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.

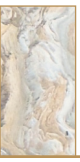
Se il titolo del convegno evoca provocatoriamente l'idea che "tutte le statue partano da Roma", i saggi qui raccolti mostrano come la realtà storica sia molto più articolata: le opere viaggiano, i modelli si trasformano, gli artisti si spostano e le periferie diventano a loro volta luoghi di elaborazione 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. 249-273



Chiara Carpentieri

Le «Are dei Sacrificy antichi» dal Pantheon al Cortile delle Statue. Nuovi documenti sui piedistalli per la vasca di porfido vaticana

Abstract ITA

Il contributo ricostruisce, tramite documenti della Computisteria vaticana e disegni in parte già noti, le vicende della vasca di porfido oggi al Museo Pio Clementino, originariamente destinata al Cortile delle Statue nel programma antiquario di Clemente XI. Nel 1720 furono riutilizzate sei are antiche provenienti dal Pantheon, integrate da due basi moderne, di cui si identificano per la prima volta gli artefici: lo scalpellino Francesco Tedeschi e lo scultore Filippo Bai, sotto la direzione dell'architetto Alessandro Specchi. La dispersione dei piedistalli tra Roma (Villa Albani Torlonia), Soriano nel Cimino e Urbino illumina la strategia collezionistica e politica degli Albani.

Abstract ENG

The article reconstructs, through documents from the Vatican Computisteria and drawings partly already known, the history of the porphyry basin in the Pio-Clementino Museum, originally intended for the Cortile delle Statue as part of Clement XI's antiquarian programme. In 1720, six ancient sacrificial altars from the Pantheon were reused and complemented by two newly made bases, whose craftsman are identified for the first time: stonemason Francesco Tedeschi and sculptor Filippo Bai, under the direction of architect Alessandro Specchi. The subsequent dispersion of the pedestals across Rome (Villa Albani Torlonia), Soriano nel Cimino and Urbino illuminates the Albani family's collecting strategy.

Parole chiave

Clemente XI, collezionismo degli Albani, Cortile delle Statue, Filippo Bai, Francesco Tedeschi, Museo Pio Clementino, Pantheon

Copyright © 2026 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-c-carpentieri-vasca-porfido-museo-clementino
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

La vasca di porfido (II secolo d.c.)[1] oggi nella Sala Rotonda del Museo Pio Clementino era originariamente destinata al Cortile delle Statue, nel quadro di un progetto di Clemente XI per la valorizzazione delle antichità ricordato da Francesco Ficoroni (1744)[2]. Il presente contributo ne ricostruisce le fasi attraverso le carte della Computisteria vaticana[3], e i disegni conservati tra Berlino, Firenze e Windsor[4].

* Il contributo è il frutto di ricerche ancora in corso sui piedistalli di Villa Albani Torlonia di Roma, Soriano nel Cimino e Urbino. Per ragioni di spazio si omette la trascrizione dei documenti della Computisteria vaticana. Sono grata a Letizia Cenci, Antony Cerutti, Carlo Gasparri, Cristiano Giometti, Maria Elisa Micheli, Alessandra Rodolfo ed Eleonora Storri. Un ringraziamento va a Roberto Damiani, Michele Papi e alla Fondazione Torlonia per il reperimento del materiale fotografico.

[1] Il *labrum*, proveniente dalla Curia romana, passò da Giulio II alla famiglia Colonna (giardino ai Santi Apostoli) e nel 1552 fu donato da Ascanio Colonna a Giulio III, per la Villa Giulia, cfr. F. Cancellieri, *Lettera del signor abate Francesco Cancellieri intorno la maravigliosa tazza di porfido* […] *Estratto dall'Effemeridi Letterarie di Roma aprile 1821*, Roma, De Romanis, 1821, pp. 4-6; G. Vasari, G. Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, Sansoni, 1878, pp. 111-112; R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma*, III, Roma, Ermanno Loescher & Co., 1908, pp. 30-31; L. Finocchi Ghersi, *Clemente XI e la sistemazione del "cortile delle statue" e del "giardino segreto" in Vaticano: note su alcuni disegni*, in «Arte documento», 3 (1989), pp. 218-223; C. Pietrangeli, *Il Cortile delle Statue nel Settecento*, in M. Winner, B. Andreae, R. Krauteimer, Bibliotheca Hertziana, *Il Cortile delle Statue*, Atti del convegno (Roma, 21-23 ottobre 1992), Magonza, von Zabern, 1998, pp. 421-429; A. Ambrogi, Labra *di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005, pp. 191-199, cat. L.12; P. Liverani, *Il "Museo Ecclesiastico" e dintorni*, in V. Kockel, B. Sölch, M. Heise, E.M. Landwehr, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, Berlin, Akad.-Verl., 2005, pp. 210-215; P. Liverani, *Il Laocoonte in età antica*, in F. Buranelli, P. Liverani, A. Nesselrath, *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006, p. 38.

[2] F. Ficoroni, *Le vestigia e rarità di Roma*, I, Roma, 1744, p. 181. Su Clemente XI vedi C. Hülsen, *Il "Museo Ecclesiastico" di Clemente XI Albani*, Roma, Tipografia dei Lincei, 1890; *Papa Albani e le arti a Urbino*, cit.; *La Roma di Papa Albani (1700-1721). Percorsi nella città tra interventi e scoperte nel pontificato di Clemente XI*, Roma 2001; O. Raggio, *Pope Clement XI's Museo di Modelli in the Vatican Palace*, in «Studies in the history of art», 70 (2008), pp. 343-355; G. Guerrieri Borsoi, *La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI*, Roma, Gangemi editore, 2018; G. B. Vigna, *Clemente XI Albani, il papa di Urbino: un lungo pontificato nel segno delle arti*, Accademia Italiana di Studi Numismatici, Roseto degli Abruzzi (Teramo), Edizioni D'Andrea, 2022

[3] Archivio Apostolico Vaticano, Palazzo Apostolico, Computisteria [AAV, Pal. Ap., Comp.], regg. 157, 707, 708, 710, 3035; e presso l'Archivio di Stato di Roma, Camerale I, Entrate e Uscite del Maggiordomo [ASR, Cam. I, E/U magg.], b. 1447.

[4] Kunstbiblioteck di Berlino (Hdz00233), cfr. S. Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Architektur und Decoration 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin, 1975, p.143-44; Royal

L'analisi si concentra sulle otto basi cilindriche connesse all'intervento. Le fonti attestano che nel 1720, sotto la supervisione del maggiordomo pontificio Nicola del Giudice, furono riutilizzate sei are antiche dal Pantheon, restaurate e integrate da due basi create *ex novo*. I documenti identificano per la prima volta gli artefici: lo scalpellino Francesco Tedeschi e l'intagliatore Filippo Bai, attivi nell'*équipe* della Camera Apostolica diretta da Alessandro Specchi (1668-1729). La successiva dispersione dei piedistalli, tra Roma, Soriano nel Cimino e Urbino[5], evidenzia il ruolo della committenza Albani nella loro redistribuzione e il valore attribuito all'antico come strumento di prestigio per i feudi provinciali rispetto al modello capitolino.
L'interesse di Clemente XI per la vasca, allora a Villa Giulia fuori Porta Flaminia, è attestato dal 1711, con l'avvio dei restauri dello scarpellino Marcello Bigeri e dal fonditore di Palazzo, Giovanni Giardini[6], in vista del trasferimento (1712) nel cortile di Santa Maria degli Angeli[7]. La permanenza di sei anni a Termini suggerisce un'ipotesi di collocazione stabile, coerente con la politica urbana papale nell'area[8].

Collection a Windsor Castle (910349, 910350), cfr. A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana: The Drawings at Windsor Castle*, Londra, A. Zwemmer Ltd, 1977, p. 176, figg. 465, 467; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Panciatichiano 177, cfr. L. Finocchi Ghersi, *Clemente XI e la sistemazione del "cortile delle statue"*, cit., fig. 2.

[5] M.E. Micheli, *Su alcuni marmi romani in Urbino*, in «Studi urbinati, B3, Linguistica, letteratura, arte», 56 (1983), pp. 51-52; C. Gasparri, *La riscoperta dell'antico a Urbino nel XVIII secolo: presupposti, modelli e forme di rappresentazione*, in *L'antichità classica nelle Marche tra Seicento e Settecento*, Atti del Convegno Ancona-Pesaro 1987, Ancona 1989, pp. 9- 27; C. Gasparri, *La restitutio della Roma antica di Clemente XI*, in *Papa Albani e le arti a Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, Chiesa del Santissimo Salvatore, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 56-58; C. Gasparri, *Marmi antichi nella Villa Albani-Torlonia: appunti per una storia della raccolta,* in H. von Steuben, G. Lahusen, H. Kotsidu, *Mouseion. Beiträge zur antiken Plastik, Festschrift für P. C. Bol,* Möhnesee, Bibliopolis, 2007, p. 78; C. Gasparri, *La collezione di sculture antiche*, in C. Hornsby, M. Bevilacqua, *Villa Albani a Roma: una storia ancora da scrivere, in Cardinal Alessandro Albani. Collezionismo, diplomazia e mercato nell'Europa del Grand Tour*, atti del Convegno Internazionale Roma 11-12 dicembre 2019 (Studi sul Settecento Romano, 37), Roma 2021, pp. 27, 32, nn. 52-53.

[6] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 3035, cc. 165-166; vol. 276, c. 42 (Bigeri). AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 276, cc. 25-27; 158, c. 25 (Giardini); sui restauri, che sostituirono i pezzi in marmo bianco con nuovi pezzi in porfido, cfr. F. Cancellieri, *Lettera*, cit., p. 6.

[7] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 3035, c. 184 (8 marzo 1712): 150 scudi a Isidoro Marcone «per il trasporto fatto della tazza di Porfido dalla vigna detta di Papa Giulio, alla piazza di Termini, vicino la Portaria della Certosa». Cfr. G. Vasari, G. Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari,* cit., pp. 111-112.

[8] Meridiana (1702) e Granai di Termini (1704-1705), su progetto di Carlo Fontana, cfr. *Il Settecento a Roma*, Amici dei Musei di Roma (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo-31 maggio 1959), Roma, De Luca, 1959, p. 242.

Solo nel 1720 (aprile-maggio), l'ingegnere Nicola Zabaglia dispose «l'incamminamento e portatura della Tazza di Porfido levata dall'ingresso chiuso della chiesa di S.M. degl'Angioli a Termine […] verso il Palazzo Vaticano»[9]. Trainata su una slitta («nizza»)[10], la vasca attraversò la città, passando per la chiesa di Santa Maria Vittoria, per via de due macelli, piazza Nicosia, ponte Sant'Angelo, fino al Belvedere[11].

I disegni di Windsor, ricondotti alla cerchia di Carlo Fontana (1638-1714)[12], e quello di Firenze[13] mostrano l'evoluzione del progetto, che prevedeva la vasca entro una struttura coperta decorata da simboli Albani, affiancata dalle statue del *Nilo* e del *Tevere*[14]. Stilisticamente distanti da Fontana, i fogli potrebbero essere ricondotti a Giovanni Battista Contini (1642-1723), responsabile di tutti i lavori del Palazzo Apostolico[15]. Il disegno Windsor 10349 **[fig. 1]** propone una fontana monumentale, con una statua di *Minerva* e un vaso decorato, con colonne corinzie di porfido provenienti dall'abside del Pantheon, in cui Specchi stava smantellando la pergola

[9] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 707, cc. 303*r-v*; ASR, Cam. I, Cam. I, E/U magg., reg. 1447, 1718-1721, c. 209. Su Zabaglia: F.M. Renazzi, *Nicola Zabaglia*, in A. Viti, *Vite di romani illustri*, I, Roma, Mario Armanni, 1889, pp. 183-274; A.M. Corbo, *Nicola Zabaglia: un geniale analfabeta*, Roma, Edilazio, 1999; U.M. Milizia, *Notizia sulla vita e sulle opere di Nicola Zabaglia: mastro muratore in Roma ad uso degli studiosi e delle persone colte*, Roma, Edizioni Artecom, 1999; N. Marconi, *Castelli e ponti: apparati per il restauro nell'opera di mastro Nicola Zabaglia per la fabbrica di San Pietro in Vaticano*, Foligno, Il Formichiere, 2015.

[10] N. Marconi, *La cultura materiale nel cantiere barocco romano e il ruolo delle maestranze lombarde: metodi, tecniche e apparati*, in «Arte lombarda», 130/3 (2000) [2001], pp. 103-126; N. Marconi, *Edificando Roma barocca: macchine, apparati, maestranze e cantieri dal XVI al XVII secolo*, Edimond, Città di Castello, 2004, p. 279.

[11] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 707, cc. 301*r-v*, 303*r-v*.

[12] RCIN 910349, 910350, conservati nel volume n. 185, databile al pontificato Albani, cfr. A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 176, figg. 465, 467; C. Gasparri, *La restitutio della Roma antica*, cit., p. 56.

[13] Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze (BCNF), Fondo Panciatichiano 177, in L. Finocchi Ghersi, *Clemente XI e la sistemazione del "cortile delle statue"*, cit., p. 219, fig. 2.

[14] Le statue dei Fiumi furono rimosse dal Cortile e poste nella Sala degli Animali (già del Torso), dove Clemente XI trasferì anche il Torso del Belvedere per ragioni conservative, cfr. C. Pietrangeli, *Il Cortile delle Statue,* cit., 1998, p. 426; P. Liverani, *Il "Museo Ecclesiastico"*, cit., p. 209, fig. 1; L. Finocchi Ghersi, *Clemente* XI, cit., pp. 220-221, figg. 3-6. Un disegno in BCNF (Panciatichiano 177) documenta inoltre il progetto per una seconda vasca minore, oggi dispersa, destinata alla medesima sala, cfr. L. Finocchi Ghersi, *Clemente XI e la sistemazione del "cortile delle statue"*, cit., p. 219, fig. 1.

[15] A. Braham e H. Hager (*Carlo Fontana: The Drawings at Windsor Castle,* cit., p. 176) suggerivano sia Contini sia Francesco Fontana, quest'ultimo qui escluso perché deceduto nel 1708.

medievale per il nuovo altare maggiore (1715-1719)[16]. Il reimpiego rispondeva a una strategia di recupero ed economia di materiali preziosi. Fu allora che Tedeschi, anch'egli coinvolto nei restauri del Pantheon[17], e Bai furono incaricati di restaurare le «sei Are dei Sacrificy antichi esistenti nel Portico della Rotonda quali collocarsi attorno la Tazza di Porfido che si pone nel cortile delle statue in Belvedere»[18], e realizzarne due copie[19]. Per queste ultime, il mercante Giovanni Battista Anselmi fornì «rustici e marmi bianchi ordinari […] per fare due piedistalli tondi in forma d'are antiche»[20] (maggio 1720). Tedeschi, inoltre[21], realizzò una sorta di scalinata a due giri in cipollino – prelevato dai magazzini di San Pietro – su cui avrebbero poggiato gli zoccoli delle otto basi[22]; a completamento della struttura furono «prese a bottega»[23] otto capitelli e rispettive basi. Lo scambio di materiali tra Vaticano e Pantheon interessò anche un'altra partita di cipollino, proveniente dalla fonderia

[16] Sul cantiere clementino del Pantheon: T. Marder, *Specchi's High Altar for the Pantheon and the Statues by Cametti and Moderati*, in «The Burlington Magazine», CXXII, 922 (1980), pp. 30-40 (in particolare p. 32); S. Pasquali, *I progetti per il Pantheon promossi da Clemente XI (1700–1721)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 15-20 (1990-1992), pp. 777-788; S. Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996.

[17] Tedeschi partecipò anche al cantiere del Pantheon (1710-1718), cfr. S. Pasquali, *Il Pantheon*, cit., nn. 46, 66.

[18] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 707, c. 442. Cfr. «alcuni infranti basamenti», in G. Eroli, *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistite ed esistenti nel Pantheon di Roma: preceduta da breve ma compiuta storia di esso edificio condotta fino a' nostri tempi abbellita di varie incisioni in legno e zincotipia*, Roma, Tip. Petrignani, 1895, p. 276.

[19] Tedeschi ebbe 468,53 scudi per lavori sui piedistalli e trasporto pietre (AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 707, cc. 442-748; vol. 710, cc. 394-406); Bai 311,60 scudi per restauro e rifacimento are (AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 707, cc. 443-835; vol. 708, cc. 374-381). Il documento *Conto e misura delli ristauri delli n. 6 piedistalli che stanno sotto il Portico della chiesa della Rotonda quali stavano nella Tribuna* conferma il passaggio dalla tribuna al portico durante i restauri di Specchi. Pagamenti in ASR, Cam. I, E/U Magg., reg. 1447, cc. 208-236 (luglio 1721).

[20] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 707, c. 397; ASR, Cam. I, Cam. I, E/U magg., reg. 1447, 1718-1721, c. 209. Su Anselmi, originario di Carrara, cfr. A-L. Desmas, *Le ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes, 1724-1758,* Roma, École française de Rome, 2012, p. 36.

[21] AAV, Palaz. Ap., Comp., vol. 710, c. 748: «li scalini di cipollino dell'ottagolo hove si deve collocare la tazza».

[22] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 710, cc. 404*r*-405*r* («tutte le segature fatte nella colonna di cipollino per fare li due giri di scalini in figura ottangola […] Seguono le pelle scorniciate delli otto scalini di cipollino del secondo giro; Seguono le otto incamerazioni fatte nelli otto angoli di detta scalinata che ci vanno ad investire li zoccoli delli piedestalli intagliati»).

[23] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 710, cc. 405*r-v*.

dietro la basilica di San Pietro, destinata alla nuova pavimentazione della tribuna del Pantheon[24].

Il disegno di Berlino **[fig. 2]** documenta il cantiere del 1720, riportando i piedistalli di età severiana (fine II-inizio III sec. d.C.), alti circa 132 cm, dagli inconfondibili festoni[25]. Sebbene la letteratura critica abbia oscillato tra Carlo e Francesco Fontana – ipotesi cronologicamente insostenibile[26] – e la figura di Contini, supervisore dei conti di Zabaglia[27], l'autografia spetta con maggior fondatezza a Specchi, progettista dell'altare del Pantheon e firmatario delle ricevute per Tedeschi e Bai[28].

La morte del pontefice (1721) interruppe i lavori. La vasca rimase chiusa in un deposito «formato da arcate chiuse da grandi porte di legno tinte di rosso; assomigliano piuttosto a delle rimesse che ad altro»[29] fino al 1772, quando fu posta al

[24] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 710, cc. 405*r-v*: «li n. 5 viaggi delli cipollini presi alla fondaria dietro la Basilica di S. Pietro in Vaticano e portati nel Portico della Rotonda […] li sopradetti pezzi di cipollino conpresi nella sudetta segatura quali sono stati portati nel Portico della Rotonda come sopra pre servitio del Pavimento del Presbiterio della Tribuna di detta chiesa e prima n. 5 pezzi grandi di cipollino».

[25] Cfr. M. E. Micheli, *Su alcuni marmi romani,* cit., pp. 51-52; Gasparri, *Ritratti di Tito e di Traiano con busti con lorica e paludamentum, su basamenti cilindrici con ghirlanda*, in *Villa Albani Torlonia: architetture, collezioni, giardino*, a cura di G. Gasparri, Milano, Electa, 2022, pp. 268-269, catt. II.77-78. Qui le basi, Inv. 477 e 490, sono datate alla fine del II sec. D.c. provenienti dall'allestimento medievale del Pantheon come basi del ciborio della pergola della tribuna.

[26] Cfr. A. Michaelis, *Geschichte des Statuenhofes in vaticanischen Belvedere*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 1890, p. 53; S. Jacob, *Italianische*, cit., p. 88, n. 401; S. Pasquali, *I progetti*, cit., p. 782, fig. 7, pp. 787-788, n. 40-41; S. Pasquali, *Il* Pantheon, cit., fig. 24, è attribuito a Francesco Fontana.

[27] Sull'attribuzione del disegno vedi P. Liverani, *Geschichte der Cortile Ottagono im Belvedere*, in B. Andreae, *Bildkatalog der Skuplturen des Vatikanischen Museums. Museo Pio Clementino*. Cortile Ottagono, catalogo della mostra, Berlino-New York, 1998, p. IX, fig. 1.

[28] Sulla firma di Specchi si rimanda alla nota 19. L'attribuzione è avvalorata dal confronto con due studi autografi a Berlino per l'altare maggiore del Pantheon (Kunstbibliothek, Hdz. 550) e per l'altare maggiore del Duomo di Urbino; cfr. S. Jacob, *Italienische*, cit., pp. 143-144; T. Marder, *Specchi's High Altar*, cit., pp. 32-36; E. Debenedetti, *Urbino e gli Albani; gli altari in Duomo e altri altari urbinati*, in *Papa Albani e le arti a Urbino*, cit., p. 319.

[29] C. De Brosses, *Lettres familières*, Napoli 1991, II, p. 812. A. M. Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1750, p. 384: «in un casotto di legname informe si ammira una smisuratissima tazza di porfido, che era nella Vigna di papa Giulio III». Vedi anche P. Rossini, *Il Mercurio errante. Delle Grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne*, Roma, Zenobi Stampatore, 1750, p. 47; G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del palazzo apostolico di san Pietro data in luce da Gio. Pietro Chattard tra gl'Accademici Rozzi della città di Siena*, III, Roma, Mainardi, 1762, pp. XXV, XXXV, 127, 148.

centro del Cortile[30], per poi giungere alla Sala della Rotonda nel 1792, su progetto di Giovanni Pierantoni[31]. Sotto Clemente XII le colonne del Pantheon furono ridistribuite[32]: quattro alla cappella Corsini, due alla Galleria delle Carte Geografiche e due donate dal papa al cardinale Annibale Albani, destinate all'Oratorio di San Giuseppe ad Urbino, ad incorniciare la statua del santo eseguita da Giuseppe Lironi[33]. L'approdo dei piedistalli nei feudi Albani ne attesta il passaggio di proprietà, sebbene resti incerta la natura del trasferimento – per acquisto o donazione – di Clemente XII. L'ultima traccia vaticana risale all'ottobre 1721, quando Tedeschi ne registrò il deposito nella «stanza del torso e messi per ordine con diligenza»[34]. L'esiguità documentaria, il precario stato conservativo e l'incidenza dei restauri settecenteschi alimentano una discrepanza tra fonti ed evidenza materiale, rendendo il riconoscimento dei basamenti eseguiti *ex novo* ancora oggetto di verifiche analitiche. Le are urbinati sono legate al programma del cardinale Annibale Albani di ornare la città con colonne prelevate dai SS. Apostoli, secondo un modello di urbanistica sistina[35]. Il primo piedistallo **[fig. 3]**, riconosciuto da Micheli come antico con numerosi interventi moderni[36], fu posto il 7 agosto 1737 di fronte al palazzo già Albani per la colonna con il *San Crescentino* di Camillo Mariani (1567-1611)[37].

[30] Cfr. C. Pietrangeli, *Il Cortile delle Statue*, cit., p. 425, fig. 10 (in generale vedi pp. 422-426).

[31] Trasferimento avvenuto sotto Pio VI, vedi *Diario Ordinario*, n. 1788, Roma, Chracas, p. 17; P. Liverani, *Il 'Museo Ecclesiastico'*, cit., pp. 214-215.

[32] Secondo Marder, Del Giudice restituì alcune colonne: «on 5th July 1722 the Chapter ordered its archpriest "di fare il memoriale di nostro Signore per la grazia della restituzione delle colonne di Porfido portate via dalla Nostra Chiesa" […] Some of the columns were later sold by the Chapter», cfr. T. Marder, *Specchi's High Altar,* cit., p.32, n. 27. Sulle colonne vedi da ultimo P. Liverani, *Il "Museo Ecclesiastico"*, cit., p. 215, n. 23.

[33] Su Lironi vedi R. Enggass, *Early eighteenth-century sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1976, I, pp. 171-175; C. De Angelis, *Note sul percorso stilistico e iconografico dell'opera di Giuseppe Lironi*, in E. Debenedetti, *Sculture romane del Settecento*, 3, pp. 341-364.

[34] AAV, Pal. Ap., Comp., vol. 710, c. 405*r*.

[35] F. Di Marco, *Interventi di «arredo urbano» (fontane, colonne, obelisco)*, in E. Debenedetti, *Urbino e gli Albani,* in *Papa Albani e le arti a Urbino*, cit., pp. 349-350.

[36] Cfr. M.E. Micheli, *Su alcuni marmi romani,* cit., pp. 51-52; M.E. Micheli, *Urbino e le antichità Albani*, in *Papa Albani e le arti a Urbino*, cit., pp. 75-76.

[37] Vedi C. Gasparri, *La* restitutio, cit., pp. 56-58; C. Gasparri, *Marmi antichi nella Villa Albani-Torlonia: appunti per una storia della raccolta,* in H. von Steuben, G. Lahusen, H. Kotsidu, *Mouseion. Beiträge zur antiken Plastik, Festschrift für P. C. Bol,* Möhnesee, Bibliopolis, 2007, p. 78; P. Liverani, *Il "Museo Ecclesiastico"*, cit., pp. 207-234; C. Gasparri, *La riscoperta dell'antico a Urbino nel XVIII secolo: presupposti, modelli e forme di rappresentazione*, in «Atti e memorie

Il secondo, oggi nel Parco della Rimembranza **[fig. 4]** e identificabile nella descrizione di Ubaldo Tosi (1739-1744) come la base con «intagli e festoni con collocarvi sopra una statua di bronzo, rappresentante Santa Maria Santissima»[38], per la colonna posta al Pian del Monte[39], ha subito complessi spostamenti: nel 1913 sorresse il busto di *Federico Barocci* di Domenico Iollo (nella piazzetta di fronte al Teatro Sanzio), per poi giacere infranto al Colle delle Vigne fino al recupero di Guglielmo Pacchioni nel 1936 per l'attuale parco sul Colle Loreto[40]. Proprio in quest'ultimo esemplare Micheli ravvisava una possibile copia moderna[41], mentre una recente indagine scientifica lo riteneva materiale romano[42].
Alla luce di tali considerazioni discordanti, bisogna riconoscere che quelli urbinati presentano delle facce omogenee e integre (seppur con i segni di rappezzi e perni metallici), con alcuni dettagli – come i nastri con perline al termine delle fettucce **[fig. 3, fig. 6, fig. 11]** – fortemente differenti rispetto a quelli presenti sugli altri esemplari ritenuti antichi[43]. Si potrebbe dunque ipotizzare che l'antico nucleo lapideo sia stato interessato da un'estesa operazione di rifacimento o "rifoderatura" settecentesca[44].

della Deputazione di Storia Patria per le Marche», 93 (1988), M. Luni, *Le collezioni di antichità ad Urbino tra Seicento e Settecento*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», 93 (1988), pp. 29-41: 36.

[38] U. Tosi, *Miscellanea di notizie riguardanti la storia di Urbino e dei suoi uomini* illustri, in BUU, Fondo del Comune, vol. 93, passim., cfr. F. Di Marco, *Interventi di «arredo urbano»*, cit., p. 350.

[39] Tale colonna non risulta essere più *in situ*, ma era uguale a quella al Petriccio, poi spostata (1850) a Pian di Santa Lucia, di fronte alla *statua di Celestino V* di Bartolomeo Pincellotti, cfr. F. Di Marco, *Interventi di «arredo urbano»*, cit., p. 350, n. 5.

[40] M.L. Moscati Benigni, *Il Parco della Rimembranza nel centenario della Grande Guerra (4 Novembre 1918-4 Novembre 2018)*, Urbino, I Luoghi e la Storia, 2018, p. 21, 36-37, cfr. Sezione Archivio di Stato Urbino, Fondo Comune [SASU-F.C], b. 4802 ff. 3, 5.

[41] M.E. Micheli, *Su alcuni marmi romani,* cit., pp. 51-52, n. 26.

[42] Si fa riferimento al progetto dal titolo *Pietre della memoria, il Parco della Rimembranza di Urbino*, Amministrazione Comunale, Scuola di Conservazione e Restauro dell'Università di Urbino, <https://resources.esriitalia.it/media/sync/Moretti_ESRI_2019.pdf>.

[43] Bai riutilizzò il motivo delle fettucce striate nel *Monumento funebre di Alessandro Raimondi* (1723-1724), chiesa della SS. Trinità, opera di G. Riccardi su progetto di F. De Sanctis; cfr. F. Salamone, *Il monumento funebre ad Alessandro Raimondi nel complesso della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti*, in *Arciconfraternite, chiese, artisti*, a cura di E. Debenedetti, (Studi sul Settecento romano, 15), Roma, Bonsignori, 1999, pp. 223-226.

[44] L'ipotesi è in accordo con Micheli che descrive le basi sovradimensionate da rivestimenti esterni (cfr. M.E. Micheli, *Su alcuni marmi romani,* cit., p. 51) ma entra in contraddizione con la fonte scritta, che registra l'acquisto da Anselmi di marmi bianchi ordinari per fare delle forme cilindriche, cfr. nota 20.

L'arrivo dei piedistalli a Soriano nel Cimino, feudo Albani a partire dal 1715[45], è ancora sconosciuto, forse da porre ugualmente tra gli anni Trenta e Quaranta del Settecento (a ridosso delle operazioni urbinati). La base oggi nel Cimitero di Santa Maria del Poggio **[fig. 5]**, da ritenere antica per la presenza di isolati rappezzi marmorei, compone il memoriale funebre per la fossa comune, con una colonna con il trimonzio Albani[46]. Il cimitero, costruito nel 1873, sorge accanto all'ex convento, fino al quale si estendeva il grande parco del palazzo Albani, ricco di sculture[47]. Di pari natura sono gli altri due basamenti **[figg. 6-7]** collocati di fronte alla porta di accesso della città, detta Ponte, la cui collocazione *in loco* viene fatta risalire al 1794[48], in occasione dell'inaugurazione della costruzione dell'adiacente Duomo, iniziata nel 1782[49]. I due basamenti presentano un cattivo stato conservativo, a causa dei bombardamenti del 1944 che colpirono l'intera area – compresa la porta eretta nel 1732 e poi ricostruita – rendendo difficoltosa la corretta lettura stilistica delle opere, che mostrano ancora sezioni di diverso tessuto marmoreo. Il piedistallo, che sorregge la *statua di Sant'Eutizio* **[fig. 8]**, è l'unico, tra tutti i suoi compagni, ad aver conservato la decorazione delle cosiddette *Manschetten* (per dirla

[45] Soriano nel Cimino fu acquistato nel 1715 dagli Altemps; infine passò ai Chigi, cfr. S. E. Anselmi, *Soriano nel Cimino*, in *Atlante Barocco in Italia. Lazio*, *Province di Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo*, a cura di B. Azzaro, Roma, De Luca, 2014, pp. 288-292; V. D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino nella storia e nell'arte,* Soriano nel Cimino, Arte grafica studio, 2014, pp. 38-39; M.B. Guerrieri Borsoi, *Mecenatismo degli Albani a Soriano nel Cimino: la chiesa di S. Eutizio di Giuseppe Sardi e altri interventi in edifici sacri*, in *Paesaggi di pietra e di verzura*, a cura di F. Del Sole, V. Cazzato, Roma, Gangemi Editore, 2023, pp. 83-90.

[46] Cfr. V. D'Arcangeli, *Monumenti archeologici ed artistici nel territorio di Soriano nel Cimino e delle zone limitrofe*, Soriano nel Cimino, «La commerciale» di Camilli & Sora, 1967, pp. 25-26, 65; G. Scardozzi, *Carta Archeologica d'Italia*, Contributi, Ager Ciminus, Viterbo 2004, p. 199; E. Storri, *Il duomo di San Nicola tra statue e are romane*, in «La Loggetta», 109 (2017), pp. 77-78; V. D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino,* cit., p. 77. Gli autori citati confermano l'origine antica dei piedistalli, definendoli are romane.

[47] Nessuna traccia del piedistallo nell'Inventario dei beni di Soriano (1835, ASR, Fondo Albani, b. 283), cfr. C. Benocci, *La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino: gli Otia dei Madruzzo, Altemps, Albani, Chigi*, Vetralla, Davide Ghaleb editore, 2018. Sul cimitero cfr. *Miscellanea Sorianese*, dattiloscritto a cura di Clemente Giuntella, Roma, 1952, conservato presso la Biblioteca comunale di Soriano.

[48] La porta risalente al 1732 fu ricostruita a seguito dei bombardamenti del 5 giugno 1944, cfr. V. D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino, cit.,* p. 57.

[49] S. Pennazzi, *Historia di Soriano. Terra devotissima e fedelissima alla S. Romana Chiesa ed alla Santa Sede Apostolica*, Ms. 1734, p. 163 (trascr. Peretti, 1913), in *Miscellanea Sorianese*, cit., pp. 115-122; V. D'Arcangeli, Soriano nel Cimino, cit., p. 77. L'intervento sulla chiesa di San Nicola risaliva al 1741 per volere di Orazio Albani, come da iscrizione in facciata.

con Micheli)[50], ovvero il fiocco da cui partono i festoni. Tale decorazione è visibile nella riproduzione sul foglio appartenente al *Codex Escuralensis* **[fig. 9]**, copia di un taccuino di disegni perduto, di autore anonimo riconducibile alla cerchia di Domenico Ghirlandaio[51]. Tale corrispondenza testimonia l'interesse e il fascino di cui godevano i piedistalli già tra Quattro e Cinquecento, e suggerisce che questo di Soriano abbia mantenuto più materiale originale.
Gli studi hanno finora dedicato poca attenzione alle due statue di *Sant'Eutizio* e della *Vergine con bambino*[52], anch'esse fortemente danneggiate dagli eventi bellici, ma su cui occorre fare qualche riflessione. Secondo la letteratura, la loro collocazione fu contestuale a quella dei basamenti, quindi intorno al 1794, a ricordo della preesistenza di due antiche chiese distrutte con i lavori del Duomo, dedicate rispettivamente al santo (1641 ca.) e alla SS. Annunziata (1637 ca.)[53]. Da un attento raffronto stilistico, le statue appartengono a due secoli diversi, sebbene la corrispondenza dimensionale e la finitura del tergo ne indichino un uso espositivo analogo, in perfetto *pendant* **[fig. 10]**. La *Vergine* palesa una staticità arcaizzante riconducibile ai primi decenni del XVII secolo, coerente con la data di erezione della chiesa perduta. Sul basamento è inciso il seguente verso greco ἡ Παναγία Παρθένος τῶν Παρθένων […] τῷ θεῷ γείῳ αἰῶς- (*la Santissima Vergine delle Vergini* […] *al Dio eterno della terra*) mai discusso in sede critica e ancora di difficile contestualizzazione nella cultura sorianense[54]. Il *San Eutizio*, invece, è da collocare con tutta probabilità tra gli anni Venti e Quaranta del Settecento, attribuibile a uno degli scultori romani attivi nell'Urbe[55]. Nonostante non sia emerso alcun

[50] M.E. Micheli, *Su alcuni marmi romani,* cit., p. 51.

[51] *Codex Escurialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, a cura di H. Egger, C. Hülsen, A. Michaelis, Vienna, Alfred Hölder, 1905-1906, p. 122, f. 49, cfr. M.E. Micheli, *Su alcuni marmi romani,* cit., p. 51; M.E. Micheli, *Urbino e le antichità Albani*, in *Papa Albani e le arti a Urbino*, cit., pp. 75.

[52] Assenti riferimenti alle statue in S. Pennazzi, *Historia di Soriano*, cit. Divergenti le datazioni: D'Arcangeli le propose settecentesche (V. D'Arcangeli, *Monumenti archeologici*, cit., p. 79), poi seicentesche (*Soriano nel Cimino*, cit., p. 77). S. Pellizzari (1986) le riferiva al 1790-99 (OA, 1200211815, 1200211816), ipotesi da escludere per l'estraneità al linguaggio artistico di fine secolo.

[53] Sulle due antiche chiese vedi D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino,* cit., pp. 60-61.

[54] Altra iscrizione greca è sul fregio dell'altare maggiore dell'Oratorio di San Tommaso; Pennazzi la attribuisce al card. Egidio da Viterbo (a Soriano fino al 1527). Cfr. A. S. Pennazzi, *Historia di Soriano*, cit., p. 125.

[55] La statua forse fu realizzata per la perduta chiesa di Sant'Eutizio (1641), su modello della *Vergine*, o legata al rifacimento dell'omonimo santuario promosso dal card. Annibale Albani dal 1740; cfr. M.B. Guerrieri Borsoi, *Mecenatismo degli Albani*, cit.

documento che possa determinare le dinamiche di committenza[56], la realizzazione della statua può essere collegata ai numerosi interventi che il cardinale Annibale Albani promosse in città proprio in questi anni, servendosi di artisti della capitale.
La ricognizione si conclude con gli esemplari di Villa Albani Torlonia, oggi in numero di quattro poiché una fu divisa in due parti per ricavare i piedistalli per i busti marmorei degli *imperatori Tito e Traiano*[57] **[figg. 11-12]**. La loro collocazione risale all'assetto originale del giardino concepito come luogo di «ritrovamento dell'antichità»[58], concluso entro il 1763[59], come confermano le incisioni di Giovanni Battista Piranesi datate al 1769[60]. Le altre due are antiche (inv. 795, 819), oggi riversano in un peggior stato conservativo[61], parzialmente interrate, e conservano ancora gli inserti settecenteschi tenuti da perni e graffe.
La vicenda della vasca di porfido e dei suoi piedistalli si configura così come un osservatorio privilegiato per comprendere le dinamiche dell'influenza esercitata dalla famiglia Albani sul territorio, in direzione di una precisa strategia di valorizzazione delle proprietà urbane ed extraurbane. Come già rilevato da Micheli[62], tale politica mirava a riscattare i feudi da una condizione di marginalità provinciale, proiettando su di essi modelli collezionistici, linguaggi formali e apporti professionali maturati a Roma, in questo caso servendosi degli artisti della Camera Apostolica.
In questo contesto si colloca la figura dello scultore Filippo Bai (doc. 1700-1725), la cui biografia, ancora poco indagata, è tradizionalmente ricondotta ad origini tici-

[56] La ricerca condotta sui Libri dei Consigli (cfr. Soriano nel Cimino, Archivio Storico Comunale, Fondo preunitario, voll. 107, 108, 114) non ha prodotto alcun esito positivo.

[57] Cain, in P.C. Bol, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, V, pp. 472-473, catt. 949-950; Gasparri, *Ritratti di Tito e di Traiano con busti con lorica e paludamentum*, in *Villa Albani Torlonia*, cit., pp. 268-269, catt. II.77-78. Basi con nucleo antico e pannelli laterali del 1762; quella di *Tito* ha innesti in pavonazzetto e proconnesio, quella di *Traiano* preserva più tessuto originale.

[58] A. Campitelli, *Il Giardino: natura, arte e cultura nella transizione tra Barocco e Illuminismo*, in C. Gasparri, *Villa Abani*, cit., 2022, p. 153.

[59] S. Pasquali, *La costruzione della villa e l'architettura del suo tempo*, in C. Gasparri, *Villa Albani*, cit., pp. 48-79.

[60] G.B. Piranesi, *Veduta della Villa dell'Emo Sig.r Card. Alessandro Albani fuori di Porta Salaria, in Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi...*, Istituto Centrale per la Grafica, Roma, M-1400_728, Stampa S-CL2415_19421. Si rimanda a *La villa di Alessandro Albani e la sua collezione: disegni, incisioni e dipinti*, a cura di M. Bayat, S. Roettgen, C. Ruggero, Roma, Edizioni Quasar, 2026.

[61] H.U. Cain, in P.C. Bol, *Forschungen*, cit., pp. 514-515, catt. 974-975, tavv. 264-265.

[62] M.E. Micheli, *Su alcuni marmi romani,* cit., pp. 45-59.

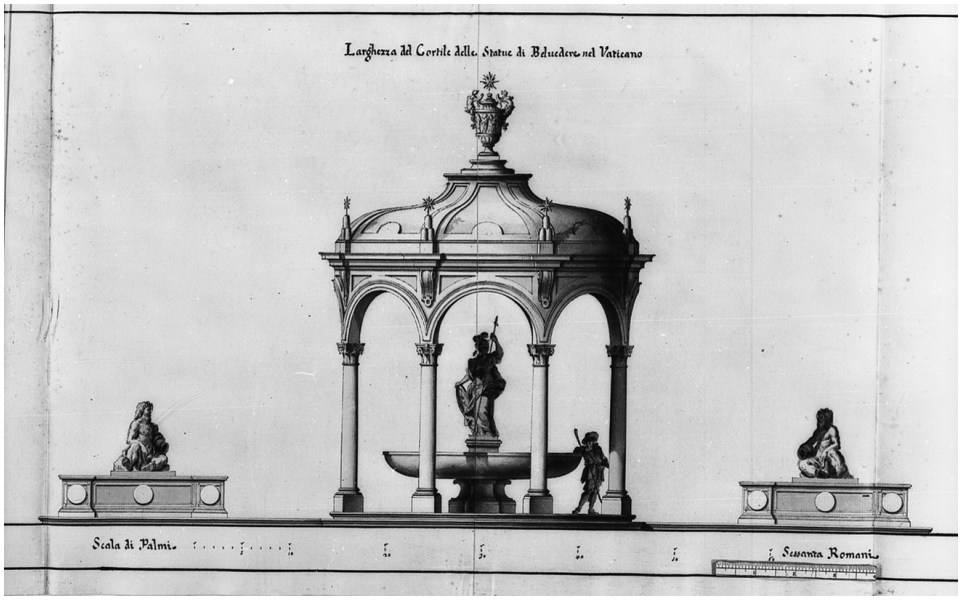
nesi[63]. Residente nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina[64], il suo primo incarico noto all'interno del programma pontificio fu quello, accanto a Vincenzo Felici, per il restauro del piedistallo della *Colonna di Antonino Pio*, in occasione della nuova collocazione in piazza Montecitorio[65]. È plausibile che proprio a partire da questo intervento Bai si fosse assicurato la fiducia del pontefice per lavori di intaglio su frammenti antichi, eseguiti con tale perizia da rendere quasi impercettibile la mano moderna[66]. Analogo inserimento nei circuiti di committenza si riscontra per Francesco Tedeschi, che – come già osservato da Elisa Debenedetti – apparteneva a una famiglia di scalpellini stabilmente al servizio degli Albani. Non a caso, nel Duomo di Urbino, egli aveva montato i due altari delle cappelle della Concezione e del Sacramento, entrambi su disegno di Alessandro Specchi, confermando la continuità di rapporti professionali tra di essi.

[63] Cfr. scheda di catalogo della Soprintendenza Capitolina: <https://simartweb.comune.roma.it/dettaglio-bene/-36079916>.

[64] Filippo Bai (o Baj), scalpellino presso Domenico Monti, è attestato nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina (1700, 1725); probabile omonimia con un muratore omonimo nella stessa zona. Cfr. A. Pampalone, *Parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Rione Colonna*, in E. Debenedetti, *Artisti e artigiani a Roma*, II, Roma, 2004, pp. 16, 83.

[65] Cfr. A. Pampalone, *Lo sterro della Colonna di Antonino Pio, Roma 1703-708. Nuovi documenti sulla storia del reperto archeologico e sulle vicende di Carlo e Francesco Fontana*, in «Rivista dell'istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», terza serie, XXVI, 58 (2003), pp. 311-312.

[66] Bai collaborò con Specchi per la fontana di Ripetta (1704), cfr. F. Mastrigli, *Acque, acquedotti e fontane di Roma*, II, Roma, 1928, pp. 126-127; C. D'Onofrio, *Le fontane di Roma*, Roma 1986, pp. 496-497; C. Benocci, *Rione IV Campo Marzio*, Roma, 1995, pp. 20-21. Realizzò i massi per la Fontana dei Tritoni (1717-1719) con F. Moratti su progetto di F.C. Bizzaccheri e collaborò con Specchi al restauro della Roma trionfante (1719-1722); cfr. A. Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani*, in *Le sculture del Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2003, III, p. 128, nn. 414-416.



G.B. Contini (?), *Progetto di un padiglione ottagonale per la fontana del Cortile delle Statue del Belvedere*, 1720 ca., penna e inchiostro su carta, Windsor, Castle, Royal Collection Trust, RCIN 910349.

Fig. 1

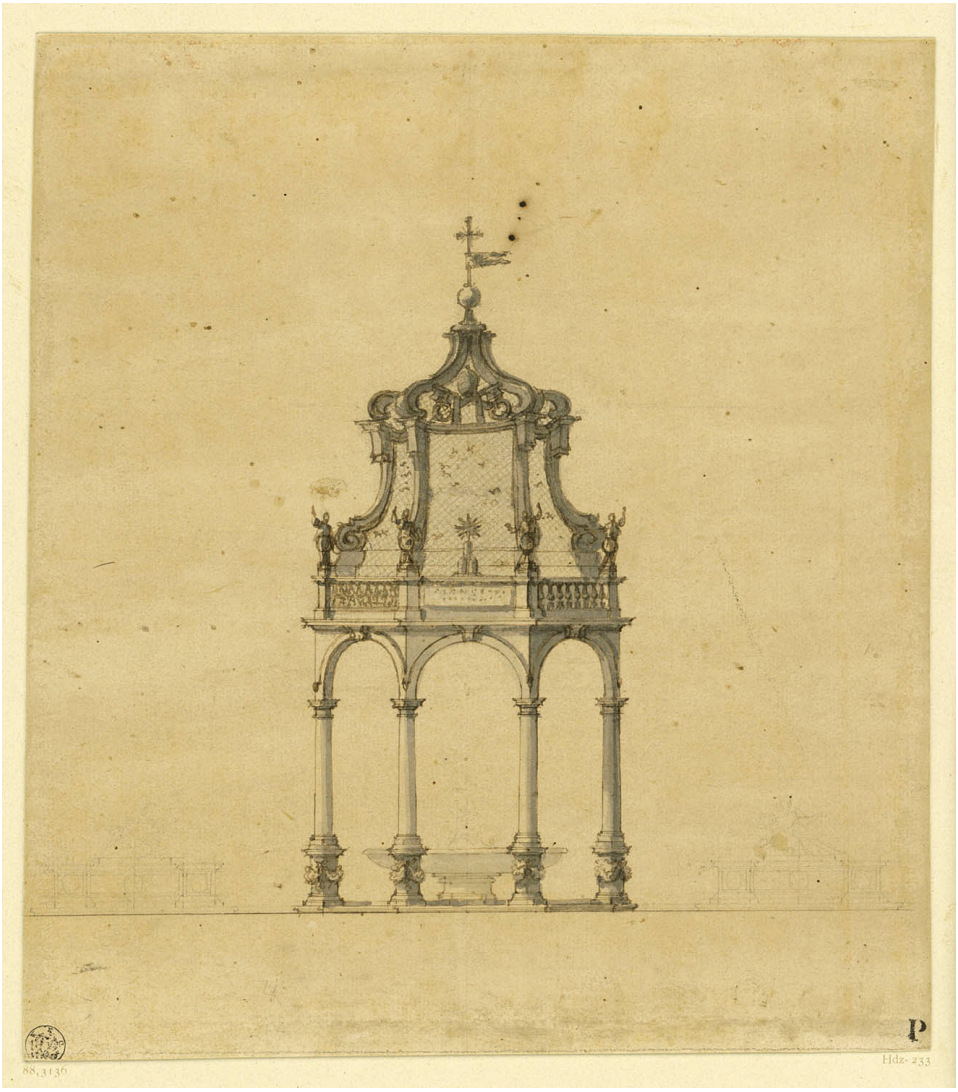


Fig. 2 A. Specchi (?), *Progetto per una fontana di Clemente XI Albani nel Belvedere del Vaticano*, 1720 ca., penna, inchiostro marrone, acquerello grigio, Berlino, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Hdz00233.



Ara romana, fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo, Urbino, Via Vittorio Veneto.

Fig. 3



Ara romana, fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo, C. Urbino, Parco della Rimembranza su Colle Loreto.

Fig. 4



Ara romana, fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo; *Statua di Sant'Eutizio*, 1720-1740, marmo, Soriano nel Cimino, Cimitero di Santa Maria del Poggio.

Fig. 5



Ara romana, fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo; *Statua di Sant'Eutizio*, 1720-1740, marmo; Soriano nel Cimino, Via Vittorio Emanuele.

Fig. 6



Ara romana, fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo; *Statua della Vergine con Bambino*, I-II quarto del Seicento, marmo, Soriano nel Cimino, Via Vittorio Emanuele.

Fig. 7



Ara romana, fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo, particolare.

Fig. 8

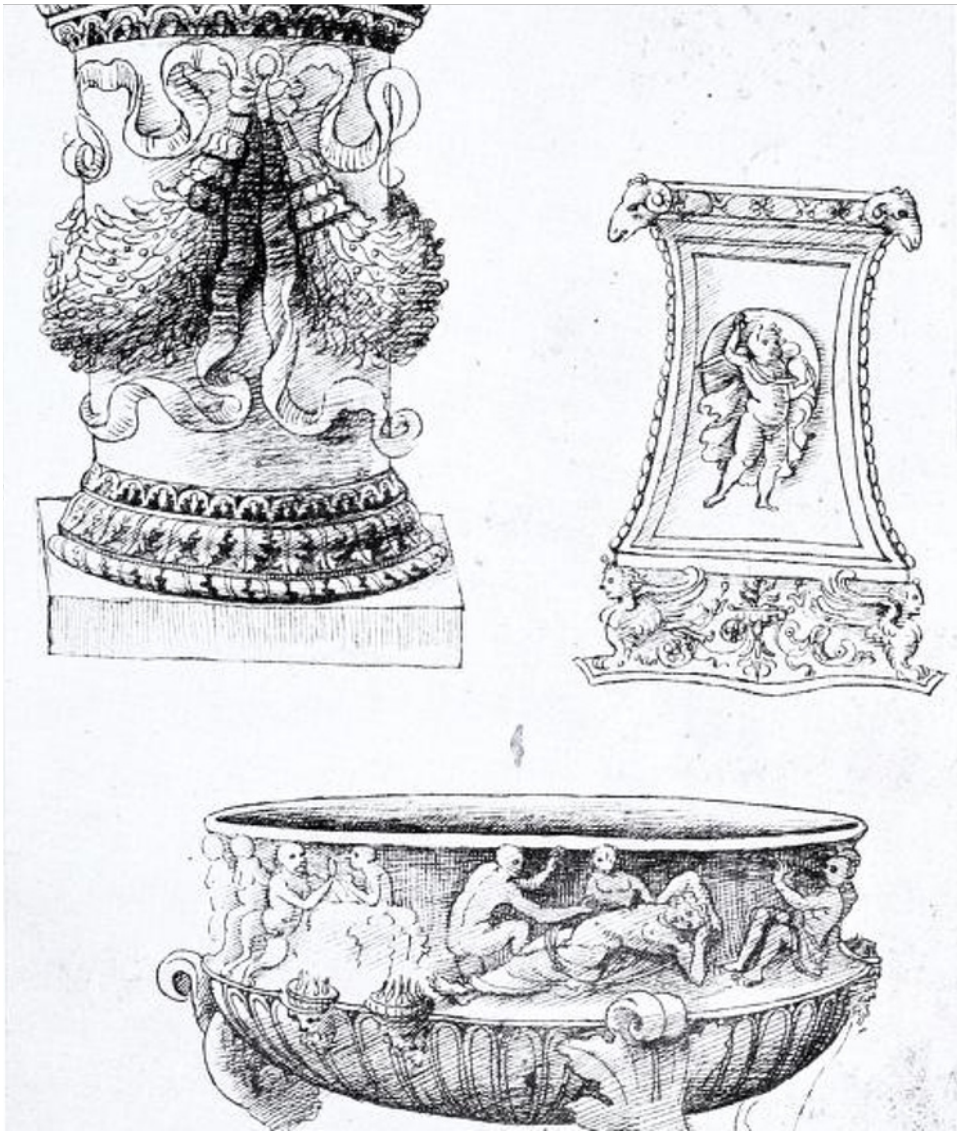


Fig. 9 Artista fiorentino attivo a Roma, *Codex Escurialensis*, 1480-1500, carta e inchiostro, Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, f. 49.



Ara romana, fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo; *Statua della Vergine con Bambino*, I-II quarto del Seicento, marmo, Soriano nel Cimino, Via Vittorio Emanuele.

Fig. 10



Fig. 11 *Ara romana,* fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo; B*usto di Traiano*, 113 d.c., marmo; Roma, Villa Albani Torlonia, Inv. 490.



Fig. 12 *Ara romana,* fine II-inizio III secolo d.C. (?); con restauri e intagli di F. Tedeschi e F. Bai, 1720, marmo; *Busto di Tito*, inizi I sec. d.c.; Roma, Villa Albani Torlonia, Inv. 477.

PROFILO AUTRICE

Chiara Carpentieri

Chiara Carpentieri (Torino, 1988) è borsista post-doc presso l'Università degli Studi di Firenze, ateneo dove ha conseguito la laurea magistrale e, nel 2025, il dottorato di ricerca con una tesi sulla scultura tardo barocca romana, focalizzata sulla figura di Bernardino Cametti (tutor Prof. Cristiano Giometti). Nel 2018 è stata borsista della Fondazione 1563 di Torino all'interno del Programma di Alti studi sull'Età e la Cultura del Barocco, approfondendo la ritrattistica scultorea dei *pensionnaires* dell'Académie de France a Roma, in particolare l'opera di Edme Bouchardon, Lambert-Sigisbert Adam e Michel-Ange Slodtz. Ha pubblicato contributi in riviste scientifiche, ha partecipato a convegni nazionali ed internazionali, ed ha maturato diverse esperienze professionali e di ricerca presso importanti istituzioni, collaborando con i Musei Vaticani (Ufficio Mostre e Reparto XVII-XVIII secolo), la Biblioteca Hertziana (Dipartimento di Digital Humanities) e il Museo VIVE (Vittoriano e Palazzo Venezia) per attività di catalogazione. o.

Chiara Carpentieri (Turin, 1988) is a postdoctoral fellow at the University of Florence, where she earned her master's degree and, in 2025, her PhD with a thesis on late Roman Baroque sculpture, focusing on the figure of Bernardino Cametti (supervised by Prof. Cristiano Giometti). In 2018, she was a fellow at the Fondazione 1563 in Turin as part of the Advanced Studies Program on the Age and Culture of the Baroque, specializing in the sculptural portraiture of the *pensionnaires* of the Académie de France in Rome, particularly the work of Edme Bouchardon, Lambert-Sigisbert Adam, and Michel-Ange Slodtz. She has published articles in scientific journals, participated in national and international conferences, and gained professional and research experience at important institutions, collaborating with the Vatican Museums (Exhibitions Office and 17th-18th Century Department), the Hertziana Library (Digital Humanities Department), and the VIVE Museum (Vittoriano and Palazzo Venezia) on cataloging activities.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1: Royal Collection Enterprises Limited 2026 | Royal Collection Trust; **2**: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Dietmar KatzPublic Domain Mark 1.0; **3**: Roberto Damiani, Urbino; **4**: Archivio Michele Papi; **5-8, 10**: Archivio fotografico dell'autrice; **11**: Basamento al sostegno del busto di Traiano, MT 490 © Fondazione Torlonia, Ph. Franco Bocchino; **12**: Basamento al sostegno del busto di Tito, MT 477 © Fondazione Torlonia, Ph. Franco Bocchino.

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