. FOX, *Le antichità del palazzo e della villa Altieri a Roma: i materiali*, «Xenia Antiqua», V (1996), pp. 159-213

FUMAGALLI, ROSSI 2011

E. FUMAGALLI, M. ROSSI (a cura di), *Florence au Grand Siècle entre peinture et littérature*, catalogo della mostra di Ajaccio, 2011, Cinisello Balsamo (Milano) 2011

GIAMMARIA 2009

A. GIAMMARIA (a cura di), *Archivio del collezionismo romano*, Pisa 2009



- GIOMETTI 2011  
C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2011
- GODI 1988  
G. GODI (a cura di), *La collezione Pizzi. Una quadreria del Seicento*, catalogo della mostra di Parma, 1998, Parma 1988
- GOLZIO 1941  
V. GOLZIO, *Le chiese di S. Maria di Montesanto e S. Maria dei Miracoli a Piazza del Popolo in Roma*, in «Archivi d'Italia», VIII, 1941, pp. 122-148
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2004  
A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il busto in porfido del cardinale Marzio Ginetti*, in «Antologia di Belle Arti», 67/70 (2004) (*Studi Romani*, I, *In memoria di Maurizio Fagiolo dell'Arco e di Stefano Susinno*), pp. 19-21
- GREGORI 2001  
M. GREGORI, *I decenni centrali del secolo. «Maxima et minima»: Volterrano, Stefano della Bella e oltre*, in M. GREGORI (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Firenze 2001, pp. 155-164
- GUERRIERI BORSOI 1990  
M.B. GUERRIERI BORSOI, *Gli stucchi di Santa Marta al Collegio Romano nell'attività di Leonardo Retti*, in «Bollettino d'Arte», LXXIV (1990), pp. 99-112
- GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937  
G. GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa Corsi a Sesto*, Firenze 1937
- LA BELLA 2012  
C. LA BELLA, in A. DE MARCHI (a cura di), *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra di Roma, Milano 2012, p. 153
- MARCHIONNE GUNTER 2003A  
A. MARCHIONNE GUNTER, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Sculture romane del Settecento*, III (*Studi sul Settecento romano*, 19), Roma 2003, pp. 67 – 146
- MARCHIONNE GUNTER 2003B  
A. MARCHIONNE GUNTER, *Documenti e nuove attribuzioni di opere in chiese romane tra Sei e Settecento*, in «Studi Romani», LI (2003), pp. 339-360
- MARTINELLI 1987  
V. MARTINELLI, (a cura di), *Le sculture berniniane del Colonnato di San Pietro*, Roma 1987
- MONTAGU 2011  
J. MONTAGU, *Ercole Ferrata e Alessandro Algardi in A. SPIRITI, C. STRINATI (a cura di) Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, atti del convegno internazionale di studi, Como, Villa Gallia e Pinacoteca Civica, 3-4 febbraio 2011 (consultato da: [http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti\\_laghi/0813/Artisti\\_Laghi\\_02.pdf](http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_02.pdf))
- MONTANARI 1996  
T. MONTANARI, *Jacob Ferdinand Voet e Livio Odescalchi*, in «Prospettiva», 81, 1996, pp. 52-55
- MÖUCKE 1752-1762  
F. MÖUCKE, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze; colle vite compendio de' medesimi descritte da Francesco Möucke*, 4 voll., Firenze, 1752-1762
- PEDROLI BERTONI 1987  
M. PEDROLI BERTONI, in MARTINELLI 1987, pp. 31-34
- PEGAZZANO 2010  
D. PEGAZZANO, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Firenze 2010
- PEGAZZANO 2015A  
D. PEGAZZANO, *Corsi (parte prima)*, in C. DE BENEDETTIS, D. PEGAZZANO, R. SPINELLI (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, I, Ospedaletto (Pisa) 2015, pp. 69-124
- PEGAZZANO 2015B  
D. PEGAZZANO, *I «Cardinali guerreggianti». Dipinti inediti di Giovan Battista Vanni per monsignor Lorenzo Corsi*, in «Prospettiva», 153-154, 2014 (2015), pp. 74-95
- PETRAROIA 1987  
P. PETRAROIA, *L'unità si scultura e architettura nel Colonnato di S. Pietro. Varianti e trasgressioni*, in MARTINELLI 1987, pp. 239-257
- PETRUCCI 1999  
F. PETRUCCI, *Committenti nei Castelli Romani* in M. FAGIOLO DELL'ARCO, D. GRAF (a cura di), *Il Baciccio: Giovan Battista Gaulli 1639 – 1709*, catalogo della mostra di Ariccia, 1999, Milano 1999, pp. 223-232
- PIERGUIDI 2015  
S. PIERGUIDI, *The bronze and porphyry bust portrait of Pope Urban VIII by Gian Lorenzo Bernini and Tommaso Fedeli*, in «The Burlington Magazine», CLVII (2015), pp. 394-397
- PIZZO 2002  
M. PIZZO, *Livio Odescalchi e i Rezzonico. Documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 26, 2002, p. 119-153
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994  
S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un autoritratto disegnato da Mario Balassi*, in «Paragone», 44-46, 1994, pp. 235-239
- RUSSO 1987  
L. RUSSO, in MARTINELLI 1987, pp. 104, 109 e 225
- SCHIAVO 1962  
A. SCHIAVO, *Palazzo Altieri*, Roma [s.d., ma 1962]
- SCHRÖDER 2002  
S. SCHRÖDER, (a cura di), *La Apoteosis de Claudio. Un monumento funerario de la época de Augusto y su fortuna moderna*, catalogo della mostra di Madrid, 2002-2003, Madrid 2002
- SCHÜTZE 2007  
S. SCHÜTZE, *Kardinal Maffeo Barberini später Papst Urban VIII. und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2007
- STRUHAL 2010  
E. STRUHAL, *Friendly disagreements: Salvator Rosa and Lorenzo Lippi in seventeenth-century Florence*, in S. EBERT-SCHIFFERER, H. LANGDON, C. VOLPI (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, atti del convegno (Roma, 2009), Roma 2010, pp. 43-55
- STUMPO 1983  
E. STUMPO, voce *Corsi, Domenico Maria* in *Dizionario Biografico degli Italiani* 29, Roma 1983, pp. 566-567
- TABACCHI 2001  
S. TABACCHI, *Ginetti, Giovanfrancesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Roma 2001, pp. 13-14
- TITI [1674 – 1763]  
F. TITI, *Studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma (1674 – 1763)*, edizione comparata a cura di B. Contardi e S. Romano, 2 voll., Firenze 1987
- VOSS 1961  
H. VOSS, *Zur Kenntnis des Werkes von Mario Balassi*, in «Kunstchronik», 14, 1961, pp. 211-215
- WALKER 1994  
S. WALKER, *The Sculpture Gallery of Prince Livio Odescalchi*, in «Journal of the History of Collections», VI (1994), pp. 189-219.
- WALKER 2002  
S. WALKER, *Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Sculture romane del Settecento*, II (*Studi sul Settecento romano*, 18), Roma 2002, pp. 23-40
- ZANUSO 1996  
S. ZANUSO, *Alessandro Rondone*, in A. BACCHI, (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, pp. 838-839

**Le fotografie delle opere qui pubblicate sono di:**

Arrigo Coppitz, Firenze (Rondoni)

Paolo Manusardi, Milano (Balassi)

**Referenze fotografiche:**

Studio Lensini foto, Siena (pp. 16, 18, 19, 28, 33, 55)

Archivio Scala (pp. 43, 45)

Alinari (p. 14)

Archivio di Stato di Firenze (p. 20)

The Norton Simon Foundation (p. 26)

Archivio Petrucci (pp. 29, 30, 31, 46, 49)

Ente Cassa di Risparmio, Firenze (p. 66)

Polo Museale Fiorentino (p. 67)

The Metropolitan Museum of Art (p. 73)

Giusti, Firenze (p. 74)

**Fotolito:**

Pixel Studio, Bresso (Milano)

Finito di stampare

nel settembre 2015

presso Leva Printing

Sesto San Giovanni (Milano)

**ISBN: 978-88-941120-0-9**