

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



Peripheral Baroque Sculpture

1630 - 1750



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Dipartimento di Storia,
Archeologia, Geografia,
Arte e Spettacolo
Eccellenza 2023-2027



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO

DiSPaC

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE



Dottorato in
Metodi e Metodologie
della ricerca archeologica
e storico-artistica

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



Vittoria Brunetti

Una «divota statua» carrarese a Montefiascone*

Abstract ITA

L'articolo prende in esame la statua di *Santa Margherita* collocata nel vano della finestra dell'area presbiteriale nell'omonima cattedrale di Montefiascone. L'opera, commissionata dal cardinale Pompeo Aldrovandi, vescovo di Montefiascone e Corneto dal 1734 fino alla morte, appare del tutto estranea al contesto artistico laziale e romano coevo. Nuove ricerche archivistiche consentono di chiarirne la provenienza, proporre una nuova attribuzione e riflettere più ampiamente sulla committenza Aldrovandi, mettendo in luce la versatilità del suo gusto e le strategie di acquisizione e commissione da lui adottate.

Abstract ENG

The article examines the statue of *Saint Margaret* placed in the window embrasure of the presbytery of Montefiascone Cathedral. The work, commissioned by Cardinal Pompeo Aldrovandi, bishop of Montefiascone and Corneto from 1734 until his death, appears entirely foreign to the contemporary artistic context of Lazio and Rome. New archival research clarifies its provenance, supports the proposal of a new attribution, and sheds new light on Aldrovandi's patronage, highlighting the versatility of his taste and the strategies he employed in acquiring and commissioning works of art.

Parole chiave

Cattedrale di Montefiascone, committenza Aldrovandi, Pompeo Aldrovandi, scultura in marmo del XVIII secolo, statua di Santa Margherita

Nel corso delle ricognizioni condotte nell'ambito del progetto di mappatura della scultura barocca nel Lazio Settentrionale una delle opere di maggiore interesse è risultata la statua di Santa Margherita di Antiochia, collocata nell'omonima cattedrale di Montefiascone [fig. 1, fig. 3, fig. 6].

L'edificio, caratterizzato da una pianta ottagonale con cappelle radiali e sormontato da una monumentale cupola progettata nel 1670 da Carlo Fontana¹, è stata oggetto di vari approfondimenti dal punto di vista architettonico; minore attenzione è stata invece dedicata al suo patrimonio scultoreo tardo barocco. In particolare la statua della santa titolare, collocata nel vano della finestra dell'area presbiteriale, non ha finora ricevuto un'adeguata considerazione critica².

L'opera è riconducibile alla committenza del cardinale Pompeo Aldrovandi, vescovo della diocesi di Montefiascone e Corneto dal 1734 al 1752, anno della sua morte³. Durante il suo episcopato il prelado si impegnò attivamente nel rinnovamento della sede diocesana, promuovendo una serie di interventi architettonici e decorativi mirati ad aggiornare il volto della città e delle sue istituzioni ecclesiastiche. In questo programma di ammodernamento Aldrovandi si avvale della collaborazione del suo architetto di fiducia, Domenico Gregorini, al quale affidò diversi interventi di rilievo, tra cui la ricostruzione della Porta di Borgo, il rinnovamento del Palazzo Vescovile e il restauro della chiesa medievale di San Flaviano⁴.

* Desidero esprimere la mia gratitudine a Fabrizio Federici, Andrea Fusani, Cristiano Giometti, Davide Lipari e Claudio Varagnoli per i preziosi consigli e il proficuo scambio di opinioni; ad Antonio Marras, con il quale ho condotto una parte della ricerca; a Roberto Buzi dell'Associazione Amici del Colle per la visita ai giardini del Palazzo Vescovile di Montefiascone; ad Annamaria De Marini dell'Albergo dei Poveri di Genova e a Michele Burlando, amministratore di Villa Lo Zerbino a Genova, per la cortese disponibilità nel reperimento delle fotografie dei rispettivi siti.

¹ Sull'edificio si veda C. La Bella, *Montefiascone*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio*, 2, *Province di Frosinone, Latina, Rieti, Viterbo*, a cura B. Azzaro, G. Coccioli, D. Gallavotti Cavallero, A. Roca De Amicis, Roma, De Luca, 2014, pp. 266-268, in part. p. 267; sulla cupola H. Hager, *Die Kuppel des Domes in Montefiascone. Zu einem borrominesken Experiment von Carlo Fontana*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XV (1975), pp. 143-168.

² L'unico affondo sulla statua si trova in S. Sansone, in *I santi patroni del Lazio*, IV. *La provincia di Viterbo*, II, a cura di S. Boesch Gajano, L. Ermini Pani, Roma, Arbor Sapientiae, 2008, p. 93.

³ Sul mecenatismo di Aldrovandi (Bologna, 1668-Montefiascone 1752) si veda O. Bonfait, *Il valore della pittura. L'economia del mecenatismo di Pompeo Aldrovandi († 1752)*, in «Arte a Bologna», I (1991), pp. 83-94.

⁴ G. Scarfone, *L'opera dell'architetto romano Domenico Gregorini a Montefiascone*, in *Panorama di Roma e Lazio*, a cura di W. Pocino, Roma, Ed. "Lazio ieri e Oggi", 1989, pp. 217-221; C. Varagnoli, *Domenico Gregorini e il cardinal Aldrovandi: il progetto, la committenza, il cantiere*

Le iniziative promosse da Aldrovandi nel duomo – e più in generale in città – sono enumerate in un'iscrizione del 1747 collocata in sagrestia⁵, ricordata anche dalle fonti locali. In particolare, lo storico Girolamo De Angelis ricorda – oltre alla statua della santa titolare – le due colonne di granito che ne ornavano la nicchia, «le balaustre che chiudono le cappelle, gli altari dorati e la nuova orchestra istessamente dorata»⁶.

Parte di questi interventi, compresa l'incorniciatura architettonica della statua, è andata perduta in seguito alle spoliazioni e ai rifacimenti che interessarono la cattedrale tra la fine del Settecento e l'Ottocento.

Le circostanze della messa in opera della *Santa Margherita* risultano documentate, nel novembre del 1745, dal *Diario ordinario di Roma*, segno che l'evento fu ritenuto degno di essere segnalato anche al pubblico romano:

In questi giorni ha fatto ritorno da Monte Fiascone l'Architetto Sig. Cav. Domenico Gregorini che si era portato colà per comando di quell'Em.o Vescovo Signor Card. Aldrovandi, quale, indefessamente intento a sempre più nobilitare quella sua Chiesa Vescovile dedicata a Santa Margherita V. e M., vi ha l'Em.za Sua fatta erigere una divota Statua di marmo alta palmi 9, rappresentante la detta Santa, venutagli da Bologna di ottima scultura, e l'ha fatta collocare propriamente in una nicchia nella Tribuna dirimpetto all'Altar maggiore, con ornamento di due Colonne massiccie di pietra chiamata Breccia, e di rarj lavori di stucco, quali quando saranno intieramente compiuti è anche intenzionato il Sig. Card. far mettere a oro. Il giorno, che si collocò detta Statua, che fu alli 28 dello scorso Ottobre, ne fu fatta ancora la benedizione, con l'intervento di tutto quel Capitolo, e Clero, e vi fu la Messa solenne con il canto del Te Deum allo sparo di 100 mortaretti, e gran concorso di Popolo⁷.

alla metà del XVIII secolo, in *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV*, in «Studi sul Settecento Romano», V (1989), pp. 131-156, in part. pp. 136-138.

⁵ D · O · M / POMPEJO CARDINALI ALDROVANDI EPO / PATRIARCHAE HIEROSOLYMITANO / QVOD / COLLABENTEM ECCLESIAM S. FLAVIANI / ET PALATIVM EPISCOPALE SQVALLORE / OBSITVM MAGNIFICENTIVS EXTRVXERIT / CATHEDRALEM / MARMOREO S. MARGARITAE SIMVLACRO / INAVRATIS ALTARIBVS / ET SACRO THYMELE AVXERIT / CAPITVLVM CAPPARVM INSIGNIBVS / PER DIPLOMA BENEDICTI XIV / PRO DATARIVS DECORAVERIT / GRATI ANIMI MONVMENTVM / CANONICI ET CAPPELLANI / POSVERE / ANNO SALVTIS MDCCXXXVII.

⁶ G. De Angelis, *Commentario storico-critico su l'origine e le vicende della città e chiesa cattedrale di Montefiascone*, Montefiascone, Tipografia del Seminario, 1841 p. 68

⁷ *Diario ordinario*, n. 4413, 6 novembre 1745, pp. 9-10 segnalato in C. Varagnoli, *Domenico Gregorini*, cit., p. 143, nota 43.

Il passo è stato messo in luce da Claudio Varagnoli che, nel fondo Aldrovandi-Marescotti presso l'Archivio di Stato di Bologna, ha rinvenuto una missiva di Gregorini al cardinale datata 23 ottobre 1745 nella quale l'architetto, pur esprimendo soddisfazione per l'effetto complessivo della statua appena collocata, ne rilevava le proporzioni eccessivamente minute rispetto al vano, progettando di restringerne visivamente l'ampiezza secondo una soluzione suggerita dallo stesso prelato⁸. Alla lettera era allegato uno schizzo [fig. 2]⁹ in cui sono visibili gli accorgimenti concordati con Aldrovandi: la sopraelevazione tramite un alto basamento, l'inserimento delle due colonne interne per ottenere un effetto di maggiore concentrazione visiva e poi, in aggiunta, un cherubino sulla chiave d'arco e lo stemma Aldrovandi sul timpano mistilineo.

È stato possibile rinvenire una nota di spese datata ottobre 1745 relativa alla collocazione della statua, che documenta i pagamenti a Gregorini e registra anche la presenza di Pietro Passalacqua, suo abituale collaboratore, oltre ai compensi per lo scalpellino, il falegname autore dell'impalcatura, il fabbro e gli operai addetti alla posa, nonché le spese per alcuni materiali¹⁰. L'anno successivo si provvide inoltre a dorare «l'ornato» della statua¹¹. La spesa complessiva per questi lavori ascese a 743,88 scudi¹².

In un precedente passo del carteggio (7 novembre 1744), menzionato in una nota di Varagnoli, è presente un'indicazione finora passata inosservata. Gregorini infatti precisa che la statua «si fa fare dall'Eccellenza Vostra in Massa di Carrara»¹³.

⁸ Archivio di Stato di Bologna [ASBo], Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 249, lettera di Gregorini ad Aldrovandi del 23 ottobre 1745, segnalata in C. Varagnoli, *Domenico Gregorini*, cit., p. 138. È evidente che il *Diario Ordinario* riunisce erroneamente sotto la data del 28 ottobre sia la messa in opera della statua che la cerimonia di benedizione. Tra i due momenti dovettero invece trascorrere alcuni giorni, benché la cerimonia fosse stata inizialmente prevista per il 24, come suggerisce la missiva.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ ASBo, Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 249, «Nota delle spese fatte fin'ora per la collocazione della statua di S. Margherita, e colonne come alle ricevute originali [...] – ottobre 1745».

¹¹ *Ivi*, lettera di Gregorini ad Aldrovandi, 19 ottobre 1746.

¹² *Ivi*, b. 243, Ristretto dei conti della spesa – «Ornato» di S. Margherita, segnalato in C. Varagnoli, *Domenico Gregorini*, cit., p. 143, nota 43.

¹³ *Ivi*, b. 283, lettera di Gregorini ad Aldrovandi del 7 novembre 1744, parzialmente trascritta in C. Varagnoli, *Domenico Gregorini*, cit., p. 143, nota 44. Dalla missiva si ricava inoltre che la collocazione della statua nel vano della finestra fu preferita all'opzione, pure presa in considerazione, di situarla sul fianco della tribuna, sia per evitare l'indebolimento murario derivante dall'apertura di una nicchia, sia in considerazione degli effetti di illuminazione offerti da tale soluzione. Cfr. C. Varagnoli, *Domenico Gregorini*, cit., pp. 137-138. Per quanto riguarda l'e-

Un'informazione che smentisce la notizia riportata dal *Diario ordinario* circa la provenienza bolognese dell'opera. In effetti la scultura – come è apparso evidente fin dal primo sopralluogo in chiesa – risulta del tutto fuori contesto per la cittadina laziale. Si potrebbe ritenere che, considerata la vicinanza con Roma e il coinvolgimento di Gregorini, sarebbe stato più naturale affidarne l'esecuzione a un artista attivo nell'Urbe. Nulla, tuttavia, nella statua richiama la scultura barocca romana della prima metà del Settecento, come si evince dal confronto con imprese quali la cappella Corsini in Laterano o il ciclo dei Padri fondatori di San Pietro, caratterizzate da una più marcata monumentalità e da quell'«aria di teste» femminili decisamente più classica¹⁴.

Nel binomio Bologna-Carrara, delineato dalle fonti e dai documenti, l'interesse si è concentrato fin da subito su quest'ultima. Si può anzi affermare che la prima impressione del gruppo di ricerca ha trovato riscontro nella lettera di Gregorini. Nel variegato panorama della scultura carrarese del secondo quarto del Settecento l'attenzione si è orientata verso l'opera di Giovanni Antonio Cybei¹⁵. Un termine di paragone particolarmente significativo è rappresentato dal *Sant'Agostino* (1747-1749) scolpito dall'artista per la cappella Caraffa nella cattedrale di Sarzana¹⁶, con cui la *Santa Margherita* condivide il manto quasi metallico e le pieghe rigide e in-

spressione «Massa di Carrara» è probabile che Gregorini si riferisse genericamente al territorio del Ducato di Massa e del Principato di Carrara, formula spesso utilizzata, fino ai primi anni dell'Ottocento, per indicare congiuntamente le due città che costituivano tale entità politica. Ringrazio Luisa Passeggia per le delucidazioni in merito.

¹⁴ Sulla cappella Corsini si veda C. Napoleone, *La Cappella Corsini nella basilica romana di San Giovanni in Laterano*, Milano, F.M. Ricci, 2020; sul ciclo petrino dei Fondatori si veda, da ultimo, J. Montagu, *"The Most Acclaimed Sculptor". Giovanni Battista Maini (1690-1752) and Roman Sculpture of his Time*, London, The Burlington Press, 2025, pp. 28-47.

¹⁵ Su Cybei (Carrara, 1706-1784) si vedano S. Rudolph, *L'abate Giovanni Antonio Cybei primo direttore dell'Accademia Carrarese e statuario per le corti di San Pietroburgo, Massa e Modena*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca, Firenze, Studio per Ed. Scelte, 1993, pp. 99-118; Andrea Fusani, *«Dal Choro alla Bottega»*. Nuove acquisizioni su Giovanni Antonio Cybei, in *«Commentari d'arte»*, VI/14 (1999), pp. 37-48; *Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo*, guida alla mostra (Carrara, Accademia di Belle Arti, Museo Carmi, Palazzo Binelli, Palazzo Cucchiari, 9 luglio-10 ottobre 2021), a cura di G. De Simone e L. Massari, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2021; *Goya, Boucher, Ricci, Batoni e i maestri del '700 nelle città del Cybei*, catalogo della mostra (Carrara, Museo Carmi a Villa Fabbriotti, 11 giugno-20 ottobre 2021), a cura di M. Ciampolini, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2021.

¹⁶ Sulla cronologia della statua, ricordata dalle fonti, si veda M. Bolioli, *Marmorari e scultori carraresi nella cattedrale di Sarzana. I secoli XVII e XVIII*, in *«Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense»*, n.s., 41/42 (1990/1991) [1998], pp. 19-51, in part. pp. 30, 40.

cartapecorite della veste [fig. 3, fig. 4]. Altri punti di contatto si possono riscontrare con l'*Immacolata Concezione* dell'ex Ospedale Civico di Carrara (1757) [fig. 5]¹⁷: si notino la disposizione del manto in entrambe le figure, le pieghe orizzontali che solcano il "colletto" della Vergine e la manica della Santa, nonché alcune tangenze nell'arcata sopraorbitale del serpente da un lato e del drago dall'altro; simili soluzioni nel trattamento del panneggio ricorrono anche in una seconda *Immacolata*, oggi in collezione privata (1760-1765 ca.)¹⁸. Più difficile il confronto sul piano fisionomico, anche se risultano di conforto i paragoni con la *Santa Caterina de' Fieschi* (1747-1749), sempre nella cappella Caraffa della cattedrale sarzanese¹⁹, e con un ritratto di fanciullo in collezione privata, datato 1763 e recentemente attribuitogli²⁰, del quale la *Santa Margherita* propone in maniera analoga la conformazione di bocca e occhi [fig. 6, fig. 7]. I confronti appena mostrati permetterebbero, a mio giudizio, di avanzare una cauta attribuzione se non a Cybei almeno alla sua bottega.

Ancora una volta, tuttavia, la ricerca documentaria ha finito per rendere il quadro ancora più complesso, anziché chiarirlo. Sempre nel fondo Aldrovandi-Marescotti di Bologna è stato possibile rintracciare un conto relativo alla scultura di Montefiascone. Il documento registra il pagamento di 75 scudi «per il prezzo della statua di S. Margherita mandata à Civitavecchia» e di altri 24 per due statue raffiguranti un Bacco e una baccante. Sembrerebbe inoltre che l'intestatario abbia ricevuto un acconto di 30 scudi e che si sia fatto carico anche di una parte degli aspetti logistici: sono infatti elencati 7 scudi pagati a tale Anselmi per il «nolito» – vale a dire il trasporto – e 50 baiocchi per le operazioni di scarico – presumibilmente dalla nave – e di carico – verosimilmente sul carro – a Civitavecchia²¹. Le cifre sono indubbiamente molto basse, specie se si considerano i 75 scudi per una statua di nove palmi. Anche ammettendo che il *Diario ordinario* esageri le dimensioni della *Santa Margherita* – l'altezza della statua è stimata circa 160 cm dalla Soprintendenza²² –, l'importo resta tale da far pensare, di primo acchito, che l'intestatario fosse un intermediario. Una seconda versione del documento, del tutto uguale alla precedente – salvo che per l'intestazione e per il nome di battesimo di Ansel-

¹⁷ Sulla statua si vedano S. Rudolph, *L'abate Giovanni Antonio Cybei*, cit., p. 109; *Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo*, cit., p. 77; A. Fusani, *Giovanni Antonio Cybei e l'Immacolata tra ispirazioni, modelli e inediti*, in «Finestre sull'arte», VI/22 (2024), pp. 148-159.

¹⁸ Sulla statua si veda A. Fusani, *Giovanni Antonio Cybei*, cit., in part. p. 149.

¹⁹ Si veda S. Rudolph, *L'abate Giovanni Antonio Cybei*, cit., pp. 101-102.

²⁰ Si veda *Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo*, cit., p. 87.

²¹ ASBo, Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 283, s.d.

²² <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200210326>>.

mi, Antonio –, chiarisce tuttavia che il titolare della registrazione è Fabio Carusi²³, scultore carrarese nato nel 1683 e attivo anche a Genova nella prima metà del Settecento²⁴. Della sua attività Giuseppe Campori traccia un quadro discordante: se Giuseppe Luciani lo aveva definito, insieme al padre Giovanni, un «artista di merito», l'erudito modenese lo registra invece come «mediocrissimo artefice», al punto che Federigo Alizeri nella sua *Guida artistica per la città di Genova* aveva osservato come «il reo gusto de' suoi scalpelli non lascia meravigliare dell'oblio a cui lasciolle l'istoria»²⁵.

A questa poco lusinghiera presentazione corrisponde, del resto, un catalogo piuttosto esiguo. Appena ventenne, lo scultore eseguì la statua di San Nicola di Bari per uno dei bracci dritti del colonnato di San Pietro – le circostanze della cui commissione restano tuttavia in gran parte da chiarire, basti ricordare che il pagamento della statua fu riscosso da Giovanni Maria Baratta²⁶. Circa vent'anni più tardi si collocano due statue per l'Albergo dei Poveri di Genova: nel 1720 l'effigie di Maria Vittoria Spinola Grillo, nel 1723 quella di Giuseppe Maria Durazzo [figg. 8-9]²⁷. Nel 1739 – quindi a distanza di altri vent'anni – Carusi eseguì tre statue, due divinità fluviali [figg. 10-11] e un *Pegaso*, per l'attuale Villa Lo Zerbino a Gropallo, su commissione di Giacomo Balbi²⁸. Interventi che testimoniano un

²³ ASBo, Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 283, «Conto del Sig.re Fabio Carusi», s.d.

²⁴ Su Carusi (Carrara, 1683-?) si veda F. Franchini Guelfi, *I Carraresi*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, a cura di E. Parma Armani, M. Clelia Galassi, Genova, Pagano, 1988, pp. 290-291, in part. p. 290. Per aggiornate notizie biografiche, P. Donati, *Pietà lunigianesi*, in *Marmora insculpta, per sua divotione. Le maestà e il territorio ad Arcola e Ville*, a cura di P. Spagiari, La Spezia, Luna Editore, 1998, pp. 125-142, in part. p. 141, nota 16.

²⁵ G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono e un saggio bibliografico*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1873, p. 55, con bibliografia.

²⁶ P. Santa Maria Mannino, *Fabio Canusi*, in *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, a cura di V. Martinelli, Roma, De Luca, 1987, p. 206.

²⁷ F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, II, 2a edizione, Genova, presso Gio. Grondona Q. Giuseppe Editore Librajò, 1747 p. 1116; per un'aggiornata cronologia delle statue, si veda A. De Marini, *La nuova attribuzione di cinque statue di benefattori dell'Albergo dei Poveri di Genova a Francesco Maria Schiaffino e a Giovanni Baratta*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., VXIII (2023), pp. 93-113, in part. p. 95.

²⁸ L. Magnani, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova, Sagep, 1987, pp. 157, 164 nota 25.

certo progresso nelle capacità dello scultore, pur entro i limiti di una produzione complessivamente non eccelsa.

La statua di Santa Margherita è indubbiamente una prova superiore, ma è possibile ravvisarvi alcuni punti di contatto con le opere di Carusi, specie con le statue di Villa Balbi, più vicine cronologicamente. Elementi che denunciano quanto meno una familiarità con la bottega che produsse la *Santa Margherita*.

Non si tratta in realtà di scegliere tra Carusi e Cybei, tra documento e *connoisseurship*. I due scultori appartengono infatti al medesimo nucleo familiare: Fabio Carusi altri non è che lo zio materno di Cybei. Entrambi frequentarono la bottega di Giovanni Carusi, rispettivamente padre di Fabio e nonno materno di Giovanni Antonio, il quale passò poi – come illustrato da Andrea Fusani – alla bottega di Giovanni Baratta, altro membro della famiglia allargata²⁹.

Anche la congiuntura appare significativa: proprio nel corso degli anni Quaranta Cybei cominciò ad accettare commissioni in proprio, pur continuando a operare nell'ambito della bottega di Baratta³⁰. Non sembra dunque improbabile che, in queste circostanze, egli abbia ripreso i contatti – ammesso che si fossero mai interrotti – con il più anziano zio – allora sessantenne – che faceva lo stesso mestiere. Allo stato attuale delle conoscenze non è tuttavia possibile stabilire se si sia trattato di una collaborazione tra Carusi e Cybei, con il primo che opera su modello del secondo³¹, oppure del caso – quello di Carusi – di uno scultore/imprenditore che fungeva da mediatore per conto di un collega, tanto più se legato da vincoli di parentela. Né, considerati l'età avanzata e – come vedremo – la mole di commesse che ricevette da Aldrovandi, è possibile escludere l'ipotesi di un subappalto, totale o parziale, dell'esecuzione della statua.

Più in generale, il caso sembra rientrare perfettamente – per citare lo studio di Stella Rudolph proprio su Cybei – in «quella voga plastica atavica, propria delle maestranze carraresi, che dal tempo dei Civitali riponeva il dato creativo nella pratica artigianale delle botteghe, legate alle cave a tal punto che i prodotti confondono l'occhio del conoscitore, anche perché i documenti di allogazione e

²⁹ Cfr. P. Donati, *Pietà*, cit., pp. 135, 139, 141 nota 16; A. Fusani, «*Dal Choro alla Bottega*», cit., p. 37.

³⁰ Cfr. M. Bolioli, *Marmorari*, cit., p. 30; A. Fusani, «*Dal Choro alla Bottega*», cit., pp. 37-38. Per la matrice barattesa della *Santa Margherita* può essere utile il confronto con la statua della *Madonna con bambino* nella chiesa di San Remigio a Fosdinovo, eseguita dalla bottega di Giovanni – presumibilmente da Isidoro il Giovane – nel 1729. Cfr. F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013, pp. 277-281, cat. 67.

³¹ Ringrazio Andrea Fusani per aver suggerito questa opzione.

pagamento, di solito gli ausili più fidati per questo tipo di ricerca, non aiutano a sceverare gli esecutori dei manufatti di appalto»³².

Dalla valutazione della possibile autografia va inoltre escluso l'aspetto dell'invenzione. Come già segnalato dalla ridotta letteratura sulla *Santa Margherita*³³, la sua iconografia dipende strettamente da un dipinto del XVII secolo attribuito ad Anton Angelo Bonifazi³⁴, conservato, insieme a una copia [fig. 12], nella sagrestia della cattedrale. Dalle tele lo scultore sembra aver mutuato non solo gli attributi canonici – il drago incatenato ai piedi della santa, la croce e la palma –, ma anche il libro nonché la posa e la foggia della veste e del mantello. I punti di contatto sono tali da far ipotizzare che la copia del dipinto possa essere stata inviata a Carrara, affinché lo scultore ne traesse spunto per l'esecuzione della statua.

I rapporti tra Carusi e Aldrovandi non si esauriscono tuttavia con questo episodio. Sono già state menzionate le statue di un *Bacco* e di una baccante, inviate a Civitavecchia insieme alla *Santa Margherita*³⁵. Il soggetto consente di supporre che fossero destinate al Palazzo Vescovile, ampliato da Gregorini tra il 1735 e il 1746 e dotato, nel giardino, di un ricco apparato scultoreo di tema profano, in gran parte mutilato durante l'occupazione francese del 1798³⁶. Per molte delle statue è ormai difficile discernere con precisione l'iconografia; tuttavia, sul secondo terrazzamento è collocata una figura che potrebbe essere identificata con Bacco [fig. 13], le cui gambe, un po' tozze, sembrano avvicinabili a quelle delle divinità fluviali di Villa Lo Zerbino³⁷.

La proposta di identificazione trova pieno riscontro in alcuni documenti rintracciati da Andrea Fusani, relativi proprio alla fornitura delle statue per il giardino. Nel 1743 il mercante carrarese Domenico Del Medico si accordò con Aldrovandi per l'invio a Montefiascone di 13 statue di produzione carrarese destinate al palazzo vescovile, spedizione preceduta da un primo invio di cui non è nota la consistenza. Contestualmente, Carusi – inseritosi nell'impresa grazie a una mirata strategia commerciale – offriva al cardinale un *Satiro* già lavorato, inviando a Roma i

³² S. Rudolph, *L'abate Giovanni Antonio Cybei*, cit., p. 99.

³³ S. Sansone, in *I santi patroni*, cit.

³⁴ I. Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma, Bozzi, 1970 p. 63, per l'attribuzione del dipinto a Giovan Francesco Bonifazi, poi passata al fratello Anton Angelo. Cfr. <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200210374>>.

³⁵ ASBo, Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 283, «Conto del Sig.re Fabio Carusi», s.d.

³⁶ C. Varagnoli, *Domenico Gregorini*, cit., pp. 136-137.

³⁷ L'altezza, di circa 130 cm – anche considerando la testa mancante –, può giustificare il prezzo, piuttosto modesto, di 12 scudi.

disegni di questo e di altre due sculture³⁸, verosimilmente identificabili con il *Bacco* e la *Baccante* qui discussi.

Rispetto alle tariffe presentate da Carusi occorre considerare – accanto alla probabilità che il costo del marmo fosse conteggiato a parte – che i prezzi ribassati potessero dipendere da una strategia concordata con Aldrovandi: Carusi poteva infatti mantenere tariffe inferiori grazie al flusso continuativo di commissioni garantito dal cardinale. Un'inedita lettera dello scultore, datata 17 gennaio 1745, menziona infatti altre quattro statue destinate a Bologna. Carusi tratta con Aldrovandi le spese di esecuzione e trasporto arrivando a concedere – per andare incontro al «genio del cardinale» – un prezzo di 30 scudi ciascuna, somma che fa pensare a opere di dimensioni abbastanza contenute. Lo scultore menziona inoltre una statua raffigurante una Madonna, da trasportare sempre via terra – questa volta a spese di Aldrovandi –, proponendo di alleggerirne il peso scavandola sul retro e promettendo di riflettere su ulteriori espedienti per facilitarne il trasporto³⁹.

Non c'è traccia della destinazione specifica delle cinque statue inviate nella città felsinea, né dell'iconografia delle prime quattro; le ricerche condotte in loco non hanno sinora dato l'esito sperato. Come noto, l'arredo scultoreo del Palazzo Aldrovandi è andato in buona parte disperso: nella Galleria delle Statue, analizzata da Anna Maria Riccomini, erano esposte soprattutto opere antiche – risultato

³⁸ A. Fusani, *L'evoluzione del mercato della scultura nel quadro dei rapporti tra Carrara e l'Europa (1742-1814)*, tesi di dottorato, XXXV ciclo, Dottorato interuniversitario toscano Pegaso in Storia delle arti e dello spettacolo, 2023, pp. 88-91. Non è stato possibile identificare il *Satiro* tra le statue del giardino, in parte irricognoscibili, in parte perdute.

³⁹ ASBo, Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 283, lettera di Carusi ad Aldrovandi del 17 gennaio 1745. Per chiarezza se ne trascrive il testo: «Dal veneratissimo e reverendissimo foglio di V. Em.za in data delli 5 corrente ricevuto in questa posta, sento quanto desidera per l'importo delle quattro consapute statue, parmi averle segnato quanto possa assendere la spesa della condotta, che delle statue. Ma perché desidero incontrare il debitissimo genio dell'Em.za V., prima d'ogni altro le pongo sotto gl'occhi ed alto di lei discernimento, la [?] bene cospicua Città di Bologna, fiore di tutte le Virtù, in cui devono collocarsi dette statue. Sicché diligentemente dovendo essere terminate e a mie spese condotte in detta Città, non ponno darsi a meno di scudi 30 per cadauna. Toccante alla Nostra Signora già mi spiegai che sarebbe riuscito trasportarla per terra, quando nuovamente l'havessi fatta per di dietro alleggerire e però non mancherò assottigliare l'ingengo [sic] per ridurla in stato di fare il trasporto sopra le bestie come le altre statue, e di questa solo penserà l'Em.za V. al trasporto, che assenderà à scudi 10 circa, che tanto posso avanzarle in risposta, sperando sempre che a quest'ora l'Em.za V. poscia avere ricevuto il rincontro della Santa Margherita, che dell'altre due statue giunte già come le scrissi in Civitta Vecchia, avendo così avuto [?] l'avisio del signor Buccha [?], e baciandole la sacra porpora con piena stima immutabilmente mi dico / dell'Eminenza Vostra Umilissimo Devotissimo et Obbligatissimo servitore / Fabio Carusi / Carrara li 17 Gennaio 1745».

delle oculute politiche di scavo del cardinale (anche a Montefiascone) –, mentre non è chiaro dove fosse collocata la statuaria moderna, pure attestata nella sua residenza romana⁴⁰.

Esclusi gli altri luoghi di culto legati alla famiglia e già verificati, l'attenzione si è concentrata sul sito cui Aldrovandi dedicò maggiori energie, sia sul piano economico sia su quello progettuale: la magnifica cappella dedicata a San Petronio. In questo contesto, l'unica statua priva di attribuzione è il ritratto a figura intera sdraiata di Aldrovandi, che le fonti assegnano, senza riscontri documentari, a Camillo Rusconi, mentre la testa sarebbe stata eseguita da Angelo Piò⁴¹. Non si intende qui proporre un'attribuzione a Carusi, né stabilire un collegamento diretto con le statue vendute a basso prezzo dallo scultore; ciò che interessa, piuttosto, è mettere in discussione la presunta romanità dell'opera e considerare, alla luce dei rapporti fin qui delineati, l'intreccio delle relazioni di Aldrovandi non solo con Bologna e Roma, ma anche con altri centri di produzione, quali Carrara, ma soprattutto l'area veneta, come suggeriscono tanto la bibliografia quanto i documenti del fondo Aldrovandi⁴². A conclusione, si può aggiungere un'ultima nota sull'azione di Aldrovandi nella diocesi laziale. Ancora Claudio Varagnoli ha ricostruito il ruolo del cardinale nella costruzione del porto Clementino a Corneto – l'attuale Tarquinia –, affidata nel 1738 all'architetto Tommaso de Marchis⁴³. I disegni pubblicati dallo studioso e da lui attribuiti in gran parte a Nicolò Del Carretto testimoniano il progetto di collocare in

⁴⁰ Cfr. A.M. Riccomini, *Una galleria di marmi antichi: Palazzo Aldrovandi a Bologna. Progetto e realizzazione di una raccolta*, in «Ricerche di storia dell'arte», 66 (1998), pp. 4-18. Unica opera moderna della Galleria era un ritratto marmoreo dello stesso cardinale. *Ivi*, p. 18. Per un busto eseguito da Bernardino Ludovisi nel 1728, che raffigura Aldrovandi prima dell'elevazione alla porpora, si veda D. Lipari, in *La Grande Bellezza. L'Art à Rome au XVIIIe siècle, 1700-1758*, catalogo della mostra (Ajaccio, 24 giugno-3 ottobre 2022), a cura di A. Bacchi, L. Barroero, P. Costamagna, A. Zanella, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2020, pp. 222-223, cat. 116.

⁴¹ M. Fanti, *Una magnifica sede per le reliquie del Santo Patrono di Bologna*, in *La cappella di San Petronio (cappella Aldrovandi) e il suo restauro*, Bologna, Costa, 2002, pp. 11-62, in part. pp. 19, 53.

⁴² Va inoltre sottolineato che la statua, come attesta un documento rinvenuto da Davide Lipari e di prossima pubblicazione, era giunta a Bologna già nel 1730, dunque quindici anni prima del momento qui preso in esame. Sulla possibile origine veneta della statua si auspica di tornare in altra sede.

⁴³ C. Varagnoli, *I lumi in provincia: disegni settecenteschi per la diocesi di Montefiascone e Corneto*, in «Storia dell'urbanistica. Lazio», V (1990), pp. 42-66; *Idem*, *Corneto. Il Porto Clementino*, in *Sopra i porti di mare*, 4, *Lo Stato pontificio*, a cura di G. Simoncini, Firenze, Olschki, 1994, pp. 233-249. Si veda anche G. Mencarelli, *Per la storia e la salvaguardia del porto Clementino di Tarquinia*, in «Biblioteca e società», III/ 3-4 (2004), pp. 30-34.

una nicchia sul retro dell'edificio principale una grande statua assisa di Clemente XII [fig. 14]. In alcuni disegni – probabili varianti – la struttura dell'edificio sembra tuttavia mutare: essa è collocata su una piattaforma circondata dal mare e collegata alla terraferma da un ponte, senza che compaiano ulteriori tracce della statua del pontefice. Tali elementi hanno fatto supporre l'interruzione dell'impresa scultorea. Del porto, ricordato ancora dalle fonti ottocentesche, rimane, a seguito dei bombardamenti occorsi durante la seconda guerra mondiale, la sola piattaforma pentagonale⁴⁴.

Per quanto riguarda l'apparato scultoreo e l'iscrizione da collocare sull'edificio, i documenti attestano il coinvolgimento attivo dei cardinali Alessandro Albani e Neri Corsini, rivelando che l'esecuzione della statua aveva superato la fase di ideazione. In alcune lettere del 1739 indirizzate ad Aldrovandi dal prefetto dell'Annona, Mario Bolognetti, si menzionano infatti più volte il «sasso» e lo «scultore» che avrebbe dovuto fornirlo e lavorarlo⁴⁵.

Dal carteggio sembra emergere che l'abbandono del primo progetto non fosse dovuto unicamente alla volontà di risparmio dei mercanti cornetani – ai quali erano state accollate le spese di scavo dell'approdo e di costruzione dell'edificio – ma anche a difficoltà di ordine pratico: il marmo selezionato risultò infatti troppo piccolo per l'opera prevista. Un ordine di pagamento del primo luglio 1739 consente invece di identificare lo scultore coinvolto, quanto meno nella fornitura del materiale: Bolognetti venne infatti incaricato di saldare 80 scudi al signor Carlo Marchionni, «professore di scultura», per il «prezzo di marmo da esso provvisto per fare la statua di Nostro Signore»⁴⁶. Aldrovandi sembra dunque aver fatto ricorso ai servizi di un altro scultore, questa volta romano, di formazione ibrida – fu anche architetto e ingegnere –, probabilmente su indicazione del cardinale Albani, protettore dell'artista⁴⁷.

Non sappiamo se Marchionni – o un altro scultore – abbia effettivamente iniziato a lavorare alla statua, né sono del tutto chiare le circostanze che condussero all'abbandono dell'impresa, verosimilmente legate anche alla morte del pontefice

⁴⁴ C. Varagnoli, *I lumi*, cit., pp. 51, 56. Cfr. Idem, *Corneto*, cit., pp. 245-246.

⁴⁵ ASBo, Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 246, lettere di Mario Bolognetti ad Aldrovandi del 29 aprile e 12 agosto 1739; *ivi*, b. 247, lettera di Mario Bolognetti ad Aldrovandi del 29 luglio 1739. Il carteggio, insieme a un'analisi più capillare del fondo Aldrovandi, sarà oggetto di un prossimo approfondimento condotto con Cristiano Giometti.

⁴⁶ *Ivi*, b. 247.

⁴⁷ Su Marchionni (Roma, 1702-1786), in veste di scultore, si veda F. Petrucci, *Contributi su Carlo Marchionni scultore*, in *Sculture romane del Settecento*, I, *La professione dello scultore*, in «Studi sul Settecento Romano», XVII (2001), pp. 37-60.

nel 1740. Resta tuttavia la consapevolezza che si trattasse di una commissione che, se realizzata, avrebbe rappresentato una prova di notevole interesse nel genere delle figure papali assise del Settecento, in particolare tra quelle dedicate a papa Corsini⁴⁸.

A mio avviso, il caso della committenza Aldrovandi a Montefiascone e Corneto offre l'occasione per riconsiderare il concetto di centro e periferia. In territori così prossimi all'Urbe si tende spesso a presupporre un rapporto di dipendenza da Roma; eppure, i casi qui analizzati mostrano come intervengano anche preferenze personali, specifiche strategie di mercato e più contingenti ragioni di opportunità. Come emerso in altri episodi documentati dal nostro *Atlante della scultura barocca nel Lazio*, si osservano infatti scarti e deviazioni rispetto a questo schema interpretativo, determinati proprio da scelte individuali e dinamiche commerciali.

⁴⁸ Si menzionano a titolo esemplificativo le statue di Ancona (Agostino Cornacchini), Ravenna (Pietro Bracci), Firenze (Carlo Monaldi) e Roma (Giovanni Battista Maini),



Fig. 1 Santa Margherita, Montefiascone, cattedrale di Santa Margherita.

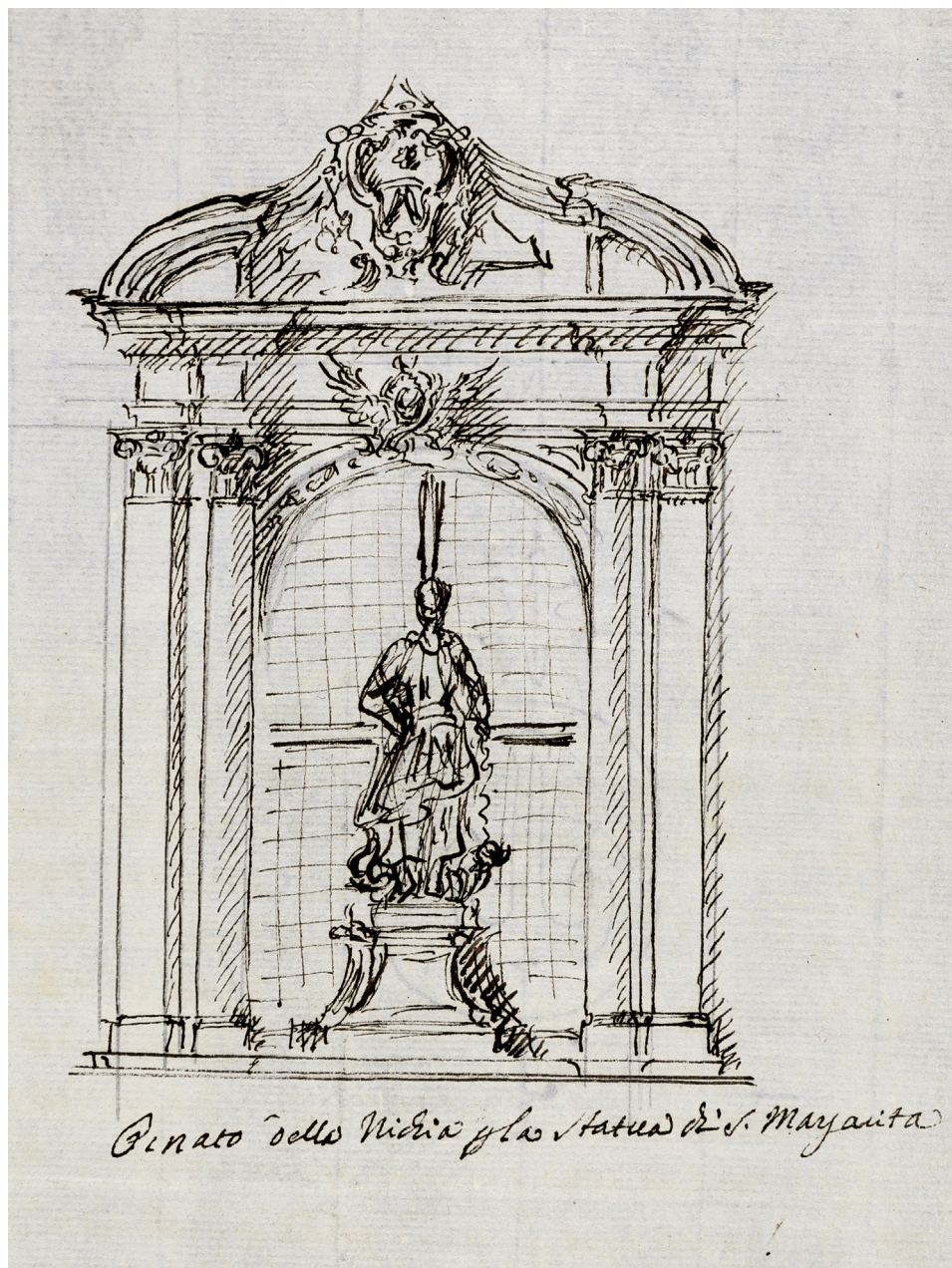


Fig. 2

Archivio di Stato di Bologna, Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 249, «Ornato della nicchia p. La statua di Santa Margherita».



Fig. 3 Santa Margherita, Montefiascone, cattedrale di Santa Margherita.



Fig. 4 Giovanni Antonio Cybei, *Sant'Agostino*, Sarzana, cattedrale di Santa Maria Assunta.



Fig. 5 Giovanni Antonio Cybei, *Immacolata Concezione*, Carrara, ex Ospedale Civico.



Fig. 6

Santa Margherita, Montefiascone, cattedrale di Santa Margherita, dettaglio.



Fig. 7

Giovanni Antonio Cybei (attribuito), *Ritratto di fanciullo*, collezione privata.



Figg. 8-9 Fabio Carusi, *Maria Vittoria Spinola Grillo* (a sinistra), *Giuseppe Maria Durazzo* (a destra), Genova, Albergo dei Poveri.



Figg. 10-11 Fabio Carusi, *Divinità Fluviali*, Genova, Villa Gropallo (già Villa Balbi) detta Lo Zerbino.



Fig. 12 Da Anton Angelo Bonifazi, *Santa Margherita*, Montefiascone, cattedrale di Santa Margherita.



Fig. 13 *Bacco (?)*, Montefiascone, Giardino del Palazzo Vescovile.



Archivio di Stato di Bologna, Archivio Aldrovandi-Marescotti, b. 588, «Spaccato che dimostra la Parte interiore da un lato, all'altro della Fabrica da farsi alla Marina di Corneto per comodo dell'Imbarcazione de grani al Porto Clementino».

Fig. 14



PROFILO AUTRICE

Vittoria Brunetti

Vittoria Brunetti (1990) ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura, Arte e Storia dell'Europa medioevale e moderna presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nel 2021, con una tesi monografica dedicata allo scultore romano Lorenzo Ottoni (1648-1736). Nell'ambito di due assegni di ricerca presso la stessa istituzione ha approfondito la storia decorativa e conservativa di Piazza dei Cavalieri a Pisa, da cui sono scaturiti due volumi: *Pisa restaurata. Viaggio nella storia della tutela di Piazza dei Cavalieri e Il caso San Rossore di Donatello. Storia travagliata di un busto reliquiario, 1889-1976* (2025). I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla storia della tutela del patrimonio artistico e sulla scultura barocca romana, con particolare attenzione alla ritrattistica e alle pratiche di bottega. È autrice di saggi e articoli dedicati, tra gli altri, a Lorenzo Ottoni, Alessandro Algardi, Giovanni Baratta e Bartolomeo Pincellotti, ed è stata responsabile della supervisione scientifica del *Catalogo della scultura moderna della Galleria Borghese*, a cura di Anna Coliva (2022). Ha recentemente concluso un assegno di ricerca presso il Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze, incentrato sulla mappatura e l'analisi della scultura barocca nel Lazio; è attualmente funzionario storico dell'arte presso i Musei nazionali del Vomero (Napoli).

Vittoria Brunetti (1990) earned her PhD in Literature, Art, and History of Medieval and Modern Europe at the Scuola Normale Superiore in Pisa in 2021, with a monographic dissertation on the Roman sculptor Lorenzo Ottoni (1648-1736). As part of two postdoctoral fellowships at the same institution, she investigated the decorative and conservation history of Piazza dei Cavalieri in Pisa, a project that resulted in two volumes: *Pisa restaurata. Viaggio nella storia della tutela di Piazza dei Cavalieri and Il caso San Rossore di Donatello. Storia travagliata di un busto reliquiario, 1889-1976* (2025). Her research focuses on the history of heritage conservation and Roman Baroque sculpture, with particular attention to portraiture and workshop practices. She has published articles and essays on Lorenzo Ottoni, Alessandro Algardi, Giovanni Baratta, and Bartolomeo Pincellotti, among others, and was responsible for the scientific oversight of the *Catalogo della scultura moderna della Galleria Borghese*, edited by Anna Coliva (2022). She has recently completed a research fellowship at the SAGAS Department of the University of Florence, focused on the mapping and analysis of Baroque sculpture in the Lazio region; she currently works at the Musei nazionali del Vomero in Naples.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1, 4, 13: foto dell'autrice; **2, 14:** su concessione del Ministero della Cultura – Archivio di Stato di Bologna; **3, 6:** foto Maurizio Crescentini, Montefiascone; **8, 9:** foto Luigino Visconti, Genova. Su gentile concessione dell'ASP Emanuele Brignole; **10-11:** foto Michele Burlando, Genova.



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

