

Francesco Petrucci

# Bernini

*Un inedito disegno per Ponte Sant'Angelo*  
An unpublished drawing for Ponte Sant'Angelo



AL  
FINE ART  
ANTONACCI LAPICCIARELLA

FRANCESCO PETRUCCI

# Bernini

Un inedito disegno  
per Ponte Sant'Angelo

*An unpublished drawing  
for Ponte Sant'Angelo*

FRANCESCA ANTONACCI

DAMIANO LAPICCIRELLA

FINE ART

Via Margutta, 54  
Roma

DE LUCA EDITORI D'ARTE



1. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con la croce*. Già collezione Briganti. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Cross*. Formerly Briganti Collection.

Il presente studio è dedicato ad un inedito disegno di Giovan Lorenzo Bernini (Napoli 1598 - Roma 1680) preparatorio per l'Angelo con la croce di Ponte Sant'Angelo, scolpito nel 1668-69 da Ercole Ferrata sotto la guida del sommo artista, facente parte di uno dei cicli scultorei più celebri della sua lunga e fortunata carriera (figg. 1, 2). Il disegno (penna, inchiostro e acquerello su carta, mm 260 x 185), che proviene dalla collezione di Charles Rogers Esq., tra i massimi raccoglitori e promotori di arte grafica del XVIII secolo, negli anni '30 del secolo scorso si trovava a Londra nella raccolta di H. Harris, fino alla vendita all'asta presso Christie's nel 1937. Comprato dall'antiquario e collezionista romano Aldo Briganti, passato per successione ereditaria al figlio, il famoso storico dell'arte Giuliano Briganti, è stato acquisito dall'attuale proprietà nel 2016 presso Guido Briganti, figlio dello studioso. La sua importanza è confermata, oltre che dalla elevata qualità che ne attesta la piena autografia e la pertinenza al processo creativo berniniano,



2. ERCOLE FERRATA, *Angelo con la croce*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | ERCOLE FERRATA, *Angel with the Cross*. Rome, Ponte Sant'Angelo.

*In this study we examine a previously unpublished preparatory drawing by Giovan Lorenzo Bernini (Naples 1598 - Rome 1680) for the Angel with the Cross on the Ponte Sant'Angelo carved by Ercole Ferrata in 1668-9 under Bernini's guiding hand. The statue in question belongs to one of the most celebrated sculptural cycles in Bernini's long and splendid career (figs. 1, 2).*

*The drawing (pen, ink and watercolour on paper, 260 x 185 mm), from the collection of Charles Rogers Esq., one of the 18<sup>th</sup> century's greatest collectors and sponsors of graphic art, was in H. Harris' collection in London in the 1930s until it was sold at Christie's in 1937. Purchased by the Roman antique dealer and collector Aldo Briganti, it was later inherited by his son, the famous art historian Giuliano Briganti. Its present owner bought it from Giuliano's son Guido Briganti in 2016.*

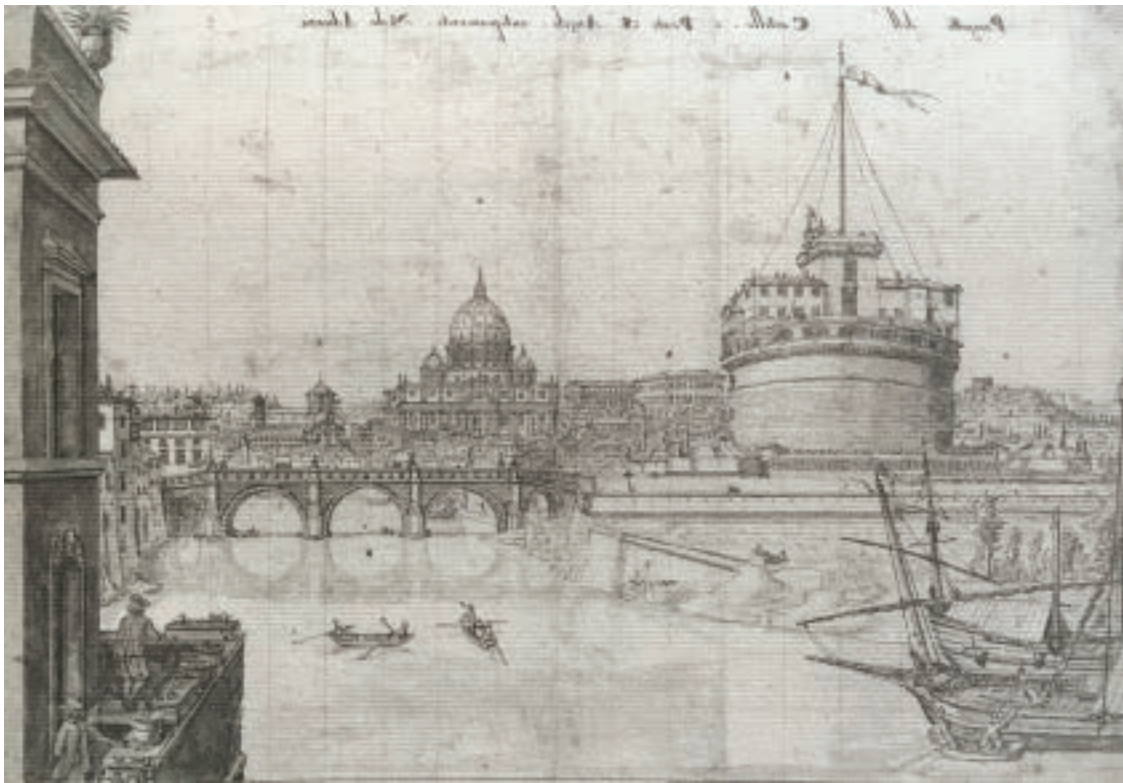
*Its importance is confirmed not only by the lofty quality testifying to its fully autograph nature and to its relevance to Bernini's creative process, but also by its prestigious ownership record and by the fact that it was the model for a rare engraving by William Wynne Ryland published by Charles Rogers in 1778 which served to spread familiarity with the brilliant design far and wide.*

### *The Ponte Sant'Angelo*

*It hardly needs repeating that this Roman bridge, originally known as the Pons Aelius or Pons Hadrianus and built to serve the imposing tomb of the Emperor Hadrian (121-138 AD), was subsequently transformed into a fortress to guard the city, the Vatican and St. Peter's basilica.*

*It was only in the 15<sup>th</sup> century that it acquired the name by which it is known today after the image of the Archangel Michael atop the monument-cum-fortress since the days of Boniface VIII or shortly after and replaced several times until the current bronze statue by Peter van Verschaffelt was put in place in 1752. The first time we hear the new name is apparently in December 1450, when Leon Battista Alberti called it "ponte Sancte Angeli" in continuity with Castel Sant'Angelo (figs. 3, 4).*

*The bridge was restored on several occasions and radically renovated by Nicholas V in 1451, while Clement VII placed the two statues of St. Peter and*



3. LIEVIN CRUYL, *Veduta di Castel Sant'Angelo con il ponte* (1665), disegno (da B. Jatta, J. Connors, *Vedute romane di Lievin Cruyl*, 1989). The Cleveland Museum of Art. | LIEVIN CRUYL, *View of Castel Sant'Angelo with the Bridge* (1665), drawing. The Cleveland Museum of Art (image reversed).



4. GIOVAN BATTISTA FALDA, *Veduta di Castello Sant'Angelo con il ponte* (1671), incisione. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica. | GIOVAN BATTISTA FALDA, *View of Castel Sant'Angelo with the Bridge* (1671), engraving. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.

anche dalle prestigiose provenienze e dal fatto che il disegno ha costituito il modello per una rara incisione di William Wynne Ryland edita a cura di Charles Rogers nel 1778, tramite di massima divulgazione della geniale invenzione.

## Ponte Sant'Angelo

Come noto il ponte romano, già denominato *Pons Aelius* o *Pons Hadrianus*, fu costruito in funzione dell'imponente sepolcro dell'imperatore Adriano (121-138 d.C.), poi trasformato in fortilizio a presidio della città, quindi dei palazzi vaticani e della basilica di San Pietro.

Soltanto dal XV secolo prese il nome che lo contraddistingue, in relazione all'immagine dell'arcangelo Michele collocata sul monumento-forzezza dai tempi di Bonifacio VIII o poco oltre, sostituita più volte, fino all'attuale statua bronzea di Peter van Verschaffelt posta in opera nel 1752. Sembra che la prima volta che appaia il nuovo nome sia in un appunto del dicembre 1450 di Leon Battista Alberti, che lo definisce "ponte Sancti Angeli" in continuità con Castel Sant'Angelo (figg. 3, 4).

Il manufatto subì vari restauri, soprattutto quello radicale commissionato da Niccolò V nel 1451, mentre sulla testata verso la città furono collocate nel 1534 da Clemente VII le due statue di *San Pietro* e *San Paolo*, opera rispettivamente di Lorenzo Lotti e Paolo Taccone, che aveva scolpito la seconda, proveniente forse dalla basilica vaticana, circa un secolo prima<sup>1</sup>.

La commissione per la decorazione di Ponte Sant'Angelo venne affidata nel 1667 a Bernini da Clemente IX (1667-1669) e portata a compimento nel 1671, due anni dopo la morte del papa (figg. 5, 6). Giulio Rospigliosi subito dopo l'ascesa al soglio pontificio il 20 giugno 1667, deliberò di restaurare il vetusto ponte conferendogli un aspetto fortemente teatrale e scenografico, nobilitato con statue di angeli recanti strumenti della Passione, prima stabiliti in numero di otto, poi di dieci. Un precedente era l'allestimento effimero del ponte con statue posticce in stucco di apostoli e patriarchi biblici, plasmate da Raffaello da Montelupo su incarico di Paolo III per la visita di Carlo V a Roma nell'aprile 1536<sup>2</sup>.

L'installazione, date le attitudini del committente,



5. GIOVAN BATTISTA GAULLI, *Ritratto di Clemente IX*. Ariccia, Palazzo Chigi. | GIOVAN BATTISTA GAULLI, *Portrait of Pope Clement IX*. Ariccia, Palazzo Chigi.

*St. Paul*, by Lorenzo Lotti and Paolo Taccone respectively, on the city end of the bridge in 1534. Taccone had carved *St. Paul*, which possibly came from the Vatican basilica, about a century earlier<sup>1</sup>. Clement IX (1667-9) commissioned Bernini to decorate Ponte Sant'Angelo in 1667 and the scheme was completed in 1671, two years after the pontiff's death (fig. 5, 6). Immediately after being raised to the papal throne on 20 June 1667, Giulio Rospigliosi decided to restore the ancient bridge and to give it a strongly theatrical and scenographic appearance ennobled initially by eight, then ten statues of angels carrying the Instruments of the Passion. There was a precedent for this in the ephemeral decoration of the bridge with postiche stucco statues of apostles and biblical patriarchs which Paul III commissioned Raffaello da Montelupo to model for Charles V's visit to Rome in April 1536<sup>2</sup>. In view of the talents of both the patron, a brilliant author of scripts for melodramas of a devotional nature, and of the sculptor, a man of the theatre and a set designer, also in the light of their long friendship and collaboration in that specific area (F. Balducci, 1680; D. Bernini, 1713), the

brillante autore di testi per melodrammi a sfondo devozionale, e dell'esecutore, uomo di teatro e scenografo, anche in ragione dell'antica amicizia e collaborazione tra i due nel settore specifico (F. Baldinucci, 1680; D. Bernini, 1713), deve essere interpretata come un vero e proprio dramma sacro permanente sul tema della *Via Crucis*.

Un itinerario salvifico tra morte e resurrezione, articolato in "stazioni" secondo un percorso ascetico dall'angelo con la colonna a quello con la lancia, premessa al trionfo del vicino Colonnato berniniano, ove la messinscena prosegue con le statue di tutti i santi sugli emicicli e i bracci laterali, gli apostoli sulla facciata, culminante al centro con la statua del Redentore di Cristoforo Stati e Siméon Drouin.

"L'ultimo e più pacato 'teatro' – scrive Marcello Fagiolo – viene messo in scena da Bernini a Ponte Sant'Angelo [...] La recita immobile del *coro della passione* avvolge il viandante che passa sul ponte: nella passerella finale, come nelle commedie berniniane, attori e pubblico si trovano uniti, così come sono legati allo stesso filo il peccato e la salvezza. E la danza triste degli angeli assume la levità di una coreografia di nuvole tra cielo e acqua"<sup>3</sup>.

Come ha giustamente osservato Marina Minozzi, un precedente romano della sequenza berniniana che accosta figure angeliche all'iconografia della *Passio Christi*, è il ciclo pittorico eseguito da vari artisti toscani (Agostino Ciampelli ed altri) agli inizi del secolo nella navata di Santa Prassede, chiesa ben nota a Bernini che risiedette per molti anni nelle vicinanze e che qui ebbe modo di collocare il busto di Giovan Battista Santoni, sua prima scultura. Sulla stessa linea e del medesimo periodo sono gli affreschi di Santa Prisca, attribuiti ad Anastasio Fontebuoni. Ma sicuramente il più vistoso antecedente è costituito dalla decorazione a mosaico della Cupola di San Pietro, formata da un coro di angeli devoti e con simboli della Passione, progettata dal Cavalier d'Arpino su commissione di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) e completata sotto Paolo V Borghese (1605-1621), tra il 1603 e il 1612<sup>4</sup>.

Data la rapidità della decisione di Clemente IX e la sua immediata attuazione, molti studiosi hanno ritenuto – a mio avviso ragionevolmente –, che il progetto, perlomeno nella sua concezione iconografica e teologica, risalisse al pontificato



6. GIOVAN BATTISTA GAULLI, *Ritratto di Bernini*. Edimburgo, The National Gallery of Scotland. | GIOVAN BATTISTA GAULLI, *Portrait of Bernini*. Edinburgh, The National Gallery of Scotland.

*installation should be seen as a kind of permanent mystery play on the theme of the Stations of the Cross: a salvific journey between death and resurrection, divided into the stations of an ascetic pathway stretching from the angel with the column to the angel with the lance, leading up to Bernini's nearby Colonnade where the stage set continues with the statues of all the saints on its side arms and hemicycles and of the apostles on the façade, culminating in Cristoforo Stati's and Siméon Drouin's statue of the Redeemer.*

*Marcello Fagiolo writes: "Bernini stages the last and calmest theatre on the Ponte Sant'Angelo [...] The motionless performance of the Choir of the Passion embraces the traveller crossing the bridge: on the final walkway, as in Bernini's plays, the actors and the audience are united in the same way as sin and salvation are linked to the same thread. And the angels' mournful dance takes on the lightness of a choreography of clouds between the sky and the water"<sup>3</sup>.*

*As Marina Minozzi has rightly pointed out, a*

del predecessore Alessandro VII (1655-1667), quale naturale e necessario complemento alla grandiosa sistemazione di Piazza San Pietro. Nell'ambito del restauro del ponte Bernini rifece i parapetti inserendo delle aperture con grate che potevano consentire finalmente la veduta del fiume, in conformità con il suo amore per le acque espresso a Monsieur de Chantelou durante il viaggio in Francia, ma anche del pontefice, che aveva bisogno dell'“aiuto del mormorar dell'acqua” per dormire, tanto che l'amico aveva progettato per lui una macchina che ne imitasse “quel mormorio” (Baldinucci). “Con questa intenzione – riferisce Domenico Bernini –, nell'adornamento dell'accennato Ponte, volle il Cavaliere ne' Poggi, che sogliono comporsi tutti di materia, e di muro si aprisse di tanto in tanto un proporzionato vano, assicurato da altrettante ferrate, per cui, comodo fosse al Passagiere rimirare il corso di quell'acque, sopra le quali esso felicemente camina”. Una preziosa cronaca del cantiere, con la puntuale registrazione delle varie fasi e della posa in opera delle sculture, comprese le visite alla bottega del

*precedent in Rome for Bernini's sequence associating angelic figures with the iconography of the Passion of Christ is a cycle of paintings by various Tuscan artists (Agostino Ciampelli and others) painted in the nave of Santa Prassede early in the century. Bernini was certainly familiar with the church because he lived close by it for many years and it even houses his first sculpture, a bust of Giovan Battista Santoni. And the kindred frescoes attributed to Anastasio Fontebuoni in Santa Prisca are also of the same period. But the most spectacular precedent is unquestionably the mosaic decoration in the dome of St. Peter's comprising a choir of angels bearing the symbols of the Passion, commissioned from the Cavalier d'Arpino by Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) and completed under Paul V Borghese (1605-21) between 1603 and 1612<sup>4</sup>. In view of the rapidity of Clement IX's decision and of its immediate execution, many scholars have argued – reasonably, in my view – that the project, at least in terms of its iconographical and theoretical conception, must date back to the*



7. ANTONIO RAGGI, *Angelo con la colonna*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | ANTONIO RAGGI, *Angel with the Column*. Rome, Ponte Sant'Angelo.



8. LAZZARO MORELLI, *Angelo con i flagelli*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | LAZZARO MORELLI, *Angel with the Whips*. Rome, Ponte Sant'Angelo.





9. PAOLO NALDINI, *Angelo con la corona di spine*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | PAOLO NALDINI, Angel with the Crown of Thorns. Rome, Ponte Sant'Angelo.



10. COSIMO FANCELLI, *Angelo con il volto santo*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | COSIMO FANCELLI, Angel with the Holy Face. Rome, Ponte Sant'Angelo.

Bernini, è fornita dall'avvocato concistoriale Carlo Cartari, che offre un puntuale supporto alla dettagliata contabilità pubblicata da Vincenzo Golzio, Rudolf Wittkower e Marc Weil<sup>5</sup>.

Risale al 22 settembre il primo pagamento per l'acquisto di marmi, la cui fornitura proseguirà fino al 1668. L'11 novembre 1667 furono stanziati 10.000 scudi per l'impresa e il successivo 17 novembre iniziarono i pagamenti per il restauro del ponte. Il 27 luglio 1668 vennero remunerati gli scultori Paolo Naldini (*Angelo con la veste e i dadi*) e Cosimo Fancelli (*Angelo con il volto santo*), mentre i primi pagamenti a Ercole Ferrata (*Angelo con la croce*), Antonio Giorgetti (*Angelo con la spugna*), Girolamo Lucenti (*Angelo con i chiodi*) e Domenico Guidi (*Angelo con la lancia*) risalgono ad agosto 1668, quelli ad Antonio Raggi a novembre 1668 (*Angelo con la colonna*) e a Lazzaro Morelli a gennaio 1669 (*Angelo con i flagelli*). Gli ultimi compensi sono dislocati tra luglio e novembre 1669, mentre il saldo finale è del 20 luglio 1670 (figg. 7-16)<sup>6</sup>. Bernini aveva eseguito personalmente due delle

*pontificate of his predecessor, Alexander VII (1655-67) as a natural and necessary complement to his grandiose scheme for St. Peter's Square. When renovating the bridge, Bernini remodelled the parapets, inserting grated openings that would finally allow those crossing it to see the river. This was a product not only of Bernini's love of water, as he informed Monsieur de Chantelou during his trip to France, but also of the pope's, who could not sleep without the sound of "babbling water". Indeed Bernini had even designed a machine that imitated the sound of it for him (Baldinucci). Domenico Bernini tells us: "With this intention, in the adornment of said Bridge, the Cavaliere wanted, on the parapets which are usually all solid wall, for there to be a well-proportioned opening every now and then, made safe with iron grating, to allow the passer-by to admire the flow of the river over which he was happily walking". An invaluable report on the building site recording the various phases and the erection of the sculptures point by point, including visits to Bernini's workshop, was penned by the Concistorial Ad-*



11. PAOLO NALDINI, *Angelo con la veste e i dadi*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | PAOLO NALDINI, *Angel with the Robe and Dice*. Rome, Ponte Sant'Angelo.



12. GIROLAMO LUCENTI, *Angelo con i chiodi*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | GIROLAMO LUCENTI, *Angel with the Nails*. Rome, Ponte Sant'Angelo.

dieci sculture: l'*Angelo con la corona di spine* e l'*Angelo con il titolo della croce*, che poi, su disposizione di Clemente IX, vennero sostituiti da copie (figg. 17, 18). Dal menzionato diario Cartari apprendiamo che in data 19 novembre 1668 “il Cavaliere lavora un’Angelo di collocarsi in uno de’ piedistalli sopra il ponte, et un altro ne lavora uno de’ suoi figli”, cioè Paolo Valentino Bernini. Il successivo 3 gennaio 1669 è registrato che “un altro suo allievo”, probabilmente il seguace prediletto Giulio Cartari noto in tal senso come “Giulio del Bernino”, lavora sotto la direzione del maestro all’angelo “che tiene il titolo della Croce”. Tuttavia nel giugno del 1669, in occasione di una visita allo studio del Bernini, il papa prese la decisione di non esporre le due statue alle intemperie sul ponte, ordinando la loro sostituzione con copie, come raccontano i biografi Filippo Baldinucci e Domenico Bernini<sup>7</sup>. Finalmente il 17 agosto 1670 il Cavaliere e Paolo Bernini ricevettero un compenso di 700 scudi ciascuno per le due statue originali, ma, come ben argomentava Wittkower e ha ribadito

*vocate Carlo Cartari and is a valid support to the detailed account records published by Vincenzo Golzio, Rudolf Wittkower and Marc Weil*<sup>5</sup>.

*The first consignment of marble was paid for on 22 September but it was to continue coming in until 1668. On 11 November 1667, 10,000 scudi were earmarked for the project and on 17 November payments began to be made for the restoration of the bridge. The sculptors Paolo Naldini (Angel with the Robe and the Dice) and Cosimo Fancelli (Angel with the Holy Face) were paid on 27 July 1668, while the first payments to Ercole Ferrata (Angel with the Cross), Antonio Giorgetti (Angel with the Sponge), Girolamo Lucenti (Angel with the Nails) and Domenico Guidi (Angel with the Lance) were made in August 1668, to Antonio Raggi (Angel with the Column) in November 1668 and to Lazzaro Morelli (Angel with the Whips) in January 1669. The last payments were made between July and November 1669 and the final balance was paid on 20 July 1670 (figs. 7-16)*<sup>6</sup>.

*Bernini carved two of the ten sculptures in the first person, namely the Angel with the Crown of*



13. ERCOLE FERRATA, *Angelo con la croce*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | ERCOLE FERRATA, *Angel with the Cross*. Rome, Ponte Sant'Angelo.

la critica successiva, la partecipazione del figlio dovette essere assolutamente marginale, limitata ad una collaborazione subordinata sotto la vigile guida paterna, data l'elevata qualità dei prodotti e la loro assoluta omogeneità stilistica. Lo conferma chiaramente il diario di Cartari.

Per quanto riguarda le due copie, dopo l'ordinazione dei blocchi di marmo, soltanto il 14 luglio 1670 è registrato il pagamento per il loro trasporto alle case degli scultori incaricati, cioè Giulio Cartari e Paolo Naldini, che vengono remunerati tra il luglio del 1670 e quello dell'anno successivo, fino al saldo per la loro installazione il 14 novembre 1671, a pochi giorni dalla posa in opera avvenuta il precedente 8 novembre (Cartari). Tuttavia, come ritiene ancora Wittkower, anche l'*Angelo con il titolo della croce* collocato sul ponte, elencato da Baldinucci tra le opere autografe e pagato a Giulio Cartari, deve essere ritenuto una creazione berniniana, per le sue pregevoli caratteristiche formali e la notevole autonomia rispetto al modello.

Siamo a conoscenza dal diario Cartari che le



14. GIOVAN LORENZO BERNINI, GIULIO CARTARI, *Angelo con il titolo della croce*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | GIOVAN LORENZO BERNINI, GIULIO CARTARI, *Angel with the Titulus Crucis*. Rome, Ponte Sant'Angelo.

*Thorns and the Angel with the Titulus Crucis, although Clement IX later ordered that they be replaced by copies (figs. 17, 18). From Cartari's diary we learn that on 19 November 1668 "the Cavaliere is working on an Angel to be set on one of the pedestals on the bridge, and one of his sons", Paolo Valentino Bernini, "is working on another one". On 3 January 1669 Cartari noted that "another pupil of his", probably his favourite assistant Giulio Cartari, nicknamed "Bernini's Giulio" for that very reason, was working under his master's guidance on the angel "holding the title of the Cross". Yet while paying a visit to Bernini's workshop in June 1669, the pope made the decision not to expose the two statues to the elements but to replace them with copies, as we learn from the sculptor's biographers Filippo Baldinucci and Domenico Bernini<sup>7</sup>.*

*Finally, on 17 August 1670, the Cavaliere and Paolo Bernini received a payment of 700 scudi each for the two original statues, but as Wittkower cogently argues and as subsequent critics have agreed, Paolo's intervention must have been ab-*



15. ANTONIO GIORGETTI, *Angelo con la spugna*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | ANTONIO GIORGETTI, *Angel with the Sponge*. Rome, Ponte Sant'Angelo.



16. DOMENICO GUIDI, *Angelo con la lancia*. Roma, Ponte Sant'Angelo. | DOMENICO GUIDI, *Angel with the Lance*. Rome, Ponte Sant'Angelo.

due statue originali, assecondando la volontà del papa, dovevano essere inviate a Pistoia, destinate secondo Angela Negro all'altare maggiore della chiesa di Sant'Ignazio, oggi dello Spirito Santo, che proprio allora era in corso di sistemazione. Tuttavia la repentina scomparsa del pontefice il 9 dicembre 1669 e subito dopo, nel giugno 1670, del fratello Camillo che si occupava del cantiere, lo impedirono.

Nonostante Clemente IX in un chirografo del 1° dicembre 1669 le avesse destinate al "cardinal nepote" Giacomo Rospigliosi, le statue non pervennero mai nelle collezioni di famiglia. Assenti negli inventari di casa Bernini del 1681 e 1706, probabilmente perché in deposito da qualche altra parte, il 13 marzo 1729, come registra il Valesio, furono donate da Prospero Bernini nipote del Cavaliere alla chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, vicina alla residenza di famiglia di via della Mercede, per essere collocate nella cappella di san Francesco di Paola. I due angeli berniniani vennero poi spostati tra il 1830 e il 1834 nella zona del presbiterio, ove ancora si trovano <sup>8</sup>.

*solutely marginal, restricted to subordinate cooperation under his father's watchful eye, in view of the statues' lofty quality and absolute stylistic uniformity. Cartari's diary clearly bears this out. Where the two copies are concerned, after the blocks of marble were ordered, payment for moving them to the homes of the sculptors tasked with carving them, namely Giulio Cartari and Paolo Naldini, is not recorded until 14 July 1670, while the two men were paid between July 1670 and the same month the following year, the balance for their installation being paid on 14 November 1671, a few days after the statues had been erected on 8 November (as Cartari tells us). Yet as Wittkower once again argues, the Angel with the Titulus Crucis set up on the bridge, which Baldinucci lists among the autograph works and for which payment was made to Giulio Cartari, must be considered to be a creation of Bernini's own hand in view of its fine formal features and its considerable licence by comparison with the original model. We know from Cartari's diary that the two original statues, in compliance with the pope's will,*



17. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con la corona di spine*, Roma, Sant'Andrea delle Fratte. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Crown of Thorns*, Rome, Sant'Andrea delle Fratte.

### Bozzetti preparatori

Sono riemersi numerosi bozzetti in terracotta autografi del Bernini che testimoniano una complessa elaborazione progettuale, sebbene in massima parte riguardino le due sculture di sua mano<sup>9</sup>. Per l'*Angelo con la corona di spine* sono noti cinque bozzetti: due conservati presso il Fogg Art Museum di Cambridge, Massachusetts (inv. n. 1937.57, inv. n. 1937.58), uno a Parigi, Museo del Louvre (inv. n. RF 2312), uno a Fort Worth, Kimbell Art Museum (inv. n. AP 1987.02b) e uno a San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. n. 628). Per l'*Angelo con il Titolo* conosciamo invece ben sei bozzetti: due sempre a Cambridge (inv. n. 1937.67, inv. n. 1937.69), due a San Pietroburgo (inv. n. 629, inv. n. 630), uno a Fort Worth, Kimbell Art Museum (inv. n. AP 1987.02a) e uno a Roma, Museo di Palazzo Venezia (inv. n. PV 1195). Per quanto riguarda le statue scolpite dai collaboratori, soltanto per l'*Angelo con i flagelli* realizzato da Lazzaro Morelli è riemerso un bozzetto del Bernini nel gruppo del Fogg Art Mu-

*were due to be despatched to Pistoia, according to Angela Negro for the high altar of the church of Sant'Ignazio (now Lo Spirito Santo) which was undergoing renovation at the time. But the sudden death of the pope on 9 December 1669 and of his brother Camillo, who was in charge of the project, in June 1670, prevented the plan from coming to fruition.*

*Despite Clement IX having penned a document on 1 December 1669 earmarking the statues for his "cardinal nephew" Giacomo Rospigliosi, they never entered the family collections. Missing from the inventories of Bernini's home drafted in 1681 and in 1706, probably because they were in storage somewhere, Valesio tells us that Prospero Bernini, the Cavaliere's grandson, gave them to the church of Sant'Andrea delle Fratte close to the family home in Via delle Mercede on 13 March*



18. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con il titolo della croce*. Roma, Sant'Andrea delle Fratte. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Titulus Crucis*. Rome, Sant'Andrea delle Fratte.

seum di Cambridge (inv. n. 1937.68), già identificato come pertinente all'*Angelo con la corona di spine* e riconosciuto nella sua vera identità nel 1955 da Irving Lavin<sup>10</sup>.

Esiste inoltre un bozzetto di Ercole Ferrata per l'*Angelo con la croce*, conservato a San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. n. 623), mentre due bozzetti per la testa dell'*Angelo con la spugna* di Cosimo Fancelli, di sua mano, si trovano rispettivamente presso l'Ermitage e in collezione privata, quest'ultimo esposto nel 1991 alla mostra *Fasto Romano* curata da Alvar González-Palacios in Palazzo Sacchetti<sup>11</sup>.

## Disegni preparatori

Sono noti vari disegni preparatori del Bernini riferiti alla progettazione delle figure angeliche, che, tenendo conto del risultato finale e dei bozzetti in creta, documentano un diverso grado di partecipazione e di influenza del progettista nei confronti dei collaboratori.

La scultura più spettacolare è il virtuosistico *Angelo con la colonna* di Antonio Raggi (fig. 7), che pur aderendo allo spunto berniniano (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FN 59) ne fornisce una personale interpretazione in chiave espressionistica e ipertrofica nel panneggiare, mentre il più difforme dallo schizzo progettuale e dallo stesso linguaggio berniniano, ma anche il meno felice della serie, è l'arcaicizzante *Angelo con i chiodi* di Girolamo Lucenti (fig. 12). Tuttavia il progettista, sebbene sembri che avesse lasciato agli scultori una certa libertà, potrebbe aver fornito ulteriori studi e suggerimenti che non siamo in grado di valutare.

Quattro disegni interessano le due statue scolpite da Bernini:

- *Testa per l'angelo con il titolo della croce*, sanguigna su carta, mm 196 x 149 (fig. 19). Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 127499<sup>12</sup>.
- *Studi per l'angelo con il titolo della croce*, matita su carta, mm 174 x 212 (fig. 20). Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 127500<sup>13</sup>.
- *Studio per l'angelo con la corona di spine*, inchiostro su carta, mm 116 x 75 (fig. 21). Lipsia,

1729 to be placed in the chapel of San Francesco di Paola. The two angels were moved some time between 1830 and 1834 to the chancel area, where they still stand today<sup>8</sup>.

## Preparatory bozzetti

Numerous terracotta bozzetti by Bernini's hand have emerged to testify to the complexity of his approach to the project, albeit a majority of them concern the two sculptures that he carved himself<sup>9</sup>. For the Angel with the Crown of Thorns we know of five bozzetti: two in the Fogg Art Museum in Cambridge, Massachusetts (inv. n. 1937.57, inv. n. 1937.58), one in Paris in the Louvre (inv. n. RF 2312), one in Fort Worth in the Kimbell Art Museum (inv. n. AP 1987.02b) and one in St. Petersburg in the Hermitage (inv. n. 628).

For the Angel with the Titulus Crucis, on the other hand, we know of fully six bozzetti: two in Cambridge (inv. n. 1937.67, inv. n. 1937.69), two in St. Petersburg (inv. n. 629, inv. n. 630), one in Fort Worth in the Kimbell Art Museum (inv. n. AP 1987.02a) and one in Rome in the Museo di Palazzo Venezia (inv. n. PV 1195).

Where the statues carved by his assistants are concerned, a bozzetto by Bernini has emerged, in the group in the Fogg Art Museum in Cambridge (inv. n. 1937.68), only for the Angel with the Whips carved by Lazzaro Morelli. Formerly identified as relating to the Angel with the Crown of Thorns, its true identity was only recognised by Irving Lavin in 1955<sup>10</sup>.

There also exists a bozzetto by Ercole Ferrata for the Angel with the Cross, now in St. Petersburg in The Hermitage (inv. n. 623), while two bozzetti for the head of Cosimo Fancelli's Angel with the Sponge, produced by Fancelli himself, are to be found in The Hermitage and in a private collection respectively. The latter was shown at the *Fasto Romano* exhibition in Palazzo Sacchetti curated by Alvar González-Palacios in 1991<sup>11</sup>.

## Preparatory drawings

Several autograph preparatory drawings by Bernini are known relating to the design of the angels. Bearing in mind the final result and the clay



19. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Testa per l'angelo con il titolo della croce*. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Head for the Angel with the Titulus Crucis*. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.

Museum der Bildenden Künste, inv. 7867<sup>14</sup>.

- *Studio per l'angelo con la corona di spine*, inchiostro e acquerello su carta (fig. 22). Berlino, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett<sup>15</sup>.

Un gruppo di disegni di provenienza Rospigliosi si riferisce invece anche agli angeli realizzati dai vari scultori, sempre sotto la costante guida del Bernini:

- *Angelo con il flagello e angelo con la veste*, inchiostro e acquerello su carta, mm 202 x 266 (fig. 23). Roma, Galleria Pallavicini.
- *Angelo con la corona di spine e angelo con i chiodi*, inchiostro e acquerello su carta, mm 202 x 266 (fig. 24). Roma, Galleria Pallavicini.
- *Angelo con il titolo della croce*, inchiostro e acquerello su carta, mm 210 x 135 (fig. 25). Roma, Galleria Pallavicini.
- *Angelo con la spugna*, inchiostro e acquerello su carta, mm 220 x 145 (fig. 26), Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti, inv. 68.

bozzetti, they show a varying degree of participation and influence on the sculptor's part with regard to his assistants.

The most spectacular sculpture is Antono Raggi's virtuoso Angel with the Column (fig. 7) which, while taking its cue from Bernini's idea (Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FN 59), offers a highly personal interpretation of it in an expressionistic and hypertrophic vein in the handling of the drapery, while the sculpture that differs the most from the preparatory drawing and even from Bernini's style, and also happens to be the least successful of the series, is Girolamo Lucenti's archaïcising Angel with the Nails (fig. 12). Yet despite the fact that Bernini appears to have allowed his assistants a certain amount of freedom, he may well have supplied them with further studies and suggestions that we are not in a position to assess.

Four drawings concern the two statues carved by Bernini (figs. 19, 20, 21, 22):

- *Head of the Angel with the Titulus Crucis*, sanguine on paper, 196 x 149 mm, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 127499<sup>12</sup>.
- *Study for the Angel with the Titulus Crucis*, pencil on paper, 174 x 212 mm, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 127500<sup>13</sup>.
- *Study for the Angel with the Crown of Thorns*, ink on paper, 116 x 75 mm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, inv. 7867<sup>14</sup>.



20. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Studi per l'angelo con il titolo della croce*. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Studies for the Angel with the Titulus Crucis*. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.



21. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Studio per l'angelo con la corona di spine*. Lipsia, Museum der Bildenden Kunste. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Study for the Angel with the Crown of Thorns*. Leipzig, Museum der Bildenden Kunste.

- *Angelo con la croce*, inchiostro e acquerello su carta, mm 285 x 218 (fig. 31), Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti, inv. 69.

I disegni della Galleria Pallavicini (3 fogli, con 5 angeli) e della Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti (2 fogli con 2 angeli) provenivano originariamente dalla collezione Rospigliosi. Citati nei vari inventari della casata a partire da quello del 1682, sono passati per successione ereditaria ai Rospigliosi Pallavicini fino alla se-



22. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con la corona di spine*. Berlino, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Crown of Thorns*. Berlin, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett.

- *Study for the Angel with the Crown of Thorns*, ink and watercolour on paper. Berlin, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett<sup>15</sup>.

*A group of drawings from the Rospigliosi collection, on the other hand, concerns also the angels carved by the various sculptors acting constantly under Bernini's guiding hand:*

- *Angel with the Whip and Angel with the Robe*, ink and watercolour on paper, 202 x 266 mm, Rome, Galleria Pallavicini (fig. 23).
- *Angel with the Crown of Thorns and Angel with*





23. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con il flagello e angelo con la veste*. Roma, Galleria Pallavicini. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with Whip and Angel with the Robe*. Rome, Galleria Pallavicini.



24. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con la corona di spine e angelo con i chiodi*. Roma, Galleria Pallavicini. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Crown of Thorns and Angel with the Nails*. Rome, Galleria Pallavicini.

parazione definitiva dei due rami della famiglia con la morte di Giulio Cesare Rospigliosi nel 1859.

I disegni della Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti (Coldiretti) furono acquistati il 22 luglio 1936 dalla Società Immobiliare Montecatini presso un certo Ugo Ferraguti – assieme ad un nucleo residuo di arredi e dipinti della quadreria Rospigliosi –, al quale a sua volta erano stati alienati dal principe Gerolamo Rospigliosi nel 1932.

Il resto della collezione Rospigliosi fu invece disperso all'asta dall'antiquario Ettore Sestieri in due vendite tenute a Roma nel 1931 e nel 1932 (*Catalogo della vendita all'asta della collezione di quadri, mobili, argenti, tappeti, ecc. in parte provenienti dalla raccolta del Principe Don Gerolamo Rospigliosi*, Roma 1931; *Catalogo della raccolta di quadri-sculture-arazzi oggetti d'arte e ammobigliamento che arredava l'appartamen-*

- the Nails, *ink and watercolour on paper*, 202 x 266 mm, Rome, Galleria Pallavicini (fig. 24).
- Angel with the Titulus Crucis, *ink and watercolour on paper*, 210 x 135 mm, Rome, Galleria Pallavicini (fig. 25).
- Angel with the Sponge, *ink and watercolour on paper*, 220 x 145 mm, Rome, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti, inv. 68 (fig. 26).
- Angel with the Cross, *ink and watercolour on paper*, 285 x 218 mm, Rome, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti, inv. 69 (fig. 31).

*The drawings belonging to the Galleria Pallavicini (3 sheets with 5 angels) and to the Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti (2 sheets with 2 angels) originally came from the Rospigliosi collection. Mentioned in various Rospigliosi inventories drafted from 1682 on, they passed by hereditary succession to the Rospigliosi Pallavicini until the two branches of the family were finally separated on Giulio Cesare Rospigliosi's death in 1859. The Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti (Coldiretti) drawings – along with a residual group of furnishings and paintings from the Rospigliosi picture gallery – were purchased by the Società Immobiliare Montecatini on 22 July 1936 from a certain Ugo Ferraguti, who had received them in his turn from Prince Gerolamo Rospigliosi in 1932.*

*The rest of the Rospigliosi collection was dispersed at auction by the antique dealer Ettore Sestieri in the course of two sales in Rome in 1931 and 1932 (Catalogo della vendita all'asta della collezione di quadri, mobili, argenti, tappeti, ecc. in parte provenienti dalla raccolta del Principe Don Gerolamo Rospigliosi, Rome 1931; Catalogo della raccolta di quadri-sculture-arazzi oggetti d'arte e ammobigliamento che arredava l'appartamento di S. E. il Principe Don Gerolamo Rospigliosi..., Rome 1932). The assets of the Società Immobiliare Montecatini, along with two floors of Palazzo Rospigliosi Pallavicini, were assigned to the Federazione Italiana Consorzi Agrari, now Coldiretti, in 1939, while the remainder of Bernini's drawings is still owned by the Marchesi Pallavicini<sup>16</sup>.*

*The entire series is recorded in Duke Giovan Battista Rospigliosi's inventory drafted in 1713 (In-*

to di S. E. il Principe Don Gerolamo Rospigliosi..., Roma 1932). I beni della Società Immobiliare Montecatini vennero affidati nel 1939, assieme a due piani del Palazzo Rospigliosi Pallavicini, alla Federazione Italiana Consorzi Agrari, poi Coldiretti. La rimanente parte dei disegni berniniani è rimasta invece presso i marchesi Pallavicini <sup>16</sup>.

L'intera serie è registrata nell'inventario del Duca Giovan Battista Rospigliosi del 1713 (*Inventario della guardaroba, e palazzo dell'Ecc.mo S. Duca Gio: Batta Rospigliosi dal 26 giugno 1713*, Archivio Pallavicini, vol. A.5-1):

“346. Due Quadretti di p. 1 e p.  $\frac{3}{4}$  ...rappresentano due figurine d'Angeli in Carta con istrom.ti di passione...del Bernini [c. 414];

“357. Due Disegni in carta...rappresentano Angeli che tengono uno la Colonna altro la Croce...del Bernini” [c. 414];

“359. Due disegni in carta...rappresentano due Angeli con Istromenti della Passione del Bernini [c. 415]”.



25. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con il titolo della croce*. Roma, Galleria Pallavicini. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Titulus Crucis*. Rome, Galleria Pallavicini.



26. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con la spugna*. Roma, Federazione Nazionale Coltivatori Diretti. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Sponge*. Rome, Federazione Nazionale Coltivatori Diretti.

ventario della guardaroba, e palazzo dell'Ecc.mo S. Duca Gio: Batta Rospigliosi dal 26 giugno 1713, *Archivio Pallavicini*, vol. A.5-1):

“346. Two small pictures of ft. 1 and ft.  $\frac{3}{4}$  ...depict two figurines of angels on paper with the instruments of the passion... by Bernini” [c. 414];

“357. Two drawings on paper... depict angels, one holding the column, the other the Cross... by Bernini” [c. 414];

“359. Two drawings on paper... depict two angels with the instruments of the passion... by Bernini [c. 415]”.

The drawings are regularly cited as being by Bernini in all of the subsequent inventories (1722, 1736, 1784, 1833) until Tommaso Minardi's division and estimate in 1856, when Prince Clemente Rospigliosi was given “a Bernini angel with the cross”, “a Bernini angel” and

I disegni sono sempre citati come opera del Bernini nei successivi inventari del 1722, 1736, 1784, 1833, fino alla divisione e stima di Tommaso Minardi del 1856, quando vennero assegnati al principe Clemente Rospigliosi rispettivamente “Un angelo con la croce Bernini”, “Un angelo Bernini” e “Due Angeli Bernini”, mentre al principe Francesco Pallavicini passarono due “angeli Bernini”, “Un angelo Bernini” e “Due Angeli Bernini”<sup>17</sup>.

Possiamo desumere che se la serie Pallavicini è rimasta integra, quella ex Rospigliosi sembra mancare di un foglio con due angeli, che a quanto mi risulta è perduto. Appare inoltre che rispetto all’inventario del 1713 manchi anche un altro angelo, per ripristinare la serie originaria di dieci corrispondenti alle dieci sculture.

I due disegni ex-Rospigliosi (Coldiretti) furono resi noti nella fondamentale monografia su Bernini edita nel 1900 da Stanislao Frascchetti, che non conosceva il resto del gruppo, quando appartenevano al principe Camillo Rospigliosi: “Due spiritosi bozzetti in acquerello di codesti angeli, disegnati dal Bernini, si trovano in casa Rospigliosi: essi rendono veramente il concetto strano e complesso di quell’arte morbosa”.

Successivamente vennero segnalati e riferiti in un primo momento alla bottega da Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower nel capitale volume sui disegni berniniani del 1931. Furono poi studiati da Luigi Grassi che rese noti anche i tre fogli della collezione Pallavicini, stabilendo per tutti la completa autografia. Lo studioso ipotizzò che i disegni fossero stati donati dall’artista allo stesso committente, Clemente IX, suo estimatore e raccogliitore di suoi disegni, come ricordava Domenico Bernini nella biografia paterna del 1713<sup>18</sup>.

Federico Zeri, che ha schedato i disegni Pallavicini nel suo insuperato catalogo del 1959 su *La Galleria Pallavicini in Roma*, ha ribadito decisamente la paternità berniniana per l’intero gruppo: “Tutta la serie è indubbiamente autografa del Bernini; il riferimento alla sua scuola dei due disegni ex-Rospigliosi, proposta da H. Brauer e R. Wittkower...è destituita di qualsiasi fondamento e non trova alcuna conferma sia nella qualità dei due pezzi che nella restante produzione grafica del grande artista”<sup>19</sup>.

Rudolf Wittkower effettivamente è ritornato sull’argomento nella seconda edizione della pro-

*“two Bernini angels”, while Prince Francesco Pallavicini received two “Bernini angels”, “a Bernini angel” and “two Bernini angels”*<sup>17</sup>.

*This suggests that while the Pallavicini series is intact, the former Rospigliosi series is missing a sheet with two angels which, as far I can ascertain, has been lost. It would also appear that, compared to the 1713 inventory, another angel is missing to make up the original series of ten to match the ten statues.*

*The two former Rospigliosi (now Coldiretti) drawings were published in the fundamental monograph on Bernini published in 1900 by Stanislao Frascchetti, who was unaware of the rest of the group, when they belonged to Prince Camillo Rospigliosi: “Two lively watercolour sketches of these angels, drawn by Bernini, are to be found in the Rospigliosi home. They truly do convey the bizarre and complex concept of that morose art”. They were later discussed, and initially attributed to his workshop, by Heinrich Brauer and Rudolf Wittkower in their seminal work on Bernini’s drawings in 1931. They were subsequently studied by Luigi Grassi, who also discussed the three sheets in the Pallavicini collection, establishing that they are all autograph works. Grassi suggested that Bernini himself may have given the drawings to his patron Clement IX who was an admirer of his work and who collected his drawings, as Domenico Bernini tells us in his biography of his father in 1713*<sup>18</sup>.

*Federico Zeri, who included the Pallavicini drawings in his peerless 1959 catalogue *La Galleria Pallavicini in Roma*, came out firmly in favour of the entire group’s attribution to Bernini’s hand: “The entire series is unquestionably the autograph work of Bernini; H. Brauer and R. Wittkower’s attribution of the two former Rospigliosi drawings to his school...is devoid of all fundament and is not borne out in any way either by the quality of the two pieces or by the rest of the great artist’s graphic output”*<sup>19</sup>.

*To be fair, Rudolf Wittkower returned to the subject in the second edition of his monographic work on Bernini the sculptor, accepting that the series is autograph and thus revising the previous opinion that he had voiced in the first edition dated 1955. Wittkower argued that Bernini prepared the group of drawings in the autumn of 1667 on the grounds that the angels are set on*

pria monografia su Bernini scultore, ove accoglie l'autografia per la serie rivedendo la sua precedente posizione riportata anche nella prima edizione del 1955. Secondo lo studioso il gruppo di disegni sarebbe stato approntato da Bernini nell'autunno del 1667, dato che gli angeli sono posti su basi quadrate e non sulle nuvole come nella realizzazione, ipotizzando che possa averli distribuiti ai propri collaboratori per rendere coerente e omogenea la realizzazione. L'autografia della serie è accettata nel 1966 da Hanno-Walter Kruft e Lars Olaf Larsson, con la conferma nel 1970 anche di Hans Kauffman. Mark Weil, nel suo importante studio su Ponte Sant'Angelo del 1974, ritiene invece che i fogli siano riferibili alla bottega, copiati da allievi sulla traccia di perduti disegni del Bernini passati ai collaboratori per la realizzazione dei vari angeli. Viene quindi affermata la tesi di una doppia serie, una donata al papa e l'altra messa a disposizione degli scultori.

Il riferimento alla bottega è stato riproposto nel catalogo della mostra *Bernini regista del barocco*, tenuta nel 1999 a Palazzo Venezia a cura di Maria Grazia Bernardini e Maurizio Fagiolo dell'Arco, ove sono stati esposti i fogli della collezione Pallavicini. Tale riduttiva valutazione è presente anche nella schedatura di Angela Negro nel suo volume sulla collezione Rospigliosi pubblicato sempre nel 1999.

Tuttavia Maurizio Fagiolo dell'Arco – dopo che aveva preso visione diretta dei disegni Pallavicini in occasione della mostra da lui curata –, nel 2001 ha rivisto la sua precedente posizione, ribadendo la paternità berniniana, sulla scorta dei pareri di Grassi, Zeri e Wittkower: "... poteva il dotto Giulio Rospigliosi, amico del Bernini da oltre trent'anni, possedere tre fogli non autografi? C'è poi il dato stilistico: i disegni si presentano con un segno vibrante che sembra escludere ogni tipo di collaborazione".

I disegni si riferiscono chiaramente ad una prima fase progettuale, poiché soltanto in due di essi, l'*Angelo con il titolo della croce* (collezione Pallavicini) e l'*Angelo con la spugna* (collezione ex-Rospigliosi), le figure angeliche sono collocate sopra le nuvole come nella messa in opera, mentre negli altri poggiano su un basamento parallelepipedo.

In ogni caso, oltre al reiterato riferimento a Ber-

*square bases rather than on the clouds on which they were eventually carved, surmising that he may have handed them out to his assistants to ensure that the final result was consistent and uniform. Hanno-Walter Kruft and Lars Olaf Larsson accepted the series' autograph nature in 1966, as did Hans Kauffman in 1970.*

*In his important study of the Ponte Sant'Angelo in 1974, on the other hand, Mark Weil argues that the series is a product of the workshop, copied by Bernini's assistants from lost drawings by the master himself, which he had given them to use in carving the various angels. Thus he supports the theory of a dual series, one donated to the pope, the other given to Bernini's assistant sculptors.*

*The attribution to his workshop was espoused in the catalogue of the exhibition on Bernini regista del barocco curated by Maria Grazia Bernardini and Maurizio Fagiolo dell'Arco at Palazzo Venezia in 1999, which showcased the Pallavicini collection drawings, and we find the same dismissive assessment in Angela Negro's entry in her volume on the Rospigliosi collection also published in 1999.*

*Yet after personally inspecting the Pallavicini drawings while working on the exhibition he had curated, Maurizio Fagiolo dell'Arco revised his earlier judgement in 2001, arguing that the drawings are by Bernini himself and thus embracing the opinions of Grassi, Zeri e Wittkower: "...could the learned Giulio Rospigliosi, Bernini's friend for over thirty years, possibly own three non-autograph drawings? And then there is the stylistic consideration: the drawings possess a vibrancy which appears to rule out any kind of cooperation".*

*The drawings are clearly associated with an initial phase in the overall design because only in two of them, the Angel with the Titulus Crucis (Pallavicini collection) and the Angel with the Sponge (formerly Rospigliosi collection), are the angels set on clouds as they were to be in the versions eventually carved, while in the other drawings they rest on a parallelepiped base.*

*In any event, in addition to the attribution to Bernini reiterated in all of the Rospigliosi Pallavicini inventories, the drawings' stylistic features and their rapid, almost impressionistic execution about which there is absolutely noth-*

nini presente in tutti gli inventari Rospigliosi Pallavicini, sono le loro peculiarità stilistiche, improntate ad un'esecuzione rapida e impressionistica che non ha nulla di pedante e di meccanico, a stabilirne la totale autografia.

Ma anche la logica ci conforta: Domenico Bernini ricordava a riguardo la frequente donazione di disegni al pontefice da parte del padre, per la grande stima che questi aveva di "ogni piccolo sbizzo di disegno del Cavaliere". Sembra infatti paradossale e quasi offensivo che Bernini potesse aver donato all'amico e committente Giulio Rospigliosi, proprio per la massima realizzazione del suo breve pontificato, delle copie di bottega (!)<sup>20</sup>.

## Il nuovo disegno per l'Angelo con la croce

In occasione della mostra di Roma del 1999 fu esposto come opera di bottega del Bernini un disegno costituente uno *Studio per l'angelo con la colonna*, confluito nelle raccolte dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma nel 1949 per donazione dell'antiquario Aldo Briganti (inv. FN 59, penna, inchiostro e acquerello su carta, mm 246 x 186) (fig. 27). La schedatura dell'opera in catalogo, abbastanza schematica, non teneva tuttavia conto della sua storia e non registrava la sua importante provenienza<sup>21</sup>.

Tale disegno era originariamente in coppia con quello oggetto del presente studio, raffigurante l'*Angelo con la croce* (penna, inchiostro e acquerello su carta, mm 260 x 185), anch'esso già proprietà di Aldo Briganti (1893-1965) e passato in eredità al figlio, lo storico dell'arte Giuliano Briganti (1918-1992) (figg. 1, 29).

I due fogli sono citati da Brauer e Wittkower in una nota del loro volume sui disegni berniniani del 1931, quando si trovavano presso la raccolta Harris a Londra, identificandoli con quelli già nella famosa collezione Rogers: "L'angelo con colonna e l'angelo con Croce, che sono stati pubblicati da Charles Rogers, *A Collection of Prints in imitation of Drawings*, London 1778, I, p. 112/4 sono ora di proprietà di Mr. Harris a Londra". Wittkower nell'edizione del 1966 della sua monografia ha citato nuovamente i due disegni, registrando la loro vendita all'asta da Christie's a Londra nel 1937. L'insigne studioso ne tracciava brevemente una genealogia e li considerava re-

*ing pedantic or mechanical, confirm that they are fully autograph works.*

*This contention is also borne out by logic itself: Domenico Bernini, in this connection, mentioned that his father frequently donated work to the pope on account of the great admiration in which the pontiff held "even the smallest sketch by the Cavaliere". It would seem ironic, and indeed almost offensive, on Bernini's part to have given workshop copies to his friend and patron Giulio Rospigliosi precisely in connection with what was the greatest achievement of that man's brief pontificate (!)<sup>20</sup>.*

## *The new drawing for the Angel with the Cross*

*Labelling it a piece from Bernini's workshop, the exhibition in Rome in 1999 showcased a drawing with a Study for the Angel with the Column that was donated to the Istituto Nazionale per la Grafica in Rome in 1949 by the antique dealer Aldo Briganti (inv. FN 59, pen, ink and watercolour on paper, 246 x 186 mm) (fig. 27). However, the fairly schematic entry for the drawing in the exhibition catalogue fails to take its history into account or to record its important provenance<sup>21</sup>.*

*The drawing was originally paired with the drawing under discussion in this paper depicting the Angel with the Cross (pen, ink and watercolour on paper, 260 x 185 mm), it too formerly the property of Aldo Briganti (1893-1965) and subsequently inherited by his son, the art historian Giuliano Briganti (1918-92) (figs. 1, 29).*

*Brauer and Wittkower mention the two drawings in a note in their book on Bernini's drawings published in 1931 when they were part of the Harris collection in London, identifying them with those formerly in the famous Rogers collection: "The angel with the column and the angel with the Cross, which were published by Charles Rogers in *A Collection of Prints in imitation of Drawings*, London 1778, I, p. 112/4 are now the property of Mr. Harris in London".*

*In the 1966 edition of his monographic work Wittkower mentioned the two drawings again, observing that they were auctioned by Christie's in London in 1937. The illustrious scholar in-*

pliche autografe di quello Rospigliosi e di un altro perduto: “Of the two drawings ex Richardson, C. Rogers, J. McGowan, H. Harris collections, sale Christie’s 18 June 1937, that of the angel with the Cross is a replica of the Rospigliosi drawing and that of the angel with the Column most likely a replica after a lost original”. In una postilla aggiungeva: “After the proofs had come to hand, Mark Weil informed me that had found the original in the Gabinetto Nazionale Stampe, Roma”, cioè quello dell’Istituto Nazionale per la Grafica<sup>22</sup>.

Non sappiamo se i fogli fossero stati acquistati dall’antiquario romano direttamente in asta a Londra nel 1937, o, come sembra più probabile, nell’immediato dopoguerra, in un passaggio intermedio. Ma poco importa, essi sono sicuramente quelli Rogers-Harris.

Aldo Briganti – come mi riferisce Ferdinando Peretti, un addetto ai lavori particolarmente informato sui fatti –, fu uno dei primi antiquari romani ad instaurare rapporti commerciali con il mercato anglosassone, ove proprio a partire dal dopoguerra e fino ai primi anni ’70 furono immesse enormi quantità di opere d’arte provenienti dalle collezioni dell’aristocrazia britannica. Tra i pionieri, attorno alla fine degli anni ’40 e i primi anni ’50 del secolo passato, Giuseppe Antonacci, Aldo Gelardini, Gonardo Martinoja (con un negozio in via della Stelletta), i coniugi Morosini (che avevano una casa d’aste in via Condotti), il mercante veneziano Pospicil ac-



27. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con la colonna*. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Column*. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.



28. WILLIAM WYNNE RYLAND, da Bernini, *Angelo con la colonna*, acquaforte. Hunterian Museum & Art Gallery. | WILLIAM WYNNE RYLAND, *after Bernini, Angel with the Column*, etching. Hunterian Museum & Art Gallery.

cluded a brief genealogy for them, considering them to be autograph replicas of the Rospigliosi drawings: “Of the two drawings ex Richardson, C. Rogers, J. McGowan, H. Harris collections, sale Christie’s 18 June 1937, that of the angel with the Cross is a replica of the Rospigliosi drawing and that of the angel with the Column most likely a replica after a lost original”. In a gloss he added: “After the proofs had come to hand, Mark Weil informed me that had found the original in the Gabinetto Nazionale Stampe, Roma”, in other words the drawing owned by the Istituto Nazionale per la Grafica<sup>22</sup>.

We do not know whether the Rome antique dealer purchased the drawings directly at auction in London in 1937 or whether, as seems more likely, he acquired them in an intermediate transaction immediately after the war, but it is of little consequence: there can be no doubt that they are indeed the Rogers-Harris drawings.

Aldo Briganti – I am told by Ferdinando Peretti, an expert with more facts at his fingertips than most – was one of the first Roman antique dealers to establish commercial relations with the Anglo-Saxon market, where huge quantities of works of art from the collections of the British aristocracy came onto the market between the end of the war and the early 1970s. The pioneers in this field in the late 1940s and early ’50s included Giuseppe Antonacci, Aldo Gelardini, Gonardo Martinoja (with a shop in Via della Stelletta), the Morosini family (who had an auction



29. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con la croce*. Già collezione Briganti. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Cross*. Formerly Briganti Collection.

compagnato dallo studioso Benno Geiger. Dai due disegni in questione, come verificarono Brauer e Wittkower, l'incisore William Wynne Ryland (Londra 1732-1783) trasse due acquaforti inserite nella monumentale opera in due volumi pubblicata da Charles Rogers, *A Collection of Prints in Imitation of Drawings* (1778, I, p. 112/114), ove Ryland eseguì ben cinquantasette incisioni (figg. 28, 30). La conferma della provenienza Rogers dell'*Angelo con la croce*, e quindi la sua coincidenza con il prototipo dell'incisione, viene dalla sigla

*house in Via Condotti*), and the Venetian dealer Pospicil accompanied by the scholar Benno Geiger. As Brauer and Wittkower ascertained, the engraver William Wynne Ryland (London 1732-83) made two etchings after the two drawings. His etchings were included in the monumental two-volume work published by Charles Rogers entitled *A Collection of Prints in Imitation of Drawings* (1778, I, p. 112/114), for which Ryland produced fully fifty-seven engravings (figs. 28, 30). Confirmation of the fact that the Angel of the Cross once belonged to Rogers, and thus that it

“CR” posta in basso a sinistra, che indica appunto le iniziali del collezionista. Come mi comunica Nicholas Turner, che ha pubblicato con Gordon Goodwin la biografia di Rogers (1711-1784), centinaia di disegni hanno questa sigla apposta sui fogli in occasione della vendita in asta. L’antiquario inglese iniziò a raccogliere grafica negli anni ’30 del XVIII secolo, riunendo una delle più imponenti raccolte di disegni e incisioni presenti in Gran Bretagna. Le acquaforti, che fece trarre da disegni di sua proprietà o provenienti da altri fondi (Royal Collection e raccolte private inglesi, come quella del pittore Sir Joshua Reynolds), furono montate in due volumi editi nel 1778, rappresentando le principali scuole europee, da quella italiana, alla francese, fiamminga, tedesca e inglese, coinvolgendo valenti incisori come Francesco Bartolozzi, James Basire, Simon Watts e appunto Ryland. Charles Rogers, promotore d’arte e fine conoscitore, membro della Society of Antiquaries e della

*is the prototype for the engraving, may be found in the English collector’s initials “CR” bottom left. Nicholas Turner, who published Rogers’ (1711-84) biography with Gordon Goodwin, informs me that hundreds of drawings bear these initials, which were added to drawings immediately prior to their sale at auction. The English antiquarian began to collect graphic works in the 1730s, eventually putting together one of the most imposing collections of drawings and engravings in the British Isles. The etchings that he commissioned of drawings which he owned or which belonged to other collections (the Royal Collection and such English private collections as that of the painter Sir Joshua Reynolds) were assembled in two volumes published in 1778 illustrating the leading European schools – the Italian, French, Flemish, German and English schools – and involving such excellent engravers as Francesco Bartolozzi, James Basire, Simon Watts and William Wynne Ryland.*



30. WILLIAM WYNNE RYLAND, da Bernini, *Angelo con la croce*, acquaforte. Hunterian Museum & Art Gallery. | WILLIAM WYNNE RYLAND, after Bernini, *Angel with the Cross*, etching. Hunterian Museum & Art Gallery.



31. GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angelo con la croce*. Roma, Federazione Nazionale Coltivatori Diretti. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *Angel with the Cross*. Rome, Federazione Nazionale Coltivatori Diretti.



Royal Society, amico di intellettuali come Horace Walpole e di artisti quali George Romney, Angelica Kauffman e Reynolds, raccolse disegni, incisioni, medaglie, dipinti, statue e libri. Alla sua morte l'ingente raccolta passò al marito della sorella, William Cotton, e quindi al nipote William Cotton FSA che alienò l'intera collezione di disegni e stampe in un'asta del 1798 e in due aste del 1799, mentre la ricca biblioteca fu in gran parte venduta nel 1801. La quadreria passò agli eredi per confluire poi nel Plymouth City Art Museum and Gallery (Goodwin, Turner)<sup>23</sup>. Singolarmente possiamo constatare in questa sede che le due chine berniniane già Rogers facevano parte di un gruppo un tempo più vasto,



32. ERCOLE FERRATA, *Angelo con la croce*. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. | ERCOLE FERRATA, *Angel with the Cross*. St. Petersburg, The State Hermitage Museum.

*Charles Rogers, a patron of the arts and refined connoisseur, a member of both the Society of Antiquaries and the Royal Society and a friend of such intellectuals as Horace Walpole and of artists of the calibre of George Romney, Angelica Kauffman and Sir Joshua Reynolds, collected drawings, engravings, medals, paintings, statues and books. On his death, his huge collection went to his sister's husband, William Cotton, and thence to his nephew, William Cotton FSA, who sold the entire collection of drawings and prints at an auction in 1798 and at two others in 1799, while the substantial library was largely sold off in 1801. The picture gallery went to Rogers' heirs, subsequently entering the Plymouth City Art Museum and Gallery (Goodwin, Turner)<sup>23</sup>.*

*Uniquely here, we can see that the two Bernini drawings formerly owned by Rogers belonged to a group once far larger comprising a set of six paired drawings of angels on three sheets, as we can see from the record of the auction at which Charles Rogers' collection was sold off in London in 1799. They are described as: "Six figures of angels, carrying implements of the passion of J.[esus] C.[hrist] on three leaves, masterly pen and bistre" (London, Philippe Thomas sale, Warwick Street, Golden Square, 15 April 1799, Catalogue of the extensive cabinet of capital drawings, by the greatest masters of all the schools [...] collected with superior judgment by Charles Rogers, Esq. F.R.S and S.A. deceased; during the greater part of this century, out of the most celebrated cabinets that were brought to sale within that period, London 1799, lot. 5901. <http://hwww.getty.edu>).*

*This clue allows us to surmise that the sheets that have resurfaced with the two angels, in other words those purchased by Briganti, were cut and halved into single sheets, probably in the 19<sup>th</sup> century.*

*If we compare the Angel with the Cross formerly in the Rospigliosi collection (fig. 31) with the drawing formerly in the Rogers collection (fig. 29), which are only seemingly similar, we will note several remarkable variations which, while on the one hand they establish mutual interdependence, on the other allow us to rule out the hypothesis of a workshop copy for both.*

*First of all, in the version formerly in the Rospigliosi collection a patchy draughtsmanship more concise and predominantly painterly prevails,*

formante una serie di sei disegni di angeli riuniti a coppia in tre fogli, come risulta dalla vendita all'asta della collezione di Charles Rogers tenuta a Londra nel 1799. Essi sono descritti come "Six figures of angels, carrying implements of the passion of J.[esus] C.[hris]t on three leaves, masterly pen and bistre" (Londra, vendita Philippe Thomas, Warwick Street, Golden Square, 15 aprile 1799, *Catalogue of the extensive cabinet of capital drawings, by the greatest masters of all the schools [...] collected with superior judgment by Charles Rogers, Esq. F.R.S and S.A. deceased; during the greater part of this century, out of the most celebrated cabinets that were brought to sale within that period*, London 1799, lot. 5901. <http://www.getty.edu>).

Da questo indizio si può desumere che i fogli con i due angeli riemersi, cioè quelli acquistati da Briganti, siano stati tagliati e sdoppiati da un foglio singolo, probabilmente nell'Ottocento. Confrontando l'*Angelo con la croce* ex-Rospigliosi (fig. 31) con il disegno ex-Rogers (fig. 29), soltanto apparentemente simili, possiamo rilevare notevoli variazioni, che se da una parte stabiliscono una reciproca dipendenza, dall'altra fanno escludere l'ipotesi di una copia di bottega per entrambi.

In primo luogo nella versione ex-Rospigliosi prevale un'esecuzione a macchia, più sintetica e prevalentemente pittorica, mentre nella versione ex-Rogers è dominante la risoluzione al tratto, con acquerellature leggere che non nascondono l'elaborato disegno dal tortuoso involuppo delle pieghe.

In secondo luogo la composizione stessa è differente: nella versione ex-Rospigliosi la croce è più grande in rapporto alla figura, le ali, pur nel sollevarsi di quella sinistra per la posa obliqua dell'angelo e il peso scaricato sull'arto corrispondente, sono più simmetriche e grandi nella proporzione generale. L'angelo stesso è maggiormente allungato, con la testa più piccola, in un processo evolutivo che lo accosta a quelli scolpiti dal Bernini stesso. Insomma le due immagini non sono assolutamente sovrapponibili, ma totalmente autonome.

Mentre il disegno ex-Rospigliosi è molto simile ad alcuni della collezione Chigi (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi), guercineschi o moleschi nel loro pittoricismo, l'altro si appa-



33. GIOVAN LORENZO BERNINI, *San Girolamo* (1665), disegno. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques. | GIOVAN LORENZO BERNINI, *St. Jerome* (1665), drawing. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

*while the version formerly in the Rogers collection is characterised by firm pencil strokes with light watercolouring that does nothing to conceal the elaborate drawing with its tortuous tangle of folds. Secondly, the composition itself is different. In the version formerly in the Rospigliosi collection the cross is larger by comparison with the figure and the wings, even while the left wing rises on account of the angel's oblique pose and its weight is offloaded onto the corresponding limb, are more symmetrical and larger in overall proportion. Also, the angel himself is more elongated and his head smaller in an evolutionary process likening him to those that Bernini carved himself. In short, the two images do not overlap at all but are completely independent of one another. While the drawing formerly in the Rospigliosi collection is very similar to several in the Chigi collection (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi), reminiscent in their painterly quality of Guercino or Mola, the other is closer to drawings whose uniqueness relies purely on their graphic*

renta meglio a disegni la cui specificità è affidata soprattutto all'impronta grafica, come lo splendido *San Girolamo penitente* del Gabinetto Disegni del Louvre, donato da Bernini a Colbert nel 1665 (fig. 33)<sup>24</sup>.

Il segno mosso e discontinuo, a tratti sovrapposto o raddoppiato per repentini cambiamenti d'idea e aggiustamenti formali o proporzionali (vedi la gamba destra), più intenso in zone d'ombra e leggero in altre, interrotto quando secondo l'artefice non era necessario nell'economia generale proseguirlo, sono tutti motivi di solare e tipica autografia. L'attribuzione è condivisa da Nicholas Turner, con cui mi sono confrontato più volte nel corso di questo studio.

Mentre l'intera serie Rospigliosi-Pallavicini ha caratteristiche formali di presentazione, giustificative della donazione al pontefice, mi sembra che il disegno ex-Rogers qui esaminato (ma anche l'altro dell'Istituto Nazionale per la Grafica), abbia invece una funzione più strumentale, meglio disponibile per una lettura in termini interpretativi da parte di un esecutore che volesse tradurlo in opera plastica. In tal senso credo che Mark Weil avesse ragione sull'idea della presenza di una doppia serie.

Ritengo in conseguenza che i disegni Rogers fossero proprio quelli presenti nella bottega del Bernini, messi a disposizione degli scultori che da essi dovevano o potevano trarre ispirazione. Infatti l'*Angelo con la croce* ex-Rogers è più vicino alla scultura di Ferrata e al suo bozzetto (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage) (fig. 32) rispetto all'altro disegno, sia nella proporzione estremamente ridotta della croce in rapporto all'angelo, una sorta di grande crocifisso, che nella maggiore compattezza e fermezza della figura stessa.

Rimane difficile stabilire quale sia la prima redazione, anche se verrebbe da pensare che la serie Rospigliosi-Pallavicini, più impressionistica e di forte impatto patetico, sia successiva, derivata da esemplari più finiti, come riteneva Weil e come si presenta il disegno oggetto di questo studio.

*Si ringraziano per la proficua collaborazione Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella. Un particolare ringraziamento per i preziosi aiuti e suggerimenti a Nicholas Turner.*

*conception, for instance the splendid Penitent St. Jerome in the Cabinet des Dessins in the Louvre, which Bernini gave to Colbert in 1665 (fig. 33)<sup>24</sup>. The dynamic and irregular pencilwork, occasionally overlapping or double due to sudden changes of mind and to formal or proportional corrections (for instance, the right leg), more intense in shaded areas and lighter in others, broken off when the artist felt that it was unnecessary in the overall composition to carry it on, are all grounds for asserting that this is a typical, unhesitant autograph work by Bernini. This opinion is shared by Nicholas Turner, off whom I have bounced my thoughts on more than one occasion in the course of this study.*

*While the entire Rospigliosi-Pallavicini series has the formal features of a presentation justifying their donation to the pope, it seems to me that both the drawing formerly in the Rogers collection, under examination here, and the other one belonging to the Istituto Nazionale per la Grafica fulfil a more instrumental function, closer to the kind of thing an artist wishing to translate them into sculpture might use to assist his rendering of them in three dimensions. In that sense, I believe that Mark Weil was right with regard to the existence of two separate series.*

*Thus I believe that the Rogers drawings were the ones in Bernini's workshop at the disposal of the sculptors who could or should seek their inspiration in them.*

*The Angel with the Cross formerly in the Rogers collection is in fact closer to Ferrata's sculpture and to his bozzetto (St. Petersburg, The Hermitage) (fig. 32) than the other drawing, both in the far smaller proportions of the cross by comparison with the angel, a kind of large crucifix, and in the firmer and more compact quality of the figure itself.*

*It remains difficult to establish which of the two came first, although it seems reasonable to suggest that the Rospigliosi-Pallavicini series, more impressionistic and evincing a stronger pathos, is later and based on more complete examples, as Weil maintained and as we can see in the drawing under discussion in this paper.*

*My gratitude to Francesca Antonacci and Damiano Lapicciarella for their fruitful cooperation. And special thanks to Nicholas Turner for his invaluable help and suggestions.*

<sup>1</sup> Su Castel Sant'Angelo e gli interventi sul ponte cfr. C. D'Onofrio, *Castel S. Angelo e Borgo tra Roma e papato*, Roma 1978; id., *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo / storia di un ponte*, Roma 1981, pp. 27-80.

<sup>2</sup> Sul restauro e la decorazione berniniana di Ponte Sant'Angelo, con ulteriore bibliografia, cfr. F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682, p. 56; D. Bernini, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713, pp. 158-160; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, Oxford 1955, pp. 232-233; id., ediz. 1966, pp. 248-251; M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini / una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967, pp. 66-67, 85, 140, 141, 154-155, 168, n. 221; M. Weil, *The History and decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park-London 1974; F. Borsi, *Bernini architetto*, Milano 1980, pp. 340-341; C. D'Onofrio, 1981; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza (a cura di), *La Via degli Angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Roma 1988; R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano 1990, pp. 287-291; C. Avery, *Bernini Genius of the Baroque*, London 1997, pp. 162-173; *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di M. G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Roma, Palazzo Venezia, Milano 1999, pp. 368-372; S. Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, saggio introduttivo di M. Fagiolo, Roma 2004, pp. 137-153.

<sup>3</sup> Marcello Fagiolo ha fornito a mio avviso la più efficace lettura critica dell'invenzione berniniana di Ponte Sant'Angelo, argomento su cui è tornato a più riprese. Ad ultimo cfr. M. Fagiolo, *Roma Barocca, i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013, in particolare pp. 121-123.

<sup>4</sup> Cfr. M. Minozzi, *La decorazione di Ponte Sant'Angelo*, in *Gian Lorenzo Bernini Regista del barocco. I restauri*, a cura di C. Strinati, M. G. Bernardini, Milano 1999, pp. 77-83.

<sup>5</sup> Sul diario di Carlo Cartari in riferimento a Ponte Sant'Angelo cfr. M. C. Dorati, *Il Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo nel diario di un contemporaneo*, in "Commentari", 1966, pp. 349-352; C. D'Onofrio, 1981, pp. 90-96. Per la contabilità cfr. V. Golzio, *Documenti berniniani*, in "Archivi d'Italia", 1933-34, pp. 143-145; R. Wittkower, 1966, pp. 248-251; M. Weil, 1974, pp. 117-138.

<sup>6</sup> In merito agli scultori attivi in Ponte sant'Angelo cfr. A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, ad indicem; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, pp. 455-460.

<sup>7</sup> Cfr. F. Baldinucci, 1682, p. 56; D. Bernini, 1713, pp. 158-160.

<sup>8</sup> Sulle due sculture del Bernini, oltre alla bibliografia citata in nota 1, cfr. O. Ferrari, S. Papaldo, 1999, pp. 26-27; A. Negro, *I due angeli di Sant'Andrea delle Fratte*, in *Gian Lorenzo Bernini Regista del barocco. I restauri*, a cura di C. Strinati, M. G. Bernardini, Milano 1999, pp. 67-75; S. Walker, *Born by God's breath: Bernini's angels for the Ponte Sant'Angelo*, in *Renaissance studies in Honor of Joseph Connors*, edited by M. Israëls, L. A. Waldman, 1. *Art History*, Villa I Tatti series, 29, 2013, pp. 604-609.

<sup>9</sup> In linea generale sui bozzetti per gli angeli berniniani cfr. R. Wittkower, 1955, pp. 232-233; I. Lavin, *The Bozzetti*

<sup>1</sup> For Castel Sant'Angelo and work on the bridge see C. D'Onofrio, *Castel S. Angelo e Borgo tra Roma e papato*, Rome 1978; id., *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo / storia di un ponte*, Rome 1981, pp. 27-80.

<sup>2</sup> For Bernini's restoration and decoration of Ponte Sant'Angelo, with a additional bibliography, see F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Florence 1682, p. 56; D. Bernini, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Rome 1713, pp. 158-160; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, Oxford 1955, pp. 232-233; id., 1966 edition, pp. 248-251; M. and M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini / una introduzione al gran teatro del barocco*, Rome 1967, pp. 66-67, 85, 140, 141, 154-155, 168, n. 221; M. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park-London 1974; F. Borsi, *Bernini architetto*, Milan 1980, pp. 340-341; C. D'Onofrio, 1981; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza (ed.), *La Via degli Angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Rome 1988; R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milan 1990, pp. 287-291; C. Avery, *Bernini Genius of the Baroque*, London 1997, pp. 162-173; *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco, exhibition catalogue ed. M. G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Rome, Palazzo Venezia, Milan 1999*, pp. 368-372; S. Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento, introductory essay by M. Fagiolo*, Rome 2004, pp. 137-153.

<sup>3</sup> In my view, Marcello Fagiolo provides the most effective critical interpretation of Bernini's work on the Ponte Sant'Angelo, a subject to which he has returned on more than one occasion. Most recently, see M. Fagiolo, *Roma Barocca, i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Rome 2013, esp. pp. 121-123.

<sup>4</sup> See M. Minozzi, *La decorazione di Ponte Sant'Angelo*, in *Gian Lorenzo Bernini Regista del barocco. I restauri*, ed. C. Strinati, M. G. Bernardini, Milano 1999, pp. 77-83.

<sup>5</sup> For the references to the Ponte Sant'Angelo in Carlo Cartari diary see M. C. Dorati, *Il Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo nel diario di un contemporaneo*, in "Commentari", 1966, pp. 349-352; C. D'Onofrio, 1981, pp. 90-96. For the accounting see V. Golzio, *Documenti berniniani*, in "Archivi d'Italia", 1933-4, pp. 143-145; R. Wittkower, 1966, pp. 248-251; M. Weil, 1974, pp. 117-138.

<sup>6</sup> For the sculptors working on the Ponte sant'Angelo see A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milan 1996, ad indicem; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Rome 1999, pp. 455-460.

<sup>7</sup> See F. Baldinucci, 1682, p. 56; D. Bernini, 1713, pp. 158-160.

<sup>8</sup> For Bernini's two sculptures, in addition to the bibliography mentioned in note 1, see O. Ferrari, S. Papaldo, 1999, pp. 26-27; A. Negro, *I due angeli di Sant'Andrea delle Fratte*, in *Gian Lorenzo Bernini Regista del barocco. I restauri*, ed. C. Strinati, M. G. Bernardini, Milan 1999, pp. 67-75; S. Walker, *Born by God's Breath: Bernini's angels for the Ponte Sant'Angelo*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, ed. M. Israëls, L. A. Waldman, 1. *Art History*, Villa I Tatti series, 29, 2013, pp. 604-609.

<sup>9</sup> In general, for the bozzetti for Bernini's angels see R.

of Gianlorenzo Bernini, Ph. D. diss., Harvard University, Cambridge, Mass. 1955; R. Wittkower, 1966, pp. 248-251; C. Avery, 1997, pp. 165-173; O. Ferrari, 1999, pp. 26-37; M. Weil, *Bernini drawings and bozzetti for the Ponte Sant'Angelo in Rome*, in "Harvard University Art Museum", 56, 1993, 3, pp. 144-150; C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, *Bernini Sculpting in Clay*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London 2012, pp. 285-341.

<sup>10</sup> Per il bozzetto dell'Angelo con i flagelli cfr. I. Lavin, 1955, I, pp. 175-178, 181-182; R. Wittkower, 1966, p. 250; H. Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, p. 300, n. 55; M. Weil, 1974, pp. 47-48, 78, 108-109 n. 28; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, pp. 58, 60; H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, in "Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte", 23-24, 1988, p. 445, n. 353; A. Bacchi, 1996, tav. 175; C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, 2012, pp. 296-300.

<sup>11</sup> Sul bozzetto di Ferrara, con ulteriore bibliografia, cfr. C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, 2012, pp. 334-338. Sui bozzetti di Giorgetti cfr. A. Bacchi, 1996, p. 808, tav. 428.

<sup>12</sup> Sul disegno della Testa per l'angelo con il titolo della croce, con ulteriore bibliografia, cfr. S. Frascchetti, 1900, p. 365; H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931, p. 161, nota 5; L. Grassi, *Disegni inediti del Bernini e la decorazione di Ponte sant'Angelo*, in "Arti Figurative", 1946, 3-4, p. 186; H. Kauffmann, 1970, p. 303, n. 65; M. Weil, 1974, p. 48, tav. 42; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, pp. 69, 70; M. Minozzi, *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 368, n. 95.

<sup>13</sup> Sugli Studi per l'angelo con il titolo della croce, con ulteriore bibliografia, cfr. cfr. S. Frascchetti, 1900, p. 369; H. Brauer, R. Wittkower, 1931, tav. 120b; L. Grassi, 1946, p. 194; R. Wittkower, 1966, p. 250; H. W. Krufft, L. O. Larsson, *Entwürfe Berninis für die Engelsbrücke in Rom*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 1966, p. 147; M. Weil, 1974, p. 48; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, p. 70; H. Tratz, 1988, pp. 450-451; C. Scribner, *Gianlorenzo Bernini*, New York 1991, p. 112; C. Avery, 1997, pp. 164-165; M. Minozzi, *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, pp. 368-369, n. 97.

<sup>14</sup> Sullo Studio per l'angelo con la corona di spine di Lipsia cfr. H. Brauer, R. Wittkower, 1931, pp. 160-161, tav. 120a; L. Grassi, 1946, pp. 191-192; H. W. Krufft, L. O. Larsson, 1966, p. 147; H. Kauffmann, 1970, p. 300; M. Weil, 1974, pp. 41, 47; A. Sutherland Harris, *Selected drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York 1977, p. xxiii, tav. 88; S. Ostrow, *Angel with the Crown of Thorns*, in *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*, catalogo della mostra, a cura di I. Lavin et al., Princeton University 1981, pp. 288-293, n. 82; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, pp. 58, 60; H. Tratz, 1988, pp. 445-446; C. Scribner, 1991, p. 112; C. Avery, 1997, pp. 164-165; M. Minozzi, *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 368, n. 96; *Bernini erfinder des Barocken Rom*, catalogo della mostra, Lipsia, Museum der bildenden Künste, Leipzig 2014, p. 328.

<sup>15</sup> Cfr. H-W. Krufft, L. O. Larsson, 1966, p. 152, fig. 15; M. Weil, 1974, p. 142 e ss.; S. Ostrow, 1981, p. 292, nota

Wittkower, 1955, pp. 232-233; I. Lavin, *The Bozzetti of Gianlorenzo Bernini*, Ph. D. diss., Harvard University, Cambridge, Mass. 1955; R. Wittkower, 1966, pp. 248-251; C. Avery, 1997, pp. 165-173; O. Ferrari, 1999, pp. 26-37; M. Weil, *Bernini Drawings and Bozzetti for the Ponte Sant'Angelo in Rome*, in "Harvard University Art Museum", 56, 1993, 3, pp. 144-150; C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, *Bernini Sculpting in Clay, exhibition catalogue*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London 2012, pp. 285-341.

<sup>10</sup> For the bozzetto of the Angel with the Whips see I. Lavin, 1955, I, pp. 175-178, 181-182; R. Wittkower, 1966, p. 250; H. Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, p. 300, n. 55; M. Weil, 1974, pp. 47-48, 78, 108-109 n. 28; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, pp. 58, 60; H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, in "Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte", 23-24, 1988, p. 445, n. 353; A. Bacchi, 1996, pl. 175; C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, 2012, pp. 296-300.

<sup>11</sup> For Ferrara's bozzetto, with additional bibliography, see C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, 2012, pp. 334-338. For Giorgetti's bozzetti see A. Bacchi, 1996, p. 808, pl. 428.

<sup>12</sup> For the drawing of the Head for the Angel with the Titulus Crucis, with additional bibliography, see S. Frascchetti, 1900, p. 365; H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931, p. 161, note 5; L. Grassi, *Disegni inediti del Bernini e la decorazione di Ponte sant'Angelo*, in "Arti Figurative", 1946, 3-4, p. 186; H. Kauffmann, 1970, p. 303, n. 65; M. Weil, 1974, p. 48, pl. 42; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, pp. 69, 70; M. Minozzi, *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 368, n. 95.

<sup>13</sup> For the Studies for the Angel with the Titulus Crucis, with additional bibliography, see S. Frascchetti, 1900, p. 369; H. Brauer, R. Wittkower, 1931, pl. 120b; L. Grassi, 1946, p. 194; R. Wittkower, 1966, p. 250; H. W. Krufft, L. O. Larsson, *Entwürfe Berninis für die Engelsbrücke in Rom*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 1966, p. 147; M. Weil, 1974, p. 48; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, p. 70; H. Tratz, 1988, pp. 450-451; C. Scribner, *Gianlorenzo Bernini*, New York 1991, p. 112; C. Avery, 1997, pp. 164-165; M. Minozzi, *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, pp. 368-369, n. 97.

<sup>14</sup> For the Study for the Angel with the Crown of Thorns in Leipzig see H. Brauer, R. Wittkower, 1931, pp. 160-161, pl. 120a; L. Grassi, 1946, pp. 191-192; H. W. Krufft, L. O. Larsson, 1966, p. 147; H. Kauffmann, 1970, p. 300; M. Weil, 1974, pp. 41, 47; A. Sutherland Harris, *Selected drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York 1977, p. xxiii, pl. 88; S. Ostrow, *Angel with the Crown of Thorns*, in *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic, exhibition catalogue ed. I. Lavin et al., Princeton University 1981*, pp. 288-293, n. 82; L. Cardilli Alloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, pp. 58, 60; H. Tratz, 1988, pp. 445-446; C. Scribner, 1991, p. 112; C. Avery, 1997, pp. 164-165; M. Minozzi, *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 368, n. 96; *Bernini erfinder des Barocken Rom, exhibition catalogue, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Leipzig 2014*, p. 328.

<sup>15</sup> See H-W. Krufft, L. O. Larsson, 1966, p. 152, fig. 15; M. Weil, 1974, p. 142 et seq.; S. Ostrow, 1981, p. 292,

7; L. Cardilli Aloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, p. 62, fig. 13. Non condivido l'idea che il disegno sia opera di bottega, mostrando a mio avviso caratteristiche di autografia, non solo perché introduce le nubi e la gamba scoperta rispetto al disegno Pallavicini che reca ancora un basamento quadrato, ma soprattutto per la estemporaneità, la scioltezza esecutiva e la risoluzione a macchia tipiche del Bernini, simile ai disegni Chigi.

<sup>16</sup> Vedi A. Negro, 1999, pp. 178-179.

<sup>17</sup> Cfr. F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, pp. 312-313; A. Negro, *La Collezione Rospigliosi*, Roma 1999, pp. 199, 318, 347.

<sup>18</sup> Sui due disegni ex-Rospigliosi cfr. S. Fraschetti, *Bernini*, Milano 1900, pp. 372, 373-374, con fig.; H. Brauer, R. Wittkower, 1931, p. 160; L. Grassi, 1946, 3-4, pp. 186-199; F. Zeri, *The Pallavicini Palace and Gallery in Rome*, in "The Connoisseur", CXXXVI, 1955, p. 284; R. Wittkower, 1955, p. 233; F. Zeri, 1959, pp. 43-44; R. Wittkower, 1966, p. 251; M. Weil, 1974, pp. 41-49; M. Minozzi, in *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 369; A. Negro, 1999, pp. 198-199, n. 13; id., 2007, pp. 198-199, n. 13.

<sup>19</sup> Sulla serie Pallavicini cfr. L. Grassi, 1946, 3-4, pp. 186-199; id., *Storia del Disegno*, Roma 1947; F. Zeri, 1955, p. 284; R. Wittkower, 1955, p. 233; F. Zeri, 1959, pp. 43-44, nn. 40-42; R. Wittkower, 1966, p. 251; H. W. Krufft, L. O. Larsson, 1966, pp. 145-160, in part. p. 151; M. Weil, 1974, pp. 41-49; id., 1999, pp. 144-150; M. Minozzi, in *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 369, n. 98 a-c; A. Negro, 1999, pp. 198-199; M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2001, p. 63, figg. 32-34.

<sup>20</sup> Vedi D. Bernini, 1713, p. 161.

<sup>21</sup> Sul disegno per l'Angelo con la colonna cfr. H. Brauer, R. Wittkower, 1931, p. 160, nota 3; R. Wittkower, 1966, p. 251; M. Weil, 1971, p. 259; id., 1974, p. 42; E. Beltramme Quattrocchi, in *I ponti di Roma dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra, a cura di M. Catelli Isola, E. Beltramme Quattrocchi, Roma 1975, pp. 64-65, n. 81; L. Cardilli Aloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, pp. 54, 56; M. Minozzi, in *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, pp. 369-370, n. 99.

<sup>22</sup> Cfr. H. Brauer, R. Wittkower, 1931, p. 160, nota 3; R. Wittkower, 1966, p. 251.

<sup>23</sup> Sulla figura di Rogers vedi F. Stanbury, *The story of the Cottonian collection*, Plymouth 1992; N. Stogdon, *The Cottonian collection: an exhibition from the collection of Charles Rogers and the William Cotton bequest on loan from Plymouth City Museum and Art Gallery*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy, 1993; N. Turner, *The Gabburri/Rogers series of drawn self-portraits and portraits of artists*, in "Journal of the History of Collections", 5, 1993, pp. 179-216; N. Turner, *Francisco Vieira Lusitano e o colecionador inglês Charles Rogers (1711-84)*, in *Vieira Lusitano (1699-1783): o desenho*, a cura di L. Arruda et al., Lisbona 2000; G. Goodwin, N. Turner, Rogers, Charles (1711-1784), art collector and connoisseur, in "Oxford Dictionary of National Biography", settembre 2004.

<sup>24</sup> Per i disegni chigiani vedi *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1981; E. Gobbi, B. Jatta, *I disegni di Bernini e della sua scuola alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 2015.

note 7; L. Cardilli Aloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, p. 62, fig. 13. I do not subscribe to the contention that the drawing is a workshop piece; in my view it has autograph features, not only because it introduces clouds and a bare leg compared to the Pallavicini drawing which still has a square base, but above all on account of the extemporaneous character, the unhesitant execution and the patchy draughtsmanship, akin to the Chigi drawings, that are so typical of Bernini's style.

<sup>16</sup> See A. Negro, 1999, pp. 178-179.

<sup>17</sup> See F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Florence 1959, pp. 312-313; A. Negro, *La Collezione Rospigliosi*, Rome 1999, pp. 199, 318, 347.

<sup>18</sup> For the two drawings formerly in the Rospigliosi collection see S. Fraschetti, *Bernini*, Milan 1900, pp. 372, 373-374, with fig.; H. Brauer, R. Wittkower, 1931, p. 160; L. Grassi, 1946, 3-4, pp. 186-199; F. Zeri, *The Pallavicini Palace and Gallery in Rome*, in "The Connoisseur", CXXXVI, 1955, p. 284; R. Wittkower, 1955, p. 233; F. Zeri, 1959, pp. 43-44; R. Wittkower, 1966, p. 251; M. Weil, 1974, pp. 41-49; M. Minozzi, in *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 369; A. Negro, 1999, pp. 198-199, n. 13; id., 2007, pp. 198-199, n. 13.

<sup>19</sup> For the Pallavicini series see L. Grassi, 1946, 3-4, pp. 186-199; id., *Storia del Disegno*, Rome 1947; F. Zeri, 1955, p. 284; R. Wittkower, 1955, p. 233; F. Zeri, 1959, pp. 43-44, nn. 40-42; R. Wittkower, 1966, p. 251; H. W. Krufft, L. O. Larsson, 1966, pp. 145-160, esp. p. 151; M. Weil, 1974, pp. 41-49; id., 1999, pp. 144-150; M. Minozzi, in *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 369, n. 98 a-c; A. Negro, 1999, pp. 198-199; M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milan 2001, p. 63, figs. 32-34.

<sup>20</sup> See D. Bernini, 1713, p. 161.

<sup>21</sup> For the drawing for the Angel with the Column see H. Brauer, R. Wittkower, 1931, p. 160, note 3; R. Wittkower, 1966, p. 251; M. Weil, 1971, p. 259; id., 1974, p. 42; E. Beltramme Quattrocchi, in *I ponti di Roma dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, exhibition catalogue* ed. M. Catelli Isola, E. Beltramme Quattrocchi, Rome 1975, pp. 64-65, n. 81; L. Cardilli Aloisi, M. G. Tolomeo Speranza, 1988, pp. 54, 56; M. Minozzi, in *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, pp. 369-370, n. 99.

<sup>22</sup> See H. Brauer, R. Wittkower, 1931, p. 160, note 3; R. Wittkower, 1966, p. 251.

<sup>23</sup> For the figure of Rogers see F. Stanbury, *The Story of the Cottonian Collection*, Plymouth 1992; N. Stogdon, *The Cottonian Collection: an exhibition from the collection of Charles Rogers and the William Cotton bequest on loan from Plymouth City Museum and Art Gallery, exhibition catalogue*, London, Royal Academy, 1993; N. Turner, *The Gabburri/Rogers series of drawn self-portraits and portraits of artists*, in "Journal of the History of Collections", 5, 1993, pp. 179-216; N. Turner, *Francisco Vieira Lusitano e o colecionador inglês Charles Rogers (1711-84)*, in *Vieira Lusitano (1699-1783): o desenho*, ed. L. Arruda et al., Lisbon 2000; G. Goodwin, N. Turner, Rogers, Charles (1711-84), art collector and connoisseur, in "Oxford Dictionary of National Biography", September 2004.

<sup>24</sup> For the Chigi drawings see *Bernini in Vaticano, exhibition catalogue*, Vatican City 1981; E. Gobbi, B. Jatta, *I disegni di Bernini e della sua scuola alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatican City 2015.

FRANCESCA ANTONACCI DAMIANO LAPICCIRELLA FINE ART

Via Margutta 54, Roma  
Tel. +39 06 45433036  
[www.al-fineart.com](http://www.al-fineart.com)  
[info@al-fineart.com](mailto:info@al-fineart.com)

*Traduzione*  
Stephen Tobin

© 2016 De Luca Editori d'Arte  
Via di Novella, 22 - 00199 Roma  
tel. 06 32650712 - fax 06 32650715  
[www.delucaeditori.com](http://www.delucaeditori.com)  
[libreria@delucaeditori.com](mailto:libreria@delucaeditori.com)  
ISBN 978-88-6557-300-6

*Impaginazione*  
Laura Lanari

*Coordinamento tecnico*  
Mario Ara

L'editore si dichiara pienamente disponibile a soddisfare eventuali oneri derivanti da diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto. È vietata la riproduzione, con qualsiasi procedimento, della presente opera o parti di essa.

Finito di stampare  
nel mese di Settembre 2016  
Stampato in Italia - Printed in Italy