

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

Giuliano Colicino

**Vedere e rivedere e potendo comprare.
Sculpture e trasporti tra Montecassino, Boville Ernica e Ferentino***

Abstract ITA

Lo studio della scultura barocca nelle aree periferiche del Lazio mette in luce un tessuto produttivo complesso, in cui la diffusione dei modelli stilistici romani si intreccia con aspetti tecnici come l'approvvigionamento dei materiali, il trasporto delle opere e il loro allestimento finale. Questi fattori risultano cruciali per le aree periferiche, prossime a Roma ma difficilmente raggiungibili a causa di problemi infrastrutturali. Il contributo analizza casi studio relativi all'attuale provincia di Frosinone: la decorazione del chiostro dei Benefattori dell'abbazia di Montecassino; il monumento funebre di Desiderio de Angelis nella chiesa di San Michele Arcangelo a Boville Ernica – attribuito a Bartolomeo Pincellotti grazie a documenti inediti – e novità documentarie sul monumento funebre di Fabrizio Borgia, realizzato da Francesco Maria Queirolo per la cattedrale dei Santi Giovanni e Paolo di Ferentino.

Abstract ENG

The study of Baroque sculpture in Lazio's peripheral areas highlights a complex production network, where the dissemination of Roman stylistic models intertwines with technical aspects such as material supply, artwork transport, and final installation. These factors prove crucial for peripheral regions near Rome yet constrained by infrastructural challenges. The paper analyzes case studies in Frosinone province: the decoration of Montecassino Abbey's Benefactors' cloister; the funerary monument to Desiderio de Angelis in Boville Ernica's San Michele Arcangelo church – here attributed to Bartolomeo Pincellotti thanks to new documentary evidence – and new findings on Fabrizio Borgia's funerary monument by Francesco Maria Queirolo in Ferentino Cathedral.

Parole chiave

Bartolomeo Pincellotti, Boville Ernica, Desiderio de Angelis, Fabrizio Borgia, Ferentino, Francesco Maria Queirolo, modelli romani, Montecassino, scultura barocca nel Lazio, scultura in provincia di Frosinone, trasporto delle opere d'arte

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-g-colicino-montecassino-bovilleernica-ferentino>

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

Lo studio della scultura barocca nelle aree periferiche del Lazio consente di mettere in luce un tessuto produttivo complesso, in cui la diffusione dei modelli stilistici si intreccia con aspetti propriamente tecnici, come l'approvvigionamento dei materiali, il trasporto delle opere e il loro allestimento finale. Tali fattori, esaminati soprattutto in relazione alle esportazioni dall'Italia verso la Spagna e la Francia¹, si rivelano cruciali per le aree periferiche che, pur prossime a Roma, dovettero misurarsi con la limitata efficienza delle reti infrastrutturali. Le rare fonti archivistiche e documentarie relative al trasporto di opere non permettono di analizzare il fenomeno in modo esaustivo; tuttavia, l'esame di alcuni casi studio consente di evidenziare le principali criticità legate alla movimentazione e all'acquisto di opere provenienti da Roma e dirette nell'attuale provincia di Frosinone.

Il primo caso riguarda l'abbazia di Montecassino che tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo fu interessata da un'ampia campagna di rinnovamento². Particolare rilievo ebbe la decorazione scultorea del chiostro antistante la basilica, detto dei Benefattori. A partire dal 1666 vi erano collocate ventiquattro statue in stucco raffiguranti pontefici, imperatori e principi, commissionate dall'abate Angelo della Noce³, probabilmente andate distrutte nel corso dei rifacimenti dell'area. I lavori trasformarono radicalmente l'aspetto del chiostro cinquecentesco: sulla parete di ingresso furono aggiunte due porte laterali con nicchie in marmo bardiglio, mentre all'interno si ricavarono sedici nicchie (quattro per lato) e sei medaglioni (tre per lato) lungo le pareti nord e sud⁴. Intorno 1703 l'abate Ippolito della Penna commissionò a Francesco Moratti (o Maratti) tre sculture raffiguranti *Abondantia* ed *Euprobio* (genitori di san Benedetto) e *Tertullo* (padre di san Placido)⁵.

* Sono particolarmente grato al personale dell'archivio diocesano di Ferentino-Veroli e della biblioteca e archivio del comune di Velletri.

¹ K. H. Di Dio, *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, Farnham, Ashgate, 2015.

² U. Di Furia, *Paolo de Matteis a Montecassino: le immagini ritrovate*, in «Napoli Nobilissima», VII/2 (2021), pp. 44-62, Idem, *Paolo de Matteis dimenticato*, in «Ricerche sull'arte a Napoli in età Moderna», 2019, pp. 156-202; M. V. Fontana, *La brigata giordanesca nelle stanze di San Benedetto: per la pittura napoletana a Montecassino*, in «Bollettino d'Arte», CIV/43 (2019), pp. 79-100; F. Lofano, *La decorazione barocca dell'abbazia di Montecassino*, in «Mittlungen Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LX/2 (2018), pp. 322-355.

³ Sull'abate, protetto del cardinale Francesco Barberini e, in seguito del cardinale Gian Francesco Albani (futuro papa Clemente XI), si veda M. Ceresa, *Della Noce, Angelo*, in *Dizionario biografico degli Italiani* [DBI], 37 (1989), pp. 106-108.

⁴ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, 3 voll., Montecassino, Per i tipi della Badia, 1869-1870, vol. 3, p. 495.

⁵ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, cit., p. 496.

La scelta fu probabilmente mediata da Carlo Maratti, che proprio in quegli anni stava promuovendo lo scultore padovano a Roma⁶. Il 29 maggio 1708 Moratti aveva da poco ultimato la statua di *Tertullo* [fig. 1] mentre quelle di *Euprobio* e *Abondantia* erano state trasportate dallo studio dello scultore alla dogana di Ripa grande⁷. Nello stesso documento Moratti si impegnava a realizzare anche una nuova versione del *Clemente XI*, «lavorata con maggior attenzione, e finezza»⁸ rispetto alla precedente, commissionata dall'abate Gregorio Galisio prima del 1706, ma destinata alla città di Urbino per volontà del pontefice⁹. Le quattro statue furono pagate complessivamente 2800 scudi, comprensivi del costo del marmo e del trasporto. Per completare il ciclo dei Benefattori contenendo i costi, i monaci si rivolsero a Paolo Campi, allievo di Pierre Legros il giovane. Entro il 9 gennaio 1712 Campi si era recato personalmente a Montecassino, forse in compagnia di suo fratello Andrea, il quale il 25 agosto 1714 ricevette 120 scudi «per finale pagamento dell'Angelo, e dell'Ovato del Salvatore e dell'Ovato della Madonna [...] come anco delli modelli di essi fatti e per alcun'altri lavori che ho fatti»¹⁰. Di ritorno a Roma, Paolo espresse a Legros la volontà dell'abate di Montecassino di affidargli l'esecuzione delle statue di *San Gregorio Magno* e di *Carlo Magno*, chiedendogli inoltre di garantire e supervisionare il lavoro dell'allievo, cui erano state destinate quelle di *Gregorio II* e *Gisulfo*¹¹. Nel 1714 Legros concordò l'esecuzione di tre sculture (fu aggiunta quella di *Enrico II*) fatte «della misura e perfezione di altre quattro fatte dal signor Francesco Moratti»¹² ma, come noto, riuscì a terminare solo il *San Gregorio Magno* [fig. 2] venendo a mancare nel 1719¹³.

⁶ G. Greco, *Un monumento "a sé stesso": la tomba di Carlo Maratti in Santa Maria degli Angeli a Roma*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 118 (2016), pp. 89-94; C. Gamba, *Maratti (Moratti), Francesco*, in DBI, 69 (2007), pp. 453-456; A. Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, 3 voll., Roma, Buonsignori, 2003, vol. 3, pp. 67-146.

⁷ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, cit., pp. 500-501.

⁸ *Ivi*, p. 501.

⁹ D. Delle Fave, *La "Statua di Clemente XI" nel duomo di Urbino e le opere di Francesco Moratti durante il pontificato di Clemente XI*, in «Atti e studi/Accademia Raffaello», XX (2021), pp. 107-118.

¹⁰ *Ivi*, p. 441.

¹¹ *Ivi*, p. 503.

¹² *Ivi*, p. 505.

¹³ P. Julien, *Pierre Legros: Sculpteur romain*, in «Gazette des beaux-arts», 135 (2000), pp. 138-215; G. Bissell, *Pierre LeGros (1666-1719)*, Reading, Si Vede, 1997, pp. 17-20; R. Enggass,

Su richiesta della vedova le due rimanenti furono terminate da Paolo Campi¹⁴. I documenti presenti nell'archivio dell'abbazia, resi noti da Andrea Caravita nel 1869, mettono in evidenza una progressiva diminuzione dei compensi: Moratti ricevette 700 scudi a statua, Legros 400, Ottoni 350¹⁵, Campi 300. D'altro canto, il costo contenuto fruttò a quest'ultimo la maggior parte delle commissioni per il chiostro e, nel 1735, anche l'esecuzione dei ritratti monumentali di *San Benedetto* [fig. 3] e *Santa Scolastica* pagate 800 scudi l'una¹⁶.

I contratti, inoltre, mostrano analoghi *iter* burocratici che mettono in evidenza diversi problemi logistici. Le opere venivano incassate e trasportate dai vari atelier al porto di Ripa Grande e da qui proseguivano, via mare, fino a Gaeta. Come è evidente anche da alcune mappe coeve, come quella realizzata dall'incisore e topografo Francesco Cassiano de Silva nel 1691, il collegamento terrestre tra Gaeta e Montecassino era tutt'altro che semplice: bisognava infatti proseguire verso Sud fino a Teano e da qui risalire in direzione di San Germano, attraversando strade spesso rovinate. La menzione, nel contratto stipulato con Lorenzo Ottoni, dell'invio della statua fino alla «bocca del Garigliano»¹⁷ suggerisce che le casse fossero invece trasportate lungo il corso del Gari che, nato alle pendici del rilievo di Montecassino, si congiunge con il Liri prendendo il nome di Garigliano fino a sfociare nel Mar Tirreno, nei pressi dell'odierna città di Minturno. In quegli anni il fiume era navigabile grazie all'impiego di scafe, imbarcazioni simili a zattere, trainate da corde. La più importante, posta proprio alla foce del fiume Garigliano¹⁸, è raffigurata in un disegno di Francisco de Hollanda, eseguito durante il viaggio in Italia del portoghese tra il 1538 e il 1541¹⁹. Anche l'ultimo tratto, che univa l'abbazia con la valle, ossia con il territorio di San Germano, presentava criticità almeno fino al 1720, quando per volontà dell'abate Nicolò III Ruggi fu fatta una strada «lastricata

Early eighteenth-century sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University Press, 1976, pp. 128-132.

¹⁴ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, cit., p. 515.

¹⁵ Lo scultore provò a ottenere ulteriori incarichi ma ciò non avvenne. Sulla vicenda si veda V. Brunetti, *“Basilicae Vaticanae Sculptor”. Lorenzo Ottoni e il sistema della scultura a Roma tra fine Sei e primo Settecento*, tesi di dottorato, Scuola Normale Superiore, 2021, pp. 511-514, n. 92.

¹⁶ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, cit., p. 519.

¹⁷ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, cit., p. 522.

¹⁸ Sono noti anche i costi di traversamento della scafa in Aldo Di Biasio, *Il passo del Garigliano nella storia d'Italia. Il ponte di Luigi Giura*, Minturno, Caramanica, 1994, p. 142.

¹⁹ San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del monastero dell'Escorial, *Os desenhos das anti-gualhas* (inv. RBME 28-I-29), f. 38r.

di vive pietre larga, comoda»²⁰. Giunte a destinazione, le casse vuote venivano rispedita a Roma per essere reimpiegate per il trasporto di nuove sculture²¹. Il lungo viaggio da Roma a Gaeta, che proprio nel 1707 aveva subito un assedio nel corso della Guerra di successione spagnola, non era privo di rischi, soprattutto per l'artista come mostra lo stralcio del contratto: «se dette due Statue perissero, o per naufragio (che Iddio non vogli) o fossero predate, oppure patissero altre disgrazie, il tutto vada a danno, e perdita del sudetto Paolo Campi Scultore senza che il Sagro Monastero e per esso il Rmo P. Abbate di Miro siano obbligati a cosa alcuna»²². Per tutelarsi dai danni lo scultore, che riceveva il saldo finale solo dopo la consegna, versava un'assicurazione di dieci scudi²³.

Nel 1751 la decorazione del chiostro era quasi del tutto conclusa (solo una nicchia rimaneva vuota), come testimoniato da Flavio della Marra che, in appendice alla descrizione del monastero, forniva ai visitatori la lista delle diciannove sculture presenti, comprese quelle di *Carlo III di Borbone* eseguita da Giovanni Battista Maini [fig. 4] e quella di *Benedetto XIV* realizzata da Peter Anton von Verschaffelt²⁴, andata quasi del tutto distrutta in seguito ai catastrofici bombardamenti del 1944²⁵. I tragici eventi hanno segnato profondamente l'abbazia, ripristinata «com'era e dov'era» anche grazie alla preziosa documentazione fotografica del monumento nelle condizioni dell'anteguerra, che permisero il ripristino di elementi decorativi come gli stucchi e l'altare maggiore²⁶. Le statue del chiostro vennero ricostruite sotto la direzione di Don Francesco Vignanelli (nato Arnaldo, 1888-1979), scultore attivo nel cantiere di decorazione dell'Altare della Patria, dal 1921 entrato a Montecassino²⁷. I restauratori lavorarono minuziosamente, ripristinando, quando possibile i frammenti ma, spesso, intervenendo con reintegri non pertinenti. Grazie alla preziosissime testimonianze fotografie antecedenti il conflitto [fig. 5], alcune

²⁰ F. Della Marra, *Descrizione storica del Sacro Real Monistero di Monte Casino*, Napoli, 1751, p. 35.

²¹ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, cit., p. 512.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 518.

²⁴ F. Della Marra, *Descrizione storica del Sacro Real Monistero di Monte Casino*, cit., pp. 000.

²⁵ J. Montagu, "The most acclaimed sculptor": Giovanni Battista Maini (1690-1752) and Roman sculpture of his time, Londra, The Burlington Press, 2025, pp. 52-56.

²⁶ T. Breccia Fratadocchi, *La ricostruzione dell'abbazia di Montecassino*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 45-57; *Montecassino "com'era e dov'era". Splendore, rovina e rinascita di un Abbazia*, a cura di M. Dell'Omo, Montecassino, Pubblicazioni Cassinsensi, 2014.

²⁷ *Ivi*, p. 107. C. De Paolis, *Vita e opere dello scultore civitavecchiese D. Francesco Vignanelli monaco di Montecassino*, in «Benedictina», XXXI/1 (1988), pp. 199-213.

presentate nel catalogo fotografico curato da Mariano dell'Omo nel 2014²⁸, mi è stato possibile ricostruire, almeno parzialmente, l'aspetto originario di alcune statue, come quella di *Roberto il Guiscardo* scolpita da Lorenzo Ottoni che mostrava un volto dai tratti decisamente più armoniosi o quella di *Euprobio* di Francesco Moratti che, in seguito al restauro presenta un diverso allineamento del capo, dovuto al reintegro del collo²⁹.

Se per una vasta committenza come quella cassinese si dovette ricorrere a una complessa rete di contatti e infrastrutture, meno articolati sono invece i problemi legati alle committenze gentilizie. Proprio come i benedettini di Montecassino, anche i membri della piccola nobiltà del Lazio meridionale guardarono con ammirazione i modelli romani cercando di imitarli, pur con mezzi economici ridotti. Uno di questi casi riguarda l'erezione del monumento funebre di Desiderio de Angelis nella chiesa di San Michele Arcangelo a Boville Ernica. La famiglia de Angelis era una delle più illustri di Bauco (antico nome di Boville Ernica) dove, secondo alcune fonti settecentesche, si erano stanziati sin dal Basso Medioevo³⁰. I membri della famiglia furono per la maggior parte legisti e assunsero ruoli di spicco, legandosi tramite matrimonio ad altre famiglie prestigiose come i de Nobili, i Filonardi, i de Gasperis e i Giovardi. Tra i più illustri, Carlo († 1698) che, laureatosi in *utroque iure*, fu al servizio delle famiglie Colonna, i Pamphilij, e Ludovisi³¹ e fondò un'accademia letteraria, detta dei Sorgenti. Dal matrimonio con Anna Maria Bucci ebbe cinque figli: Desiderio (1671-1738), Filippo (1672-1716), Lucio (1675-1738), Aurora († 1744) e Ortensia († 1748). Seguendo le orme paterne, Desiderio si dedicò alla letteratura pubblicando numerose opere³², riscuotendo un discreto successo³³. Non ebbe eredi e alla sua morte, Aurora e Ortensia, uniche superstiti della famiglia, probabil-

²⁸ *Montecassino "com'era e dov'era"*, cit., tavv. 11-17, 41-44, 104, 112-115.

²⁹ Sull'argomento si vedano le schede realizzate per il Digital Atlas.

³⁰ A. Pinelli, *Genealogia dell'illustrissima famiglia de Angelis di Bauco nella provincia di Campagna*, Napoli, F. Mosca, 1728, pp. 21-27; D. De Angelis, *Sospiri. Sonetti, capitoli e stanze*, Napoli, F. Mosca, 1729, pp. 177-260; G. Liberati, *S. Pietro Ispano e il comune di Bauco. Memorie*, Siena, Tipografia Arcivescovile S. Bernardino, 1888, pp. 107-208; M. Arcangeli, *Memorie storiche di Bauco*, Frosinone, C. Stracca, 1891, pp. 328-330.

³¹ Archivio storico diocesano Veroli [ASDF], *Archivio Campanari fondo cartaceo*, unità 127, c. 1v. Per la figura e le opere di Carlo de Angelis si veda anche B. D'Aversa, *Carlo e Desiderio de Angelis*, Casamari, La Monastica, 2003.

³² *I Panegirici* (Venezia 1690), *La maddalena pentita* (Napoli 1728), *I sospiri* (Napoli 1729), *La cetera* (Padova 1732), *Il flauto* (1732), *Le lettere* (1732), *Il salterio* (Roma 1738).

³³ P. D'Arpino, *Boville Ernica: storia arte tradizioni: passeggiate tematiche*, Castrocielo, Ponticelli, 2003.

mente vincolate da lasciti testamentari, decisero di erigergli un monumento funebre nella chiesa di San Michele. Lì nel 1593 Desiderio seniore, aveva fatto rifabbricare a sue spese la cappella della Pietà, già Crescenzi, da allora *jus patronato* della famiglia De Angelis. I documenti familiari, confluiti nell'archivio Campanari e qui pubblicati per la prima volta, permettono di gettare nuova luce sulla vicenda. Per la realizzazione del monumento di Tommaso Melchiorri, marito di Ortensia De Angelis, si rivolse a Vittorio Giovardi, nobile verulano imparentato con i De Angelis e residente a Roma, dove aveva intrapreso una carriera curiale³⁴. Il 29 novembre 1738 Tommaso Melchiorri, comunicava a Vittorio Giovardi la scomparsa di Desiderio a causa di un «reumatismo maligno» e in una lettera successiva, datata 3 marzo del 1739, si scusava per non aver ancora

mandato il ritratto in tela della b. m. del Sig.N Cavaliere perché havendo di nuovo osservato mi è parso superfluo e solo servirebbe allo scultore per maggiormente confondersi, e per[cio] lo prego far intendere al med[esim]o che si serva di quello havuto in carta e [...] che solleciti a inviarmi qualche disegno, acciò posso far riconoscere a questi sig[no]ri preti la mia intentione³⁵

Il 14 aprile dello stesso anno Melchiorri restituiva il disegno allo scultore chiedendo al suo corrispondente di «[...] sollecitare il compimento del busto» e di «[...] provargli a riconoscerlo qualche volta, acciò non vi succeda deformità»³⁶. Il ritratto inviato allo scultore come riferimento, considerato più realistico di quello dipinto, è probabilmente da identificare con l'incisione [fig. 6] che illustra l'edizione napoletana de i *Sopiri* di Desiderio de Angelis edito a Napoli presso Felice Mosca nel 1729 e che, proprio come nel monumento [fig. 7], raffigura l'uomo incoronato d'alloro e con indosso la croce del cavalierato di San Marco, conferitagli dal Doge Alvise II Mocenigo³⁷. L'unica sostanziale differenza tra i due ritratti è rappresentata dall'assenza dei baffi, dettaglio chiarito dalla lettera del 28 maggio in cui Melchiorre, a seguito di una riunione con i membri della famiglia, chiedeva di «[...] far sapere allo scultore, che lo scolpischi senza di essi»³⁸.

³⁴ Nel 1733 aveva prestato giuramento e preso l'abito prelatizio come referendario *Utriusque Segnatura* e venendo nominato l'anno seguente ponente del Buon Governo per la provincia della Marca. Si veda G. G. Fagioli Vercellone, *Giovardi, Vittorio*, in DBI, 56 (2001), pp. 400-402

³⁵ ASDF, *Archivio Campanari, fondo cartaceo*, unità 49, carte non numerate, lettera di Tommaso Melchiorri a Vittorio Giovardi, 3 marzo 1739.

³⁶ *Ivi*, lettera di Tommaso Melchiorri a Vittorio Giovardi, 14 aprile 1739.

³⁷ M. Arcangeli, *Memorie storiche di Bauco*, cit., pp. 333-334.

³⁸ *Ivi*, lettera di Tommaso Melchiorri a Vittorio Giovardi, 28 maggio 1739.

La documentazione epistolare fornisce inoltre, interessanti informazioni sul trasporto e sull'allestimento del monumento. Nella già citata lettera del 28 maggio Melchiorri si preoccupava di chiedere allo scultore «se il busto sia di un peso portabile da un mulo o pure si richiedino le stanghe»³⁹ e, ancora, richiedeva l'invio di un «disegno fatto in creta dall'istesso scultore», ossia un bozzetto, per far eseguire agli scalpellini «l'ornato da farsi al busto di detta effigie, in conformità al noto disegno»⁴⁰. Nell'ultima lettera, datata 6 giugno 1739 chiede «se attaccata al busto si abbia fatta la metà della cornice che deve formare l'ovato» e, nuovamente, se questa «sia portabile da un mulo»⁴¹. Non avendo ricevuto risposta in merito propone allo scultore, qui menzionato come il «sig. Pincillotti», uno zecchino per la realizzazione del modello⁴². I documenti permettono quindi di attribuire il monumento a Bartolomeo Pincellotti, figlio di Francesco, scalpellino di origine carrarese, nato a Roma intorno al 1707 e attivo, sia come scultore che come commerciante di calce e legnami, per poco più di una decina di anni a causa della morte sopraggiunta in giovane età il 13 maggio 1740⁴³. Il monumento de Angelis, terminato entro questa data, costituirebbe dunque l'ultima opera dall'artista. Posizionato su un pilastro tra la navata centrale e quella sinistra [fig. 8], il gruppo comprende il busto del defunto, inscritto entro una cornice ovale sovrastata da ghirlande e dall'arme della famiglia de Angelis; in basso, un teschio alato sorregge un ampio drappo, sul quale è iscritta la dedica. L'opera appare coerente con la produzione nota dello scultore, mostrando affinità con i busti del cardinale Angelo Maria Querini, eseguiti intorno al 1735-36 ma, allo stesso tempo, sembra rielaborare il ritratto di Giovanni Maria Lancisi, eseguito in età giovanile, dove piccoli dettagli, come il bottone slacciato, impreziosiscono e animano il ritratto che, proprio come nel caso di Boville, deriva da un modello inciso⁴⁴.

Pochi anni dopo, anche Fabrizio Borgia guardò alla scultura romana per l'erezione del proprio monumento sepolcrale eretto nella cattedrale di Ferentino. Membro di

³⁹ ASDF, *Archivio Campanari*, fondo cartaceo, unità 49, carte non numerate, lettera di Tommaso Melchiorri a Vittorio Giovardi 28 maggio 1739.

⁴⁰ *Ivi*, lettera di Tommaso Melchiorri a Vittorio Giovardi, 28 maggio 1739.

⁴¹ *Ivi*, lettera di Tommaso Melchiorri a Vittorio Giovardi, 6 giugno 1739.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ R. Enggass, *Campi, Paolo*, in DBI, 17 (1974), pp. 521-522.

⁴⁴ V. Brunetti, *A ognuno il suo: Pincellotti, Bracci, Della Valle e altri ritrattisti papali*, in «Nuovi Studi», XXVI (2021), pp. 159-182. Si veda anche *Eadem*, *Un "inedito" monumentale nel cuore di Roma*, in *Artisti che non si direbbon di primo seggio. Comprimari (o protagonisti?) della scultura barocca tra Firenze e Roma*, a cura di A. Bacchi, D. K. Marignoli, Todi, Edart, 2025, pp. 97-112.

una illustre famiglia di Velletri, intraprese la carriera clericale venendo nominato nel 1724 vicario della chiesa di Fermo, di cui era arcivescovo suo fratello Alessandro e, nel 1729, fu promosso da Benedetto XIII a vescovo di Ferentino. Qui si adoperò ampiamente per la promozione del culto di Sant'Ambrogio, ricollocandone le reliquie e commissionando una macchina processionale⁴⁵ per il trasporto della statua d'argento del martire ligure, realizzata nel 1641 da Fantino Taglietti⁴⁶. Le fonti ricordano numerosi viaggi del vescovo Borgia⁴⁷ e, in particolare, il soggiorno a Roma all'inizio del 1750 per le celebrazioni dell'anno giubilare. Proprio in quest'occasione il prelato entrò in contatto con lo scultore genovese Francesco Maria Queirolo commissionandogli il monumento funebre. Attivo a Roma dal 1732, Queirolo vantava un ampio numero di commissioni, e nel 1749 aveva ricevuto l'incarico di realizzare il sepolcro di Livia del Grillo per la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte a Roma, in cui aveva reimpiegato elementi formali ampiamente sperimentati in precedenza⁴⁸. Cominciato intorno al 1749, venne modificato alla morte di Maria Teresa di Tursis Doria, figlia di Livia del Grillo, con l'aggiunta del putto nel registro inferiore che sorregge il medaglione con il ritratto della defunta, aggiunto nel 1752⁴⁹. In visita alla città, il vescovo Borgia ebbe probabilmente modo di vedere l'opera (o almeno il bozzetto), commissionando allo scultore genovese una sepoltura simile [fig. 9]. Dallo spoglio dell'inedita corrispondenza di Fabrizio Borgia, confluita nei fondi del comune di Velletri sono emerse importanti novità circa il ruolo svolto da Alessandro Borgia, in veste di supervisore dei lavori. Rientrato a Ferentino, Fabrizio aveva infatti affidato al fratello, ancora a Roma per impegni legati all'anno santo, il compito di controllare i progressi compiuti da Queirolo. Il 15 aprile 1750 Alessandro scrive da Roma:

Sono stato a vedere il Deposito e non mi pare molto adeguato alla modestia di un Vescovo, che se lo fa in vita sua. Son rimasto con l'artefice che unirà i marmi già lavorati ed io ritornerò a vederlo per prendere risoluzio-

⁴⁵ B. Catracchia, *La chiesa di Ferentino*, Frosinone, La Tipografica, 1974, p. 48; L. Di Stefano, *La macchina di S. Ambrogio*, in «Terra nostra», XXXVIII/5-6 (1979), pp. 16-17, B. Valeri, *La cattedrale di Ferentino*, Ferentino, Associazione culturale gli argonauti, pp. 56-60.

⁴⁶ C. Giometti, *Sant'Ambrogio martire*, scheda in *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di B. Montevecchi, Roma, 2015, cat. 72.

⁴⁷ G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, 6 voll., Brescia, Giambattista Bossini, 1753-, vol. 2, t. 3, pp. 1747-1748.

⁴⁸ C. Giometti, *Queirolo, Francesco Maria*, in DBI, 85 (2016), pp. 846-850.

⁴⁹ G. Ratti, *Vite de' pittori scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani... arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, 2 voll., Genova, Casamara, 1768-69, vol. 2, p. 307.

ne. Ciò che è fatto non può mutarsi a riserva del Putto, che sostiene con una mano l'arme e coll'altra doveva suonare la tromba e perch'è cosa troppo impropria, che da noi ci suoniamo la tromba ho suggerito che invece della tromba tenga un'Orologio da povere in mano per signicare il pensiero, che abbiamo e dobbiamo avere del fine de' giorni nostri⁵⁰.

Pochi giorni dopo torna a vedere il sepolcro, questa volta «disposto secondo le sue Parti» compiacendosi della variazione del putto ma, allo stesso tempo, critica lo sfarzo dell'opera: «a me sarebbe parsa sufficiente la metà dell'opera e della spesa, ma con una Lapida un poco più grande per la iscrizione»⁵¹. Nel giugno del 1750 il monumento era quasi del tutto terminato ma Queirolo avvisava di non «potersi portare a Ferentino prima di settembre per non trovarsi poi in obbligo di tornare a Roma in tempo dell'Aria sospetta, come V.E. meglio sentirà dalle lettere del medesimo coll'ordinario venturo»⁵². Il montaggio del monumento, allestito sulla parete che separava l'abside dalla navata destra venne quindi effettuato direttamente dallo scultore Genovese che, stando alla testimonianza di Stefano Borgia, realizzò anche i capitelli irregolari in stucco⁵³ andati perduti con i restauri promossi dal vescovo Domenico Bianconi tra il 1892 e il 1902, ma visibili in una preziosa fotografia di Giovanni Gargioli, realizzata proprio durante i restauri [fig. 10].

I casi presentati esemplificano come il barocco periferico laziale si nutrisse di un dialogo costante con Roma, mediato da strategie di acquisto, trasporto e allestimento che ne rivelano le complessità logistiche ed economiche. Emerge un sistema dinamico di committenze monastiche, gentilizie e vescovili, capaci di riadattare modelli romani a contesti locali. Questi episodi, non solo arricchiscono la conoscenza delle arti plastiche nel basso Lazio, ma invitano a ulteriori indagini su reti di circolazione artistica che legarono centri marginali al cuore della produzione barocca.

⁵⁰ Biblioteca Fondo Antico Comune di Velletri [BFACV], Fondo Borgia, MS III 23, lettere di Alessandro Borgia a Fabrizio suo fratello (1748-1754), lettera del 15 aprile 1750.

⁵¹ *Ivi*, 25 aprile 1750.

⁵² *Ivi*, 17 giugno 1750.

⁵³ BFACV, Fondo Borgiano, Fondo Borgia, MS VI.28.



Fig. 1

Francesco Moratti, *Tertullo*, Montecassino, abbazia di Montecassino.



Fig. 2 Pierre Legros il giovane, *San Gregorio Magno*, abbazia di Montecassino.



Fig. 3

Paolo Campi, *San Benedetto*, Montecassino, abbazia di Montecassino.



Giovanni Battista Maini, *Carlo III di Borbone*, Montecassino, abbazia di Montecassino.

Fig. 4



Fig. 5 Giovanni Gargioli, *Chiostro dei benefattori*, 1900 ca.



Anonimo, Ritratto di Desiderio de Angelis, in D. De Angelis, *I sospiri. Sonetti, Capitoli e Stanze*, Napoli, presso Felice Mosca, 1729.

Fig. 6



Fig. 7

Bartolomeo Pincellotti, *Monumento funebre di Desiderio de Angelis*, Boville Ernica, chiesa di San Michele, particolare.



Bartolomeo Pincellotti, *Monumento funebre di Desiderio de Angelis*, Boville Ernica, chiesa di San Michele.

Fig. 8



Fig. 9

Francesco Maria Queirola, *Monumento funebre di Fabrizio Borgia*, Ferentino, concattedrale dei Santi Giovanni e Paolo.



Fig. 10 Francesco Maria Queirolo, *Monumento funebre di Fabrizio Borgia* (durante i restauri), Ferentino, concattedrale dei Santi Giovanni e Paolo.



PROFILO AUTORE

Giuliano Colicino

Giuliano Colicino è stato assegnista di ricerca nell'ambito del progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas* presso l'Università degli Studi di Salerno. Nell'ambito di tale attività ha condotto un'ampia ricognizione e un'analisi sistematica delle sculture presenti nell'attuale provincia di Frosinone. Nel 2023 ha conseguito il dottorato di ricerca in Metodi e Metodologia della ricerca archeologica e storico-artistica presso l'Università degli Studi di Salerno, in cotutela con l'Università di Amsterdam, discutendo una tesi dal titolo *Gli incisori e il mercato delle stampe nel Vicereame di Napoli (1656-1743)*. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla scultura barocca e rinascimentale alla grafica e all'incisione, dal collezionismo artistico e librario alle modalità di rappresentazione dell'altro nelle culture figurative dell'età moderna.

Giuliano Colicino was a research fellow within the PRIN project *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas* at the University of Salerno. As part of this research, he carried out an extensive survey and systematic analysis of Baroque sculptures located in the present-day province of Frosinone. In 2023, he obtained his PhD in Methods and Methodology of Archaeological and Art-Historical Research from the University of Salerno, under a joint supervision with the University of Amsterdam, defending a dissertation entitled *Gli incisori e il mercato delle stampe nel Vicereame di Napoli (1656-1743)*. His research interests range from Baroque and Renaissance sculpture to printmaking and graphic arts, from artistic and book collecting to the representation of otherness within the visual cultures of the early modern period.



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

