

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



Giuseppina Merola

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

Abstract ITA

L'articolo ricostruisce l'apparato decorativo della cappella di Sant'Isidoro nella cattedrale di Frascati, promosso nel 1748 dall'Università dei Boattieri. Il progetto, affidato all'architetto Paolo Posi, articola marmi mischi, stucchi e pitture attorno alla pala a rilievo di Pietro Pacilli. Figura primaria del cantiere fu Francesco Cerroti, esperto e abile artefice nel trattamento dei materiali lapidei, attivo nei principali interventi romani del pontificato di Clemente XII (1652-1740), già vescovo tuscolano con il nome di Lorenzo Corsini. La cappella si configura come osservatorio privilegiato: precoce polo di ricezione della statuaria romana fuori Roma e, al contempo, centro di villeggiatura aristocratica alle porte della città, condizione che favorì una committenza colta e competitiva.

Abstract ENG

The article examines the decorative program of the chapel of Saint Isidore in the cathedral of Frascati, commissioned in 1748 by the local agrarian corporation. Designed by the architect Paolo Posi, the project combines polychrome marbles, stuccoes, and paintings structured around the relief altarpiece by Pietro Pacilli. A key figure in the execution was Francesco Cerroti, a highly skilled master craftsman in stone, active in the major Roman enterprises of the pontificate of Clement XII (1652-1740), formerly bishop of Frascati under the name Lorenzo Corsini. The chapel thus emerges as a privileged site: an early centre for the reception of Roman sculpture beyond the city and, simultaneously, a prominent aristocratic retreat, fostering a cultivated and competitive culture of patronage.

Parole chiave

Cattedrale di Frascati, Clemente XII, decorazione plastica, Francesco Cerroti, marmi mischi, Paolo Posi, Pietro Pacilli, pontificato corsiniano, rilievo a stucco

Nel ricordare l'intervento con cui, nel 1753, l'Università dei Boattieri arricchì «con profusione di marmi, stucchi e dorature» l'ambiente dedicato a Sant'Isidoro nella cattedrale di Frascati [fig. 1], Domenico Seghetti coglieva un carattere che ancora oggi colpisce il visitatore: la preziosità dell'apparato decorativo e il ricercato impiego dei marmi mischi, preferiti al più consueto bianco di Carrara¹. A conferma di tale orientamento, il *Diario* del Chracas registra come, nel medesimo anno, il cardinale Giovanni Antonio Guadagni (1674-1759), vescovo della città, volle presiedere personalmente alla consacrazione della cappella, allora da poco ultimata e giudicata «assai bene ornata di fini marmi, pitture, e dorature»².

Le scelte figurative riconducibili all'architetto Paolo Posi risultano tanto più significative se si considera che il suo contributo in città è rimasto ai margini della storiografia e che, anche alla luce delle carte d'archivio, l'erudito locale Leonello Razza ha espresso riserve sull'assegnazione a lui della direzione dei lavori³. Come sottolineato da Gabriele Borghini, l'impresa frascatana rappresenta uno dei primi episodi attraverso il quale Posi poté affermarsi a Roma e nel suo immediato contesto, segnando l'avvio di una carriera proiettata oltre l'ambito senese⁴. Il giudizio di Francesco Milizia, che lo definì «talento grande senza buona architettura», ha a lungo condizionato la lettura della sua produzione, interpretata come espressione di un linguaggio ancora debitore del retaggio barocco, in cui la dimensione spettacolare prevaleva sulla coerenza strutturale⁵.

Un esempio evidente di questa inclinazione si ritrova nell'intervento di Frascati: l'altare adotta un vocabolario formale mutuato dalla tradizione romana con una scansione a doppie colonne – già impiegata in quello dell'Immacolata nella chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso⁶ – e riconducibile, secondo Paolo Portoghesi,

¹ D. Seghetti, *Memorie storiche di Tuscolo antico e nuovo*, Roma, Pallotta, 1891, p. 327.

² L. A. Chracas, *Diario ordinario*, Roma, Stamperia del Chracas, 27 ottobre 1753, n. 5661, p. 6.

³ L. Razza, *La Basilica Cattedrale di Frascati*, Frascati, Ass. Tuscolana "Amici di Frascati", 1979, p. 144.

⁴ G. Borghini, *Architettura e colore dell'edilizia civile a Siena nel secolo XVIII: il livello e la regola*, in *Intonaci, colori, e coloriture nell'edilizia storica*, atti del convegno (Roma, San Michele a Ripa, 25-27 ottobre 1984), in «Bollettino d'arte», supplemento XXXV-XXXVI (1986), I, p. 77.

⁵ F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Stamperia reale, 1781, II, p. 372. Per una contestualizzazione critica della biografia di Paolo Posi si veda S. Pasquali, *Vita e opere dell'architetto Paolo Posi (1706-1776). Note alla biografia compilata da Ettore Romagnoli*, in «Architettura. Storia e documenti», 1990, pp. 164-180.

⁶ Francesco Maria Niccolò Gaburri, già nel 1741, riferisce che l'architetto era impegnato nell'elaborazione del disegno e del modello della cappella. L'altare fu tuttavia completato solo nel 1769. Cfr. R. Roani Villani, *Due opere di Innocenzo Spinazzi e la decorazione della cappella*

al modello elaborato da Carlo Rainaldi nella chiesa di Gesù e Maria⁷. La ripresa della forma concavo-convessa, di matrice borrominiana⁸, è da Posi affiancata a un consapevole richiamo a modelli berniniani, evidente nel timpano curvilineo spezzato con la *Gloria di Angeli* [fig. 3], che rielabora la soluzione ideata da Gian Lorenzo Bernini per la cappella Alaleona ai Santi Domenico e Sisto⁹.

Il programma iconografico si articola attorno alla figura di Sant'Isidoro, contadino madrilenno celebrato per la profonda fede e per i miracoli che scandirono una vita umile e operosa. In coerenza con l'impianto architettonico dell'altare, il fulcro della composizione è affidato alla pala a rilievo di Pietro Pacilli [fig. 2]¹⁰, concepita in consapevole continuità con l'opera marmorea del fiorentino Pompeo Ferrucci presente in cattedrale¹¹. Tale scelta segna un netto scarto rispetto al prototipo di Bernini, fondato sulla centralità del gruppo scultoreo di Antonio Raggi. Il modellato morbido e vibrante dello stucco restituisce il rapimento mistico del santo, confermando quelle «innegabili qualità di leggiadria ed equilibrio di proporzioni» che, come osservato dalla compianta Elisa Debenedetti, collocano lo scultore «tra i più fini plasticatori del tempo»¹².

I riferimenti, come il paesaggio campestre con l'episodio agiografico dell'angelo che guida i buoi con l'aratro, tratto dalla grande tela di Andrea Sacchi per la chiesa di Sant'Isidoro a Capo le Case a Roma, attestano come Pacilli abbia attinto alla tradizione figurativa seicentesca romana. La composizione rafforza il ritmo

della *Beata Vergine in San Carlo al Corso a Roma*, in «Paragone», n.s. XXXI (1980), 359/361, pp. 62, 68, n. 13.

⁷ In P. Portoghesi, *Roma barocca. II. Consumo di un linguaggio*, Bari, Laterza, 1973, pp. 860-861, lo studioso colloca l'architetto senese tra gli epigoni del linguaggio barocco.

⁸ Per la persistenza di caratteri borrominiani nel linguaggio di Posi si veda G. Borghini, *S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano*, in «Storia dell'arte», LII (1984).

⁹ *Caterina*, cit., p. 205.

¹⁰ S. Pierguidi, *Gian Lorenzo Bernini e Antonio Raggi alla cappella Alaleona nei Santi Domenico e Sisto*, in «Nuovi Studi», XVIII, 2013 (2014), pp. 181-192, con bibliografia precedente.

¹¹ Si veda F. Franco, *Pacilli, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80 (2014), p. 136, che segnala come lo scultore svolse con ogni probabilità l'apprendistato presso il padre, intagliatore e scultore, e successivamente presso Giovanni Battista Maini.

¹² Per una ricognizione di questo *modus operandi* nel Seicento a Roma si rimanda a S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017, pp. 91-95.

¹³ E. Debenedetti, *Lambert Sigisbert Adam e Pietro Pacilli, due protagonisti della distensione del Barocco*, in *Studi sul Settecento Romano*, XVIII, *Sculture romane del Settecento, II. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2002, p. 61.

ascensionale, dirigendo lo sguardo verso il gruppo angelico sul fastigio dell'altare [fig. 3] e ribadendo la stretta continuità tra progetto architettonico e lettura simbolica dell'apparato decorativo. Il carattere delle figure, contraddistinto da una resa leggera e diafana, trova confronti puntuali in altre opere dell'artista, dalla giovanile decorazione plastica della Santissima Trinità degli Spagnoli agli *Angeli e cherubini* dell'altare maggiore di Santa Maria Maddalena, riconducibili, sempre secondo Debenedetti, a uno sviluppo del classicismo barocco che, pur ancorato all'idioma berniniano, manifesta i primi segni di un incipiente rococò¹³.

All'interno di questo impianto unitario si inserisce l'intervento di altre maestranze specializzate. Il pittore Antonio Bicchierai realizzò per la volta una *Gloria di Sant'Isidoro*, oggi scomparsa, e per gli ovali laterali l'*Incoronazione di Sant'Eurosia* [fig. 4] e la scena del martirio della santa [fig. 5], temi di chiara rilevanza iconologica¹⁴: invocata come protettrice delle campagne, Sant'Eurosia affianca la figura del santo titolare, patrono degli agricoltori, nella tutela dei raccolti e della vita rurale. Il disegno preparatorio, conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica, mostra minime variazioni rispetto all'esito finale, pur essendo erroneamente catalogato come *Martirio e Incoronazione di Santa Cecilia*¹⁵. Le fonti agiografiche concordano nel riferire che entrambe le sante trovarono la morte per decapitazione, attestando come solo Sant'Eurosia subì anche l'amputazione delle mani, un dettaglio iconografico determinante che conferma la corretta identificazione della figura. Gli episodi, affrescati entro medaglioni, sono incorniciati da festoni plastici di tralci di vite e pigne, simboli di prosperità agricola, raccordati in alto da mascheroni. Questi elementi, di derivazione borrominiana, compaiono per la prima volta nella cappella di Frascati. L'architetto reimpiegherà poi i medesimi decori lungo le pareti presbiteriali della chiesa di Santa Caterina da Siena in via Giulia a Roma¹⁶. L'opera tuscolana fu modellata con perizia dallo stuccatore Francesco Antonio Lepri¹⁷, autore anche della partitura decorativa della volta, composta da cornici modanate, cartigli e specchiature mistilinee con volute, motivi vegetali e conchiglie. Tali elementi richiamano la cornice del frontespizio de *Gli statuti della nobil'arte dell'agricoltura dell'Università de' buattieri della città di Frascati*. L'ornato, scandito da

¹³ Ivi, pp. 60-61.

¹⁴ Cfr. L. Razza, *La Basilica*, cit., p. 142; G. Borghini, *S. Caterina*, cit., p. 216, n. 2.

¹⁵ A. Bicchierai, *Martirio e Incoronazione di S. Cecilia*, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, inv. n. D-FC128925.

¹⁶ G. Borghini, *S. Caterina*, cit., p. 205.

¹⁷ L. Razza, *La Basilica*, cit., p. 142. Come segnalato nei documenti pubblicati in F. Petrucci, *Documenti artistici sul Settecento nell'Archivio Chigi*, in «Bollettino d'Arte», LXXXIII/105-106 (1998), pp. 84-85, lo stuccatore collaborò con Posi anche ai successivi lavori per il *Monumento funebre della Principessa Flaminia Odescalchi* in Santa Maria del Popolo a Roma.

teste angeliche, fu completato da dorature eseguite da Giovanni Sabatini; mentre a Francesco Pacini si deve l'intaglio del paliotto dell'altare, condotto appositamente da Roma¹⁸.

Le notizie tratte dalle carte d'archivio consentono di completare il quadro ricostruttivo del cantiere, evidenziando il ruolo centrale dello scalpellino Francesco Cerroti, definito dall'architetto Alessandro Galilei come «il miglior professore che sia in Firenze, [che] ha buona quantità di marmi bellissimi d'ogni sorte»¹⁹. Il suo intervento in città, noto su base documentaria²⁰, acquista nuovo rilievo alla luce del rinvenimento del contratto di commissione, che permette di definire con precisione la scansione delle fasi esecutive e di chiarire le dinamiche operative dell'impresa²¹. A partire dal 1748 il fiorentino si impegnò a condurre l'opera del nuovo altare con l'obiettivo di portarla a compimento entro l'Anno Santo, previsto due anni più tardi. Alla stipula dell'atto Cerroti ricevette un acconto di 300 scudi; il saldo fu concordato in rate annuali di 150 scudi, da corrispondersi progressivamente fino al completo pagamento dell'importo e all'ultimazione dei lavori. L'esecuzione doveva attenersi al disegno e al modello forniti da Paolo Posi: una consuetudine progettuale a lui tipica, documentata dal plastico tuttora conservato della già citata chiesa di Santa Caterina da Siena, recante applicazioni di carta disegnata a inchiostro e acquerello con la restituzione dei motivi decorativi previsti²². I deputati riconobbero all'architetto ampia autonomia operativa, autorizzandolo persino a modificare il progetto in corso d'opera qualora ciò contribuisse al miglioramento e all'abbellimento della cappella.

Di particolare interesse sono i fogli allegati alla scrittura notarile contenenti i *Capitoli, Patti e Convenzioni*, nei quali è definita con precisione l'estensione dell'inter-

¹⁸ Si veda Archivio Storico Comunale di Frascati (ASCFr), *Università Agraria dei Boattieri*, Libro dei Sindacati, b. 5, 1753, ff. 59v-60v.

¹⁹ O. Brunetti, *La carriera di uno scalpellino nel Settecento. Francesco Cerroti da Settignano a Roma*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXII (2020), p. 246.

²⁰ Il pagamento finale dei lavori a Cerroti, segnalato in L. Razza, *La Cattedrale*, cit., pp. 142-144, non è riportato in O. Brunetti, *La carriera*, cit., p. 249, che, pur ricostruendo con cura la carriera dell'artista, indica per l'intervento di Frascati la data 1735, probabilmente per un'errata trascrizione delle ultime due cifre.

²¹ Si veda Archivio di Stato di Roma (ASRo), *Trenta notai capitolini*, ufficio 13, Francesco Nicola Andreoli, 1748, ff. 212r-214v, in data 24 gennaio.

²² Si veda G. Borghini, *S. Caterina*, cit., p. 216, n. 4. Tale *modus operandi* del Posi è documentato anche nel caso della cappella dell'Immacolata nella chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, per la quale R. Venuti, *Accurata, e succinta descrizione topografica, e istorica di Roma moderna. I*, Parte II, Roma, Barbiellini, 1767, p. 358, attesta la persistenza in loco, almeno fino al 1767, di un modello «di legno e chiariscuri per la nuova cappella».

vento affidato a Cerroti «per i lavori di sua Arte»²³. Allo scalpellino, affiancato dal muratore Giuseppe Ferri²⁴ e dal marmorario Alberto Fortini²⁵, spettava la manifattura dei commessi in marmi pregiati dell'altare – bardiglio, giallo di Siena, diaspro di Sicilia, verde antico e fior di persico – realizzati sia piani sia centinati.

La maestria del fiorentino, considerato dagli eruditi del tempo «ottimo professore di lavorare marmi»²⁶, trova concreta espressione nella lavorazione delle colonne in fior di persico, eseguite in commesso centinato di elevata qualità mediante la tecnica dell'impiallacciatura²⁷. I dettagli tecnici desumibili dai documenti confermano ulteriormente il profilo di Cerroti, già tracciato da Oronzo Brunetti, quale impresario a capo di una bottega strutturata nel mercato lapideo urbano, come attestano le note forniture per la cappella Corsini in Laterano²⁸ e per il cantiere della Fontana di Trevi²⁹.

La misura dei lavori, comprensiva della stima dei materiali forniti e lavorati da Cerroti, fu eseguita da Posi solo a opera ultimata³⁰. Nel codice 1668³¹ conservato tra le carte corsiniane si segnala però come la cappella di Frascati fu «pagata malamente», poiché a detta dell'autore del manoscritto: «questi signori architetti si son rimessi per il metodo di framischiare le dette opere all'intelligenza, e gran pratica

²³ ASRo, *Trenta notai capitolini*, ufficio 13, Francesco Nicola Andreoli, 1748, ff. 215r-215v.

²⁴ La lunga collaborazione di Cerroti con Giuseppe Ferri è confermata indirettamente da una lettera del 1768, in cui la moglie chiedeva ai Corsini un sussidio per il ricovero del marito, caduto nel cantiere del Palazzo alla Lungara. Si veda E. Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara. Storia di un cantiere*, Fasano, Schena, 1988, p. 183.

²⁵ O. Brunetti, *La carriera*, cit., p. 250, n. 109, segnala che l'artista costituì con Fortini una società per gestire le commissioni in ambito corsiniano, poi sciolta per contrasti; nel testamento vietò agli eredi di intraprendere affari con lui.

²⁶ F. de Ficoroni, *Le Vestigia, e Rarità di Roma Antica*, Roma, Girolamo Mainardi, 1744, I, p. 188.

²⁷ La perizia in questa tipologia di lavorazione è riconducibile alla formazione paterna, poiché il padre Giuseppe si distinse come «uno de migliori maestri che abbia la Cappella di San Lorenzo, commette e impiallaccia a perfetione», si veda O. Brunetti, *La Carriera*, cit., p. 239.

²⁸ Cfr. F. Caraffa, *La Cappella Corsini nella Basilica Lateranense (1731-1799)*, in «Carmelus», XXI (1974), pp. 281-338; C. Napoleone, *La cappella Corsini nella basilica romana di San Giovanni in Laterano*, Milano, F.M. Ricci, 2001.

²⁹ Si veda E. Luzi, *La fontana di Trevi e Nicola Salvi*, in «Annali della società degli ingegneri e architetti italiani», XX (1905), pp. 150, 160.

³⁰ Cfr. ASCFr, *Università Agraria dei Boattieri*, Atti, b. 6, 1753, ff. 92r-95r, in data 27 giugno.

³¹ Il testo, inizialmente pubblicato da C. Napoleone, *La cappella*, cit., pp. 29-30, è stato successivamente ripreso come base per un più ampio studio da O. Brunetti, *La carriera*, cit., pp. 262-264.

del Cerroti», lasciando così intendere che il compenso non corrispose all'impegno e alle competenze dimostrate³².

La vicenda offre uno spunto per riflettere sulle tensioni che talora si manifestarono tra architetti e maestranze lapidee, come nel caso dei contrasti tra Luigi Vanvitelli e Cerroti durante la realizzazione della cappella della Santissima Annunziata in Sant'Ignazio di Loyola³³. La committenza gesuitica impose un programma preciso, volto a replicare sostanzialmente l'impianto dell'altare di San Luigi Gonzaga, collocato dirimpetto. La riluttanza di Vanvitelli ad aderire pienamente a tale indirizzo favorì l'affidamento dell'incarico al fiorentino, che seppe invece interpretare le aspettative dei committenti, guadagnandosi «l'applauso di tutta Roma»³⁴. Il malcontento di Vanvitelli, maturato nel contesto di una competizione professionale che lo vide di fatto soppiantato da Cerroti, riaffiorò in seguito nei lavori per la cappella Sampajo in Sant'Antonio dei Portoghesi³⁵. Qui, come osservato da Chracas, risaltava ancora una volta la ricchezza dei marmi policromi, tra cui «le due grandi colonne scannellate di pietra detta fior di persico orientale, che reggono l'Architrave», valutate però alla stregua di quelle in verde antico della Cappella Rospigliosi³⁶. Tali elementi, divenuti un tratto distintivo della produzione di Cerroti, dimostrano sia la sua eccellenza tecnica sia il pieno controllo sui materiali più pregiati. In una lettera indirizzata a Neri Maria Corsini *junior* (1685-1770), cardinale nipote di Clemente XII (1652-1740), Cerroti difese con decisione il proprio operato contro la sottostima formulata dai collaboratori di Vanvitelli, sottolineando come il fior di persico costituisse una «pietra strana, e difficile a lavorarsi»³⁷.

Il fiorentino si affermò come persona di fiducia di casa Corsini grazie all'architetto Alessandro Galilei, che a Firenze lo introdusse al servizio del marchese Filippo per poi sollecitare il trasferimento a Roma per volere di papa Clemente XII [fig. 6]³⁸.

³² *Ivi*, p. 263.

³³ Tutta la vicenda è riportata e riassunta in J. Garms, *Kleine archivalische Beiträge zu Luigi Vanvitellis Werk*, in «Römische Historische Mittelungen», XVII (1975), pp. 186-187.

³⁴ *Ivi*, p. 186.

³⁵ Cfr. A. Schiavo, *Luigi Vanvitelli e la cappella Sampajo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XCV (1972), pp. 143-166; J. Garms, *Kleine*, cit., pp. 187-190; P. Ferraris, *La cappella Sampajo in S. Antonio dei Portoghesi (1748-1756)*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma, Argos, 1995, pp. 203-224, con bibliografia precedente.

³⁶ L.A. Chracas, *Diario ordinario*, Roma, Stamperia del Chracas, 18 dicembre 1756, n. 6153, p. 6.

³⁷ P. Ferraris, *La cappella*, cit., p. 223, n. 71.

³⁸ In E. Kieven, *Il mecenatismo di Clemente XII e Neri Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi (Roma, Palazzo Poli, 27 - 28 gennaio 2005), a cura di E. Kieven, S.

Il credito riscosso da questi artisti nell'ambiente clementino va infatti letto all'interno di una precisa strategia familiare, che coinvolgeva i principali membri del casato elevati alla porpora, tra cui Neri Maria Corsini e Giovanni Antonio Guadagni [fig. 7]³⁹, figlio della sorella del pontefice. Entrambi appartennero al medesimo sistema nepotistico, condividendo interessi politici, devozionali e di rappresentanza. In questo clima di favore Cerroti riuscì ad assicurarsi la partecipazione ai principali cantieri di commissione papale: dalla facciata di San Giovanni in Laterano a quella di San Giovanni dei Fiorentini fino ai numerosi interventi presso il Palazzo alla Lungara⁴⁰. Per la cappella papale in Laterano fornì non solo i materiali lapidei per la decorazione architettonica ma lavorò alla realizzazione del commesso marmoreo del pavimento, rintracciando i pezzi di marmo più pregiati come il giallo antico di Numidia, il verde di Levanto, il verde antico di Tessaglia, il porfido rosso d'Egitto e il bianco di Carrara⁴¹. Il rapporto privilegiato con la famiglia trova riscontro nella caricatura a lui dedicata da Pier Leone Ghezzi⁴². L'inserimento dell'artista nel repertorio grafico del pittore romano – riservato a figure dei circoli colti e aristocratici – testimonia la sua visibilità pubblica e il riconoscimento sociale acquisito tramite il suo lavoro.

L'esperienza maturata nelle commissioni promosse dai Corsini ebbe un'incidenza decisiva nella carriera del lapicida, consentendogli di consolidare la propria reputazione e di affermarsi come autore capace di portare «molto onore al Principe, alla Patria, e a sé medesimo»⁴³. La posizione di Neri Maria Corsini quale arbitro

Prosperi Valenti Rodinò, Milano, Silvana, 2013, pp. 9-11, la studiosa osserva come il mecenatismo di Clemente XII e del cardinale Neri Maria Corsini *junior* si fonda sui principi di *utilitas* e *ornamentum*, configurandosi quale strumento di un progetto riformatore volto al rilancio economico, politico e artistico dello Stato della Chiesa e al rafforzamento del suo ruolo nel panorama italiano.

³⁹ Per le tappe fondamentali della carriera religiosa del cardinale Guadagni si veda M. B. Guerrieri Borsoi, *Aspirare all'austerità e vivere presso la corte. Il cardinale e servo di Dio Giovanni Antonio Guadagni, mecenate di istituzioni religiose e proprietario di opere d'arte*, in *Studi sul Settecento Romano*, XLI, Roma, Edizioni Quasar, 2025, pp. 169-193.

⁴⁰ Per un inquadramento complessivo sulla cultura artistica romana del Settecento e sul pontificato corsiniano si rimanda a H. H. Minor, *The culture of architecture in Enlightenment Rome*, University Park, Pennsylvania State Univ. Press, 2010, con bibliografia precedente. Si veda, inoltre, O. Brunetti, *La carriera*, cit., pp. 246-247, 249-250, 254-255.

⁴¹ C. Napoleone, *La cappella*, cit., p. 16.

⁴² Cfr. M. C. Dorati Da Empoli, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma, Gangemi, 2008, p. 269.

⁴³ O. Brunetti, *La carriera*, cit., p. 263.

delle questioni artistiche romane favorì il progressivo affermarsi di una generazione di artisti in larga parte non romani. Cerroti, infatti, collaborò con Ferdinando Fuga, Filippo della Valle⁴⁴ e l'intagliatore Carlo Pacilli, impegnato nei lavori della cappella Corsini e autore della statua del *Beato Eugenio Diacono* per la facciata di San Giovanni dei Fiorentini⁴⁵. La continuità di tali rapporti, maturati all'interno di un medesimo circuito di committenza, rende comprensibile anche la successiva presenza del figlio Pietro a Frascati. L'intervento di Cerroti per l'Università dei Boattieri, pur successivo alla morte del pontefice, acquista rilievo se letto alla luce della trama relazionale che legava la sede tuscolana alla famiglia Corsini: da un lato il precedente rapporto di Lorenzo Corsini con la città prima dell'elezione al soglio pontificio con il nome di Clemente XII, dall'altro l'arrivo sulla medesima cattedra del cardinale Guadagni nel 1750, termine fissato dalla committenza per la conclusione dei lavori, poi protrattisi per altri tre anni. In qualità di Vicario generale di Sua Santità, il porporato contribuì in maniera determinante alla messa in scena del programma monumentale clementino, presiedendo alle cerimonie di posa della prima pietra nei cantieri più emblematici, come la cappella Corsini e la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano⁴⁶. I contatti con gli artisti attivi in seguito a Frascati si inseriscono coerentemente in tale contesto: il sostegno all'erezione delle edicole per le stazioni della *Via Crucis* nell'area del Colosseo – su progetto di Paolo Posi – e la precoce commissione a Cerroti, già nel 1751, di una lapide destinata alla cappella di Santa Teresa in Santa Maria della Scala a Roma, prescelta quale propria sede sepolcrale, delineano una coerente strategia di investimento devozionale e memoriale⁴⁷.

In conclusione, appare utile riflettere sullo scambio di modelli tra centro e periferia, e all'inverso. Sono del parere che la cappella di Sant'Isidoro svolse, proprio per la sua peculiarità, da fulcro capace di riverberare le proprie esperienze artistiche e

⁴⁴ Si veda C. Parisi, *Pioneering sculptural workshop techniques: Filippo della Valle and Francesco Cerroti in eighteenth-century Rome*, in «The sculpture journal», XXX (2021), 2, pp. 153-162.

⁴⁵ L'attività di Carlo Pacilli, come intagliatore e scultore, è segnalata da E. Debenedetti, *Lambert*, cit., p. 59, che recupera e rielabora le notizie documentarie già pubblicate in F. Caraffa, *La cappella*, cit., p. 313 e V. Moschini, *Documenti su le sculture della Facciata di San Giovanni dei Fiorentini*, in «Roma», V (1995), p. 270. Sulla partecipazione di Cerroti al cantiere della chiesa dei fiorentini si veda anche D. Lorenzi, *Riflessioni sulla facciata settecentesca di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma*, in «Palladio», V (1992), pp. 27-40.

⁴⁶ Si veda M. B. Guerrieri Borsoi, *Aspirare*, cit., p. 171.

⁴⁷ La studiosa (*Ivi*, p. 185, n. 12) segnala come il lapicida Francesco Cerroti fu impiegato dal cardinale Guadagni in diverse altre occasioni, evidenziando la continuità del suo coinvolgimento nelle imprese legate ai Corsini.

figurative nel contesto romano. Tale centralità emerge dal confronto con il dipinto di Giovanni Paolo Pannini nella chiesa di Sant'Isidoro alle Terme, oggi documentato soltanto dall'incisione di Giuseppe Vasi, tratta da un disegno di Giuseppe Pannini [fig. 8]⁴⁸. Sebbene, come nella pala in stucco di Pacilli, si colga l'influenza della tela di Andrea Sacchi, in alcuni dettagli, come la postura del santo e la vegetazione sullo sfondo, emerge un chiaro richiamo all'opera frascatana. In questa prospettiva, il cantiere di Frascati si configura come un osservatorio privilegiato: non solo tra i primi poli di ricezione della statuaria romana fuori da Roma ma, al contempo, importante centro di villeggiatura aristocratica alle porte della città, condizione che favorì una committenza colta e competitiva. La decorazione della cappella di Sant'Isidoro dimostra come tali realtà non furono marginali rispetto a Roma, ma parteciparono attivamente alla definizione di modelli formali, contribuendo al sistema artistico romano del Settecento, in cui scalpellini, intagliatori e doratori emergono come protagonisti e non semplici esecutori, con una centralità finora riconosciuta solo parzialmente.

⁴⁸ Cfr. E. Da Gai, *Pubblica utilità, cura delle anime e autorappresentazione: la costruzione dell'Oratorio di S. Isidoro nei granai pontifici alle Terme di Diocleziano*, in «Architettura. Storia e documenti», 1991/1996 (1996), pp. 152-174.



Fig. 1 Paolo Posi, Francesco Cerroti, *Cappella di Sant'Isidoro*, Frascati, cattedrale di San Pietro.



Pietro Pacilli, *Visione di Sant'Isidoro* (in alto), *Angeli e cherubini* (in basso), Frascati, cattedrale di San Pietro.



Antonio Bicchierai, *Incoronazione di Sant'Eusebia* (in alto), *Martirio di Sant'Eusebia* (in basso), Frascati, cattedrale di San Pietro.

Figg. 4-5



Fig. 6 Filippo della Valle, *Busto di Clemente XII*, Gent, Museum voor Schone Kunsten.



Fig. 7

Pietro Perfetti (da un disegno di Giovanni Antonio Giorgetti), *Ritratto del cardinale Giovanni Antonio Guadagni*, Amsterdam, Rijksmuseum.

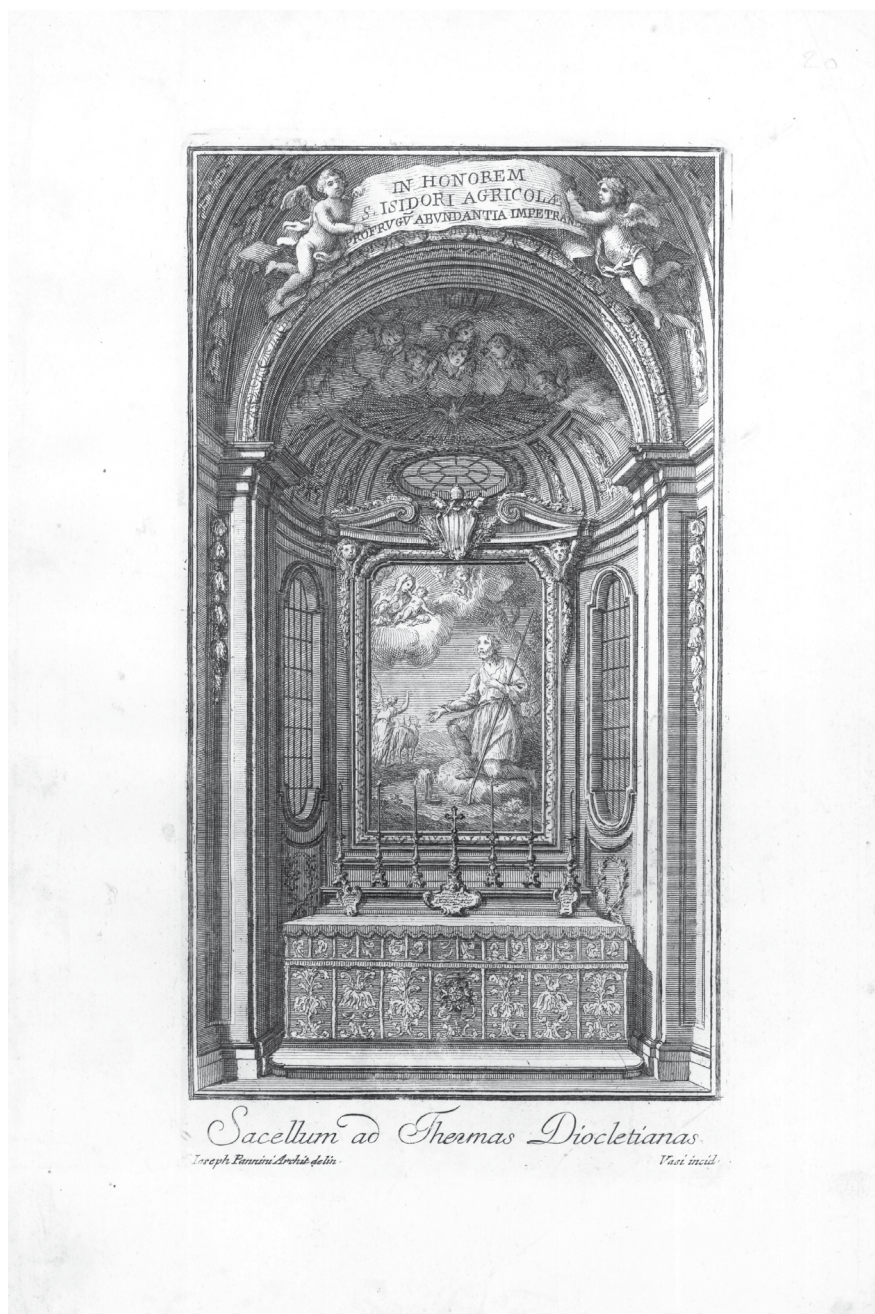


Fig. 8

Giuseppe Vasi (da un disegno di Giuseppe Pannini), *Sacello alle Terme di Diocleziano*, Roma, collezione privata.



PROFILO AUTRICE

Giuseppina Merola

Giuseppina Merola (1988) ha conseguito nel 2020 il dottorato di ricerca in *Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica* presso l'Università di Salerno, in cotutela con l'Università di Granada, con una tesi dedicata allo scultore meridionale Nicola Fumo (1649-1725). Per i tipi di De Luca Editore d'Arte ha pubblicato la monografia *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento* (2021). Specialista di scultura barocca, indaga la diffusione dei modelli figurativi nel Mediterraneo, con particolare attenzione alla produzione in legno policromo e dorato. È autrice di saggi dedicati agli specialisti del legno nell'Italia Meridionale e ha curato con Stefano Spinelli il volume *Spiritose invenzioni. Luigi Vanvitelli e le arti tra Sette e Ottocento* (2025). Ha recentemente concluso un assegno di ricerca presso il Dipartimento DiSPaC dell'Università di Salerno, incentrato sulla mappatura e l'analisi della scultura barocca nel Lazio, nell'ambito del progetto PRIN 2022 - *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: knowledge and engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio provinces and the border areas*.

Giuseppina Merola (1988) earned her PhD in 2020 in *Methods and Methodologies of Archaeological and Art Historical Research* at the University of Salerno, in joint supervision with the University of Granada. Her doctoral dissertation was devoted to the southern Italian sculptor Nicola Fumo (1649-1725). She is the author of the monograph *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento* (2021). A specialist in Baroque sculpture, her research focuses on the dissemination of figurative models across the Mediterranean, with particular attention to polychrome and gilded wooden sculpture. She has published essays on wood sculptors in southern Italy and co-edited, with Stefano Spinelli, the volume *Spiritose invenzioni. Luigi Vanvitelli e le arti tra Sette e Ottocento* (2025). She has recently completed a postdoctoral research fellowship at the DiSPaC of the University of Salerno, focused on the mapping and analysis of Baroque sculpture in Lazio, within the framework of the PRIN 2022 project *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas*.

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

