

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

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*

Abstract ITA

Il contributo analizza la decorazione in stucco della scala monumentale del Museo Pio Clementino, progettata da Michelangelo Simonetti sotto il pontificato di Pio VI e inaugurata nel 1784, mettendo in luce il ruolo determinante dello stuccatore Giacinto Ferrari. Attraverso la ricostruzione della collaborazione fra architetto, stuccatore e maestranze attive nel cantiere vaticano tra gli anni Settanta e Ottanta del Settecento, lo studio restituisce il profilo di un artista-artigiano centrale nella definizione dell'apparato decorativo del museo. La scala, concepita come accesso scenografico al nuovo museo, si configura non solo come semplice ornamento e come elemento funzionale, ma come dispositivo museografico e simbolico, espressione del programma culturale e politico di Pio VI.

Abstract ENG

This essay examines the stucco decoration of the monumental staircase of the Museo Pio Clementino, designed by Michelangelo Simonetti under the pontificate of Pius VI and inaugurated in 1784, highlighting the decisive role played by the stucco artist Giacinto Ferrari. By reconstructing the collaboration between the architect, the stucco artist, and the craftsmen active on the Vatican building site between the 1770s and 1780s, the study brings into focus the profile of an artist-craftsman who was central to the definition of the museum's decorative programme. The staircase, conceived as a scenographic entrance to the new museum, is configured not only as a simple ornament and a functional element, but also as a museographic and symbolic device expressing the cultural and political programme of Pius VI.

Parole chiave

Decorazione in stucco, Giacinto Ferrari, Michelangelo Simonetti, Museo Pio Clementino, Pio VI, scala monumentale

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-a-rodolfo-scala-marmorea-museo-clementino>

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

Il 17 aprile 1784 il *Diario Ordinario* informava i suoi lettori:

È stato grandissimo il concorso della Nobiltà; in particolare estera e del Popolo, particolarmente nella passata Settimana Santa, facendo comun plauso alla munificenza del Regnante Sommo Pontefice PIO VI, ed encomiando oltremodo la nova augusta Scala marmorea sostenuta da colonne Orientali fornita di lucidi balaustri di metallo, coperta di finissimi Stucchi¹.

Scalone d'entrata del Museo Pio Clementino e brillante raccordo con il Corridore della Biblioteca, la scala era stata progettata dall'architetto Michelangelo Simonetti che il 16 agosto 1779² ne aveva presentato il modelletto a papa Pio VI [fig. 1]. La prima rampa che conduce all'antica entrata del Museo di Pio VI non si appoggia alle pareti ma riposa su 22 colonne di recupero in marmi colorati [fig. 2]. I capitelli animati dalla personificazione del vento Boreas con le gote gonfie colte nell'atto di soffiare sul giglio, emblema di papa Braschi sono opera di Francesco Antonio Franzoni mentre la decorazione in stucco della volta che presenta al centro lo stemma di Pio VI immerso in una ricca ornamentazione in stucco fu realizzata dallo stuccatore Giacinto Ferrari³ tra il 1780 e il 1787.

Lo spazio libero da ambo i lati accoglie due rampe di scale più strette che portano al secondo pianerottolo dal quale si accede alla Sala della Biga e alla Galleria dei Candelabri. Da qui un'altra rampa conduce all'entrata dell'attuale Museo Gregoriano Etrusco. «Il prospetto di questa ingegnosa fabbrica occupa il fondo del vano della Sala a croce greca che ha l'aspetto di un sontuoso fondale da teatro nel vano di un palcoscenico»⁴.

* Un sentito ringraziamento a Michela Gianfranceschi e Emanuele Prognoli per l'aiuto datomi nell'occasione.

¹ *Diario Ordinario* n. 970, 17 aprile 1784, p. 5.

² L. Von Pastor, *Storia dei Papi*, versione ital. di P. Cenci, vol. XVI, 3, Roma, Desclée & C. Editori Pontifici, 1934, p. 60, n. 6.

³ Su Ferrari: C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani cinque secoli di storia*, Roma, Quasar, 1985, p. 48, nota 62; B. Contardi, *Ferrari Giacinto*, in *In Urbe architectus: modelli, disegni misure. La professione dell'architetto a Roma, 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992) a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, 1991, p. 365; M.B. Borsoi, *Omaggio a Pompeo Batoni. La copia musiva del ritratto di Giuseppe II e Pietro Leopoldo d'Austria*, in *Intorno a Batoni*, a cura di L. Barroero, convegno internazionale, Roma, 3 e 4 marzo 2009, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2009, pp. 175-184.

⁴ D. Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna, Cappelli, 1967, p. 237.

L'originale architettura era l'impresa conclusiva dell'operato dell'architetto Michelangelo Simonetti⁵ nel Museo Pio Clementino⁶, straordinaria e pionieristica costruzione museale nata ufficialmente nel 1771 in un momento cruciale della storia europea e pontificia con il duplice scopo da un lato di ridefinire la funzione culturale e politica del papato in un'Europa segnata dall'Illuminismo e dal declino della sovranità temporale della Chiesa, dall'altro di tutelare, proteggere e valorizzare la grande scultura antica di fronte alla crescente pressione del mercato internazionale delle antichità.

Il Museo Pio Clementino [fig. 3], il cui nome deriva dai due papi che fortemente lo vollero e lo realizzarono, Clemente XIV e Pio VI, nasce e si forma tra il 1771 e il 1791 ca. Il risultato, ancora oggi sotto gli occhi dei visitatori, è un grandioso «contenitore» dell'Antico nel cuore della cristianità, il Vaticano, luogo dove si poteva e si può ancora oggi osservare «una sorta di antichità ricostruita: la sua storia, la sua religione, la sua arte, la sua architettura»⁷.

Iniziato nel 1771 dall'architetto Alessandro Dori⁸ che alla sua morte passò il testimone a Michelangelo Simonetti, che vi lavorò nei quattordici anni successivi,

⁵ G. Silvan, *Simonetti, Michelangelo*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, vol. III, Roma, Bonsignori Editore, 2008, pp. 249-257; C. Marchegiani, *Simonetti, Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92 (2018), pp. 761-765.

⁶ In realtà il completamento si ebbe con la creazione della Sala della Biga e dell'Atrio dei Quattro Cancelli ad opera dell'architetto Giuseppe Camporese. Sul Museo Pio Clementino si vedano in particolare il pionieristico studio di L. Hautecoeur, *La vente de la collection Mattei et les origines du Musée Pio-Clementino*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», XXX (1910), pp. 57-76; C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani*, cit.; G.P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996; G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino*, Città del Vaticano, Tipografia Vaticana, 2004, 2 voll.; C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro del Museo Pio-Clementino*, Roma, Quasar, Lurano Bergamo: Associazione Giovanni Secco Suardo, 2007; A. Paolucci, *La museografia settecentesca nel Pio-Clementino dei Musei Vaticani*, in *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Ginevra, Skira, 2010, pp. 99-102.

⁷ G.P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino*, cit., p. 4.

⁸ Sul Dori: G. Wiedmann, *Cenni su Fabrizio Maria Apollonj Ghetti, Romanus sum: romani nihil a me alienum puto*, in *Cartografia storica e incisioni di Roma della collezione di Fabrizio Maria Apollonj Ghetti*, a cura di M. Carta 2003, Roma, Gangemi, pp. 47-59; S. Carbonara Pompei, *Note documentarie sull'architetto e virtuoso al Pantheon Alessandro Dori (1702-1772)*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 8 (2008), pp. 201-210; S. Ceccarelli, *Dori, Alessandro* in *Architetti e ingegneri a confronto*, cit., pp. 260-263.

il nuovo Museo occupò dapprima gli spazi del Palazzetto del Belvedere di Innocenzo VIII (1484-92) che si erge nella zona a nord del complesso vaticano sulla collina in origine chiamata *Mons Sancti Aegidii* e il cui cuore era ed è costituito ancora oggi dal Cortile Ottagono, il vecchio *antiquarium* delle Statue di Giulio II. L'edificio, realizzato negli anni Ottanta del Quattrocento da Giacomo da Pietrasanta su progetto iniziale di Antonio del Pollaiuolo, decorato dal Pinturicchio e dai suoi collaboratori, era il luogo di ritiro di papa Innocenzo VIII. Esso era costituito da pochi ambienti tra cui la scomparsa cappellina con relativa sagrestia affrescata da Mantegna tra il 1488 e il 1490 e una luminosa loggia rivolta verso Monte Mario. Qui, iniziò l'operazione con la chiusura della loggia che fu trasformata in Galleria delle Statue [fig. 4]. Sculture antiche vennero collocate lungo le pareti come nel Museo Capitolino. Parallelamente, entro il 1773, il Simonetti, succeduto al Dori morto prematuramente nel 1772, procedette alla trasformazione dell'antico cortile delle Statue di Giulio II (oggi noto come Cortile Ottagono) che venne circondato da un portico che valorizzasse e proteggesse le sculture esposte. Tale prima sistemazione museale iniziata un po' in sordina da Clemente XIV ebbe una svolta in grandiosità e ampiezza con Pio VI che, succeduto a papa Ganganelli, promosse l'allungamento della ex loggia divenuta Galleria delle Statue e la creazione di nuovi e magniloquenti ambienti⁹ in cui il Simonetti interpretò in chiave settecentesca ma ormai quasi neoclassica la maestosità dell'architettura antica realizzando una serie di ambienti memori della grande architettura classica, concepiti per esaltare la monumentalità delle sculture e guidare il visitatore lungo un percorso di lettura tipologica e cronologica.

La storiografia ha a lungo insistito sulla funzione di museo archeologico e canonico, epicentro della ricezione moderna dell'Antico. Ma il Pio Clementino non fu solo questo, la fervida attività che portò alla sua creazione lo configura anche come luogo di produzione, sperimentazione e trasmissione di una *scultura moderna*, intesa non solo come restauro, ma come pratica artistica autonoma, altamente specializzata e istituzionalmente strutturata, un luogo in cui l'Antico veniva studiato, ricostruito, reinterpretato attraverso pratiche artistiche avanzate e istituzionalmente riconosciute. In questa prospettiva il museo appare non come spazio statico di conservazione ma come motore attivo di innovazione capace di incidere profondamente sulla storia della scultura del XVIII e XIX secolo. In tal senso la creazione di un laboratorio di restauro annesso al Museo attivo dai primi anni Settanta e ubicato

⁹ Sala degli Animali, Sala delle Muse, Sala Rotonda, Sala Croce greca, la scala monumentale oggi nota come Scala Simonetti, il Gabinetto delle Maschere, la Galleria dei Candelabri e la Sala della Biga.

nell'area di Tor dei Venti, ampiamente indagato da Chiara Piva¹⁰, costituisce un nodo fondamentale. Qui operarono fino a 40 o 50 lavoratori contemporaneamente in una struttura centralizzata, gestita secondo criteri quasi protoindustriali. Il laboratorio divenne un luogo di sperimentazione tecnica e teorica, in cui la conoscenza dell'Antico si traduceva in nuove soluzioni formali.

D'altro canto l'importanza del Museo come luogo di sperimentazione e formazione è sottolineata già in una delle prime relazioni scritte da Giovan Battista Visconti, Commissario delle Antichità, e vera mente del Museo, in una delle relazioni sui restauri del Sibilla: per la buona riuscita di un intervento erano necessari «lunghe fatiche, e studi replicati di modelli, di forme, di sculture necessarie per simiglianti opere, nelle quali la moderna diligenza dee gareggiare coll'antico inarrivabile stile, e l'artificio pareggiar la natura»¹¹.

Durante l'Ottocento, numerosi scultori fecero esplicito riferimento a questa realtà operativa per impostare il proprio procedimento creativo. Le metodologie sviluppate nel laboratorio vaticano – l'integrazione tra studio dall'antico e studio dal vero, l'uso sistematico della modellazione preparatoria¹², la padronanza delle tecniche di trasferimento dal gesso al marmo¹³ – divennero patrimonio condiviso della scultura europea, influenzando generazioni di artisti che avevano frequentato Roma come centro della loro formazione.

Per gli scalpellini e gli artigiani rappresentò una fonte di lavoro stabile e un luogo privilegiato di trasmissione di saperi materiali, sebbene la loro attività rimanesse spesso caratterizzata da un'invisibilità strutturale rispetto al riconoscimento accordato agli scultori di formazione accademica. Così fu anche per lo stuccatore Giacinto Ferrari attivo nel Museo dall'inizio dei lavori fino alla sua morte avvenuta il 30 gennaio 1788 come si evince da una dichiarazione degli amici Francesco Alfieri e Giuseppe Ferraja chiamati a sbloccare la successione del Ferrari morto senza avere fatto testamento¹⁴. Al Ferrari¹⁵, già attivo in vari cantieri di chiese e palazzi

¹⁰ C. Piva, *Restituire l'antichità*, cit., pp. 123-239.

¹¹ Archivio di Stato di Roma [ASR], Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 17 in C. Piva, *Restituire l'antichità*, cit., p. 157.

¹² Che prevedeva di ricorrere a modelli viventi: C. Piva, *Restituire l'antichità*, p. 143.

¹³ Come i telai metrati descritti anche da Winckelmann. Tale metodo fu importante anche per lo sviluppo della tecnica di Canova, cfr. C. Piva, *Restituire l'antichità*, cit., p. 145, nota 51, 146-147.

¹⁴ Archivio Apostolico Vaticano [AAV], Palazzo Apostolico, *Computisteria* 527, f. 517r-v, verso i due figli Francesco e Caterina.

¹⁵ Documenti riguardanti l'operato del Ferrari nel Museo sono segnalati da C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani*, cit. (in ASR) e G.P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino*, cit. (nello stesso archivio e in AAV).

romani, è da riportare tutta la decorazione in stucco del Museo dove giunse nel 1771 con l'architetto Dori e lo scultore Gaspare Sibilla¹⁶, ripetendo l'associazione già sperimentata poco meno di un decennio prima in Palazzo Rondinini¹⁷, il palazzo in via del Corso che ospitava la collezione di sculture antiche rinnovato dal Dori tra il 1760-64 per il marchese Giuseppe Rondinini e decorato con raffinati stucchi dal Ferrari. Il Sibilla, incaricato di lavorare e sovrintendere ai restauri delle opere del Museo Pio Clementino, doveva essere una sua conoscenza precedente dato che i due avevano lavorato entrambi nel 1758 nel convento di Sant'Agostino¹⁸. La prima fase dei lavori sotto il pontificato di Clemente XIV vede la trasformazione della Loggia dell'appartamento di Innocenzo VIII in Galleria delle Statue. Le arcate della loggia vengono modificate in finestre mentre otto colonne antiche vengono utilizzate per creare una sequenza di serliane, in sostituzione dei muri precedenti, che si conclude nella nicchia di fondo nella quale viene collocato il Giove Verospi. Ferrari realizza grandi cascate di panno in stucco, di cui tre decorate da una testa di «baccante» con foglie di «pampini e rospi di uva sopra la testa»¹⁹ [fig. 5] che emerge da una decorazione a conchiglia e da grandi festoni di foglie di quercia. Un quarto drappo [fig. 6] che si apre sulla nicchia in cui si trova il Giove Verospi è ornato con una maestosa ghirlanda di foglie di quercia, non solo recupero anti-quario²⁰ ma anche elemento dal valore semantico, la quercia era, infatti, la pianta consacrata a Giove. Il festone ha al centro un'aquila, animale sacro del dio supremo, modellata «con ali aperte in atto di volare e con artigli finge di tenere il festone di quercia»²¹, che il Ferrari dice imitata «al vero e all'antico». Sul continuo rimando tra vero e riferimento all'antico, che compare nelle foglie di quercia, nelle teste di «baccanti» e più in generale in tutta l'ornamentazione dell'ambiente è costruita la decorazione della Galleria. Nel lungo conto scritto di pugno dallo stesso Ferrari²²

¹⁶ M.B. Guerrieri Borsoi, *Gaspare Sibilla "scultore pontificio"*, in *Sculture romane del Settecento*, II, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2002, pp. 151-189; R. Randolfi, *Aggiunte a Gaspare Sibilla ed i suoi rapporti con Pietro Bracci e figli*, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Quasar, 2020, pp. 173-180.

¹⁷ F. Borsi, *Palazzo Rondinini*, Roma, Editalia, 1983, C. Giometti, L. Loriczo, *I Rondinini, le Arti, l'Europa*, Milano, Officina Libraria, 2019.

¹⁸ B. Montevecchi, *Sant'Agostino*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, p. 197, nota 23 cfr. U. Donati, *Gli architetti del convento di S. Agostino a Roma* in «L'Urbe», 5 (1940), p. 26, nota 31.

¹⁹ ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 16.

²⁰ Si veda come esempio il rilievo di età traianea ben noto agli artisti dell'epoca raffigurante un'aquila con corona di quercia posto sopra al portale centrale della Basilica dei SS. XII Apostoli.

²¹ ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 16.

²² *Ibidem*.

oltre a precisare che l'aquila è fatta «a soddisfazione del sig. Sibilla» l'artista curiosamente realizza i disegni di tutti gli interventi compiuti nell'ambiente quasi a volere rivendicarne l'ideazione. Di sua mano è anche il grande stemma di papa Clemente XIV così come lo era una cartella, oggi scomparsa, con triregno contenente un'iscrizione dedicatoria allo stesso pontefice²³ posta sulla parete minore opposta al Giove. L'artista esegue anche una decorazione a “cartocci” per la ferrata che dava luce alla scomparsa cappella del Mantegna anch'essa attestata da un disegno. Nella Sala dei Busti realizza le mensole su cui poggiano le tavole di marmo dove sono collocate le sculture. Il rimando all'Antico si intreccia a ricordi berniniani, non si può, infatti, fare a meno di notare l'analogia tra i panni del Ferrari e il grande drappo in stucco ideato da Bernini nella sala Ducale del Palazzo Vaticano [fig. 7]. Si tratta di una ripresa stilistica e concettuale di un espediente formale di matrice barocca quale il panno berniniano ideato dal grande scultore per mascherare i difetti architettonici dovuti all'asimmetria delle due sale di cui si compone la Ducale. L'idea viene rifunzionalizzata all'interno di un dispositivo museografico e neoclassico poiché come scrive lo stesso Ferrari i drappi sono «scherzati in diversi modi per coprire il grosso di sotto di due sestì disuguali uno dall'altro»²⁴ ossia sono modellati con pieghe differenti, in modo da coprire efficacemente la parte inferiore dell'arco, articolata in due sezioni di dimensioni non uniformi, conferendo al complesso un effetto naturale e decorativo. Un modo, dunque, di mascherare senza occultare, riorientando lo sguardo. La teatralità del drappo berniniano è qui disattivata, utilizzata, invece, per creare uno sfondo “nobile” ma non competitivo con le opere esposte. L'intelligenza barocca dello spazio è così riutilizzata al servizio di un progetto illuministico dello spazio. I drappi, le teste di «baccanti», le fronde di quercia rievocano ambienti seicenteschi del palazzo come la Galleria di Urbano VIII dove compaiono analoghe teste di baccanti e capitelli che mostrano una stringente analogia con quelli del Franzoni per il Museo Pio Clementino.

Sono ancora del Ferrari il grande stemma di Clemente XIV posto sull'arco d'ingresso della Scala di Giulio III, originario ingresso del Museo Clementino con il bel mascherone e l'imponente ghirlanda di foglie di quercia. Nel 1774 muore Clemente XIV, sale sul trono pontificio Pio VI Braschi. Già attivo precedentemente nella creazione del Museo in qualità di Tesoriere, papa Braschi darà al Museo una svolta in grandiosità e ampiezza, promuovendo non solo l'allungamento della ex loggia

²³ «Clemens XIV P.M. Vadensis signa et monumenta veterum incremeto artium a se comparata aedes Innocentianas iam fatiscences restituit ampliavit a(nno) MDCCLXXII pon(tificatus) III», riportata in C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani*, cit., p. 50.

²⁴ ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 17.

divenuta Galleria delle Statue ma anche la creazione di nuovi e magniloquenti ambienti. Il Ferrari fino alla sua morte parteciperà alacremente al progetto. Tra il 1776-1778 esegue vari lavori²⁵: nel portico del cortile ossia l'attuale Cortile Ottagono, sistemato da Simonetti, realizza i festoni e i lacunari dei sottoarchi. Partecipa alla ristrutturazione della Sala della Cleopatra con alcuni interventi sulla volta cinquecentesca. Esegue, inoltre, l'incorniciatura a ovuli intagliati con lancette, golette e foglie della nicchia in cui si trova il sarcofago di Scipione Barbato e alcuni capitelli, le cornici degli altri ambienti della zona. Fa le cornici e le modanature che scandiscono l'architettura della Sala degli Animali e della Sala delle Muse. Nella Sala Rotonda realizza le valve di conchiglia nelle nicchie, i festoni vegetali che si alternano ai finestrone, le cornici intagliate. Nella Sala a Croce Greca [fig. 8] in uno stile più asciutto e ormai neoclassico esegue le metope con le aquile e lo stemma di Pio VI dipinte a finto marmo dal pittore Antonio Marini²⁶. Mimetiche del marmo le metope non sfigurano vicino ai raffinatissimi capitelli in marmo del Franzoni. La disamina fin qui degli interventi del Ferrari che potrebbe sembrare speciosa in realtà torna utile per una breve riflessione sulla funzione dello stucco nel Museo. Benché spesso minimalista la decorazione, certamente non al centro della storiografia museale quanto gli aspetti scultorei, ha una funzione importante quale elemento mediale tra l'architettura e le opere in essa esposte. L'ornamentazione in stucco agisce, infatti, come mezzo per armonizzare superfici, incorniciare elementi architettonici e guidare visivamente il passaggio tra muratura, volta e allestimento scultoreo sottolineando la precisione dei profili, l'armonia limpida delle proporzioni e l'ampio dispiegarsi dei volumi dell'architettura del Simonetti. Le strutture in stucco quali cornici e modanature aiutano a definire campi visivi e percettivi in rapporto agli oggetti esposti, incorniciano le opere, enfatizzano le masse plastiche delle sculture antiche e orientano lo sguardo dello spettatore. Anche nelle sale dove domina il racconto delle sculture classiche, gli stucchi servono ad articolare cornici di luce artificiale e naturale, a modulare la percezione delle altezze e a raccordare superfici piane e curve. Lo stucco non ha, dunque, in questo caso "un effetto decorativo" fine a se stesso ma è parte integrante di una strategia estetica che pone in dialogo architettura, pittura e scultura. La sua presenza ritmata e modulata nelle sale non

²⁵ Gli interventi «fatti per ornare le nuove fabbriche all'interno del Museo [...]» sono indicati in un lungo conto (AAV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, b. 527), ff. 355-502, tarato il 24 settembre 1788 da Filippo Simonetti in nome del defunto padre Michelangelo, direttore del lavoro per un totale di 9904 scudi. Parte dei denari verrà spedita a Francesco, figlio di Giacinto, anch'egli scomparso.

²⁶ AAV, Palazzo Apostolico, *Computisteria* 521, n. 195, ff. 60r-63r.

solo crea un abito decorativo coerente con la forma ormai neoclassica, ma aiuta a contestualizzare e attualizzare le opere antiche all'interno di un sistema di significati settecentesco. Si tratta di un elemento attivo di organizzazione visuale che agisce nel creare un *continuum* percettivo tra architettura, luce e oggetti conducendo e regolando l'occhio del visitatore, fungendo da interfaccia attiva capace di orientare lo sguardo e gerarchizzare lo spazio. Completa e integra il lavoro l'ornamentazione pittorica realizzata dell'ornatista Antonio Marini che dipinge a guazzo in finti marmi - quali pavonazzetto, brecce, giallo antico, pietre mischie - spartiture architettoniche, modanature, cornici, fondi di nicchie, stemmi.

Di questa compenetrazione tra stucco e ornamentazione pittorica è un bell'esempio l'attuale Museo Profano [fig. 9], all'epoca identificabile come stanza delle Medaglie, posto di fronte alla Scala Simonetti nel corridoio della Biblioteca, già pensato e decorato sotto Clemente XIII nel quale intervengono sotto Pio VI il Ferrari e il Marini. La collaborazione tra i due qui supervisionata dal "Cavalier Monsuere Luigi Valadier Argentiere"²⁷ si ripete in una fusione armonica di intenti che vede lo stuccatore realizzare le decorazioni a conchiglia delle quattro nicchie che vengono dipinte a finto marmo dal Marini e dei piedistalli per l'esposizione delle teste antiche. Sopra le nicchie sono in stucco del Ferrari le corone di alloro, i mascheroni raffiguranti le Quattro Stagioni agli angoli dell'imposta della volta, le decorazioni a conchiglia e fronde di quercia della volta, mentre al Marini spettano i finti marmi della volta e delle pareti in un gioco visivo di vero e verosimile squisitamente settecentesco che crea un ambiente in cui contenitore con i suoi rimandi antiquariali e contenuto – le antiche medaglie – si compenetrano in un insieme coerente.

L'atto finale del lavoro di Michelangelo Simonetti come già detto è la scala (1780-1788) che porta a quella che era l'entrata del Museo sotto Pio VI. Scenografico accesso articolato su più rampe, l'insieme si caratterizza per una ricca stratificazione di piani decorativi. Colonne marmoree policrome, sormontate da capitelli con gli emblemi di papa Pio VI intagliati dal Franzoni, scandiscono lo spazio architettonico; le pareti sono animate da un'armonica alternanza di lesene dipinte ad imitazione del marmo e di nicchie destinate ad accogliere le statue della collezione. A impreziosire l'apparato concorrono le raffinate decorazioni in stucco di Giacinto Ferrari, che rivestono le superfici voltate delle scale, del vestibolo d'ingresso e dei pianerottoli intermedi, contribuendo a un effetto unitario di forte impatto scenografico.

Il lavoro di Michelangelo Simonetti e Giacinto Ferrari si chiude con la scala: un'opera che segna il termine del loro percorso creativo. Tra il maggio 1787 e il gen-

²⁷ AAV, Palazzo Apostolico, *Computisteria* 527, ff. 490v-494v.

naio 1788 entrambi passeranno ad altra vita, lasciando dietro di sé l'eco delle loro fatiche. I compensi maturati per il loro lungo e paziente lavoro saranno riscossi dai figli, depositari di un'eredità che trascende il tempo.

Nota al testo

Nel 2021 la necessità di intervenire per risanare alcuni distacchi degli intonaci riscontrati sulla volta del Vestibolo e della prima rampa, ha reso possibile ispezionare e studiare le realizzazioni in stucco²⁸. La ricerca archivistica²⁹, l'esame autotipico associato a una serie di indagini scientifiche³⁰ atte ad approfondire la tecnica esecutiva, hanno reso possibile ricostruire la sequenza operativa degli stucchi e degli intonaci, confermata anche dai conti di cantiere originali. La pratica costruttiva risulta sostanzialmente analoga a quella in uso tra Cinque e Seicento.

Gli elementi rintracciati, puntualmente citati nei documenti di archivio, corrispondono, infatti al sistema classico di armatura degli stucchi aggettanti.

L'armatura interna degli stucchi indagata tramite pacometria (utile al rilevamento dei metalli) è costituita da chiodatura metallica differenziata corredata da una sorta di reticolo secondario, definito negli antichi documenti tessuto, costituito da "verzelle" ossia assi sottili di rinforzo (in ferro dolce o legno) collegate mediante legatura in fil di ferro. L'insieme è integrato da elementi laterizi sottili (pianelle) usati come riempimento e alleggerimento con predisposizione del paramento murario mediante canali di ancoraggi. Su tale armatura è steso lo strato di abbozzo a cui seguiva la stabilitura a finitura.

Sulla base dell'arriccio, gli artigiani hanno tracciato i sottarchi e realizzato gli aggetti con calce e pozzolana, armata con elementi metallici, per poi modellare in rilievo le cassette quadrate e romboidali. La tecnica degli stucchi è complessa e differenziata. I grappoli di frutta sono modellati in opera con un impasto di calce e polvere di marmo, con armatura di chiodi e filo metallico; ogni elemento è unico. I cassettoni hanno cornici esterne composte da un astragalo e cornici interne decorate con ovuli, mentre al centro sono collocati fiori e stelle realizzati in parte fuori

²⁸ L'intervento è stato svolto dal Laboratorio di Restauro Pitture dei Musei Vaticani all'epoca diretto da Francesca Persegati. Il capo cantiere è stato Paolo Violini coadiuvato da Francesca Cencia, ai quali va tutta la mia riconoscenza per il fruttuoso scambio di idee.

²⁹ Il lavoro del Ferrari per la scala è ampiamente descritto in AAV, Palazzo Apostolico, *Computisteria* 527, ff. 432-484.

³⁰ Illuminazioni radenti, indagini stratigrafiche e video-endoscopiche eseguite dal Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani diretto da Fabio Morresi.

opera e poi applicati sull'intonaco umido. Le cornici in fusarole sembrano aderire solo per carbonatazione della calce, mentre gli altri elementi sono assicurati con numerosi chiodi.

Lo stemma centrale di Pio VI [fig. 10] sormontato dal triregno è realizzato con un'armatura di fasci di fibre vegetali legate con filo di ferro, colmata con malta e modellata in bassorilievo con calce e polvere di marmo. Un tassello di pulitura mostra la presenza di una bicromia: "color perla" sui rilievi per evidenziare gli aggetti e "celestino" nei fondi, ottenuto con calce e pigmento nero (nero di vite) per simulare l'azzurro. Tale *escamotage* è usato per dare un effetto luminoso simile a quello dello smaltino ma con costi molto meno elevati.

Un altro tassello di pulitura sul muro laterale della scala ha rivelato un finto marmo dalla tonalità grigia in armonia con i toni della scala.



B. Nocchi, *La scala Simonetti e la Scala a croce greca*, 1779 ca., Città del Vaticano, Musei Vaticani, Emiciclo di Belvedere.

Fig. 1



Fig. 2 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Scala Simonetti.

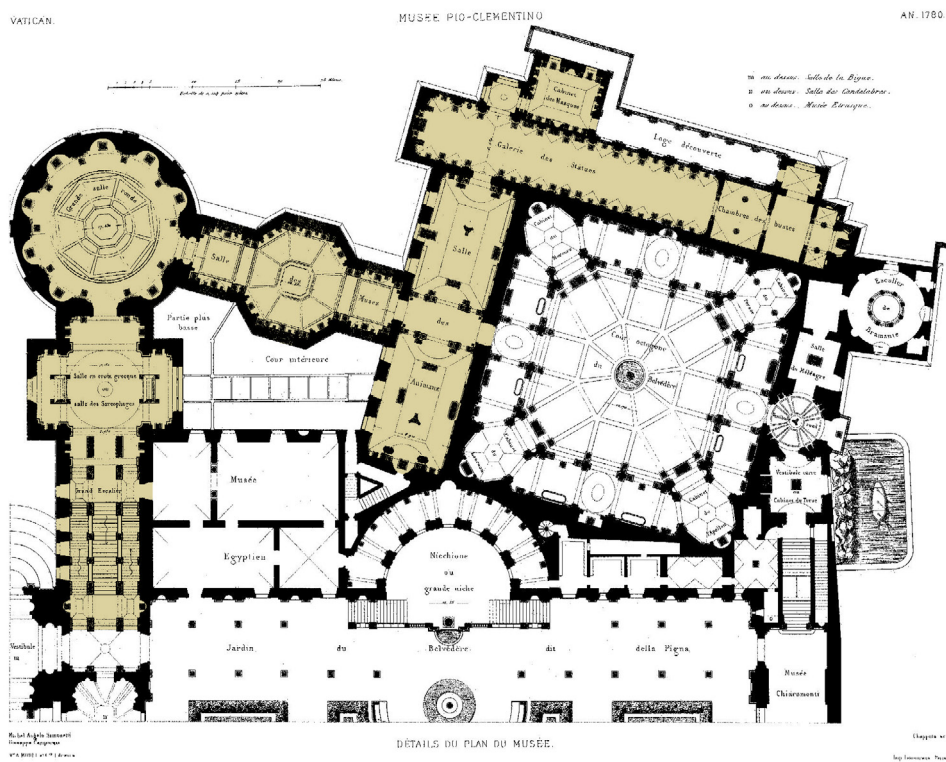


Fig. 3

Pianta del Museo Pio Clementino, da P. Letarouilly, *Il Vaticano e la Basilica di San Pietro*, a cura di A. di Luggo Aversa, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1999.



Fig. 4 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, *Galleria delle Statue*.



Fig. 5 G. Ferrari, *Disegno di panneggio*, Archivio di Stato di Roma, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 16.



Fig. 6 Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, *Sala Ducale*.



Fig. 7 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, *Sala a Croce Greca*.



Fig. 8 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Gallerie della Biblioteca, *Museo Profano*.



Fig. 9 G. Ferrari, *Stemma di Pio VI*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Scala Simonetti.

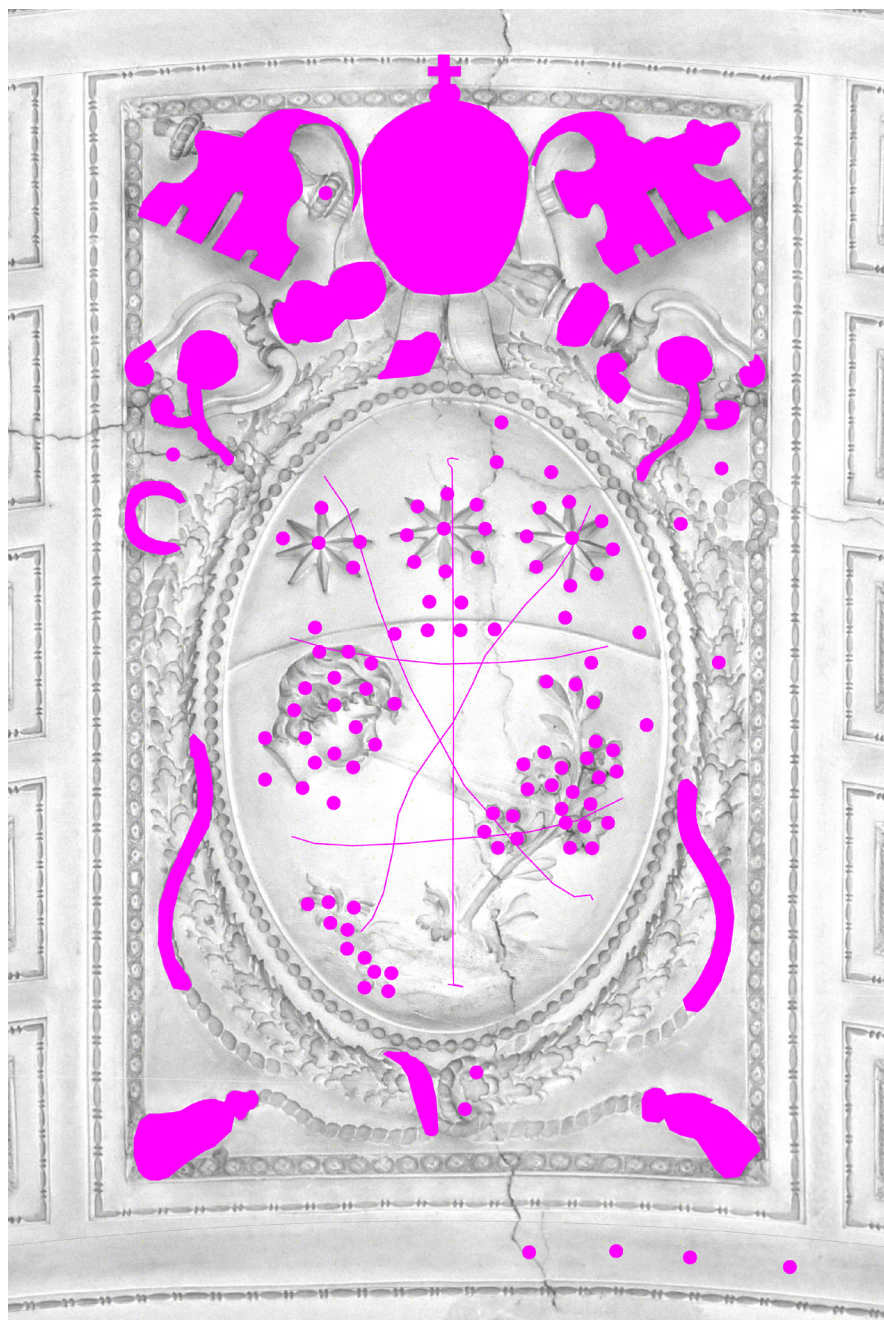


Fig. 10

Pacometria dello stemma di Pio VI elaborata dal Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani.



PROFILO AUTRICE

Alessandra Rodolfo

Formata presso la Sapienza Università di Roma, ha collaborato con Servizio per la Conservazione del Patrimonio Artistico del Palazzo del Quirinale, la Soprintendenza e la Regione Lazio. Dal 2004 lavora presso i Musei Vaticani dove dal 2016 è curatore del Reparto per l'Arte dei secoli XVII e XVIII e del Reparto Arazzi e Tessuti. Ha al suo attivo varie pubblicazioni scientifiche incentrate sull'arte e il cerimoniale in Vaticano e interventi in convegni nazionali e internazionali. È membro dell'Accademia Raffaello. È codirettrice della rivista *Dentro il Palazzo*, di cui ha cocurato il primo volume *Vestire i Palazzi*, e membro della commissione editoriale dei Musei Vaticani. Ha al suo attivo la direzione di numerosi restauri. Ha curato varie mostre. Tra le altre, la mostra *Madonna. Tesori dei Musei Vaticani* presso il Museo di Arte Antica di Lisbona (2017), la mostra sui disegni di Borromini (Pinacoteca Vaticana 2017-2018), l'esposizione degli arazzi di Raffaello in Cappella Sistina (2020) e, più recentemente, la mostra diffusa su Antonio Canova nei Musei Vaticani (2023), la mostra *All'ombra di Leonardo* (2023) presso la Reggia di Venaria Reale e la mostra sugli arazzi Barberini nelle sale XVII-XVIII della Pinacoteca Vaticana (2026).

Trained at Sapienza University of Rome, she collaboratd with the Service for the Conservation of the Artistic Heritage of the Quirinal Palace, the Superintendency, and the Lazio Region. Since 2004, she has worked at the Vatican Museums, where since 2016 she has been in charge of the Department of 17th- and 18th-Century Art and the Tapestries and Textiles Department. She has authored numerous scholarly publications focusing on art and ceremonial practices in the Vatican and has delivered papers at national and international conferences. She is a member of the Accademia Raffaello. She is co-director of the journal *Dentro il Palazzo*, of which she also co-edited the first volume, *Vestire i Palazzi*, and she is a member of the editorial board of the Vatican Museums. She has directed numerous restoration projects and curated several exhibitions. Among these are the exhibition *Madonna. Treasures of the Vatican Museums* at the National Museum of Ancient Art (2017); the exhibition on drawings by Francesco Borromini at the Vatican Pinacoteca (2017–2018); the display of the tapestries designed by Raphael in the Sistine Chapel (2020); more recently, the widespread exhibition on Antonio Canova at the Vatican Museums (2023); the exhibition *In Leonardo's Shadow* (2023) at the Reggia di Venaria; and the exhibition on the Barberini tapestries in rooms XVII-XVIII of the Vatican Pinacoteca (2026).



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

