

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapis



7 - 2026



FONDAZIONE FRANZONI ETS

TUTTE LE STATUE PARTONO DA ROMA

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

Atti del Convegno di Studi

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

a cura di Adriano Amendola e Cristiano Giometti

ISSN 2724-4229 [online]

ISBN 9791280779229

Arti Grafiche Francescane srls



Marmora et Lapidea

anno VII

2026



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

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

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

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

© 2026, FONDAZIONE FRANZONI ETS

Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA

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

ISSN 2724-4229 [online]

Numero monografico anno VII (2026): ISBN 9791280779229

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it

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



INDICE

Adriano Amendola, Cristiano Giometti

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

Scultura tra contesti e narrazioni

Angela Orlandi

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

Anna D'Ambrosio

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

Alessandra Rodolfo

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

Giuseppina Merola

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

Vittoria Brunetti

Una «divota statua» carrarese a Montefiascone » 95

Problemi tecnici e forme della sperimentazione

Giuliano Colicino

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

Antonio Marras

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

Antonio Russo

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

Adriano Amendola

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

L'importanza dei committenti

Francesco Federico Mancini

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

Chiara Carpentieri

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

Maria Celeste Cola

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

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

Daniele Sanguineti

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

Giuseppe Dardanello

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

Donato Salvatore

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



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

Gianluca Forgione

Il Cristo velato e la scultura barocca romana » 377

Elisa Acanfora

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

Filippo Aruanno

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

La diffusione dei modelli romani

Paolo Coen

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

Cristiano Giometti

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

Antonello Ricco

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

Teresa Leonor M. Vale

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

Grégoire Extermann

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

Carla Mazzarelli

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Adriano Amendola e Cristiano Giometti

Anna D'Ambrosio

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

Abstract ITA

Il contributo considera la letteratura di viaggio tra XVII e XVIII secolo come strumento capace di orientare la visibilità e la memoria dei monumenti lungo le direttrici di attraversamento. Lungo la via Appia, tale processo privilegia ciò che insiste sul tracciato e risulta immediatamente accessibile, definendo un paesaggio culturale stratificato e gerarchizzato nella percezione dei viaggiatori. L'analisi si fonda su un *corpus* mirato di fonti selezionate per l'attenzione a ricorrenze e a luoghi poco considerati rispetto alle descrizioni codificate e al canone odeporico. In tal senso, i casi di Velletri e Gaeta mostrano come tali fonti consentano di rileggere specifiche vicende storico-artistiche, dalla reinterpretazione dell'avviso estense del 1632.

Abstract ENG

This article examines travel literature between the seventeenth and eighteenth centuries as a framework through which the visibility and memory of monuments are shaped along routes of movement. Along the Via Appia, this process privileges what lies directly on the route, thereby delineating a stratified and hierarchized cultural landscape in travellers' perception. The analysis draws on a selected corpus of sources distinguished by their attention to recurring features and to sites that remain marginal to the odeporic canon. The case studies of Velletri and Gaeta demonstrate how such sources enable a reassessment of specific art-historical issues, from the reinterpretation of the 1632 Estense notice to the selective transmission of objects and furnishings in the cathedral of Gaeta.

Parole chiave

Gaeta, Gian Lorenzo Bernini, letteratura odeporica, resoconti di viaggio, Velletri, via Appia

Regimi di visibilità lungo la Via Appia

Nella letteratura di viaggio di età moderna, la tratta da Roma a Napoli si configura come una direttrice di attraversamento la cui intelligibilità narrativa dipende dalle condizioni materiali della percorrenza. Esse operano come criteri impliciti di selezione, determinando ciò che viene intercettato dallo sguardo; la scrittura privilegia pertanto le emergenze che insistono sul tracciato, mentre risultano marginali o del tutto assenti monumenti e complessi che comportano deviazioni. Ne deriva un regime di osservazione condizionato dalla linearità dell'itinerario, che stabilisce una gerarchia tra antico e moderno, tra ciò che è immediatamente accessibile e le emergenze monumentali decentrate. In questa prospettiva, il contributo si concentra su alcuni resoconti compresi tra la seconda metà del XVII e il XVIII secolo, selezionati in base alle modalità con cui i viaggiatori individuano e restituiscono i luoghi. Tali fonti consentono di rileggere specifici contesti culturali e di circoscrivere spazi e manufatti talora assenti dal repertorio canonico del viaggio da Roma a Napoli lungo la Via Appia.

L'itinerario proposto dalle guide inglesi di primo Settecento restituisce una sequenza di tappe che ricalca solo in parte il tracciato originario della strada consolare verso sud, integrando centri abitati medievali e moderni sia interni che esterni: Ariccia, Marino, Velletri, l'area di Cisterna di Latina (presso l'antica stazione di posta di *Tres Tabernae*), Sermoneta, Sezze, Priverno, Terracina, Fondi, Formia (in età moderna Mola di Gaeta)¹. Nella sua *Traveller's Guide*, Thomas Nugent precisa che il *Journey from Rome to Naples and Messina* contempla due modalità di spostamento, per via d'acqua e per via di terra. La prima, preferibile nella sta-

¹ In età moderna, la Via Appia non coincide più con la sola direttrice consolare romana, ma si definisce come un sistema di percorsi ricalibrato in funzione della percorribilità. Nel settore albano, accanto ad Ariccia, Marino e Velletri risultano stabilmente integrate negli itinerari; nel tratto pontino, invece, la progressiva impraticabilità della fascia palustre determina il superamento del rettilineo impostato sull'agglomerato antico e l'adozione di varianti pedemontane lungo il margine dei Monti Lepini, con l'inclusione di Sermoneta, Sezze e Priverno. Si vedano L. Quilici, *Via Appia. Da Porta Capena ai Colli Albani*, Roma, Palombi editori, 1989, vol. I; Id., *Il rettilineo della Via Appia tra Roma e Terracina - La tecnica costruttiva*, «La Via Appia», atti del X Incontro di studio del Comitato per l'archeologia laziale (Roma 7-9 novembre 1989), a cura di L. Quilici, in «Quaderni del Centro di Studio per l'Archeologia etrusco-italica», 18, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1990, pp. 41-60. Per la recente iscrizione della Via Appia nella Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO («Via Appia. Regina Viarum», 2024), si vedano: UNESCO World Heritage Centre, *Via Appia. Regina Viarum*, World Heritage List, n. 1708 (2024); *Via Appia. Regina Viarum (Italy)*, Nomination File, n. 1708, 2023.

gione estiva, avveniva mediante feluche o piccole imbarcazioni noleggiate a Roma o a Ostia al costo di otto piastre; in condizioni favorevoli la durata poteva ridursi a ventiquattro ore, estendendosi fino a due giorni in presenza di venti contrari o deboli, con il rischio di essere sospinti verso le coste barbaresche ed esposti alle incursioni corsare². Il percorso terrestre richiedeva invece il noleggio di cavalli o calessi per l'intera durata del tragitto –variabile dai cinque ai sei giorni– al costo di otto corone, cui si aggiungono ulteriori spese per i pedaggi alle porte urbane e per gli attraversamenti fluviali, come quello del Liri-Garigliano³. Secondo Nugent, è la scelta del percorso a definire il regime dell'esperienza odeporica; pertanto, egli orienta il *curious traveller* verso la via terrestre, giacché la rotta marittima si riduce a un semplice trasferimento tra le due città⁴. In questa prospettiva, la Via Appia è intesa dai viaggiatori come un'infrastruttura ancora leggibile nella sua continuità. È su tale leggibilità che François-Maximilien Misson fonda la descrizione della strada, richiamando le fonti classiche di Strabone, Tacito e Orazio, attribuendone la realizzazione ad Appio Claudio Cieco e osservando tecnicamente il basolato in grandi blocchi di pietra vulcanica⁵.

Tra le variazioni imposte dal viaggio, quella in direzione Priverno è determinata dall'impraticabilità della fascia palustre⁶, fino alla ripresa della direttrice presso Terracina, dove il paesaggio è artificialmente modificato dal taglio della rupe del Pisco Montano che consente il passaggio appio lungo il tratto costiero [fig. 1]⁷.

Lo spostamento è poi scandito dall'attraversamento del Liri-Garigliano in prossimità dell'antica colonia romana di *Minturnae*⁸ e dal superamento, presso Fondi, di una «vieille muraille» percepita come segno materiale del confine tra Stato ecclesiastico e Regno di Napoli⁹. Entro questa sequenza sepolcri e rovine ricorrono con

² T. Nugent, *The Grand Tour. Containing an exact description of most of the cities, towns, and remarkable places of Europe*, vol. III, London, Printed for S. Birt, D. Browne, A. Millar and G. Hawkins, 1749, pp. 333-334.

³ *Ivi*, p. 334.

⁴ *Ivi*, pp. 334-335. Nugent specifica che la scelta del viaggio di andata determina obbligatoriamente quella del ritorno.

⁵ M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie, Avec Un Mémoire Contenant Des Avis Utiles À Ceux Qui Voudront Faire Le Mesme Voyage. Quatrième édition*, ed. cons., La Haye, Chez Hendrich van Bulderen, 1702, vol. II, pp. 12-13.

⁶ *Ivi*, p. 11.

⁷ *Ivi*, pp. 14-15.

⁸ *Ivi*, p. 25

⁹ *Ivi*, p. 15

regolarità, mentre altri resti entrano nel campo descrittivo «en suivant la route», come l'anfiteatro e l'acquedotto presso *Minturnae*¹⁰.

Alcuni decenni più tardi, queste descrizioni trovano una sistemazione canonica nell'opera di Francesco Maria Pratilli, *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi* (1745), cui guarderà anche Giovanni Battista Piranesi per le sue *Antichità romane* (1756), dove l'osservazione della strada fonde il dato materiale con una costruzione tutta personale del paesaggio antico¹¹. Ne è emblema il frontespizio del secondo tomo dell'opera, raffigurante il bivio tra l'Appia e l'Ardeatina fuori porta Capena in una giustapposizione scenografica e capricciosa di sepolcri e templi, alla quale l'autore affianca una serie di tavole di studio che riproducono i singoli monumenti antichi, secondo una modalità di osservazione di matrice proto-illuminista [figg. 2-3]. L'itinerario grafico di Piranesi si iscrive nel regime di visibilità proprio della letteratura e dell'immaginario del Grand Tour, che assume l'antico come paradigma privilegiato, marginalizzando la monumentalità moderna, pur secondo modalità non vincolate alla linearità della percorrenza.

Velletri e la statua di Urbano VIII di Gian Lorenzo Bernini

Quanto delineato trova riscontro nel *Voyage of Italy* del canonico inglese Richard Lassels, nel quale il percorso da Roma a Napoli è restituito come una sequenza di attraversamenti naturalmente orientati lungo l'asse appio. Conclusa la permanenza romana, l'autore dichiara di essersi accordato con il *procaccio* per essere condotto a Napoli¹². L'uscita avviene attraverso la porta di San Giovanni in Laterano, punto di innesto della direttrice verso i Castelli Romani; superata Marino, il convoglio procede verso Velletri lungo la via collinare che, oltrepassata la Fajola, discende nella pianura veliterna [fig. 4]. La città ricorre nella trattatistica odeporica configurandosi come un caso di studio interessante per il riferimento alla statua bronzea raffigurante Urbano VIII, attribuita a Gian Lorenzo Bernini. Lassels ne registra il soggetto e il materiale, senza indicare l'illustre paternità¹³. Alla menzione

¹⁰ *Ivi*, pp. 13, 25. In termini analoghi si esprime anche J. Addison, *Remarks on several parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*, ed. cons. The Hague, Printed for Henry Scheurleer, 1718, p. 135.

¹¹ M. Bevilacqua, *Piranesi e la Via Appia*, in *Oltre Roma nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, a cura di I. Salvagni, M. Fratarcangeli, Roma, De Luca, 2012, pp. 156-157.

¹² R. Lassels, *The voyage of Italy or a compleat journey through Italy*, Paris, By Vincent du Moutier, 1670, vol. I/2.

¹³ *Ivi*, p. 259. La statua ricorre negli scritti di J. C. Goethe, *Viaggio in Italia (1740)*, a cura di A.

dell'opera, distrutta durante l'occupazione francese, il viaggiatore accosta quella del palazzo e del giardino della famiglia Ginetti [figg. 5-6]¹⁴, a loro volta periti nei bombardamenti alleati del 1944. Il riferimento si ancora a una fase di accresciuta visibilità pubblica della famiglia, che nel corso degli anni Venti del Seicento aveva consolidato la propria posizione nel sistema curiale romano con la nomina di Marzio Ginetti a vicario di Urbano VIII nel 1629 [fig. 7]. Nella fattispecie, esso si iscrive nel quadro delle trasformazioni urbanistiche seicentesche avviate dalla nobile casata nel secondo decennio del secolo, quando i documenti attestano l'acquisto da parte di Giuseppe, fratello di Marzio, di abitazioni destinate alla demolizione per l'allargamento dell'area, secondo una precisa strategia di radicamento¹⁵. Allo stesso scopo, la monumentalizzazione dell'antistante piazza del Trivio (oggi piazza Cairoli) attraversò diverse fasi progettuali: nel 1618 si tentò inizialmente di edificare un'unica fontana centrale; quattro anni dopo, sotto la direzione di Giovanni Battista Rainaldi, si adottò invece la soluzione di due fontane collocate lungo l'asse maggiore della piazza, perpendicolarmente all'antica corriera per Napoli¹⁶; tale configurazione definì un assetto spaziale funzionale all'interposizione monumentale attuata nel 1633¹⁷. Come apprendiamo dalle carte d'archivio pubblicate nel 1982 da Augusto Remiddi, la commissione di «una statua in bronzo di Sua Santità» va ricollegata alla nomina di don Marzio a cardinale *in pectore* nel gennaio 1626, cir-

Farinelli, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, vol. I, p. 128; T. Nugent, *The Grand Tour. Containing an exact description of most of the cities, towns, and remarkable places of Europe*, London, Printed for S. Birt, D. Browne, A. Millar and G. Hawkins, 1749, vol. III, p. 342; C. N. Cochin, *Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Lausanne, Chez J. Pierre Heubach, 1773, vol. I, p. 123, dove l'opera è ricondotta a un modello di Algardi; D.A.F. Marchese de Sade, *Viaggio in Italia*, ed. trad., a cura di G. Ferrara degli Uberti, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 199; M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma... e parte delle sue adiacenze*, Roma, Per Luigi Perego Salvioni, 1794, vol. II, p. 838; T. Martyn, *A tour through Italy*, ed. cons. London, Printed for C. and G. Kearsley, 1791, p. 262.

¹⁴ Per un profilo di Marzio Ginetti, S. Tabacchi, *Ginetti, Marzio, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 55 (2000), pp. 15-18.

¹⁵ Si veda P. Cavazzini, *Palazzo Ginetti a Velletri e le ambizioni del Cardinale Marzio*, in «Sonderdruck aus Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXIV (2004), pp. 260, nota 17. Sugli acquisti precedenti all'ampliamento dell'area a nord della piazza, si vedano i documenti pubblicati in *ivi*, p. 261, nota 22.

¹⁶ A. Remiddi, *Velletri. Memorie storiche: sorgenti, acquedotti, fontane*, Cori, Tip. Artigiana, 1972, pp. 113-117; A. Tersenghi, *Velletri e le sue contrade*, Velletri, A. Lizzini, 1910, p. 267.

¹⁷ *Ivi*, p. 264.

costanza in cui la comunità aveva deciso di «ringraziare» il pontefice deliberando la realizzazione dell'opera l'anno immediatamente successivo¹⁸. Le notizie relative al lungo cantiere del palazzo consentono di definire il contesto entro cui, nel corso degli anni Trenta, si stabilizza il rapporto con la piazza dove è collocata la statua¹⁹. A questa fase risalgono gli interventi di ristrutturazione e ampliamento dell'edificio sotto la direzione di Francesco Peparelli e attestati dal 1639²⁰. Seguirono presumibilmente due fasi di rallentamento e discontinuità dei lavori, negli anni Quaranta e Cinquanta, fino alla ripresa dapprima con Giacomo Mola e poi con Martino Longhi il Giovane²¹. Questo sostanziale intervento, coadiuvato dai collaboratori, consacrerà l'immagine monumentale del palazzo che, insieme alla piazza, sarà prontamente registrato dai viaggiatori omettendo, ad esempio, la vicina chiesa di santa Maria in Trivio sebbene dotata di nuove vesti seicentesche da Carlo Maderno. Al di fuori dell'odeporica, le cronache cittadine coeve celebrano il ruolo svolto dal cardinale Domenico Ginnasi nel mecenatismo locale²²: vescovo di Velletri dal 1630 al 1639 e attivo negli stessi anni di Marzio Ginetti, al porporato si devono numerosi interventi nella cattedrale, tra cui la commissione del busto reliquiario di san Clemente, attribuito a Giuliano Finelli (Velletri, Museo diocesano)²³. A partire dalla notizia riportata nel *Diario* di Giacinto Gigli (1632), dove si conferma la commissione ad opera dei velletrani²⁴, i resoconti si concentrano sulla statua

¹⁸ A. Remiddi, *Velletri. Memorie storiche*, vol. 2: *cronache cittadine 1500-1800*, Cecchina (Ariccia), Vela grafica, 1982, pp. 280-281. La stessa datazione è espressa in A. Borgia, *Dell'istoria della chiesa, e città di Velletri scritta da Alessandro Borgia, vescovo di Nocera*, Nocera, per Antonio Mariotti, 1721, p. 492.

¹⁹ Su palazzo Ginetti, P. Cavazzini, *Palazzo Ginetti a Velletri*, cit., in particolare pp. 262-274.

²⁰ *Ivi*, p. 265, nota 31.

²¹ Di Martino Longhi, incaricato di proseguire il progetto, si ricorda la realizzazione dell'involucro esterno e dello scalone monumentale coperto da volte a botte e la direzione dei lavori per gli apparati decorativi, rimasti peraltro incompiuti dopo la sua morte nel 1660. Per un confronto, *ivi*, pp. 267-273.

²² B. Theuli, *Teatro storico di Velletri insigne città, e capo de volschi*, Velletri, Per Alfonso dell'Isola, 1644, vol. III, p. 260.

²³ *Ibidem*. Sull'attribuzione, D. Dombrowski, *Addenda to the work of Giuliano Finelli*, in «The Burlington Magazine», CXL (1998), pp. 824-828; Id. *Giuliano Finelli oder das Vergnügen der Zeitgenossenschaft*, in «Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen», 2001, pp. 133-149. Si veda anche C. Giometti, *Busto reliquiario di San Clemente*, in *Sculture preziose. Oreficeria nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di B. Montevicchi, Roma, Gangemi Editore, p. 214, n. 69.

²⁴ G. Gigli, *Diario romano (1608-1670)*, Roma, 1994, pp. 224-225.

berniniana²⁵. Secondo il cronista romano, il monumento, oltre a celebrare la recente promozione cardinalizia di Marzio Ginetti, costituiva un atto pubblico di riconoscenza verso il pontefice per la concessione straordinaria di grano in un momento di penuria²⁶. Il grande simulacro, fuso a Roma, giunse a Velletri il 21 novembre 1632, dopo un trasporto complesso di circa un mese²⁷. Il convoglio evitò i tratti più impervi della strada Appia privilegiando un percorso lungo ma regolare (identificabile con l'attuale via Nettunense), che attraversava le campagne a sud dell'*Urbe*, proseguiva nell'entroterra in direzione di Campoleone e risaliva infine verso Velletri, ai margini dei Colli Albani. L'operazione, comprendente la fusione, il trasporto e la messa in opera della statua con il basamento marmoreo, comportò un esborso complessivo di circa dodicimila scudi da parte del pubblico erario²⁸. Quanto all'iconografia, le testimonianze seicentesche rinviano a una soluzione prossima al deposito funebre del pontefice in San Pietro [fig. 8]²⁹. Nella biografia di Giuliano Finelli, Passeri precisa che l'opera era stata fusa a Roma da Gregorio De Rossi e concepita come controparte del bronzo petrino³⁰. De Rossi, del resto, risulta attivo nelle imprese berniniane in San Pietro, come quella del baldacchino, di cui la supervisione della fornitura del bronzo era stata affidata al cardinale Ginnasi³¹.

²⁵ Sull'opera, R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, ed. cons. London, Phaidon, 1997, pp. 258, nota 38, 301, nota 81; F. Petrucci, *La statua di Urbano VIII a Velletri, opera perduta di Gianlorenzo Bernini: memorie e un documento inedito*, «Echi del Barocco», in «Castelli Romani. Vicende-Uomini-Folclore», XXXV (1995), pp. 105-119.

²⁶ Bonaventura Theuli ribadisce che l'iniziativa scaturì da una deliberazione del Consiglio maggiore volta a perpetuare la memoria della gratitudine civica per il neoeletto cardinale. B. Theuli, *Teatro storico di Velletri*, cit., p. 260. La notizia è ripresa in A. Borgia, *Dell'Istoria della chiesa, e città di Velletri*, cit., pp. 484-485. Erroneamente, Gaetano Moroni riconduce la commissione al cardinale Ginetti. G. Moroni, *Ginetti Marzio*, G. Moroni, *Ginetti Marzio, Cardinale*, «Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni», vol. XXX, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840, p. 237.

²⁷ Alessandro Borgia colloca erroneamente l'arrivo e la collocazione della statua nel 1637. *Ivi*, p. 492. La data dell'arrivo è fissata con esattezza da un atto notarile latino, pubblicato da Pellisseri e ripreso da Petrucci, che registra «Die 21 Novembris 1632 pervenit ad Civitatem Velletranam Statua metallica Sanctissimi Domini Nostri Urbani VIII». F. Petrucci, *La statua di Urbano VIII a Velletri*, cit., pp. 112-113.

²⁸ B. Theuli, *Teatro storico di Velletri*, cit., p. 260.

²⁹ L. Queba e Tuna, *Il fior fenice, cioè Marzio redivivo in Gio. Francesco Ginetti*, Venezia, Appresso Antonio Pinelli, 1687, pp. 365-377.

³⁰ G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Presso Giorgio Settari, 1772, p. 263.

³¹ C. Giometti, *Busto reliquiario di San Clemente*, cit., p. 214, n. 69.

Fu Stanislao Frascchetti il primo a indicare che la paternità della scultura, sostenuta da Filippo Baldinucci³², poteva essere corroborata da un avviso romano della Cancelleria Estense del 16 ottobre 1632, nel quale si legge che «Il Cavalier Bernini ha fatto una statua al Papa, c'è riuscita tanto naturale ch'ogn'uno la giudica spirante, la pretende Barberini e la desidera ancora il Cardinale e D. Taddeo»; lo scultore, per sottrarsi alle pressioni, l'avrebbe consegnata a Urbano VIII affinché fosse lui stesso a disporre la destinazione, mentre «S. B. ne gode de i contrasti che nascono sopra la statua, che lo rapresenta e gioisce dell'eccellenza del Bernini che viene chiamato da lui il secondo Michelangelo»³³. Sinora il documento, cronologicamente prossimo al trasferimento dell'opera da Roma a Velletri, collocabile, quindi, tra la fine di ottobre e il 21 novembre 1632, è stato riferito al monumento di Urbano VIII; l'identificazione, tuttavia, merita di essere riconsiderata alla luce degli studi che nell'ultimo ventennio hanno interessato il busto marmoreo del pontefice conservato a Palazzo Barberini [fig. 9], variamente datato al 1632, tra il 1632 e il 1633, o al solo 1633³⁴. Il dispaccio estense restituisce infatti una vera e propria contesa dell'effigie papale interna alla cerchia più stretta dei famigliari, circostanza che non si accorda alle vicende del monumento commissionato nel 1627 dalla comunità veliterna. Tali considerazioni indeboliscono l'ipotesi che la comunità sia subentrata in un secondo momento nell'acquisizione della statua direttamente dal pontefice, così come quella di una committenza cittadina *ab origine*, successivamente subordinata alla sfera decisionale di Urbano VIII³⁵.

³² F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze, Nella Stamperia di Vincenzio Vangelisti, 1682, p. 106.

³³ S. Frascchetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, Ulrico Hoepli, 1900, p. 147, nota 3. Si veda anche F. Petrucci, *La statua di Urbano VIII a Velletri*, cit., p. 109, in cui, oltre all'avviso, si rende noto il ritrovamento di una nota autografa del Bernini indirizzata ai priori di Velletri relativa al pagamento ad Alessandro Montereale che eseguì il basamento. *Ivi*, p. 113.

³⁴ Sull'opera, A. Bacchi, *Portrait of Pope Urban VIII Barberini*, «Bernini and the Birth of Baroque portrait sculpture, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Museum 5 agosto - 26 ottobre 2008; Ottawa, National Gallery of Canada 28 novembre-8 marzo 2009), a cura di A. Bacchi, C. Hess, J. Montagu, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008, pp. 135-136, n. 2.5; *Id.*, *Ritratto di papa Urbano VIII Barberini*, cit., pp. 246-248, n.10; V. Brunetti, *Busto di Urbano VIII*, in *L'immagine sovrana. Urbano VIII e i Barberini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini 18 marzo-30 luglio 2023), a cura di M. Cicconi, F. Gennari Santori, S. Shütze, Roma, Officina Libraria, 2023, p. 332, n. 61; A. Bacchi, «Gran fortuna è la vostra di veder Papa il Cardinal Maffeo Barberino». *Barocco a due*, in *Bernini e i Barberini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini 12 febbraio-14 giugno 2026), a cura di A. Bacchi, M. Cicconi, Torino, Allemandi, 2026, p. 35; *Id.* *Busto di Urbano VIII*, in *Bernini e i Barberini*, cit., pp. 298-299, n. III.9.

³⁵ Le ipotesi sono formulate in S. Frascchetti, *Il Bernini*, cit., p. 147. Diversamente F. Petrucci,

Il riferimento del dispaccio diplomatico può essere chiarito attraverso una rilettura congiunta della fonte e della nota quanto preziosa testimonianza di Lelio Guidiccioni. Nel celebrare encomiasticamente le virtù di Bernini nella lettera del 4 giugno 1633, l'autore ricorda che lo scultore aveva realizzato a Roma un busto marmoreo del pontefice in circostanze del tutto particolari, ossia in assenza del papa, che in quel momento si trovava a Castel Gandolfo³⁶. Come attesta una relazione dell'ambasciatore toscano a Roma del 2 ottobre 1632, Urbano VIII aveva lasciato l'*Urbe* il 30 settembre in compagnia del fratello, il cardinale di Sant'Onofrio Antonio Barberini *seniore*³⁷, secondo la consueta prassi della villeggiatura pontificia autunnale³⁸. La descrizione di Guidiccioni insiste infatti non sulla mera somiglianza fisiognomica dell'effigie, ma sulla resa di un consenso interiore maturato attraverso una lunga osservazione del volto, conferendo all'opera una qualità naturale e «spirante»³⁹. Nel medesimo contesto epistolare, l'autore si sofferma anche sulle due versioni del busto di Scipione Borghese (Roma, Galleria Borghese), alla cui lavorazione assistette in prima persona, e riporta il celebre episodio della crepa apertasi nel marmo sulla fronte del cardinale⁴⁰. Proprio quell'incidente rese necessaria una replica immediata del ritratto, eseguita nel dicembre 1632⁴¹, e in quella stessa circostanza Guidiccioni dovette quindi avere modo di osservare anche il ritratto di Urbano VIII.

La statua di Urbano VIII a Velletri, cit., p. 109, pp. 109-110, ha proposto di riferire il dispaccio non al bronzo ma al modello in creta, ipotesi non corroborata da prove né recepita dalla critica.

³⁶ C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma, Edizioni "Liber", 1967, p. 382. Si veda anche R. Preimersberger, *Lelio Guidiccioni Letter to Bernini: a commentary*, in «The Sculpture Journal», XX/2 (2011), pp. 207-222.

³⁷ A. Wołyński, *Nuovi documenti inediti del processo di Galileo Galilei*, Roma, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1878, p. 182.

³⁸ S. Petrillo, *I papi a Castel Gandolfo*, Velletri, Ed. Tra 8&9, 1999, p. 12.

³⁹ C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma, Edizioni "Liber", 1967, p. 382. L'episodio è rievocato nei versi encomiastici pronunciati dallo stesso Guidiccioni in un passo dell'*Ara maxima Vaticana* (1633), dove le dimensioni superiori al naturale del busto sono espresse come una «mezza statua» di Urbano VIII. C. D'Onofrio, *Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni: nota berniniana 1*, in «Palatino», X/2 (1966), p. 131.

⁴⁰ C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, cit., pp. 382, 384.

⁴¹ L'episodio è riportato anche in F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, cit., pp. 7-8; D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, cit., pp. 11-12. La data è in questo caso confermata dal pagamento di cinquecento scudi, pubblicato in H. Hibbard, *Un nuovo documento sul busto del cardinale Scipione Borghese del Bernini*, in «Bollettino d'arte», IV/46 (1961), pp. 101, 105.

Chiarito a questo punto che il dispaccio si riferisce all'effigie marmorea oggetto di contesa, è lecito affermare che esso costituisce un riscontro documentario autonomo e attendibile per datare il busto di Palazzo Barberini al 1632⁴², restringendo la cronologia sinora generalmente accolta tra il 1632 e il 1633⁴³, e più recentemente ancorata al 1633⁴⁴.

Come accennato, l'avviso di Roma sottolinea la considerazione che Bernini godeva da parte di Urbano VIII come novello Michelangelo del suo pontificato. Il confronto riecheggia quello che sembra essere un topos encomiastico adottato a partire da Baldinucci, il quale attribuiva a Paolo V l'auspicio che il giovane Bernini dovesse divenire «il Michel'Angelo del suo tempo»⁴⁵. Al di là della sua veridicità, esso iscrive l'ascesa dell'artista entro una genealogia che ne garantiva la continuità con il paradigma rinascimentale⁴⁶. Di conseguenza, l'investitura michelangiolesca, formulata, secondo la tradizione biografica, sotto Paolo V e consolidata nel clima celebrativo del pontificato Barberini, pone i due pontefici in rapporto ideale con il modello di Giulio II, secondo una dinamica speculare tra eccellenza artistica e autorità sovrana. Allo stesso modo, la statua di Velletri, commissionata da una

⁴² L'opera può verosimilmente riconoscersi in una menzione inventariale dei beni di Antonio Barberini (1644). S. Pierguidi, *I busti degli avi nelle collezioni seicentesche dei barberini (con una revisione della cronologia dei ritratti di Bernini degli anni Venti)*, in «Bollettino d'arte», VII/18 (2013), p. 39; e tra quelle lacunosamente registrate in H. Tetius, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Roma 1642, ed. cons. a cura di L. Faedo, T. Frangenberg, Pisa, Edizioni della Normale, 2005, p. 466, e F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 10.

⁴³ Intorno al 1632 si ancorano almeno tre ritratti di Urbano VIII: il busto marmoreo di Palazzo Barberini, quello di Ottawa (National Gallery of Canada) e un esemplare in bronzo alla Biblioteca Vaticana. Si vedano S. Pierguidi, «A Certain Livelier Quality of Expression»: *Bernini's Two Versions of the Bust of Scipione Borghese*, in *Multiples in Pre-Modern Art*, a cura di W. Cupperi, Zürich, Diaphanes, 2014, p. 235. Sull'argomento anche A. Bacchi, *Gian Lorenzo Bernini. The Bust of Pope Urban VIII Barberini*, Milano, Carlo Orsi, 2019, pp. 4-19. Sull'esemplare canadese, R. Wittkower, *A New Bust of Pope Urban VIII by Bernini*, in «The Burlington Magazine», CXXI (1969), pp. 60-64. Quest'ultimo, di qualità inferiore e con molte venature, è di datazione discussa e presumibilmente tarda. A. Bacchi, *Ritratto di papa Urbano VIII Barberini*, in *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2009, p. 248, n. 10.

⁴⁴ A. Bacchi, *Busto di Urbano VIII*, cit., pp. 298-299, n. III.9.

⁴⁵ F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, cit., p. 5. La formula viene ripresa in tono più assertivo da Domenico Bernini nel medesimo episodio del primo incontro con il pontefice. D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, A spese di Rocco Bernabò, 1713, p. 9.

⁴⁶ Si veda S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII. Und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München, Hirmer, 2007, pp. 224-226.

comunità periferica ma politicamente ambiziosa, non si esaurisce nella dimensione civica ma si innesta nel più ampio programma di affermazione dell'immagine barberiniana, dialogando con la tradizione delle grandi statue bronzee pontificie, –si pensi al monumento di Sisto V a Fermo– e, soprattutto, con il coevo cantiere petrino. Non va trascurato che il territorio a sud dell'*Urbe* era punteggiato da rovine, mausolei e resti di infrastrutture romane ancora leggibili in età moderna, definendo un orizzonte visivo fortemente orientato in senso imperiale, in cui la statua pontificia si misurava agli occhi dei viaggiatori con una memoria monumentale sedimentata.

Gaeta tra canone antiquario e monumentalità moderna

Talvolta, la scarsa fortuna odepiorica di complessi come il palazzo Sforza-Cesarini a Genzano non può essere compresa esclusivamente in rapporto alla loro configurazione topografico-urbanistica. Analogamente, l'abbazia di Montecassino, pur centrale nella geografia devozionale seicentesca, è spesso esclusa in ragione della deviazione rispetto all'itinerario, che può comportare fino a cinque giorni di viaggio: lo conferma Johann Georg Keyssler, il quale ne osserva l'imponenza nel tratto tra il Garigliano e l'area di San Germano segnalando anche come l'escursione imponesse un pagamento straordinario ai vetturini⁴⁷. Il viaggio di Keyssler si presta a un confronto con il *Nouveau Voyage d'Italie* di Misson, che per il primo costituì un punto di riferimento esplicito: il rapporto tra i due testi funziona da cartina tornasole della persistenza del paradigma erudito nella letteratura dei viaggiatori tra la fine del Seicento e il primo Settecento, mostrando come ciò che entra nel racconto sia selezionato e riconosciuto attraverso la tradizione antiquaria, che ne stabilizza nomenclatura, identificazione e gerarchia lungo l'itinerario. In tal senso, Gaeta costituisce un banco di prova eloquente. Situata nel tratto conclusivo dell'itinerario appiano, la città si impone come una delle emergenze topografiche e monumentali più rilevanti del percorso, per la sua posizione sul promontorio roccioso proteso nel Tirreno, all'estremo margine meridionale dello Stato della Chiesa. L'impianto urbano, fortemente condizionato dalla morfologia del sito, è dominato dall'alto dal grande mausoleo di Lucio Munazio Planco, la cosiddetta Torre di Orlando, che Keyssler identifica su base epigrafica. Tuttavia, è nello spazio ecclesiastico della cattedrale che l'itinerario raggiunge la massima densità descrittiva e l'osservazione delle opere consente di cogliere la compresenza di apparati devozionali moderni e

⁴⁷ J.G. Keyssler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland. Italy, and Lorrain. Giving a true and just description of the present state of those Counties*, ed. cons., London, Printed for G. Keith, A. Linde, S. Crowder and Co., 1760, vol. III, p. 2.

sopravvivenze dell'età classica e medievale, in parte ancora visibili in situ. In questa stratificazione, lo sguardo dei viaggiatori ricade sul cratere neoattico firmato da Salpion, (Napoli, Museo Archeologico Nazionale; **fig. 10**)⁴⁸, documentato dalla seconda metà del Cinquecento dalla circolazione della sua riproduzione incisoria nell'*Hercules Prodicus* dell'olandese Stephanus Pighius (1587)⁴⁹, opera a metà strada tra un resoconto di viaggio e un repertorio di impostazione umanista. Dalla metà del Seicento, la letteratura odepiorica *tout court* ne registra con continuità il nuovo assetto di fonte battesimale conferitogli dal vescovo Pedro de Oña (1605-1610), il quale ne formalizzò l'uso liturgico, forse all'indomani della dismissione del battistero di San Giovanni in Fonte⁵⁰. Secondo Pighius, il cratere proveniva dalle rovine della vicina Formia⁵¹: la notizia, reiterata nelle trattazioni antiquarie successive, si ritrova un secolo dopo nella *Descrizione* di Gaeta di Pietro Rossetto, pubblicata in varie edizioni dal 1675, dove si descrive con precisione la struttura del fonte battesimale in una formula poi assorbita dai viaggiatori settecenteschi con poche varianti⁵². Il rimontaggio non filologico del cratere, collocato al di sopra di un gruppo di quattro leoni in marmo proconnesio, oggi disarticolato⁵³, si inserisce in quel processo di rifunzionalizzazione dei frammenti antichi e medievali che caratterizza gli spazi sacri tra tardo Medioevo ed età moderna e che trova nella stagione post-tridentina uno dei suoi principali orizzonti di legittimazione⁵⁴.

⁴⁸ F.M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, cit., p. 22-23; J.G. Keyssler, *Travels through Germany*, cit. pp. 10-11. Sul cratere Salpion, S. Tuccinardi, G. Scarpati, «Ed era stimata la Tazza di Bacco». *Note sulla fortuna del vaso di Sapion*, in *Symplegmata. Studi di archeologia dedicati a Simona Minichino*, a cura di R. Bosso, E. Nuzzo, Napoli, Giannini Editore, 2018, pp. 21-51.

⁴⁹ A sostegno di questo *iter* si segnala anche un noto disegno del cratere della seconda metà del Cinquecento (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 59, f. 230v), parte del repertorio di *Antichità Romane* dello spagnolo Alonso Chacón. *Ivi*, pp. 23-24.

⁵⁰ Si veda S. Ferraro, *Memorie religiose e civili della città di Gaeta*, Napoli, R. Tipografia Francesco Giannini & figli, 1903, pp. 154-156.

⁵¹ S. Tuccinardi, G. Scarpati, «Ed era stimata la Tazza di Bacco», cit., p. 37.

⁵² P. Rossetto, *Breve descrizione delle cose più notabili di Gaeta, città antichissima, e forteza principalissima del Regno di Napoli*, Napoli, Antonio Bulifon, 1694, pp. 18-19. Il passo dell'*Hercules Prodicus* è ripreso in F. Schottus, *Itinerarii Italiae rerumque romanorum libri tres*, Antverpiae, Apud Ioannem Moretum, 1600. La fortuna del cratere è attestata dal suo inserimento nella *Raccolta di vasi diversi formati da illustri artefici antichi e di varie targhe soprapposte alle fabbriche più insigni di Roma da celebri architetti moderni* di Lorenzo Filippo de Rossi (1713).

⁵³ S. Tuccinardi, G. Scarpati, «Ed era stimata la Tazza di Bacco», cit., pp. 29-31, 33.

⁵⁴ M. Gianandrea, *L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Viella, I libri di Viella. Arte, 2006; Idem, *Erudizione sacra e pietas cristiana: immagini tardo-antiche e medievali nella Roma di XVI e XVII secolo*, in *Immagini medievali di culto dopo il Medioevo*, a cura di V. Luche-

Le notizie odepорiche sui frammenti antiquari e medievali risultano così mediate dai repertori eruditi, specie in quei contesti urbani dotati di una tradizione cronistico descrittiva consolidata. È di nuovo sulla scorta di Rossetto⁵⁵ che Misson, in un'edizione più tarda dell'*editio princeps* del 1691, segnala la presenza di un gruppo scultoreo "alto quattro palmi" collocato di fronte all'altare del Santissimo Sacramento, nel transetto orientale della cattedrale. L'opera è identificabile con il leggio del secondo quarto del XIII secolo, forse pertinente a un ambone oggi smembrato⁵⁶, ricondotto negli scritti di viaggio alla figura di Esculapio con il serpente⁵⁷. Keyssler aggiunge a questo punto che presso il medesimo altare si trovavano "un piccolo idolo pagano" murato nella parete e una colonna alta diciotto piedi, sormontata da "un curioso pezzo di scultura" raffigurante il *martirio di sant'Erasmo*⁵⁸. L'opera, ad oggi non identificata, doveva comunque ricalcare l'iconografia del martire presente anche su uno dei rilievi del paliotto d'argento con le storie del santo e la traslazione delle reliquie, realizzato nel 1748 ma taciuto dalle fonti odepорiche. Del resto, è ben noto che una parte cospicua degli arredi e delle suppellettili liturgiche andò dispersa per le incursioni napoleoniche, e la stessa sorte colpì i simulacri d'argento a grandezza naturale dei Compatroni Marciano, Innocenzo, Casto, Secondino, Albina ed Euporia, queste ultime affidate all'argentiere Giovan Battista Bonacquisto su modello dello scultore napoletano Domenico Antonio Vaccaro⁵⁹.

rini (Quaderni napoletani di storia dell'arte medievale 1), Roma, Viella libreria editrice, 2018, pp. 71-85.

⁵⁵ P. Rossetto, *Breve descrizione*, cit., pp. 22-23.

⁵⁶ E. Scirocco, *I frammenti d'ambone della cattedrale di Gaeta*, «Gaeta medievale e la sua cattedrale», atti del convegno internazionale di studi, a cura di M. D'Onofrio, M. Gianandrea, Roma, Campisano Editore, 2018, pp. 397-419.

⁵⁷ T. Nugent, *The Grand Tour*, cit., p. 342. Sul motivo dell'uomo con l'aquila e il serpente, proprio della plastica ambonale dell'Italia meridionale e centrale, si rimanda a M. Gianandrea, *Genesi e sviluppo di un'iconografia di successo: l'uomo con l'aquila e il serpente*, in «Arte medievale», n.s. III/1 (2004), pp. 49-58. Sul tema, anche L. Aventin, *L'image au lieu de la liturgie. Le décor du pupitre de l'évangile de l'ambon d'Aiello dans la cathédrale de Salerne (Campanie, dernier quart du XIIe siècle) et ses principales variantes*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge», CXVII/1 (2005), pp. 323-352.

⁵⁸ J.G. Keyssler, *Travels through Germany*, cit., p. 11.

⁵⁹ C. Catello, *Argenti antichi: tecnologia, restauro, conservazione. Rifacimenti e falsificazioni*, Napoli, Di Mauro, 2000, pp. 246-247; G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vignaccia, Domenico Antonio Vaccaro: modelli per argenti, argenti come modelli*, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno (9-10 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, Galatina (Lecce), Congedo, 2012, pp. 143-144. Per un inquadramento degli arredi di Gaeta, D. Catalano, *Argenti sacri da Napoli e dal meridione: presenze nel Lazio tra XVI e XVIII secolo*, in *Sculture*

Eseguiti tra il 1695 e il 1724, il viaggiatore poté vederli nelle rispettive nicchie marmoree lungo le pareti del presbiterio della cappella di Sant'Erasmo nel succorpo della cattedrale [fig. 11]. L'ambiente, esemplato sulla cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli, era allora visibile nel suo assetto decorativo completo definito dagli affreschi e dagli stucchi eseguiti da Giacinto Brandi negli anni Settanta del Seicento⁶⁰. Nessun cenno è invece riservato alla preziosa statua del santo titolare in trono, conservata nella cappella: realizzata entro il 1696 e ricomposta nel 1718 per iniziativa della famiglia Gattola a partire da elementi più antichi⁶¹, l'opera sopravvisse alle spoliazioni rivoluzionarie ma fu trafugata negli anni Ottanta del Novecento insieme all'unico simulacro superstite di san Marciano degli argentieri Paolo e Antonio Perrella. L'impronta finelliana di quest'ultimo è suggerita dal confronto con il busto reliquiario di san Clemente a Velletri e con le tredici statue bronzee dei santi Patroni realizzate per la cappella napoletana all'indomani del trasferimento dell'artista nel 1634. La registrazione dei simulacri di Gaeta da parte Keyssler, assente in Misson, documenta la rara inclusione, accanto agli oggetti già canonizzati dalla tradizione antiquaria, di manufatti moderni destinati a entrare nel repertorio descrittivo locale poiché intercettati e trasmessi dai viaggiatori. Proprio in questa dialettica tra ricorrenza e selezione si definisce l'incidenza della letteratura odepórica sul paesaggio monumentale, stabilizzandone gerarchie, permanenze e marginalità.

preziose. *Oreficeria nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di B. Montevecchi, Roma, Gangemi Editore, pp. 55-65.

⁶⁰ J.G. Keyssler, *Travels through Germany*, cit., p. 11. Sull'argomento G. Serafinelli, *La decorazione pittorica di Giacinto Brandi nella cripta del duomo di Sant'Erasmo in Gaeta: nuovi documenti e letture iconografiche*, in «Arte e documento», XXVII (2011), pp. 132-141; Id. *Per la gloria di sant'Erasmo: immagini di virtù e di santità nel succorpo del duomo di Gaeta*, in *Gaeta medievale e la sua cattedrale*, atti del convegno internazionale di studi (Gaeta, Palazzo de Vio 11-13 marzo 2016), Roma Campisano, 2018, pp. 515-526. Sugli interventi di Jacopo e Dionisio Lazzari, P. Di Maggio, *Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento*, in «Storia dell'arte», 54 (1985), pp. 137-138.

⁶¹ G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro*, cit., pp. 143-144.



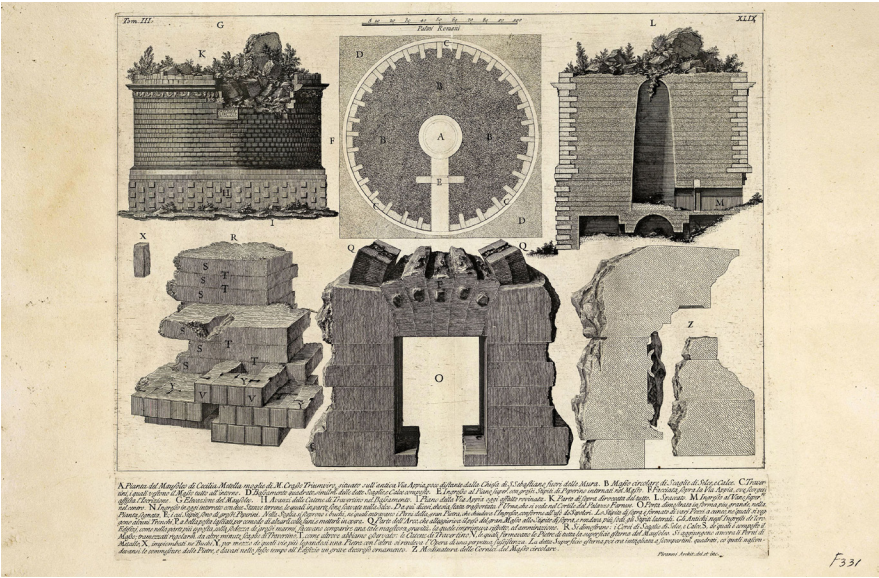
Fig. 1

Joris Hoefnagel, *Vetustiss. ad mare Thyrrhenum Terracinae oppidum*, in *Civitates Orbis Terrarum*, vol. III, Colonia 1581, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Giovan Battista Piranesi, *Antiquus bivii viarum Appiae et Ardeatinae prospectus ad Il lapidem extra portam Capenam*, in *Le Antichità Romane*, vol. II, Roma 1756, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 2



Giovan Battista Piranesi, *Pianta del Mausoleo di Cecilia Metella*, in *Le Antichità Romane*, vol. III, Roma, 1756, Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 3



Fig. 4 Joan Blaeu, *Velletri*, in *Theatrum Civitatum et Admirandorum Italiae*, Amsterdam 1663, Amsterdam. Collection Het Scheepvaartmuseum, inv. S1034(10).



Fig. 5 Velletri, palazzo Ginetti, prospetto anteriore, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, inv. C004824.



Fig. 6 Velletri, palazzo Ginetti, prospetto posteriore, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, inv. C004826.



Alessandro Rondone, *Busto del Cardinale Marzio Ginetti*, 1673, Roma, Fondazione Santarelli, inv. S75. Credits: Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli Onlus.

Fig. 7



Tomba di Urbano VIII, in *Insignium Romae templorum prospectus* di Giovanni Giacomo de Rossi, Roma, 1653 (ed. 1684), Kassel, Museum für Sepulchralkultur. CC BY © Museum für Sepulchralkultur.

Fig. 8



Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Papa Urbano VIII*, 1632 (qui datato), Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. 2521. Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC), Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan.

Fig. 9



Fig. 10 Francesco Faraone Aquila, incisioni tratte da: *Raccolta di vasi diversi formati da illustri artefici antichi* di Lorenzo Filippo de Rossi, Roma, 1713, cc. 1-2, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 11 Gaeta, succorpo della cattedrale dei Santi Erasmo e Marciano e di Santa Maria Assunta.



PROFILO AUTRICE

Anna D'Ambrosio

Anna D'Ambrosio è dottore di ricerca (2025) in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica presso l'Università degli Studi di Salerno. Presso lo stesso ateneo ha svolto attività di tutorato didattico-integrativa ed è cultrice della materia negli insegnamenti di Storia dell'arte moderna e Iconologia. Ha collaborato con il Getty Research Institute come *Independent Contributor* nell'ambito del progetto internazionale *The Provenance Index (GPI)* ed è stata borsista PRIN nei progetti *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas e Stranieri nei centri urbani della prima età moderna* presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History. I suoi interessi di ricerca riguardano gli studi di provenienza e gli inventari, con particolare attenzione alla rappresentazione dell'alterità, temi al centro delle sue relazioni a convegni internazionali e delle sue pubblicazioni scientifiche.

Anna D'Ambrosio holds a PhD (2025) in Methods and Methodologies of Archaeological and Art-Historical Research from the University of Salerno. At the same institution, she has been engaged in teaching support and contributes to teaching in Early Modern Art History and Iconology. She has collaborated with the Getty Research Institute as an *Independent Contributor* to the international project *The Provenance Index (GPI)* and was a PRIN research fellow on the projects *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas and Foreigners in Early Modern Urban Centres* at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History. Her research focuses on provenance and inventory studies, with particular attention to the representation of alterity, a line of inquiry she has pursued through both conference presentations and scholarly publications.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

- 1: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53043260q>>;
- 2: <<https://www.nga.gov/artworks/57420-le-antichita-romane-volume-ii>>;
- 4: <<https://collectie.hetscheepvaartmuseum.nl/details/museum/644929>>;
- 7: Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli Onlus;
- 8: CC BY © Museum für Sepulkralkultur, <<https://hessen.museum-digital.de/object/194431>>;
- 10: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454346q>>.



Marmora et Lapidea



A-CLASS Journal

National Agency for the Evaluation
of Universities and Research Institutes

Rivista scientifica

Area 8 (Architettura – CUN/VQR 8a)

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

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

Rivista di Classe A

Settore disciplinare 10/B1 (Storia dell'Arte)

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

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

SCIENTIFIC COMMITTEE

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

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

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

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

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Arianna Magnani, Università degli Studi di Enna "Kore"

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

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

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

