

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapis



7 - 2026



FONDAZIONE FRANZONI ETS

TUTTE LE STATUE PARTONO DA ROMA

**SCULTURA BAROCCA TRA
CENTRO E PERIFERIA 1630-1750**

Atti del Convegno di Studi

**Roma, Palazzo Caetani
12-13 febbraio 2026**

a cura di Adriano Amendola e Cristiano Giometti

ISSN 2724-4229 [online]

ISBN 9791280779229

Arti Grafiche Francescane srls



Marmora et Lapidea

anno VII

2026



Peripheral Baroque Sculpture
1630 - 1750



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

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



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO

DiSPaC

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

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 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 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 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

Adriano Amendola

Convenzione e invenzione: nuove considerazioni su Pompeo Ferrucci e Ippolito Buzio tra centro e periferia

Abstract ITA

Il contributo rilegge la figura di Pompeo Ferrucci nelle dinamiche tra centro e periferia nella Roma del primo Seicento, superandone la tradizionale marginalità. Attraverso il *Cristo Giustiniani* di Bassano Romano, prima versione incompiuta del *Cristo della Minerva* di Michelangelo, si indaga il ruolo dello scultore come mediatore tra invenzione e devozione, riconoscibile in una grammatica classicista controllata. Fonti documentarie (testamento, inventario e acquisto di sculture dalla vedova di Orazio Candellieri) ne rivelano il profilo di restauratore e conoscitore dell'antico. Si propongono inoltre nuove attribuzioni a Ferrucci (le cariatidi centrali del Sepolcro di Paolo V Borghese, la testa di Giuseppe della *Sacra Famiglia* di Boville Ernica) e la restituzione a Ippolito Buzio del monumentale *Busto di Cristo* di Bassano.

Abstract ENG

This paper reexamines the figure of Pompeo Ferrucci within the dynamics between center and periphery in early seventeenth-century Rome, challenging his traditional marginalization. Through the *Giustiniani Christ* in Bassano Romano – the unfinished first version of Michelangelo's *Christ of the Minerva* – it investigates the sculptor's role as a mediator between invention and devotion, expressed through a controlled classicist grammar. Documentary sources (testament, inventory, and the purchase of sculptures from the widow of Orazio Candellieri) reveal his profile as a restorer and connoisseur of antiquity. The study also proposes new attributions to Ferrucci (the central caryatids of the tomb of Paul V Borghese and the head of Saint Joseph in the *Holy Family* of Boville Ernica) and reassigns the monumental *Bust of Christ* in Bassano to Ippolito Buzio.

Parole chiave

Centro e periferia, collezionismo antiquario, Cristo della Minerva, Ippolito Buzio, Michelangelo, Pompeo Ferrucci, restauro, scultura barocca romana

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-a-amendola-pompeo-ferrucci-ippolito-buzio>

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

La figura di Pompeo Ferrucci ha occupato finora una posizione marginale nella storiografia artistica sul primo Seicento romano, nonostante il suo ruolo tutt'altro che secondario nei cantieri più significativi della Roma post-tridentina in cui prevalevano l'ideale continuità tra i valori del mondo classico e quelli della cultura cattolica. Nato a Fiesole, figlio del fiorentino Giovanni Battista, e attivo stabilmente a Roma a partire dal pontificato di Paolo V Borghese – ottenne con il fratello Mattia la cittadinanza romana il 14 marzo 1613¹ – Ferrucci è stato a lungo relegato nella categoria dei cosiddetti piccoli maestri², espressione che, pur cogliendone la distanza dai vertici dell'invenzione barocca, rischia di oscurare la complessità di una carriera costruita nel segno della continuità con il classicismo tardo-cinquecentesco e della capacità di mediazione tra modelli illustri e contesti periferici. Il presente contributo intende riconsiderare tale figura di scultore alla luce del problema, più ampio, del rapporto tra centro e periferia, individuandone l'inizio per una più corretta valutazione nel *Cristo Giustiniani* della chiesa di San Vincenzo Martire a Bassano Romano³, prima versione della statua di Michelangelo destinata alla Minerva

¹ Archivio Storico Capitolino (d'ora in avanti ASC), Cam. Cap., cred. I t. 32, c. 47: Mattia e Pompeo Ferrucci sono nell'elenco dei "cittadini creati" nel Consiglio segreto del 7 marzo 1613; ASC, Cam. Cap., cred. I t. 2, c. 36: «Pompeo et Matthia de Ferrucciis floren. Cum et veteri more, 14 martii 1613».

² V. Martinelli, *Contributi alla scultura del Seicento*, in «Commentari», III, I, 1952, pp. 35-50: 44.

³ Sulla statua e le precedenti ipotesi attributive sul suo completamento si veda S. Danesi Squarzina, *The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part II*, in «The Burlington Magazine», 140/1139 (1998), pp. 102-118: p. 113; Idem, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani Collection*, in «The Burlington Magazine», 142/1173 (2000), pp. 746-751; I. Baldriga, *The First Version of Michelangelo's Christ for S. Maria Sopra Minerva*, in «The Burlington Magazine», 142/1173 (2000), pp. 740-745; S. Danesi Squarzina, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio-15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum, 15 giugno-9 settembre 2001), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 2001, p. 250, cat. B15; Idem, *Il Cristo portacroce di collezione Giustiniani. Prima versione incompiuta di un'opera di Michelangelo*, in *Dai Giustiniani all'Unione Europea: un percorso continuo*, a cura di E. Giustiniani, Bassano Romano, Pioda Imaging, 2005, pp. 157-171, propone di circostanziare l'intervento di finitura del volto a ridosso del trasferimento a Bassano Romano nel 1644; Ch. L. Frommel, *Michelangelo, Bernini e le due statue del Cristo Risorto*, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna: studi in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Giulia, I. Herklotz, S. Zen, Sora, Centro Studi Sorani Patriarca, 2009, pp. 177-215; S. Danesi Squarzina, *Il Rinascimento a Roma dopo Giulio II: Michelangelo e il fondamento del disegno, della Cappella Sistina alla Paolina*, in *Il Rinascimento a Roma. nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano, Electa, 2011, pp. 78-87: p. 85; Idem, *Il ritrovamento del Cristo Giustiniani*, in *1564/2014 Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini,

lasciata incompiuta e poi “velata dalla mano barocca che l’ha compiuta” per usare una felice definizione di Silvia Danesi Squarzina⁴ [fig. 1]. Ferrucci assurgerà così a caso emblematico di un artista capace di far circolare, trasformando e risemantizzando modelli nati nel cuore della cultura artistica romana.

In verità Pompeo Ferrucci opera in un ambiente dominato dalla lezione michelangiolesca e dalla sua canonizzazione accademica portata avanti dai nipoti, l’architetto Francesco e il letterato Michelangelo Buonarroti il Giovane, e da pittori e scultori come Ludovico Cigoli, Domenico Passignano, Cristofano Stati detto il Braccianese e più in generale dagli artisti di nascita e formazione toscana. Gli anni a cavallo tra Cinque e Seicento lo registrano attivo in imprese collettive – dal monumento Bonelli in Santa Maria sopra Minerva alla Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore – che lo mostrano quale artista capace di inserirsi con misura in programmi decorativi complessi, aderendo a un linguaggio che privilegia equilibrio, compostezza formale e chiarezza iconografica⁵. La sua produzione, prevalentemente sacra, rivela una fedeltà costante a un’idea di scultura come arte del decoro e della persuasione morale, lontana tanto dagli eccessi patetici del primo barocco quanto dalle sperimentazioni più ardite dei suoi contemporanei.

È proprio questa postura intermedia, né innovativa in senso radicale né meramente imitativa, a rendere Ferrucci una figura chiave per comprendere le dinamiche di trasmissione dei modelli dal centro alla periferia. Nel caso di Bassano Romano, tale dinamica si intreccia con la vicenda complessa del Cristo originariamente concepito da Michelangelo per Santa Maria sopra Minerva⁶. La prima versione incompiuta dell’opera, segnata dalla presenza della celebre vena nera nel marmo, rappresenta un momento critico nel percorso michelangiolesco, che Giorgio Vasari tende significativamente a marginalizzare nella sua narrazione delle *Vite*⁷.

Palazzo Caffarelli, Sala Orazi e Curiati, 24 maggio-14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, E. Capretti, S. Risaliti, Firenze, Giunti, 2014, pp. 91-99.

⁴ Intervista di D. Fonti a S. Danesi Squarzina, in «Giornale dell’Arte», 134 (dicembre 2000), p. 11.

⁵ S. Bellesi, *Ferrucci Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47 (1997), pp. 251-252.

⁶ A. Amendola, *Vasari, Michelangelo e la perfezione. La prima versione del Cristo per la Minerva e una proposta per Pompeo Ferrucci*, in «Fontes. Rivista di iconografia e storia della critica d’arte», 6 (2025), pp. 297-334, con bibliografia precedente. Da ultimo, per una sintesi delle vicende della prima versione e per un inquadramento sull’attività giovanile di Michelangelo, si veda K. W. Christian, *Raffaele Riario, Jacopo Galli, and Michelangelo’s Bacchus, 1471-1572*, Turnouth, Harvey Miller Publisher - Brepols, 2025, pp. 308-312.

⁷ I. Baldriga, *Michelangelo, ovvero la perfezione (il genio)*, in *Il Primato dei Toscani nelle Vite del Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, Basilica Inferiore di San Francesco, 3 settembre 2011-9 gennaio 2012), a cura di P. Refice, Firenze, Edifir Edizioni Firenze, 2011, pp. 147-164

Il silenzio vasariano, lungi dall'essere casuale, contribuisce a costruire un'immagine di Michelangelo come artista votato alla perfezione assoluta, incapace di tollerare l'imperfezione materiale e dunque incline all'abbandono dell'opera non conforme al suo ideale⁸.

La successiva fortuna della statua – passata dal primo committente Metello Vari ad altri proprietari, rilavorata e infine collocata nella chiesa di San Vincenzo Martire nel 1644 – testimonia però un destino alternativo, in cui l'incompiuto michelangiolesco diventa materia di intervento, mediazione e, in ultima analisi, di compimento. In questo contesto si inserisce, come ho potuto argomentare più ampiamente altrove, la mano di Pompeo Ferrucci, artista che intervenne per completare e rendere presentabile un marmo carico di prestigio ma problematico sul piano formale e simbolico, non dimentichiamo che rappresentava pur sempre la figura di Cristo; dunque, l'incompiutezza materica si scontrava con l'idea della perfezione teologica⁹. L'intervento ferrucciano, riconoscibile a mio parere nella resa del volto, nella capigliatura e in alcuni dettagli anatomici irrigiditi entro un canone accademico, agisce come un velo che attenua la drammaticità michelangiolesca e riconduce la figura entro una grammatica più rassicurante e devozionale.

Un elemento decisivo per sostenere l'attribuzione a Pompeo Ferrucci dell'intervento sul Cristo Giustiniani è costituito dal raffronto stringente con due opere cardine della sua produzione certa: il rilievo della *Traditio Clavium* nel Duomo di Frascati e il *Busto di Pier Cambi* nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini¹⁰ [figg. 2-3]. Il confronto, condotto su base stilistica e tecnica, consente di riconoscere una medesima grammatica formale che attraversa opere di diversa tipologia e funzione, ma accomunate da soluzioni ricorrenti nella resa dei volti, nella conduzione delle superfici e nel trattamento dei dettagli plastici.

Nel rilievo frascatano, firmato e datato 1613, Ferrucci mostra una spiccata propensione a cristallizzare le fisionomie entro un canone classicista, attenuando ogni tensione dinamica a favore di un equilibrio solenne e misurato. In particolare, alcune teste secondarie della composizione – come quella di san Giacomo, collocata in secondo piano – presentano sorprendenti affinità con il volto del Cristo di Bassano Romano: la disposizione leggermente asimmetrica degli occhi, la palpebra inferiore appena gonfia, la bocca lievemente dischiusa come a suggerire un respiro trattenuto, nonché l'andamento ordinato e modulare delle ciocche di capelli, scandite secondo un ritmo all'antica. Tali elementi, lontani dalla tensione michelangio-

⁸ A. Amendola, *Vasari, Michelangelo e la perfezione*, cit., pp. 299-301.

⁹ *Ivi*, pp. 327-328.

¹⁰ *Ivi*, p. 322.

lesca, rimandano piuttosto a una volontà di controllo e di normalizzazione formale, coerente con la cultura accademica in cui Ferrucci si muove con particolare agio. Il raffronto si fa ancora più stringente con il Busto di Pier Cambi, dove emergono analogie tecniche difficilmente spiegabili come semplici coincidenze. L'uso del trapano nella capigliatura e nella barba¹¹, la costruzione dei riccioli secondo moduli ripetuti e l'accentuazione dei contrasti chiaroscurali attraverso incisioni profonde trovano un preciso riscontro nel trattamento del volto e della barba del Cristo Giustiniani. In entrambi i casi, la materia marmorea appare governata da una mano esperta ma prudente, che privilegia la leggibilità e la finitezza rispetto alla vibrazione interna della forma.

Il valore di questi raffronti risiede dunque non solo nel chiarire una questione attributiva, ma anche nel fornire indicazioni di ordine cronologico. La *Traditio Clavium* di Frascati, firmata e datata 1613, e il *Busto di Pier Cambi*, eseguito tra il 1629 e il 1630, delimitano infatti un arco temporale sufficientemente ampio entro il quale la grammatica esecutiva di Pompeo Ferrucci appare sostanzialmente immutata. In entrambe le opere, distanti tra loro quasi due decenni, si riscontrano le medesime soluzioni formali e tecniche: la fissità controllata delle fisionomie, la lieve divergenza delle pupille, l'uso calibrato del trapano a fini chiaroscurali, la costruzione modulare della capigliatura e della barba, nonché una generale tendenza a contenere la vitalità della forma entro un registro accademico stabile. Tale continuità suggerisce un artista poco incline all'evoluzione stilistica, coerente piuttosto con un'idea di scultura fondata sulla ripetizione consapevole di un canone acquisito. L'inventario dei beni¹², rinvenuto con il testamento¹³ e un altro documento nell'ambito di questa ricerca, ci restituisce la presenza nella sua casa nel Rione Monti «alli Pantani nella strada detta Bonella», di «una cassa di Albuccio vecchia tarmata

¹¹ Per un valido inquadramento dell'uso del trapano in scultura si veda *The Drill in Sculpture. From Ancient Egypt to Modernism*, a cura di P. D'Agostino, L. Simonato, Turnhout, Brepols, 2025.

¹² Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Trenta Notai, Ufficio 12, notaio Angelus Caninus, t. 71, cc. 851r-852v, 859r-v. Per la trascrizione dell'inventario si rimanda il lettore all'**appendice documentaria 2**.

¹³ Ibidem, t. 652, cc. 245r-247v, 260r-v. Il testamento è stato segnalato, senza segnatura archivistica e trascrizione, da C. Lollobrigida, *Plautilla Bricci. Pictura et Architectura Celebris. L'archittrice del Barocco Romano*, Roma, Gangemi, 2017, p. 19, che istaura inappropriatamente una parentela con la più nota Plautilla Bricci, come opportunamente rilevato da Y. Primarosa, *Plautilla Bricci disegnatrice, pittrice, archittrice. Verso un catalogo ragionato*, in *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e archittrice*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Corsini 5 novembre 2021-19 aprile 2022), a cura di Y. Primarosa, Roma, Officina Libraria, 2022, pp. 45-46. Per la trascrizione del testamento si rimanda il lettore all'**appendice documentaria 1**.

dipinta con diversi disegni dentro del dicto q.m Pompeo»¹⁴. Disegni che sono sì strumento di invenzione ma anche di studio e controllo delle forme, tratto peculiare della formazione toscana e più precisamente fiorentina dell'artista. Tra i suoi beni si segnalano espliciti riferimenti a dipinti come l'Annunziata e i ritratti del granduca Cosimo II e della granduchessa consorte Maria Maddalena d'Austria e tra le sculture la presenza di due opere riecheggianti composizioni michelangiolesche, ovvero «una Madonna della Pietà con il Xristo morto in Braccio di marmo», e «un Moise di terra cotta»¹⁵. A questi poi si affiancano alcune figure di marmo, probabilmente tratte dall'antico, come «un putto che ride con uno uccello in mano», che evoca la stessa figura di fanciullo da un prototipo ellenistico già appartenuto alla collezione di Giovan Battista della Porta e nel 1609 acquistato dai Borghese, «Diversi modelli di greta et gesso» e diversi materiali lapidei come capitelli e lastre evidentemente utili alla sua professione¹⁶. Erano anche elencate una ventina di teste e mezzibusti di marmo e sette statue piccole che indicano una tendenza a raccogliere pezzi antichi, confermata anche da altre carte d'archivio.

Pompeo Ferrucci il 29 marzo nel 1628, ad esempio, acquistò per il prezzo di 939.40 scudi un gruppo di reperti che costituivano parte della dote di 5.000 scudi di Olimpia Macchera, vedova di «Orazio Leciadelerier»¹⁷, ovvero Orazio Candellieri, collezionista di epigrafi e proprietario di una casa sul Pincio in cui era conservata l'ara di un liberto imperiale¹⁸. L'insieme consisteva in nucleo importante di ritratti raffiguranti:

Testa di Scipione Africano, testa di Cocceio Nerva, teste di 12 imperatori, testa d'Appilio Marino [*sic* per Opilio Macrino], testa di Alessandro, testa di Faustina, testa senza busto di Lucretia, testa di Vitellio, Apollo di piccola statura, Paride, Egeria, Celere [*sic* per Cerere], Giove, Adone, Venere del moscaino, Higia, testa del Caracalla, testa con il busto di

¹⁴ ASR, Trenta Notai, Ufficio 12, t. 71, notaio Angelus Caninus, c. 852r.

¹⁵ *Ivi*, c. 851r.

¹⁶ *Ivi*, cc. 851r, 852v.

¹⁷ ASR, Archivio Urbano, sez. XL, t. 3, notaio Valentini, cc. n.n. Si veda **appendice documentaria 3**.

¹⁸ C. Ferro, A. M. Rossetti, *Epigrafi ed epigrafia di un grande antichista dell'800. La raccolta lapidaria di Emiliano Sarti*, in *Rooms in the Mansion of History. Studi in onore di Maria Cristina Molinari*, a cura di D. Williams, M. Barbato, S. Bruni, M. Valci, Roma, RomaTre Press, 2025, pp. 348-389: p. 366, con spoglio del *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), VI, nn. 934, 1001, 15446, 16878, 18469, 18672, 19495, 19616, 19813, 21098, 23941; consultabile online al sito <<https://arachne.dainst.org/project/cilpac>>.

Ottaviano imperatore, Antimo, Adone piccolo, Amore piccolo, nove busti con teste guaste.

Nell'elenco compare anche una «Venere del moscaino», forse da riconoscersi come una scultura di Francesco Mosca detto il Moschino, artista pisano attivo nella seconda metà del Cinquecento, impegnato anche in tematiche mitologiche, corroborando la validità dell'attribuzione¹⁹. Il contratto stipulato davanti a testimoni, tra gli altri Gaspare Solaro figlio dello scalpellino Tullio, fa luce sulla frequentazione di Pompeo Ferrucci dell'ambiente degli antiquari, probabilmente in quanto restauratore, e al contempo dei forestieri, in questo caso francesi, sul quale varrà la pena condurre ulteriori indagini anche sulla scorta di prove indiziarie come la presenza del ritratto di «Pompeo scoltore»²⁰ tra i beni del collega Nicolas Cordier. È utile notare che il gruppo di opere acquisite da Ferrucci consta di effigi non comuni che, tenendo conto della collocazione della casa di Candellieri sul Pincio, potrebbero provenire dagli Horti Sallustiani. Oltre a quella di Nerva, rara è la testa ritenuta di Macrino, di cui un bell'esemplare proveniente dalla settecentesca collezione Albani si conserva ai Musei Capitolini, dove – e la è coincidenza suggestiva – sono confluite alcune delle epigrafi già di proprietà Candellieri.

A completare la consistenza del patrimonio di Ferrucci al momento della morte, nel lascito testamentario alla moglie Plautilla Bracci, prima erede per l'assenza di figli alla quale sarebbe succeduti i parenti più stretti di Pompeo (il fratello Mattia, la sorella Maddalena e in ultimo il cugino Giovan Battista), compare tra gli altri beni a lei destinati una statua di un *Angelo custode* in marmo²¹.

Tornando ad esaminare lo stile dello scultore, alla luce della sostanziale immutabilità della sua grammatica scultorea, il *Cristo Giustiniani* può essere inserito con maggiore precisione nella fase tarda dell'attività di Ferrucci²². L'inventario Giusti-

¹⁹ Si veda B. Franci, *Le sculture di Simone e Francesco Mosca nel transetto del duomo di Orvieto*, in *Le cattedrali, segni delle radici cristiane in Europa*, a cura di L. Andreani, A. Cannistrà, Orvieto, Opera del Duomo di Orvieto, 2010, pp. 225-236.

²⁰ S. Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, II, Roma, École française de Rome, 1984, p. 321.

²¹ ASR, Trenta Notai, Ufficio 12, t. 652, notaio Angelus Caninus, c. 260r.

²² Di recente il volto del Cristo di Bassano Romano è stato indicato da Valentina Salerno a sostegno della dibattuta attribuzione a Michelangelo di un busto di Cristo conservato nella chiesa di Sant'Agnesa fuori le mura, da tempo noto alla storiografia e già ritenuto nel XVIII secolo opera del maestro (S. Pressouyre, *Nicolas Cordier*, cit., II, p. 455, n. 79; D. Vogel, *Der Deutsch-Römer Emil Wolff, (1802-1879). Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent*, Francoforte, Lang, 1995, p. 357). La corretta attribuzione della *facies* ultima della scultura bassanese a Pompeo Ferrucci fa sgretolare il raffronto stilistico in favore dell'autografia michelangiolesca, ri-

niani del 1638, che registra la presenza della statua già compiuta ma con i bracci della Croce a terra, dunque non montati²³, impone di collocare l'intervento di finitura prima di tale data e, con ogni probabilità, entro la morte dello scultore avvenuta nel 1637. Considerando le stringenti affinità con il *Busto di Pier Cambi*, appare verosimile circoscrivere il compimento del Cristo entro un arco ristretto, compreso tra il 1630 e il 1635. In questo torno di anni, Ferrucci avrebbe potuto mettere mano alla bozza michelangiolesca senza alterarne l'impianto generale, ma adattandola definitivamente a una sintassi formale ormai pienamente codificata, che egli continuò a praticare senza significative variazioni fino alla fine della sua carriera. Attraverso il filtro di Ferrucci, il Cristo perde parte della sua originaria ambiguità e del suo carattere problematico di opera non finita per assumere una fisionomia più composta e devozionale, in linea con le esigenze cultuali e con il gusto della committenza giustiniana. È proprio in questo scarto, leggibile grazie al confronto con Frascati e con il busto Cambi, che si misura la distanza – e al tempo stesso la continuità – tra l'invenzione del centro e la sua rielaborazione periferica. La convenzione accademica, lungi dall'essere un limite, diventa il terreno su cui si esercita un'invenzione discreta, che consente alle opere di sopravvivere, mutare e acquisire nuovi significati nel tempo e nello spazio.

Bassano Romano diventa così un osservatorio privilegiato per studiare la fortuna differita di Michelangelo e il ruolo degli scultori di secondo piano nella costruzione del paesaggio artistico barocco fuori Roma. Lontano dal centro, il Cristo non è più oggetto di dibattito critico sull'autografia o sulla perfezione formale, ma strumento di culto e segno identitario per una comunità e per una committenza nobiliare che intende affermare il proprio status attraverso l'arte.

In tale prospettiva, assume rilevanza anche il monumentale *Busto di Cristo* posizionato nella facciata della chiesa di San Vincenzo Martire in Bassano Romano [fig. 4], opera negletta dalla storiografia, eppure tanto straordinaria se pensiamo all'inusuale collocamento. Le dimensioni fuori scala portano inevitabilmente a riflettere sull'autografia del marmo, che a mio avviso non è da accostare alla mano di Ferrucci, quanto a quello di uno scultore già chiamato in causa da Silvia Danesi

aprendo il dibattito sulla paternità del busto romano, il cui autore escludo possa essere lo stesso Ferrucci per via del modo di condurre le pupille e alcune incertezze anatomiche, come ad esempio la distanza tra occhi e orecchie. Sulla vicenda attributiva si rimanda il lettore agli interventi di F. Giannini, *Perché la Rai rilancia un'insostenibile attribuzione a Michelangelo senza sentire gli esperti?*, e della Redazione, *Chi ha completato il primo Cristo della Minerva di Michelangelo? C'è una proposta di attribuzione*, entrambi in «Finestre sull'arte», disponibili online: <<https://www.finestresullarte.info>>.

²³ S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Torino, Einaudi, 2003, I, pp. 547-548

Squarzina per il compimento del marmo michelangiolesco dei Giustiniani, ovvero Ippolito Buzio²⁴, artista capace di lavorare sulla scala monumentale e apprezzato restauratore di marmi antichi, che all'epoca erano ricercati avidamente ed esposti non nello stato frammentario ma solo quando era stata data loro una forma leggibile²⁵.

Dal suo trasferimento nell'Urbe, dalla natia Viggiù, Ippolito, esponente di una dinastia di scalpellini e scultori, ottenne importanti commissioni ufficiali a Roma dai Farnese a Marco Sittico Altemps e al cardinale Pietro Aldobrandini, per poi giungere a lavorare nel prestigioso cantiere della cappella Paolina a Santa Maria Maggiore²⁶, dove erano impegnati molti artisti, tra i quali lo stesso Ferrucci, una vicinanza che va presa ora nuovamente in considerazione. Ferrucci e Buzio ricevettero entrambi i compensi per due delle quattro cariatidi dell'attico del Sepolcro di Paolo V Borghese [fig. 5], sulle quali persistono ancora dubbi sulla corretta assegnazione all'uno o all'altro artefice. Valentino Martinelli suggeriva che spettassero a Ferrucci i due termini posti alle estremità, ovvero quelli con la veste più accollata e le gambe scoperte, e a Buzio quelli centrali con parte del petto scoperto e il drappo appuntato a una spalla, idea finora accettata dalla storiografia²⁷. A una più attenta osservazione però sono proprio la coppia di cariatidi centrali a presentare i caratteri stilistici più vicini a Ferrucci [fig. 6], basti il confronto tra la solida anatomia e i panneggi delle due figure con quelli del Cristo della *Traditio Clavium* di Frascati o con la *Sant'Agnese* di Santa Maria di Loreto con cui condividono somiglianze nel volto e nel trattamento della frangia del tessuto; le due più esterne mostrano invece eloquenti tangenze con le opere di Buzio [fig. 7], basti affiancare loro le due figure femminili dinoccolate del Camino di Marco Sittico Altemps (Roma, Palazzo

²⁴ S. Danesi Squarzina, *The Collections*, cit., p. 113; Idem, *The Bassano 'Christ the Redeemer'*, cit., pp. 746-751; Idem, in *Caravaggio e i Giustiniani*, cit., p. 250, cat. B15.

²⁵ J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino, Umberto Allemandi, 1991, p. 151.

²⁶ S. Trauzeddel, *Buzzi Ippolito*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 15, München-Leipzig, K. G. Saur, 1997, p. 410; A. Pampalone, *Buzzi, Ippolito*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15 (1972), pp. 659-661; M. Fratarcangeli, *Le maestranze d'arte provenienti dalla 'regione dei laghi': presenze a Roma tra Cinquecento e Seicento*, in «Arte Lombarda», 137/1 (2003), pp. 90-107: p. 95.

²⁷ V. Martinelli, *Contributi alla scultura*, cit., pp. 46-47. Dello stesso parere M.C. Dorati da Empoli, *Gli scultori della cappella Paolina di Santa Maria Maggiore*, in «Commentari», XVIII, II-III, 1967, pp. 231-260: p. 235; A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milano, Longanesi & C., 1996, pp. 790, 895, figg. 249, 397; A. Migliorato, *Esempi di ispirazione all'antico nella produzione scultorea di Ippolito Buzzi, Nicolas Cordier, Pietro Bernini*, in «MNEME. Quaderni dei Corsi di Beni Culturali e Archeologia», 1 (2016), pp. 195-219: 197.

Altemps) a lui attribuite²⁸ o la *Prudenza* del sepolcro di Silvestro Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, con la testa incorniciata da folti e voluminosi ricci di capelli, nonché con il modo di trattare i volti nei rilievi del *Sepolcro di Clemente VIII* nella stessa cappella Paolina.

Lo stile di Buzio si caratterizza per un classicismo misurato e sobrio, con figure dalle fisionomie generiche e da un'espressività volutamente attenuata, evidente soprattutto nelle pupille degli occhi poco o affatto definite, che conferiscono alle opere un aspetto distaccato e privo di tensione emotiva. È questa adesione a un concetto di classicismo compassato che ben si può vedere nel busto monumentale di Bassano Romano. Gli occhi del Cristo privi della direzionalità data dalle pupille, che non sono state trapanate, né incise, conferiscono una maggiore sensazione di atemporalità al busto, che sembra quasi gareggiare, anche per la sua dimensione, con i reperti antichi, un effetto cui concorrono anche le lunghe ciocche di capelli ondulati che scendono lungo le spalle. Queste ultime trovano un valido raffronto nelle sculture certe di Buzio, come ad esempio il *San Giacomo* nell'omonima chiesa detta "in Augusta" [fig. 8], che presenta quella particolare raffinatezza nella lavorazione della barba a punta di trapano, che sembra bagnata e converge a piccole ciocche verso il mento [fig. 9]²⁹. Altrettanto validi – per quanto riguarda la grammatica sviluppata nell'andamento serpentinato del *paludamentum* e della tunica, quest'ultima segnata nelle creste in diagonale da colpi di scalpello, a formare dei ventri, ovvero delle zone depressionarie, quasi di forma rettangolare – sono i raffronti possibili con alcuni reperti antichi restaurati da Buzio, come ad esempio le due statue raffiguranti *Apollo citaredo*, conservate al Museo di Palazzo Altemps³⁰. In queste ultime il manto di restauro che scende parallelamente alla gamba sinistra del dio³¹ assume il medesimo disegno delle creste che troviamo nel busto di Cristo con i ventri geometrici appiattiti, così come l'ondeggiamento del profilo del panneggio che caratterizza le due cariatidi della Cappella Paolina, qui a lui più pro-

²⁸ *Ivi*, pp. 197-200.

²⁹ O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1999, p. 126.

³⁰ B. Palma, *I marmi Ludovisi. Storia della Collezione*, Roma, Edizioni De Luca, 1983, p. 24; B. Palma, L. de Lachenal, *I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*, Roma, Edizioni De Luca 1983, p. 97, n. 40, p. 105-107, n. 43; A. Migliorato, *Esempi di ispirazione all'antico*, cit., pp. 196, 202.

³¹ A. Amadio, in *La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 5 dicembre 1992-30 aprile 1993), a cura di Antonio Giuliano, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 116-121, cat. 9; pp. 130-133, cat. 12.

priamente attribuite, a riprova di un ripetersi dei modelli figurativi in cui l'archetipo classico appare predominare.

Buzio e Ferrucci appartennero quindi a quella schiera di comprimari della scena artistica romana, che offriva loro buone opportunità lavorative, sia d'invenzione sia in veste di restauratori, che in alcuni casi si tramutavano in incarichi da svolgere fuori l'Urbe. Se Buzio dal 1621 in poi, anno che coincide con l'autorizzazione avuta da Vincenzo Giustiniani di erigere la chiesa dedicata al suo omonimo santo martire³², sembra prediligere l'attività di completamento di statue antiche, Ferrucci non disdegna di intervenire su opere compiute da altri colleghi. È questo il caso dell'angelo che Ferrucci realizza per il San Matteo scolpito da Jacob Cornelisz Cobaert per la cappella Contarelli entro il 1615 successivamente collocato nella chiesa della SS.ma Trinità dei Pellegrini [fig. 10]³³.

Ferrucci abbandona eccezionalmente la consueta fissità accademica per adottare un linguaggio marcatamente barocco, ispirato a Francesco Mochi. La scelta è funzionale ad accompagnare il San Matteo vorticoso del collega fiammingo, caratterizzato da un movimento accentuato e da panneggi manieristi di grande virtuosismo. L'angelo, efebico e femminile, porge il calamaio all'Apostolo mentre questi si volge per intingere la penna; il panneggio tagliente e ritmicamente ripetuto della sua tunica rivela una chiara adesione al modello dell'*Angelo annunciante* di Mochi a Orvieto, segnando un consapevole allontanamento dai modelli romani allora più consueti, che pure l'artista poteva avere sotto gli occhi³⁴, dimostrando dunque una conoscenza diretta di quanto avveniva fuori dall'Urbe. In questa occasione Ferrucci dovette stringere rapporti, come emerge dalla lettura del suo testamento, con l'architetto Giacomo Mola, fratello del più noto Giovan Battista, padre del pittore Francesco e autore nel 1663 del *Breve Racconto* rimasto in forma manoscritta³⁵.

³² ASR, Archivio Giustiniani, n. 296/11, 20 novembre 1620.

³³ Si veda V. White, *Qualche notazione sull'attività romana di Cope, scultore fiammingo*, in *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di N. Gozzano, P. Tosini, Roma, Gangemi, 2005, pp. 49-57.

³⁴ V. Martinelli, *Contributi alla scultura*, cit., p. 45. Per un inquadramento della scultura nella cappella Contarelli si veda J. Hess, *The chronology of the Contarelli chapel*, in «The Burlington Magazine», XCIII (1951), pp. 186-201: p. 190; H. Röttgen, *Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVIII (1965), pp. 47-68; F. Nicolai, *La committenza Contarelli per San Luigi dei Francesi: nuovi documenti sulla cappella di San Matteo e sulla fabbrica della chiesa*, in «Paragone Arte», LXIII/751 (2012), pp. 60-78. Si veda anche la scheda in O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture*, cit., p. 406.

³⁵ Sui Mola si rimanda a A. Amendola, J. Zutter, a cura di, *I Mola di Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, Cinisello Balsamo (Mi), Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, 2018.

Lo scultore vantava un credito di 500 scudi con Giacomo, esecutore dell'importante altare in marmi mischi in cui fu collocato il gruppo del *San Matteo e l'angelo*. Dunque, in quell'occasione si crearono i presupposti di un rapporto che andò oltre la semplice collaborazione lavorativa, tanto che la somma di denaro era un annuo censo «imposto et venduto» da Giovan Battista e Giacomo Mola³⁶.

In conclusione, mi sembra utile poter riflettere sulla specializzazione di Ferrucci nel portare a completamento le sculture lasciate incompiute, che va oltre il mero restauro, arte da lui praticata. La ricognizione compiuta durante il progetto Prin mi ha consentito di porre attenzione sul bassorilievo raffigurante la *Sacra Famiglia* conservato a Boville Ernica, proveniente come ha chiarito Antonio Muñoz, dal distrutto monumento funebre di Ardicino della Porta (1483) della vecchia Basilica di San Pietro [fig. 11]³⁷. Esso fu trasferito nella nuova collocazione attorno al 1612, per volontà del vescovo Giovanni Battista Simoncelli e posto sull'altare della cappella di cui era titolare nella chiesa di San Pietro Ispano. In quel frangente in cui Ferrucci stava scolpendo la monumentale pala marmorea della *Traditio Clavium*, trasportata a Frascati nell'aprile 1613 in concomitanza con l'ottenimento della cittadinanza romana, credo che egli mise mano al bassorilievo quattrocentesco, la cui prima autografia è stata avvicinata ai modi di Andrea Bregno³⁸, compiendo la testa del San Giuseppe nell'angolo sinistro in alto. Nell'opera di Boville Ernica egli sembra avvicinarsi al ductus di Ambrogio Buonvicino, come mi suggerisce Grégoire Extermann, artista all'epoca impegnato nell'alto rilievo monumentale raffigurante la *Traditio Clavium* per la nuova facciata della Basilica di San Pietro, commissionatagli nel 1612. La Fabbrica petrina assurge dunque a nodo essenziale per comprendere Ferrucci, che sembra assorbire le istanze stilistiche a lui più prossime. Per il San Giuseppe è valido il confronto con il sembiante del San Pietro di Frascati, di cui però addolcisce le asperità in funzione del suo doversi relazionare a un'opera rinascimentale di dimensioni contenute, che nell'altare in cui fu collocata, con al di sopra un frammento musivo di Giotto anch'esso proveniente dall'antica Basilica di San Pietro, ha assunto il valore di una reliquia. L'operazione di Ferrucci, riconosciuta qui oggi per la prima volta³⁹, non va letta come un semplice atto di subor-

³⁶ ASR, Trenta Notai, Ufficio 12, notaio Angelus Caninus, t. 652, c. 246r-v.

³⁷ A. Muñoz, *Reliquie artistiche della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica*, in «Bollettino d'arte», 5 (1911), pp. 161-182.

³⁸ G. C. Sciolla, *Profilo di Andrea Bregno*, in «Arte lombarda», XV (1970), I, pp. 52-58.

³⁹ Di diverso parere P. Tosini, *Il caso "baroniano" della cappella Simoncelli a Boville Ernica (con alcune note sulla committenza Filonardi)*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi, Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007, a cura di P. Tosini, Roma, Gangemi, 2009, pp. 293-317: p. 296, che ha attribuito il *San Giuseppe* a

dinazione, bensì come una forma di invenzione controllata, capace di tradurre un modello altissimo in un linguaggio accessibile e funzionale.

Dal confronto tra gli interventi di completamento ferrucciani, emerge con chiarezza la diversa postura assunta dallo scultore di fronte a modelli e contesti profondamente differenti. Nel caso del *Cristo Risorto* di Michelangelo, egli interviene su una bozza mantenendo un atteggiamento sostanzialmente contenitivo e accademico: le parti di sua mano sono avvolte da una sorta di velo che smorza la tensione formale e la vitalità plastica, almeno è lecito supporla, del modello originario, restituendo una materia pesante e una figura dall'espressività irrigidita, incapace di riattivare fino in fondo l'energia latente dell'invenzione michelangiolesca. Nel rilievo quattrocentesco dell'antica San Pietro la lezione classicista aiuta a non creare forti distacchi stilistici, sebbene appaia chiara la lezione naturalista appresa nell'ambiente romano e la vicinanza ad Ambrogio Buonvicino. Al contrario, nel *San Matteo* di Jacob Cornelisz Cobaert, e in particolare nell'angelo da lui compiuto, Ferrucci adotta una strategia opposta, scegliendo consapevolmente di uscire dalla fissità classicista per adeguarsi al carattere vorticoso e dinamico dell'opera del collega fiammingo. Se nel Cristo il completamento si traduce in un'attenuazione dell'invenzione originaria, sia nel San Giuseppe, sia nel San Matteo l'intervento di Ferrucci si configura invece come un atto di mimesi stilistica e di accompagnamento dinamico, capace di adattarsi al contesto figurativo e di potenziarne l'effetto complessivo.

Ippolito Buzio o Nicolas Cordier, accostandolo ai busti realizzati dal francese per la Platonica di San Sebastiano fuori le mura. Sull'argomento si veda anche P. Di Benedetti, *Il reimpiego di alcune "memoriae" della vecchia Basilica Vaticana durante il pontificato di Paolo V Borghese: nuove testimonianze documentarie*, in «Bollettino d'Arte», 94 (2009), pp.13.40.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1

Consegna e Testamento di Pompeo Ferrucci

ASR, Trenta Notai, Ufficio 12, notaio Angelus Caninus, t. 652.

[c. 245r]

Die 19 Iunii 1637

Pompeus Ferruccius fil q. Joannis Baptistae florentinum mihi cognitus. Sanus omnipotenti Dei gratia, mente sensu loquela et intellectu licet alquantulum corpore languens sciencertum suae futurae et inopinatae mortis esse certum Itemque incertius hora et punto illius volens de suis benis disponere ne post eius obitum aliqua differentia supra illis traditio ideo hec folia in quibus continere dicit eius ultimum nuncupativum testamentum hinc scriptis eius manu ut dixit in fine subscripti mihi. Ut eo vivente secreta permaneat sigillata et clausa consignavit in quibus de suis bonis disposuisse heredes Instituisse legitima fuisse et alia ut in eius dixit et affirmavit volens valere iure Testamenti nuncupativi codicillorum donationi causa mortis vel alterius cuius vis Suae ultimae voluntatis et alia omni alio meliori modo cassans omne aliud testamentum Suum aliam ultimam voluntatem per eius hactenus per acta cuiusvis notarii Confex volens hoc ceteris pervalere mandans per me notarium statim scritto Eius obitu obsque aliquo ludicis decreto, mandato et alis solemnitatibus forsitan requisiti Aperui et publicari super quibus. Actum Romae domi solitae habitationi dicti domini Pompei.

Regionis Montius presentibus infrascripti qui sese eorum propriae manibus

....

13 iulii 1637

Io Bartolomeo Negro fui presente alla consegna del sopradetto testamento

Io Ottavio Gori romano fui presente quanto di sopra mano propria

Io Francesco Scoppetti sabino fui presente a quanto di sopra mano propria

Io Carlo Polverino da Civita Lavinia fui presente quanto di sopra mano propria

Io Servilio Stampiglia di Civita Lavinia fui presente quanto di sopra

Io Fabrizio Guastaferrri romano fui presente a quanto di sopra manu propria

Testibus ad praedicta omnis et singula vocalis habitis subsscripsi atque rogatis

[c. 246r]

In nome della Ss.ma Trinita, Padre figlio e spirito Santo

Io Pompeo Ferrucci figliolo del q. Gio. Battista Ferrucci fiorentino sapendo benissimo che ad ogni huomo perbene di natura convien morire se bene in quando sia incerto perciò adesso che mi ritrovo sano di mente, loquela et intelletto, se bene alquanto di corpo infermo, hora ad esso perché la ragione governa i senzi ho procurato fare come sia il presente nuncupativo testamento per ragion civile detti sensi scriptis et in questo dispone delle facultà concessemi da sua Divina Maestà nel modo infrascritto cioè

Et prima incominciando dall'anima come quella che è più nobile del corpo quale la raccomando con ogni caldezza di core al mio Sig. Gesù Christo et alla Gloriosissima sempre Vergine Maria sua Madre et Avocata mia, pregandoli che per li meriti della San.ma passione vogliano degnarsi doppo la mia morte ricevere l'anima mia nella gloria Celeste et quando il mio corpo si sepperà dall'anima voglio sia sepolto nella Ven. Chiesa di S. Martina in Campo Vaccino dove intendo piacendo a Dio farvi una sepoltura et a detta chiesa lascio le ragioni della sepoltura.

Item dico e dechiaro esser creditore di Giacomo Mola nella somma di scudi cinquecento moneta in sorte principale di [c. 246v] un annuo censo imposto et venduto a mio favore dal S. Gio. Mola suo fratello et dal detto Giacomo accollatosila come per instrumento sebene mi ricordo rogato per l'atti del Persico notaio dell'A.C.

item dico e dechiaro havere un altro credito di scudi duicentosessanta parimente in un annuo censo imposto e venduto dal Sig. Saulo Savicelli a mio favore in prezzo di detti scudi 260 come per instrumento rogato per li sudetti atti del Persico.

Item un altro credito di scudi centocinque che ho sopra una casa posta in Roma incontro S. Carlo alli Catinari che dovevo havere e devo haverli da Gio. Battista Pagnini come meglio si potrà vedere per li atti del Sig. Vespigniani notaio di Campidoglio.

Item un altro credito di scudi doicento moneta che mi deve Ludovico Marulini come ne costa instrumento rogato alli 27 d'Agosto 1633 per li atti del Sig. Salvatorio notaro di Campidoglio.

Item un altro censo in sorte principale di scudi cento moneta imposto e venduto a mio favore dal Sig. Felice Rossetti come instrumento rogato per li atti del S. Vespigniano alli 9 di dicembre 1635 o altro vero tempo.

Item dico e dichiaro havere in Campo Vaccino una quantità di sassi marmi et altri pezzi che in tutto ascenderanno al valore di scudi 250 moneta come anco di questi ne appare instrumento rogato per li atti del Sig. Canini notaio Capitolino alli quali è.

Item per ragion di legato et in ogni altro miglior modo lascio alla detta Ven. Chiesa di S. Martina scudi venticinque per una [c. 247r] sol volta.

Item per ragion di legato et in ogni altro miglior modo lascio alla Ven. chiesa di S. Giovanni Decollato altri scudi venticinque per una sol volta.

Item per ragion di legato et in ogni altro miglior modo lascio alla Signora Alessandra Ferrucci mia cugina scudi venti moneta per una sol volta.

Item per ragion di legato et in ogni altro miglior modo lascio alla Signora Lucretia Luraschi scudi quindici moneta per una sol volta.

Item lascio, voglio et ordino che l'infrascritta mia herede facci celebrare per salute dell'anima mia quando io morirò e mentre il mio cadavere sarrà sopraterra cento messe de morti se li potrà se no il giorno seguente et questo in quelle chiese che a detta mia herede parerà.

In tutti poi et singoli miei beni mobili e stabili presenti et futuri crediti ragioni et actioni qualsivoglia casa qualsivoglia loco posti et esistenti et a me in qualsivoglia modo spettanti e pertinenti lascio fo, istituisco e voglio che sia mia herede usufruttuaria di tutti miei beni la signora Plautilla Bracci mia diletissima consorte, quale voglio che

possì godere solo l'usufrutto de miei beni, mentre lei viverà, et a quella li prohibisco l'alienazione di detti miei beni, alla quale poi doppo la sua morte [c. 247v] gli sostituisco et voglio che heredi in detti miei beni il Sig. Don Matthia Ferrucci mio fratello carnale sopravvivendo però a detta mia moglie e caso che fusse morto nel tempo della successione in tal caso in detti miei beni voglio che heredi e sia mia herede la Sig.ra Madalena Ferrucci mia sorella carnale, quale morendo senza figlioli legittimi e naturali in tal caso in detti miei beni per fideicommisso voglio che succedino e siano miei heredi universali li figlioli del Sig. Gio. Battista Ferrucci mio cuggino.

Item di più prohibisco a tutti li sudetti chiamati che succedendo in detti miei beni, eccetto alli figlioli del detto Sig. Gio. Battista mio cugino, l'alienazione de li miei beni, quali voglio che solo godino l'usufrutto di quelli et non altrimenti.

Item dico e dechiaro che havendo detto Sig. Gio. Battista mio cuggino figliole femine, in tal caso voglio et ordino che venendo il caso della successione nelli figlioli di detto Sig. Gio. Battista, quelli siano tennuti a dare a dette figliole femine cento scudi per ciascuna, quali di adesso, et in detto caso glieli lascio per ragion di legato da pagarseli per una sol volta.

Item lascio per ragion di prelegato et in ogni altro miglior
[c. 260r]

modo alla detta Sig.ra Plautilla mia moglie diletteissima, un paro di cassoni di noce fatte all'antica, un studiolo di quelli di Napoli con un Angelo Custode di marmo, assieme con tutte le sue gioie che di presente si ritrova et haverà, sopra le quali cose non vole che da nesuno li sia reccesto [richiesto] conto nemmeno tenuta inventariarle, ma di quelle se ne possi a sua libera volontà et arbitrio disporre.

Item dico e dechiaro che essendo che detta Sig.ra Plautilla mia diletteissima consorte mi habbi dato in dote una vignia et acconcio però di adesso e per quando verrà il caso della mia morte gli la riconsegnio con tutti miglioramenti beneficamenti qualsivoglia sopra la quale, et quali non voglio possi esser molestata da nesuna persona, né dalli sudetti, né qualsivoglia altro mio parente, ma di quella a suo libero arbitrio et electione ne possi pigliar possesso come cosa sua propria, e per tale ritenerla et disporne a suo modo e caso che nesuno delli prenominati e chiamati nel presente mio testamento la volesse molestare o riveder li conti delle cose sudette. In tal caso il primo dalla successione in detti miei beni, et in tal caso voglio che in quelli venendo il caso succedi l'altro chiamato, e che non molestarà [c. 260v] né procurarà di ricieder conto a detta mia moglie poiché non voglio li sia revisto quia sic.

Item voglio et ordino che seguita la mia morte detta mia moglie herede predicta procuri di vendere tutti li miei mobili, cioè quelli che lei non vorrà per suo uso e servitio et del retratto di quelli ne debbia prima sodisfare li legati come sopra da me fatti, e di quello ci farrà di più li debbia mettere a frutto acciò di quelli si possi sustentare con maggiore commodità.

E questo voglio che sia il mio ultimo testamento et ultima volontà cassando et annullando di qualsivoglia altro testamento che per il passato io havesse fatto et in fede di

quanto in questo testamento si contiene l'ho sottoscritto di mia propria mano questo di 15 giugno 1637

Jo Pompeo Ferrucci testo et afermo qua[n]to di sopra mano p[ro]p[ri]a

2

Inventario dei beni di Pompeo Ferrucci e di Giovan Battista Bracci

ASR, Trenta Notai, Ufficio 12, notaio Angelus Caninus, t. 71.

[c. 851r]

Inventario delle robbe lasate dal q.m Pompeo Ferrucci ritrovate nella casa dove habitava nel Rione de Monti alli Pantani nella strada detta Bonella doppo la sua morte et facto dalla Sig.ra Plautilla Bracci sua moglie questo di 8 di luglio 1637.

Sala

Un paramento di corami indorati et argentati e altri colori

Quattro quadri con sue cornici negre tarlate, che raprestano[sic] le 4 stagioni del Anno.

Un quadro con cornice negra con il retrato del q.m Pompeo Ferrucci

Un quadro con cornice negra indorata con il retrato di S.to Francesco

Due quadri piccoli con cornice negra che retrato del gran Duca et Duchesa di Firenze

Un quadreto con cornice negra con un polacho

Un quadreto di marmo con la Madonna con il bambino in Braccio e S.to Giovannino,

una Madonna della Pietà con il Xristo morto in Braccio di marmo, un Moise di terra cotta et una Madonna di terra cotta quale sta sopra il camino

Quattro scabellini dipinti con arme con 4 figure di marmo cioè un satiro, un putto che ride con uno uccello in mano et dui Amorini

Uno Bufetto di noce et quattro sedie di noce con corami rossi

Due scabelli di ontano dipinti

Dui cani di terra cotta che sono sopra il camino

[c. 851v]

P.a Camera

Un paramento di corami indorati et argentati con altri colori

Doi casse di noce à sepultura et un ginociatore di Albuccio et una cassetta ordinaria da camera

Un pagliariccio dui matarazzi con capezale

Un cortinagio di saia verde usato et una coperta di lana bianca usata

Dui quadri con sue cornici negre con fileti d'oro che rapres[en]tano un' la Sant.ma Annunziata di Firenze et l'altro l'Angelo

Un crocefisso di metallo indorato con sua cornice a torno ovata indorata

Un studiolo di noce intagliato con un Angelo custode sopra di marmo

2.a Camera

Una lettiera di noce indorata

Un paglia riccio dui matarazzi con capezale, una coperta di filio colorato con suo tor-naletto et cuscini di lana

Un tavolino vecchio con corame d'oro vecchio

Due quadreti con cornice, cioè uno che raprestanta N.S. che fa oratione al horto d'oro et l'altro con la Madonna con il Bambino, San Giosepe et S. Gio: con cornice negra

Un Xsto in Croce con la Madonna e S. Gio: Evangelista di terra cotta messo sopra una lavagnia

Un Archabugio con suoi finimenti et spada e pugnale

Un paro de cassini di noce con arme à sepultura

[c. 852r]

3 a Cucina

Una credenza di noce con li suoi tiratori et un tavolino vecchio con corame vecchio rocto sopra, un altro tavolinetto piccolo et tre quadretti diversi fumati

Rami et ferri

Due concoline di rame, un scaldaletto con suo manico di legno, una tiela, un polzinetto, uno scaldavivana, una brochetta et dui coperci di rame una ramina da colare dui secchi di rame, un caldaro grande di rame, dui candelieri d'ottone, uno paro di capofochi di ferro con palle d'ottone, una paletta di ferro et mole da fuoco, una padela da frigere, un spido, un piatto di stagno da tavola et un mortale di marmo con suo pistello di legno

4.a stantia di sopra

Una cassa di Albuccio vecchia tarmata dipinta con diversi disegni dentro del dicto q.m Pompeo, uno banco lungo di legno et uno ~~tavolino di albuccio vecchi con corame vecchio rocto~~ non ce va scritto per esser del q.m Gio. Batta Bracci et però si è lassato perché è stato scritto ne l'inventario del detto Bracci come in questi fogli si vede.

Biancharia diversa

Dodici para di lenzole diverse usate et vecchie et doi coperte bianche di bambacina alla perugina

Sei tovaglie diverse di stoffa et trenta salvieti diverse

Cinque camiscie da homo vecchie usate quattro para di calzone di tela vecchi, doi para di sotto calzate et tre para di scarpini vecchi

[c. 852v]

Dieci sciucatori usati, cioè doi vecchi doi para di federete, sei sciucamani usati, otto colari et cinque para di manicotti, sei fazoletti usati

Panni da homo di lana e altro

Doi para di calzoni negri diversi usati, tre casache et un gipone con sue maniche vecchie, una cimara di cambiletto usata

Tre saioli uno di pano, uno di saietta et l'altro di buratone usati et un capello di feltro vecchio.*

[buratto, è una stoffa a trama larga come quella che si usa per ricamare, un cano-vaccio]*

Tinello

Un tavolino di legno vecchio roto scancanato con corame vecchio consumato

Diversi modelli di greta et gesso

Teste di marmo et busti con teste in tutto nu.o venti

Statue piccole di marmo nu.o sette

Sassi di marmo e capitelli et pezzi di lastre piccoli

Cortile

La fucina con tutti li suoi ferri, barilotti et cassette di lavorare rurli et altri finimenti da scultore

Nu.o sette di vasi con piante di melangoli

Cantina

Doi caratelli e dieci pezzi di petre

Diversi legne da brugiare et fascine

[c. 859r]

Inventario de alcune robbe trovate nella heredità del q.m D. Gio. Battista Bracci fratello Carnale della Sig. Plautilla Bracci moglie del q.m Pompeo Ferrucci quale se ritrovano in casa dove habitava il detto Pompeo alli Pantani

Due sgabelli da poggio intagliati

Un quadro con cornice indorata che rapresenta la donatione delli Maggi

Un quadro con cornice indorata che rapresenta l'Imagie di Santa Maria Maggiore

Un Ecce homo in un tondo di noce intagliato et indorato con arme sotto

Un quadretto piccolo con cornice negra che rapresenta la Madonna con il Bambino in braccio et la luna sotto li piedi dipinta in rame

Un quadretto piccolo con cornice negra che rapresenta la Madonna con il bambino in braccio dipinta in rame

Un quadreto piccolo con cornice negra che rapresenta il retrato di S.to Pietro martire del ordine di S.to Domenico dipinto in rame

Un Christo che è battuto alla colonna recamato con cornice negra

Un quadro piccolo con cornice negra con il retrato della q.m Martia Bracci sua sorella

Un caldarozo et una brachetta un scaldaletto con manico un polzonetto ogni cosa di rame et una brocha di rame grande

Un trepiede di ferro uno scumarello et una chuchiara di ferro

Un tavolino di Albuccio vecchio

Io Plautilla Bracci mano pp.a

[c. 859v]

Debiti lasciati dal q.m Pompeo Ferrucci

Per il quarto dotale della Sig.ra Plautilla Bracci scudi Ottanta in circha dico sc. 80

E più per l'habito vedovile s.di sedici moneta sc. 16

Per la dote della Santissima Annunziata sc. cinquanta dal detto

q.m Pompeo rescosa sc. 50

Per la dote del Sant.mo Confalone sc. ventisei b. 42 moneta dal suddetto

q.m Pompeo rescosa sc. 26,42

<i>Per una compagnia de officio de sc. cinquanta moneta con il Sig.^r Marsilio Marsili come costa per gli atti del Canino notaio Capitolino sotto li Giugno 1637</i>	sc. 50
<i>Per messe fatte celebrare mentre il corpo era sopra terra et lassate per testamento sc. dieci moneta come per riceute</i>	sc. 10
<i>Per cera per il funerale sc. undici b. 70 moneta pagati al Sig. Gio. Battista Valtutti come per riceuta</i>	sc. 11,70
<i>Per viatici a diversi patriarcha et preti e sepulture et mandatar per intimare la Compagnia della Misericordia et beccamorti sc. nove b. 30 moneta come per riceute</i>	sc. 9,30
<i>A D. Giulio Ferrucci sc. quindici moneta per resto de sc. cento imprestati al dett. q.m Pompeo</i>	sc. 15
<i>Alli heredi de Elena Queria sc. sedici b. 25 moneta per frutti de un censo che gli doveva il detto q. Pompeo a questi per un anno [c. 860r]</i>	sc. 16,25
<i>A Ms. Angelo Galassio speciale a Pantani sc. tre b. 50 moneta per tante robbe de speziaria dati per l'infermità del detto q.m Pompeo Ferrucci</i>	sc. 3,50

3

Quietanza di dote per acquisto di sculture da Olimpia Macchera, vedova di Orazio Candellieri

ASC. Archivio Urbano, sez. XL t. 3, notaio Valentini, cc. n.n.

29 marzo 1628

D. Olimpia Macchera rel. q. Horatii Leciandelier habens et suis propriae manibus tenens mandatum gratiosum sub diebus 24 Januarii proximus praesenti et 16 huius per acta meis ad sui favorem relaxati et consignans sibi statuas spectans ad hereditate, dicti q. Horatii, aliter in exceptione ablati ad instans d. Antonii Lucatelli, et penes D. Pompeum Ferruccium depositati, illud dicto D. Pompeo facto exhibuit, praesentavit, et illius original eidem tradidit, copiam vero eiusdem mihi etc. tradidit, et consignavit tenoris inferius registrans, cuius mandamenti vigore eadem D. Olimpia sponte ac omnis nunc in mei realiter, et cum effectu habuit, et recepit a dicto D. Pomponio suprascriptas statuas hereditarias dicti q. Horatii in eodem mandato descriptas, illasque ad computum suae dotis, et iurium dotalium penes se retinuit pro pretio scutorum noningentorum treginta novem et b. 40 moneta una cum aliquis statuisque eiusdem hereditatis ad instans dicti D. Antonii pariter in exceptione ablati et existens penes D. Joannem Ginesium pro peritum pro parte dicti D. Antonius electi estimati, de quibus sine preiudicio aliarum statuarum praedictarum, residui suae dotis et aliorum suorum iurium dotalium quietavit. Et pro pactum et ad cautelam exceptionis ac specis renunciavit et huismodi

quietantiam promisit fare bonam beneque valide et legitime factam ac habere notam gratam validam atque firmam contraque non facere, dicere, opporre vel venire sub quavis praetextu, causa, ingenio, vel quesito et bona aliter ultra et ad omnia damna de quibusque absque proprius se heredes ac bona. In forma Camerae Apostolicae cum solitis clausulis citra obligavit appellationi renunciavit, et in motus executus unica consentia et sic tactis iuravit super quibusque.

Actum Romae in Domo suprascripti D. Pomponii site in Regione Trivii presentibus DD. Jo Franciscus q. Jo. Antonii bergamensis et Gaspere Solario q. Tulii comens. Diocesis testibus

Tenor vero suprascripti mandati est talis qui segnatur.

Copia.

De Mandato Ill.mi et Ecc.mi D. Cardinalis Almae Urbis Vicarii sue R.mi D. eius in Civilibus ... et Iudicis Commissarii post ex commissione die 26 novembris 1624 in actis praesentata et ad instantiam D. Olimpia Maulera relicta q. Horatii Leciandelier principalis creditricis hereditatis eiusdem q. Horatii sui viri in scutis quinquae millibus et quingentis monatae seu alterium ultiori summae debitum occasionae suae dotis, et aliquis suis iuribus dotalibus parte ex instrumento die 28 mai proxecuti in actis meis producti.

Tenore praedictum mandato tibi D. Pompeo Ferrucci depositario infrascriptarum statuarum spectans ad Hereditatem dicti q. horatii, alias in executione ablati ad instantiam D. Antonii Lucatelli eiusdem hereditatis concreditoris, ad quem spectant quantum statim etc. sub paenis etc. debeas dictas statuas inferius descriptas, penes te existens parte in tua relatione uti perito pro parte dicti D. Antonii electo die prima Junii proximi in actis data eidem D. Olimpiae instantem sive eius legitimo procuratori realiter et cum effectum consignasse, et tradidisse pro eam una cum aliquis statutis in eadem aestimat descriptis pro pretio scutorum niningentorum triginta novem et b. 40 moneta parte aestimato retinens ad computum dicta suae dotis et iurium dotalium recepta quietantia per acta mei.

Praesentibusque et omnino parvisse et parere, eadem D. Antonio Lucatello citato relatum et intimatum stanteque acceptatione relationis periti partis ad se pro eundem instans die 4 eiusdem mensis junii facti aliquisque ser ser ut in actis Ill.us Dominus ita mandavit hac die 24 ianuarii et 16 martii 1628

Testa di Scipione Africano, testa di Cocceio Nerva, teste di 12 imperatori, testa d'Apilio Marino [sic Opilio Macrino], testa di Alessandro, testa di Faustina, testa senza busto di Lucretia, testa di Vitellio, Apollo di piccola statura, Pariede, Egeria, Celere [sic Cerere], Giove, Adone, Venere del moscaino [sic Moschino], Higia, testa del Caracalla, testa con il busto di Ottaviano imperat[or]e, Antimo, Adone piccolo, Amore piccolo, nove busti con teste guaste.

Alexander Castracanius Loc.s [luogotenente civile del vicecamerlengo]

Valentinus Notarius loco sigilli

Pro D. V. Valentino Cur. Vicarii not. ; Alimentus Maronus rogatus



Michelangelo Buonarroti con intervento di completamento di Pompeo Ferrucci, *Cristo Risorto noto come Cristo Giustiniani*, Bassano Romano, chiesa di San Vincenzo Martire, oggi detta del Volto Santo di Nostro Signore Gesù Cristo.

Fig. 1



Fig. 2 Pompeo Ferrucci, *Traditio Clavium*, Frascati, cattedrale di San Pietro.

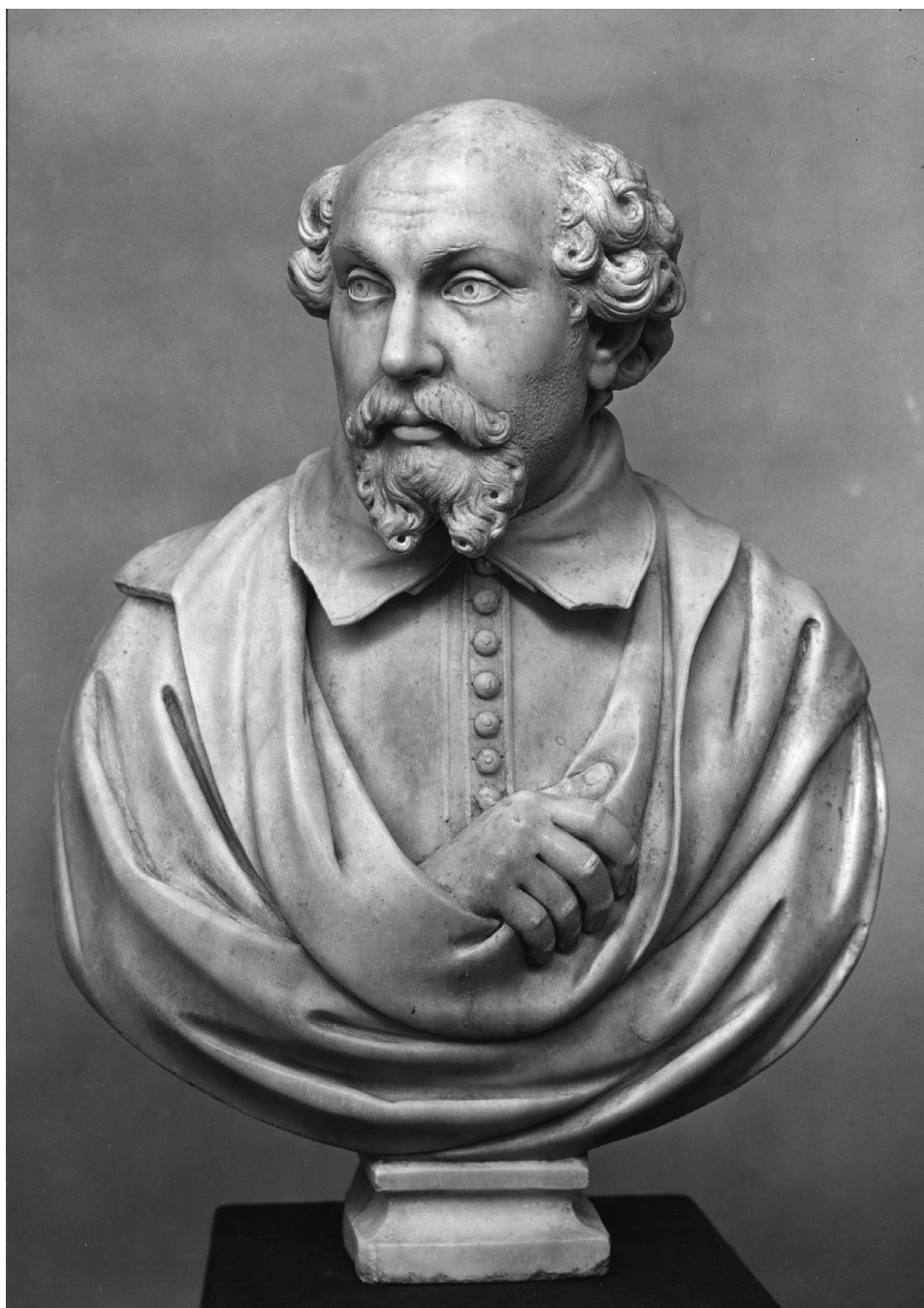


Fig. 3 Pompeo Ferrucci, *Busto di Pier Cambi*, Roma, chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.



Fig. 4

Ippolito Buzio, qui attribuito, *Busto di Cristo*, Bassano Romano, chiesa di San Vincenzo Martire, oggi detta del Volto Santo di Nostro Signore Gesù Cristo.



Fig. 5 *Monumento di papa Paolo V Borghese, Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Paolina.*



Fig. 6

Pompeo Ferrucci, *Cariatide*, Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Paolina, Monumento di papa Paolo V Borghese.



Fig. 7

Ippolito Buzio, *Cariatide*, Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Paolina, *Monumento di papa Paolo V Borghese*.



Fig. 8 Ippolito Buzio, *San Giacomo*, Roma, chiesa di San Giacomo in Augusta.

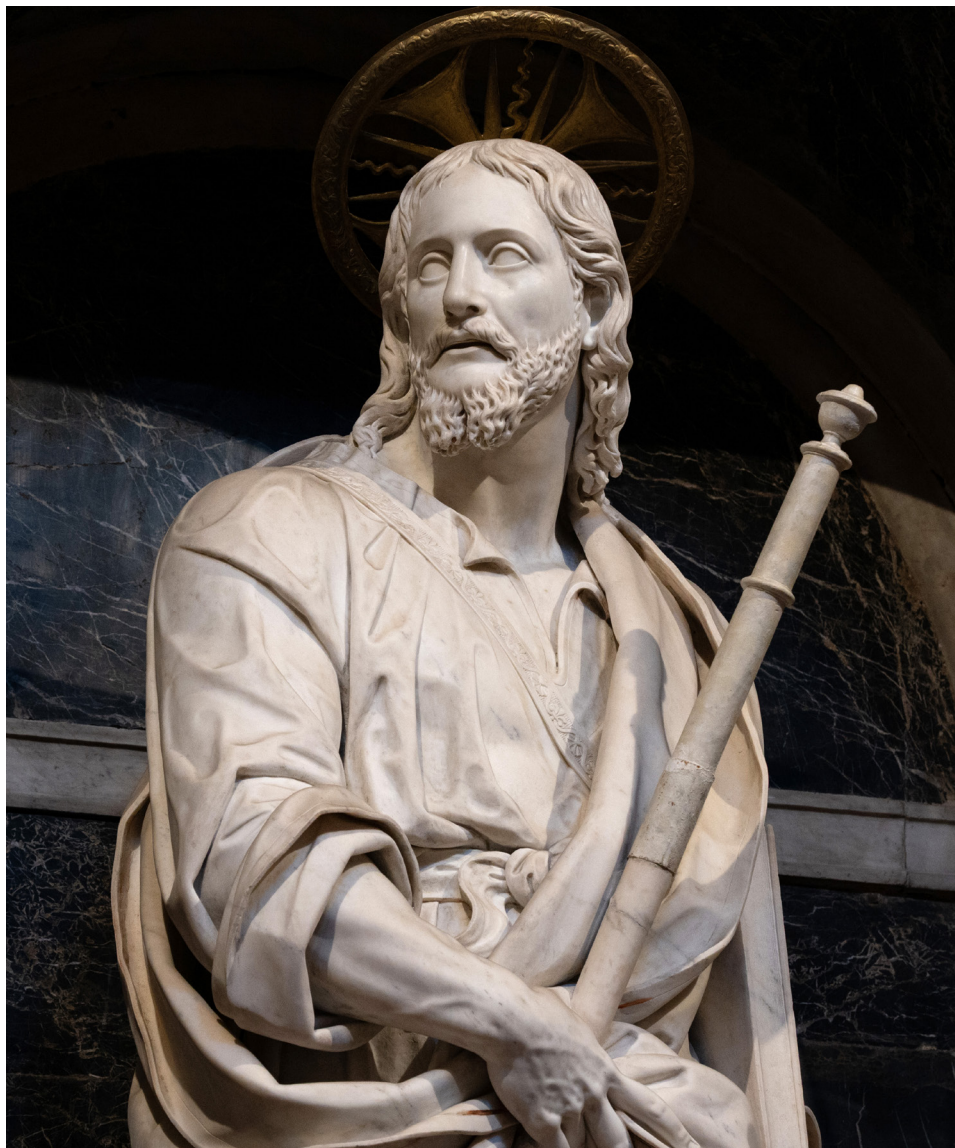


Fig. 9 Ippolito Buzio, *San Giacomo*, particolare, Roma, chiesa di San Giacomo in Augusta.



Jacob Cornelisz Cobaert, Pompeo Ferrucci, *San Matteo e l'angelo*, Roma, chiesa della SS.ma Trinità dei Pellegrini, Cappella Contarelli.

Fig. 10



Fig. 11 Andrea Bregno con intervento di restauro di Pompeo Ferrucci, qui attribuito, *Sacra Famiglia*, Boville Ernica, chiesa di San Pietro Ispano, cappella Simoncelli.



PROFILO AUTORE

Adriano Amendola

Adriano Amendola è Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna e Coordinatore del Dottorato MeM presso l'Università degli Studi di Salerno, Direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Perugia e responsabile di Unità di Ricerca PRIN con il progetto "Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: knowledge and engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio provinces and the border areas". I suoi studi spaziano dalla pittura, scultura e architettura rinascimentale e barocca al collezionismo e mecenatismo delle grandi famiglie romane, in particolare degli Orsini e dei Caetani cui ha dedicato articoli e monografie. Ha dedicato studi alla pittura di ambito caravaggesco, riscoprendo inediti aspetti su Carlo Saraceni e riscoprendo la figura del pittore Jacomo Massa, autore delle tele della Passione in Santa Maria in Aquiro; ha inoltre studiato i reliquiari dei Santi Pietro e Paolo della basilica lateranense e la cornice del Volto Santo in San Pietro in Vaticano.

Adriano Amendola is Associate Professor of Early Modern Art History and Coordinator of the MeM PhD program at the University of Salerno, Director of the School of Specialization in Historical-Artistic Heritage at the University of Perugia, and Head of a PRIN research unit for the project "Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: knowledge and engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio provinces and the border areas." His research ranges from Renaissance and Baroque painting, sculpture, and architecture to collecting practices and patronage of major Roman families, particularly the Orsini and the Caetani, to whom he has devoted articles and monographs. He has also studied Caravaggesque painting, shedding new light on Carlo Saraceni and rediscovering the painter Jacomo Massa, author of the Passion canvases in Santa Maria in Aquiro. In addition, he has worked on the reliquaries of Saints Peter and Paul in the Lateran Basilica and on the frame of the Volto Santo in St. Peter's Basilica in the Vatican.



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

