Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo



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

CISMaL
Centro internazionale di studi sul marmo e sul lapideo

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

MM 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 odeporica 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 Sacrificy 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**



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 maestro[1].

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'Ambrosio, 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 Chailleau, 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 Dardanello 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 Viceregno, 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 Paolocci, 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.

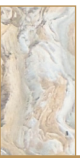
Se il titolo del convegno evoca provocatoriamente l'idea che "tutte le statue partano da Roma", i saggi qui raccolti mostrano come la realtà storica sia molto più articolata: le opere viaggiano, i modelli si trasformano, gli artisti si spostano e le periferie diventano a loro volta luoghi di elaborazione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

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 7-2026
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 143-165



Antonio Marras

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

Abstract ITA

Il contributo esamina una selezione di monumenti funerari conservati nella Tuscia e nel Reatino, assunti come casi di studio per indagare dinamiche di committenza, circolazione dei modelli figurativi e ricezione del linguaggio plastico romano tra XVII e XVIII secolo. L'analisi dei sepolcri dei fratelli Nicolai a Canepina, di Gaspare Tassi a Gallese, di Caterina Basilici a Pozzaglia Sabina e di Giuseppe Sabuzi a Fianello evidenzia il ruolo della committenza locale, strettamente connessa a Roma, nella mediazione di formule iconografiche e stilistiche rielaborate in chiave provinciale. Ne emerge il valore documentario di tali manufatti ai fini della conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio diffuso.

Abstract ENG

This article examines a selection of funerary monuments preserved in Tuscia and the Rieti area as case studies for investigating patronage dynamics, the circulation of visual models, and the reception of Roman sculptural language between the seventeenth and eighteenth centuries. The analysis of the Nicolai tombs in Canepina, Gaspare Tassi's monument in Gallese, Caterina Basilici's bust in Pozzaglia Sabina, and Giuseppe Sabuzi's memorial in Fianello highlights the role of local patronage, closely connected to Rome, in mediating iconographic and stylistic formulas reworked within provincial contexts. These works thus emerge as crucial documentary evidence for the study, preservation, and enhancement of dispersed cultural heritage.

Parole chiave

Committenza artistica, monumenti funerari, Reatino, ricezione dei modelli romani, scultura barocca, Tuscia

Copyright © 2026 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-a-marras-monumenti-funebri-tuscia-reatino
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Nelle aree oggetto della mappatura – le province di Viterbo, Rieti e il settore settentrionale della provincia di Roma – accanto alle sculture marmoree e ai busti, e a fronte di una netta prevalenza di stucchi, è stata registrata una presenza significativa di monumenti sepolcrali. Pertanto, si intende concentrare l'attenzione su quest'ultima tipologia, proponendo due casi di studio per ciascuna delle province considerate, con l'esclusione di quella di Roma.

Il primo caso nella provincia di Viterbo si trova a Canepina, un comune che sorge sul lato meridionale del Monte Cimino, a sud est di Viterbo. All'interno della chiesa di San Michele Arcangelo conosciuta anticamente con il nome di Santa Maria del Fossatello, appena fuori dall'antico borgo, sulle pareti del presbiterio, si trovano i monumenti sepolcrali dei due fratelli Attilio e Alberto Nicolai **[figg. 1-2]**.

Il monumento più antico è quello di Attilio come si legge dall'iscrizione, dalla quale si apprende che egli era un commerciante nativo di Canepina attivo a Roma, morto nel 1622 all'età di 49 anni, il decimo giorno prima delle Calende di settembre, ovvero il 23 agosto, quattro anni prima del fratello minore Alberto a cui si deve la commissione del monumento. Sempre dall'iscrizione si evince che entrambi, quando erano in vita, ottennero un altare in onore della Beata Vergine Maria e lo adornarono con immagini, assegnando anche una dote, affinché fossero celebrate in perpetuo tre messe alla settimana.

Queste informazioni trovano conferma in una cronaca settecentesca anonima intitolata *Dell'origine della religione carmelitana in Canepina*, contenuta in un volume miscellaneo conservato nell'Archivio Generale dell'Ordine Carmelitano[1]. Il manoscritto tratta soprattutto della figura di Angelo Menicucci, un frate originario di Canepina, che ebbe ruoli di spicco nella provincia romana e nell'ordine durante il primo quarto del XVII secolo. Le sue fattezze si trovano effigiate in un ritratto ad affresco e in un busto conservati nella controfacciata della chiesa di San Michele Arcangelo[2].

[1] Archivio Generale dell'Ordine Carmelitano [AGOC], *Vitae Servorum Dei Ord. Carm. Codex*, Post II 87, cc. 213-294. Il volume era stato segnalato da S. Alloisi, in *Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 18 maggio-31 luglio 1982), Roma, De Luca, 1982, p. 75, nota n. 4. Il manoscritto è alla base della biografia di Angelo Menicucci pubblicata da padre Fedele Santini. Si veda F. Santini, *Il P. Angelo Menicucci Carmelitanio. Conversazioni storico-religiose con i miei concittadini sulla vita del più illustre canepinese*, Viterbo, Quatrini, 1970.

[2] Per la storia critica del busto un tempo attribuito a Giuliano Finelli da Heimbürger Ravalli poi riportato alla mano di Francois Dieussart da Dombrowski si veda: E. Schleier, *The Menicucci portrait restudied*, in «Bullettin», 52 (1965), pp. 78-86; F. Santini, *Il P. Angelo* Menicucci, cit., pp. 444-447; M. Heimbürger Ravalli, *An unknown portrait bust by Giuliano Finelli at Canepina*, in

L'autore del manoscritto sottolineava più volte come Menicucci arrecò vari benefici alla chiesa e al convento di Canepina come ad esempio:

> quello di haver fatti lasciare li scudi 200 da Attilio ed Alberto Nicolai Frelli [Fratelli] Carnali Mercanti in Roma, et per havergli concessa la Cappella Maggiore, ci fecero due quadri, della Natività del Sig.re e Sposalizio della B. Vergine per maggior benefizio di detto luogo. Havea permesso che d.o Attilio fosse sepolto davanti l'Altar maggiore essendo morto in Canepina. Da questo ne seguì che Alberto Nicolai si affezionò talmente alla n.stra chiesa, che tuttavia procurava beneficarla havendo ordinato farci 6 candelieri grandi d'ottone per d.o Altare Maggior, et anco 2 portiere per le due porticelle del coro con le sue armi[3].

I quadri ai quali si fa riferimento sono due pale d'altare collocate sulle pareti al di sopra dei monumenti funebri. Durante i restauri curati dalla Soprintendenza, in occasione della storica mostra del 1982 *Un'antologia di restauri*, emersero la data e la firma delle opere. Attilio fece realizzare la tela con l'*Adorazione dei Pastori* da Pompeo Caccini, che la firmò «Pompeius Caccinus de Urbe» e datò al 1620; mentre ad Alberto si deve la commissione della pala con lo *Sposalizio della Vergine* dipinta da Giovanni Battista Ricci nel 1624[4].
Tornando alla cronaca, essa fornisce una dettagliata descrizione della morte di Alberto Nicolai:

> Anno domini 1626 mentre d.o S.r Alberto se ne stava in Roma con la sua Car.ma Consorte Sig.ra Caterina con grandissima allegrezza, e contento con gran prosperità dei suoi negozij, e mercanzie, havendosi fatto un'entrata di 800 scudi l'anno oltre il guadagno del fondaco, ecco all'improvviso vien chiamata da M.re Calystrio suo suocero, quale si trovava ammalato a morte, che volesse trasferirsi in Canepina con la sua figliola Caterina[5].

«The Burlington Magazine», 125 (1983), pp. 671-675; R. Patorelli, *Giuliano Finelli*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, Electa, 1984, p. 192; S. Zanuso in A. Bacchi, *Scultura del Seicento a Roma*, Milano, Longanesi, 1996, p. 806; D. Dombrowski, *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt am Main, Lang, 1997, pp. 328-329. Sulla biografia di Menicucci si rimanda a Si veda B. Scanziani, *Menicucci, Angelo*, in *Dizionario storico biografico della Tuscia*, CERSAL, Viterbo, <https://www.gentedituscia.it/menicucci-angelo/ >.

[3] AGOC, *Vitae Servorum Dei*, c. 290.

[4] S. Alloisi, in *Un'antologia di restauri*, cit., pp. 73-75.

[5] AGOC, *Vitae Servorum Dei*, cit., c. 291*r*.

I due accorsero a Canepina e, dopo la guarigione del suocero, Albero decise di trattenersi in paese durante la stagione estiva, «con molto gusto facendo molte ricreazioni, e per infrescarsi maggiorm.te fece far la frascata in Piazza a sue spese, insomma se ne stavano con gran contento e ricreazione»[6]. Tornando però un giorno da Ronciglione dove era stato invitato dal castellano, cadde da cavallo, e l'incidente, apparentemente di poco conto, si trasformò in una lunga malattia. Furono chiamati numerosi medici da Viterbo e «si mandò a Roma più volte per rimedii, e secreti importantissimi […] non si guardava allo spendere, si fecero grandissime orazioni, e molto voti e niente giovava»[7]. Nonostante le visite di Angelo Menicucci a suo cugino gli procurassero «moltissima ricreazione, e purché tuttavia il male andava crescendo, e non si ardiva nissuno ricordagli la confessione per non sbigottirlo»[8]. Menicucci lo convinse a confessarsi e soprattutto «lo consigliò, et esportò ad accomodare le sue cose, e far testamento»[9]. Alberto decise così di lasciare «per l'anima sua 500 scudi con carico di messe […] e che anco lasciasse essere sepolto in Chiesa nostra, dove anco è sepolto la C. M. del S.r Attilio suo fratello»[10].

Gli identici sepolcri, di gusto ancora tardo-manierista e caratterizzati dall'impiego della pietra locale, il peperino, rappresentano un caso unico di questa tipologia nella provincia viterbese. Tuttavia, i monumenti possono trovare un confronto con alcuni sepolcri romani coevi, accomunati da una struttura architettonica che integra l'iscrizione e il ritratto del defunto collocato entro una nicchia. A tal proposito si possono ricordare i precoci esempi dei sepolcri di Stefano e Tiberio Cerasi (quest'ultimo morto nel 1601) in Santa Maria del Popolo, mentre, a Santa Prassede, il famoso sepolcro di Monsignor Giovanni Battista Santoni o i tre monumenti della cappella Olgiati, realizzati tutti intorno alla metà degli anni Venti del Seicento[11].

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ivi*, c. 291*v*.

[9] *Ivi*, c. 293*r*.

[10] *Ibidem.*

[11] O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Bozzi, 1999, rispettivamente pp. 313, 379-381. Per le vicende decorative della Cappella Cerasi si rimanda nello specifico a A. Tantillo Mignosi, *La Cappella Cerasi: vicende di una decorazione*, in M.G. Bernardini, *Caravaggio, Carracci, Maderno. La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001, pp. 64-71. Sulla Cappella Olgiati: A.M. Pedrocchi, S. Magrelli, *Restauri nella Cappella Olgiati in S. Prassede, il capolavoro del Cavalier d'Arpino*, in «Monumenti di Roma», 1 (2003), pp. 21-35.

Se si confrontano invece i due busti marmorei lo scarto qualitativo è evidente: il viso di Alberto, per via della fissità del volto e di una certa semplificazione nella resa dei particolari anatomici e della veste, è da considerarsi opera di un anonimo scultore di cultura romana ma probabilmente attivo nel viterbese **[fig. 3]**. Dall'altro canto il ritratto di Attilio si contraddistingue per un'attenzione alla caratterizzazione fisionomica del defunto che è rappresentato a mezzo busto con una veste abbottonata sul davanti, dalla quale fuoriesce il colletto di cui sono resi con cura i particolari, come pure quelli dell'abito – si vedano ad esempio le asole dei bottoni. Il volto, leggermente aggettante rispetto allo spazio della nicchia, è connotato da una resa peculiare delle sopracciglia, caratterizzate dall'andamento paratattico dei solchi che ne definiscono le pieghe. La stessa profondità di lavorazione si trova nel bulbo oculare, scavato definendo la pupilla e il punto lacrimale. La bocca serrata non inficia sull'espressività del ritrattato che si esprime tutta tramite lo sguardo vivo e il movimento corrugato della fronte che è aggrottata in tre pieghe che gli conferiscono una certa *gravitas*. I capelli, i baffi e il pizzetto, attraversati da solchi realizzati con l'uso del trapano, rivelano una grande accuratezza nella resa delle ciocche, molto definite sulla capigliatura, più morbide al di sotto della bocca, e disposte con un andamento serpentinato "a clessidra", che le lascia aperte nella parte centrale e inferiore **[fig. 4]**.
L'opera, realizzata in un preciso arco cronologico, che va dal 1624, anno della morte di Attilio, e il 1626, anno della morte del fratello Alberto che, come indica l'epigrafe «per pietà e per meriti costruì questo sepolcro», pone una serie di problematiche attributive, accresciute dalla mancanza di documentazione; ma gli elementi stilistici di cui si è parlato suggeriscono un paragone con le opere di Francesco Mochi che sembra l'artista più vicino ai modi di operare dello scultore del busto di Canepina. In particolare, si può avanzare un confronto con il busto di Ladislao d'Aquino realizzato per il suo sepolcro in Santa Maria sopra Minerva, intorno al 1621, quando lo scultore, impegnato a Piacenza dove rimarrà fino al 1629 per lavorare alla statua bronzea di Ranuccio Farnese, tornò a Roma per erigere quella in marmo di Santa Marta nella cappella Barberini in Sant'Andrea della Valle[12]. Pur non raggiungendo la finezza e la naturalezza di Mochi, lo scultore del ritratto in esame restituisce una figura animata da certa vitalità, e della quale si coglie un deciso piglio di carattere, grazie all'espressione aggrottata e al fatto che la testa sembra uscire leggermente dalla nicchia, imponendo la forte presenza fisica del soggetto, come nel caso di

[12] J. Montague, *Scultori di ritratti nel primo barocco romano*, in *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile-12 luglio 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze, Giunti, 2009, p. 195.

Ladislao d'Aquino. I due sembrano anche condividere la stessa lavorazione in alcune pieghe del colletto e nelle fosse delle guance ma, nel caso di Attilio Nicolai, si raggiunge una levigatezza specchiata della superfice che si ritrova pure sul naso e sulla veste e che contribuisce a conferire uno splendore metallico, come si trattasse di un'invetriatura. Altro paragone può essere fatto con opere successive di Mochi, in particolare i ritratti per i Barberini, realizzati intorno al 1630. Nel busto di Carlo si coglie una certa affinità nella resa dei tratti che definiscono la capigliatura e il pizzetto; elementi che, tuttavia, nella loro accurata meticolosità, finiscono per smarrire quella naturalezza che risulta invece pienamente conseguita nel pizzetto realizzato da Mochi, soprattutto nella visione di profilo, dove il modellato appare più libero e organicamente risolto. Se si guarda anche al busto del cardinale Antonio Barberini, si può cogliere una similitudine nella lavorazione del bulbo oculare, profondamente scavato a restituire una forte intensità dello sguardo, ma la finezza delle sopracciglia che lo incorniciano, non trovano riscontro in quelle di Attilio Nicolai, attraversate, come si è visto, da solchi profondi e regolari[13].

L'esito formale, pur convincente nella resa fisionomica e nell'intento espressivo, non raggiunge quel grado di sottigliezza inventiva e di controllo esecutivo che consentirebbe un'attribuzione circostanziata. Nonostante ciò, l'opera rivela una sicura padronanza dei mezzi tecnici e una consapevole adesione a quel processo di rinnovamento del linguaggio plastico che investe la ritrattistica romana a partire dai primi due decenni del Seicento. Per queste ragioni il manufatto si configura come un caso di particolare interesse, in quanto sintomatico delle modalità attraverso cui tale linguaggio, elaborato in ambito romano, viene recepito, mediato e progressivamente assimilato nei contesti provinciali.

Il secondo monumento in Tuscia preso in esame si conserva invece a Gallese, all'interno della Concattedrale di Santa Maria Assunta, più precisamente nella sagrestia, dove è collocato sulla parete destra, al di sopra di una porta laterale **[fig. 5]**. Il personaggio raffigurato a mezzo busto è Gaspare Tassi, figlio di Sebastiano, originario di Gallese, fu protonotario apostolico e accolito sotto il pontificato di Leone XI e Paolo V e gentiluomo del cardinale Giovanni Battista Deti. Fu nominato arciprete prima della chiesa di Santa Maria Assunta a Gallese e in seguito, il 3 settembre 1606, di quella di Santa Maria in Cosmedin a Roma, mantenendo tale dignità

[13] Per i busti Barberini si veda in particolare C. Hess, in *Bernini and the Birth of Baroque portrait sculptures*, catalogo della mostra (Getty Museum, Los Angeles, 5 agosto-26 ottobre 2008; Ottawa, National Gallery of Canada, 28 novembre 2008-8 marzo 2009), a cura di A. Bacchi, C. Hess, J. Montagu, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008, pp. 129-131, con bibliografia precedente.

fino alla morte, avvenuta a Gallese il 23 aprile 1641[14]. Quest'ultima informazione, confermata dal Libro dei Morti[15], porta a credere che il monumento in analisi non sia un cenotafio ma sia stato eretto con una finalità commemorativa quando Tassi era ancora in vita. L'ipotesi è comprovata dalla data riportata nell'iscrizione, ovvero il 1633, e dal fatto che l'opera venne dedicata, dai priori del popolo di Gallese al loro benefattore. In un documentato datato 23 aprile 1633[16], Tassi richiedeva al Capitolo l'autorizzazione per ottenere il suo sepolcro ma questo doveva essere all'interno della chiesa e non in sagrestia, come si apprende da una visita pastorale del 29 settembre 1710, nella quale si ordina di rinnovare delle sepolture vicino al confessionale e al deposito di Gaspare Tassi[17].
Dunque, dai dati in nostro possesso si può ipotizzare che i monumenti fossero due: quello in sagrestia, dedicato, come accennato, dai priori quando il loro benefattore era ancora in vita, e il sepolcro vero e proprio, commissionato da Tassi all'interno dell'edificio, con tutta probabilità manomesso già agli inizi del Settecento e definitivamente eliminato nelle ristrutturazioni successive[18].
Analizzando l'effige marmorea di Gaspare Tassi, nonostante il cattivo stato di conservazione – vanno evidenziate numerose rotture, abrasioni e tracce di pittura con la quale era stato probabilmente coperto – si nota un'opera di buona qualità esecutiva, realizzata da uno scultore di cultura romana influenzato dai modelli della ritrattistica berniniana. Anche in questo caso la mancanza di documentazione non aiuta a restituirne la paternità, ma l'osservazione di alcuni dettagli come i colpi di trapano e la profondità delle rughe, potrebbero rivelare la mano di un artista vicino ai modi di Giuliano Finelli. In particolare, si possono ravvisare delle affinità con il busto di anonimo prelato conservato nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, proveniente da una distrutta memoria funeraria e collocato in una nicchia in un ambiente retrostante la sagrestia. Dombrowski, pur nell'assenza di documentazione, lo riferiva a Finelli confrontandolo con la mezza figura di Giuseppe Bonanni in San-

[14] G.M. Crescimbeni, *L'istoria della basilica diaconale collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma*, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi alla piazza di Ceri, 1715, p. 267.

[15] Archivio Storico della Diocesi di Civita Castellana [ASDCC], Gallese, *Libro dei Morti*, 1631-1705, c. 8*v*.

[16] ASDCC, Gallese, Capitoli di S.M. Assunta, Serie Congregazioni I, *Risoluzioni capitolari I (1585-1701)*, cc. 73*v*, 74*r*.

[17] ASDCC, Dioc. Civita, *G Visitationes*, G 21, cc. 245*v*, 246*r*.

[18] Per le notizie storiche sulla chiesa si veda in particolare L. Osbat, *Antica Diocesi di Gallese. Chiesa con-cattedrale di S. Maria Assunta*, in *Le antiche chiese della Tuscia Romana. Quindici secoli di storia e di fede nelle Diocesi dell'Alto Lazio*, a cura di G. Nicolai, E. Angelone, D. Parasassi Viterbo, Sette città, 2022, pp. 333-339.

ta Caterina a Magnanapoli[19]. Il ritratto di Gaspare Tassi condivide con quello del prelato la stessa attenzione all'espressività dello sguardo, accentuata dalle pupille scavate e dal trattamento delle rughe, rese talvolta con solchi profondi – si veda in particolare quelle attorno agli occhi. La stessa intensità dello sguardo, seppure priva di certe finezze, si può ravvisare nel confronto con il ritratto di gentiluomo in collezione privata, restituito alla mano di Finelli per la prima volta da Jennifer Montagu e rappresentante con tutta probabilità, secondo la ricostruzione di Andrea Bacchi, uno dei componenti della famiglia Bovio[20]. La definizione delle rughe si trova pure intorno alle guance, queste ultime lavorate con una grande capacità di restituire la morbidezza dell'epidermide, nel caso di Tassi, accentuata da una certa pinguedine. Il medesimo trattamento si può vedere nel ritratto del principe Michele Damasceni Peretti e soprattutto in quello del fratello, il cardinale Alessandro, realizzati nello stesso giro di anni, tra il 1632 e il 1635[21]. In questo caso si nota come l'uso del trapano che realizza le sottili pieghe della gorgiera e quelle della folta capigliatura, si trova impiegato anche nel ritratto di Tassi, sulle cui tempie, nonostante la minore lunghezza, vengono realizzati dei solchi (presenti pure sul pizzetto) a definire una volumetria, maggiormente percepibile dalla distanza dello spettatore **[fig. 6]**. I confronti proposti, pur non risolvendo la questione attributiva, possono essere utili ad aprire la riflessione su di un'opera finora dimentica, nell'attesa di un restauro che potrebbe contribuire a stabilirne la paternità.

Passando invece al territorio in provincia di Rieti, uno dei casi più interessanti di committenza si conserva a Pozzaglia Sabina, all'interno della chiesa di San Nicola di Bari. Sulla parete laterale della prima cappella destra, è inserito, all'interno di una nicchia ovale, il busto in marmo di Caterina Basilici **[fig. 7]**. Caterina, nobildonna originaria di Orvinio, fece realizzare una propria cappella con funzione di sacello sepolcrale, come indica la lapide presente sul pavimento[22] e presso la

[19] D. Dombrowki, *Giuliano Finelli*, cit., pp. 417-418. Per il busto di prelato si rimanda nello specifico a R. Origlia, in *Giuliano Finelli Carrara 1601-Roma 1653*, presentazioni di M. Hagge, L. Passeggia, testi e contributi di C. Andrei, N. Ciarlo, R. Origlia, G. Montanari, Fosdinovo, Associazione artistico culturale Percorsi d'arte, 2019, p. 358, con bibliografia precedente.

[20] Si veda J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven & London, Yale University Press, 1985, II, pp. 476-477; A. Bacchi, in *I marmi vivi*, cit., pp. 290-293; R. Origlia, in *Giuliano Finelli*, cit., p. 351, figg. pp. 158-159, con bibliografia precedente.

[21] Per i due busti, oggi conservati presso il Bode Museum di Berlino ma registrati negli inventari di palazzo Peretti Montaldo in San Lorenzo in Lucina, si veda in particolare R. Origlia, in *Giuliano Finelli*, cit., p. 348, figg. pp. 106-107, con bibliografia precedente.

[22] «D.O.M. HOC DE BASILICI CONCEDIT SACERDOTI». Trascitta in F. Sperandio, *Sabina sagra e profana antica e moderna ossia Raccolta di notizie del paese sabino divisa in dieci capitoli*, Roma, nella stamperia di Giovanni Zempel, 1790 p. 407.

quale istituì, con atto notarile in data 6 aprile 1713[23], la cappellania laicale di Maria Assunta dotandola di terreni e di arredo[24]. Dalle sue donazioni, oltre alla cappellania dell'Assunta in Pozzaglia nacquero quella della SS. Trinità nella chiesa di San Nicola a Orvinio (eretta nel 1709) e quella di Sant'Antonio di Padova nella chiesa di Santa Maria dei Raccomandati, nel 1711, anch'essa ad Orvinio[25]. In quest'ultimo ambiente notevole è la decorazione a stucco che incornicia la volta affrescata con la *Gloria di Sant'Antonio*, le tre pale d'altare (quella sulla parete destra è una copia del *Martirio di Sant'Andrea* di Carlo Maratti) e otto ovali con i ritratti di persone appartenenti alla famiglia Basilici, tra cui quello della stessa Caterina[26] **[fig. 8]**.
Per quanto riguardo il busto marmoreo, la documentazione finora rinvenuta non ha permesso anche in questo caso di far luce sull'autore dell'opera che però trova un confronto significativo con il ritratto di Vittoria Parabiacchi Altieri nell'omonima cappella in Santa Maria in Campitelli. Il busto della principessa, deceduta nel 1687, venne inizialmente affidato a Michel Maille al quale vennero elargiti una serie di acconti tra il febbraio del 1699 e l'aprile del 1701, ma l'opera fu lasciata incompiuta, forse a causa della morte dello scultore. Il lavoro venne così affidato a Giacomo Antonio Lavaggi che la portò a termine nel 1703[27] **[fig. 9]**.

[23] Archivio di Stato di Rieti [ASR], Atti del Notaio Giovanni Greco jun., Notaro di Scandriglia, Busta n.74, 1708-1716, Dotatio cappelle Beatae Mariae Assumptionis Putealis, Die 6 mensis Aprilis 1713, c. 95.

[24] Ancora oggi la cappella in questione viene chiamata Cappella Marcangeli, dal cognome del marito di Caterina. P. Basilici, *Tutto quello che so sui Basilici di Orvinio. Esiti di una ricerca genealogica*, 2012, pp. 30-34, 73, 77-78 <https://www.yumpu.com/it/document/view/16034713/tutto-quello-che-so-casa-dei-basilici>.

[25] P. Basilici, M. Basilici, *Famiglia Maccafani di Pozzaglia Sabina*, in «Quaderno del Museo civico di Serchio (AQ)», XII/114 (2010), pp. 1-19.

[26] Tutte le opere sono state attribuite da Ileana Tozzi al pittore Vincenzo Manenti, nativo di Orvinio e attivo tra alto lazio, Umbria e Abruzzo nella seconda metà del XVII secolo. I. Tozzi, *Vincenzo Manenti "sabinus pictor"*, Roma, Edilazio, 2000, p. 113. Si veda inoltre C. Lo Monaco, *L'edificio di culto codice del territorio. Recuperare per valorizzare. Anagrafe Regionale di Chiese Cappelle e Santuari di proprietà pubblica nel Lazio*, Roma, Gangemi, 2016, p. 49.

[27] F. Titi, *Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma, Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo ed altri*, Roma, Pietro Leone, 1708, p. 17; L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II, Roma, per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario romano, 1736, p. 482; A. Schiavo, *Palazzo Altieri*, Roma, Associazione bancaria Italiana, 1964, p. 193; A. Anselmi, *Sebastiano Cipriani. La cappella Altieri e I pregi dell'architettura. Oda di Giovambattista Vaccondio*, in *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 9 (1993), pp. 203-224; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture a Roma*, cit., p. 225. Sempre frutto della collaborazione con Michel Maille, va ricordato il deposito per Lorenzo Onofrio Colonna nella chiesa di Sant'Andrea

Se si guarda al viso delle due donne, pur considerando la differenza di età, si possono notare delle similitudini nell'impostazione generale delle figure, dotate di una certa monumentalità, accresciuta, nel caso di Caterina, dal formato leggermente più grande del naturale, insieme allo sguardo fisso e altero. La maniera di lavorare gli occhi con le pupille scavate è la medesima, come pure il realismo che non risparmia la rappresentazione della verruca, delle borse e delle rughe, del tutto simili quelle sulle guance, più accentuate sulla fronte quelle di Caterina. Le bocche sono entrambe serrate, leggermente più espressiva quella della Basilici grazie alle fossette scavate intorno. Si ravvisa inoltre una grande similitudine nella maniera di lavorare i capelli e soprattutto le sopracciglia, rese con dei solchi paralleli, accentuati nel caso di Caterina dai depositi di sporco che enfatizzano nel complesso i contrasti chiaroscurali della superfice.
L'attribuzione a Lavaggi, se appare convincente sul piano stilistico, pone però delle problematiche perché l'artista è conosciuto quasi esclusivamente come stuccatore. Un'altra opera che venne chiamato a completare, recentemente resa nota da Vittoria Brunetti, è una statua raffigurante la Morte sulla quale intervenne nel panneggio, del tutto simile a quello del busto di Caterina Basilici; tuttavia, la committenza, non soddisfatta del lavoro, affidò l'incarico a Lorenzo Ottoni[28].
L'ultimo caso qui analizzato si trova invece nel paese di Fianello, nel comune di Montebuono. All'interno della chiesa di San Giovanni Battista, attualmente in stato di abbandono a causa del completo spopolamento del paese, è collocato il monumento funebre di Giuseppe Sabuzi **[fig. 10]**. Il suo sacello venne ubicato in prossimità dell'altare dedicato ai Santi Giuseppe e Filippo Neri dove si stabilì che venissero celebrate le messe in suffragio della sua anima e di quella dei suoi discendenti. Queste informazioni desunte dall'iscrizione posta al di sotto del busto marmoreo[29], hanno trovato conferma dalla lettura del testamento rinvenuto

a Paliano (FR), databile al 1689. Sempre per i Colonna si segnala l'attività di Lavaggi, insieme ad Andrea Fucigna e Vincenzo Felici, come restauratore di sculture antiche. In particolare, effettuò dei lavori su una *Clelia*, un *Esculapio* e un *Console*. Si veda F. Carinci, *Le antichità Colonna nei secoli XV e XVI*, in *Catalogo della Galleria Colonna. Sculture*, a cura di F. Carinci, H. Keutner, L. Musso, M.G. Picozzi, Busto Arsizio, Bramante editrice, 1990, pp. 26, 49 n. 159; A. Marchionne Gunter, *Documenti di opere in chiese romane tra Sei e Settecento*, in «Studi Romani», 51 (2003), pp. 340, 347. Sulla vita e l'attività di Giacomo Antonio Lavaggi si veda in particolare C. Giometti, *Lavaggi, Giacomo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64 (2005), pp. 132-134.

[28] V. Brunetti, in «Studi sul Settecento romano», 42, cds.

[29] L'epigrafe è trascritta in F. Sperandio, *Sabina sacra*, cit., p. 392.

nell'Archivio di Stato di Roma. Nell'atto, datato 20 luglio 1673, viene fatto obbligo all'erede Francesco Antonio Moscatelli di

> far fare nella Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni Battista di Fianello, una cappella dedicata a S. Giuseppe e S. Filippo Neri, con spendere per fabricare della cappella, e quadro di quella scudi duicento m.ta obbligandolo ancora a far celebrare per suffragio dell'anima mia e miei antenati e successori in perpetuo una messa la settimana nella med.ma cappella, obbligandolo anco di fare in detta paliotto tovaglia ed altro che si richiede per servitio di detta cappella, con darci anco la cera per il consumo di dette messe. Volendo che il presente obbligo sia registrato e scritto in lapide di marmo nella med.ma cappella, acciò resti per sempre adempita detta mia volontà[30].

La lapide, il busto e lo stemma del defunto vennero eretti nel 1679, quattro anni dopo la morte di Giuseppe Sabuzi (avvenuta all'età di 54 anni). Un pagamento di 50 scudi rivenuto nell'Archivio del Banco di Santo Spirito erogato da Francesco Antonio Moscatelli il 4 febbraio 1678 a favore di Camillo Mannucci, si può ricollegare alla realizzazione del monumento funebre[31]. Camillo Mannucci può essere identificato con lo stesso personaggio che partecipò all'asta per i «cementi», ovvero i materiali lapidei recuperati dalla demolizione dell'isola di Piazza Colonna, il 13 febbraio 1659, aggiudicandosi il lotto per la considerevole cifra di 505 scudi[32]. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile stabilire se Mannucci oltre al commercio di marmi si occupasse anche della loro lavorazione, in prima persona o avvalendosi di scalpellini alle sue dipendenze; ma si può ipotizzare che il pagamento erogato da Moscatelli si possa riferire al solo materiale lapideo, come farebbe supporre la cifra di 50 scudi, piuttosto bassa per l'intero monumento. Questi fatti spiegano il livello qualitativo non eccelso del busto, fatto sì a Roma, ma non da uno scultore di professione e soprattutto cinque anni dopo la morte del defunto, ritratto non dal vivo ma copiando una qualche effigie.
L'episodio di committenza riveste però un certo interesse perché sia Sabuzi che Moscatelli, sebbene di origine sabine, vivevano a Roma e qui ricoprivano cariche significative: l'uno fu notaio capitolino tra il 1660 e il 1664, mentre il nipote procuratore fiscale, come si apprende dall'iscrizione sulla sua lapide un tempo nella chiesa

[30] Archivio di Stato di Roma [AdSR], Trenta Notai Capitolini, Ufficio 29, De Comitibus Simon, *Testamenti (1670-1678)*, vol. 229, cc. 385-396.

[31] Archivio del Banco di Santo Spirito [ABSS], Reg. 84, 1678, c. 662.

[32] D. Metzger Habel, *"When All of Rome was Under Construction". The Building Process in Baroque Rome*, University Park, Penn State University Press, 2013, pp. 102-103.

di San Marco al Campidoglio[33]. La scelta di Giuseppe Sabuzi di farsi seppellire nella parrocchia di Fianello di cui era pure originario il padre Orazio, nominato nel testamento, rivela la forte devozione e il legame indissolubile con la Sabina.
I casi studio presentati dimostrano come sia fondamentale il ruolo della committenza locale, che, sempre legata a Roma, adottava modelli iconografici derivati dai grandi centri di produzione, rielaborandoli come strumenti di autorappresentazione e di affermazione sociale. Pur non configurandosi come capolavori le opere qui presentate risultano pienamente rappresentative del patrimonio storico artistico del territorio laziale oggetto della mappatura e, per estensione, di una parte consistente di quello italiano, costituito in larga misura da manufatti di livello qualitativo medio, e talvolta modesto. Proprio per questo motivo, il loro studio si rivela imprescindibile: in assenza di conoscenza non può esservi né tutela né valorizzazione. Inoltre, sebbene si tratti di opere realizzate in marmo, materiale tradizionalmente associato a un'idea di durata ed eternità, esse dimostrano una condizione di intrinseca fragilità, che le rende ugualmente bisognose di attenzione e di cure.

[33] V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, Tipografia dei fratelli Benigni, 1879, XIII, p. 426, n. 1025.



Monumento sepolcrale di Attilio Nicolai, 1624-1626, Canepina, chiesa di San Michele Arcangelo, presbiterio, parete sinistra.

Fig. 1



Monumento sepolcrale di Alberto Nicolai, 1626, Canepina, chiesa di San Michele arcangelo, presbiterio, parete destra.

Fig. 2

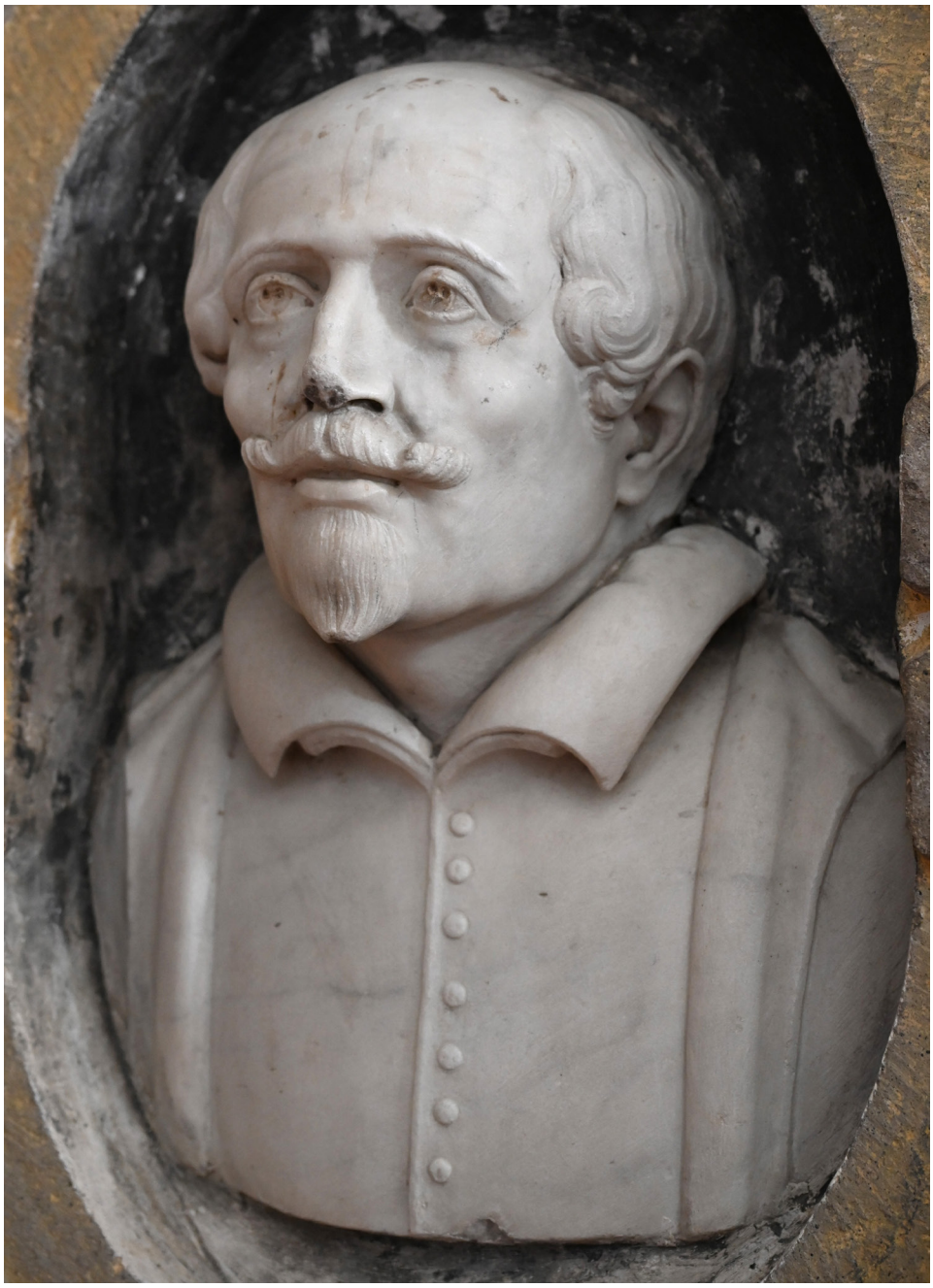
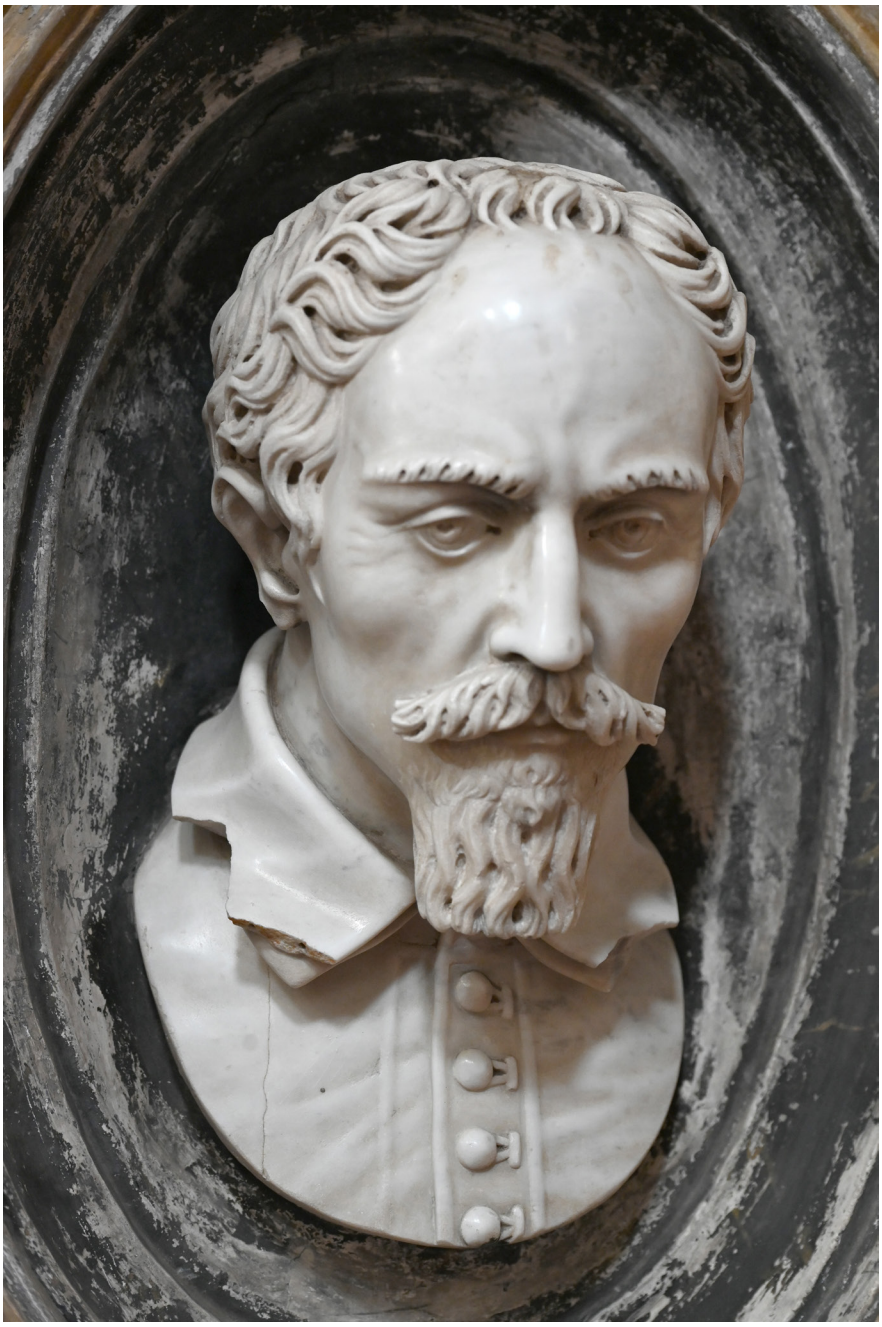


Fig. 3 *Ritratto di Alberto Nicolai*, 1626, Canepina, chiesa di San Michele arcangelo, presbiterio, parete destra.



Ritratto di Attilio Nicolai, 1624-1626, Canepina, chiesa di San Michele Arcangelo, presbiterio, parete sinistra.

Fig. 4



Ritratto di Gaspare Tassi, 1633, Gallese, concattedrale di Santa Maria Assunta, sagrestia, parete destra.

Fig. 5



Fig. 6 *Ritratto di Gaspare Tassi* (particolare), 1633, Gallese, concattedrale di Santa Maria Assunta, sagrestia, parete destra.



Fig. 7 Giacomo Antonio Lavaggi, attribuito, *Busto di Caterina Basilici*, 1712 ca., Pozzaglia Sabina, chiesa di San Nicola, cappella destra.



Fig. 8 Vincenzo Manenti, *Ritratto di Caterina Basilici*, Orvinio, chiesa di Santa Maria dei Raccomandati, cappella di Sant'Antonio da Padova, parete destra.



Fig. 9 Michel Maille e Giacomo Antonio Lavaggi, *Busto di Vittoria Parabiacchi Altieri*, 1699-1703, Roma, chiesa di Santa Maria in Campitelli, cappella Alteri, parete destra.



Monumento sepolcrale di Giuseppe Sabuzi, 1679, Fianello (Montebuono, RI), chiesa di San Giovanni Battista, parete sinistra.

Fig. 10

PROFILO AUTORE

Antonio Marras

Antonio Marras è dottore di ricerca in Storia dell'arte moderna presso Sapienza Università di Roma, dove ha conseguito la laurea magistrale, il diploma di Specializzazione e il Dottorato con una tesi monografica dedicata al pittore romano Giovanni Battista Lenardi (1656-1703). Dal 2024 è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Firenze, dove ha collaborato, sotto la direzione del Prof. Cristiano Giometti, al PRIN *Peripheral Baroque Sculptures*. Dall'aprile 2025 è impegnato nel progetto di digitalizzazione, studio e valorizzazione dei documenti conservati presso l'Archivio storico Eredità Bardini di Firenze.

Antonio Marras holds a PhD in Early Modern Art History from Sapienza University of Rome, where he also completed his MA and postgraduate Specialization School, with a monographic dissertation on the Roman painter Giovanni Battista Lenardi (1656-1703). Since 2024 he has been a research fellow at the University of Florence, where he has worked under the supervision of Prof. Cristiano Giometti on the PRIN project *Peripheral Baroque Sculptures*. Since April 2025, he has been involved in the digitization, study, and enhancement of the documents preserved in the Historical Archive of the Bardini Estate in Florence.

Marmora et Lapidea

anvur

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 Paolocci, 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, Universitad de Alcalà 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