

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



Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2026, FONDAZIONE FRANZONI ETS

Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA

Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

ISSN 2724-4229 [online]

Numero monografico anno VII (2026): ISBN 9791280779229

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it

Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



INDICE

Adriano Amendola, Cristiano Giometti

Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto pag. 9

Scultura tra contesti e narrazioni

Angela Orlandi

Economia e società a Roma (secoli XVI-XVIII) » 15

Anna D'Ambrosio

Vedere, passando da Roma a Napoli. Percorsi, soste ed emergenze nella letteratura odepórica moderna (con una proposta di datazione del Busto di Urbano VIII di Bernini) » 29

Alessandra Rodolfo

«La nova augusta scala marmorea coperta di finissimi stucchi»: la proficua collaborazione fra Giacinto Ferrari “stuccatore di palazzo” e Michelangelo Simonetti nel Museo Pio Clementino » 55

Giuseppina Merola

«Una profusione di marmi, stucchi e dorature». Il cantiere barocco della cappella di Sant'Isidoro a Frascati » 77

Vittoria Brunetti

Una «divota statua» carrarese a Montefiascone » 95

Problemi tecnici e forme della sperimentazione

Giuliano Colicino

«Vedere e rivedere e potendo comprare. Sculture e trasporti tra Montecassino, Boville Ernica e Ferentino » 121

Antonio Marras

Committenze e maestranze nei monumenti funebri della Tuscia e del Reatino: alcuni casi di studio » 143

Antonio Russo

- In variate proporzioni. Architettura e scultura a Roma tra Cinque e Seicento* » 167

Adriano Amendola

- Convenzione e invenzione: nuove considerazioni su Pompeo Ferrucci e Ippolito Buzio tra centro e periferia* » 191

L'importanza dei committenti

Francesco Federico Mancini

- Un cardinale, un vescovo, un ordine religioso e un artista: Leonard Chailleau (Leonardo Scaglia) tra Provenza, Umbria e Marche (con un soggiorno a Roma)* » 225

Chiara Carpentieri

- Le «Are dei Sacrifici antichi» dal Pantheon al Cortile delle Statue. Nuovi documenti sui piedistalli per la vasca di porfido vaticana* » 249

Maria Celeste Cola

- Modelli tardo barocchi nel primo Settecento romano. Carlo Rainaldi e Giuseppe Riccardi* » 275

Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Nord Italia)

Daniele Sanguineti

- Filippo Parodi: la consistenza dei soggiorni romani e il riutilizzo dei modelli tra Genova e Venezia* » 297

Giuseppe Dardanello

- Filippo Juvarra. Modelli per l'iconografia della scultura* » 319

Donato Salvatore

- Un contesto barocco a Torino e un'immagine della città* » 355



Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Sud Italia)

Gianluca Forgione

Il Cristo velato e la scultura barocca romana » 377

Elisa Acanfora

*Roma-Napoli-Province: circolazioni di modelli
e questioni metodologiche* » 399

Filippo Aruanno

Nuove aggiunte a Nicola Fumo tra Basilicata, Puglia e Nuovo Mondo ... » 425

La diffusione dei modelli romani

Paolo Coen

*Sculture di Gian Lorenzo Bernini nel diciottesimo secolo: le prospettive
degli 'intendenti' romani e di alcuni viaggiatori e residenti britannici* » 451

Cristiano Giometti

Da Ponte Sant'Angelo a Ronciglione: modelli berniniani in periferia » 473

Antonello Ricco

Modelli romani in Terra Santa: un Crocifisso 'vivo' tra Algardi e Bernini ... » 497

Teresa Leonor M. Vale

*Il Re, ma anche ambasciatori, aristocratici e prelati: la committenza
portoghese di scultura barocca romana tra Seicento e Settecento* » 519

Grégoire Extermann

*Francesco Moratti (1669-1719), uno scultore padovano
tra Roma e Montecassino* » 543

Carla Mazzarelli

*Algardi in viaggio: intorno al Crocifisso Alamandini da Roma a Bologna,
da Bologna a Roma e la sua ricezione (XVII-XIX secolo)* » 577



Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto

Il volume raccoglie gli interventi presentati nel convegno *Tutte le statue partono da Roma: scultura barocca tra centro e periferia (1630-1750)*, svoltosi a Roma presso la Fondazione Camillo Caetani il 12 e 13 febbraio 2026. L'incontro si colloca all'interno delle attività del progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas*, di cui il convegno, preceduto da *workshops* svolti presso gli atenei di Firenze e di Salerno, ha rappresentato una occasione di restituzione pubblica dei risultati della ricerca e, al tempo stesso, un momento di confronto con studiosi della produzione artistica barocca nelle sue molteplici dimensioni storiche, sociali e culturali.

Il progetto è scaturito dall'esigenza di affrontare in maniera sistematica un ambito della storia dell'arte ancora solo parzialmente esplorato: la diffusione della scultura barocca nello Stato della Chiesa tra i primi decenni del Seicento e la metà del secolo successivo, partendo dall'attuale regione Lazio e indagando anche le aree geografiche di confine con Toscana, Umbria, Abruzzo e Campania. Se la storiografia ha da tempo riconosciuto a Roma un ruolo centrale nello sviluppo della scultura europea del XVII secolo – grazie alla presenza di artisti di straordinaria statura, basti citare Gian Lorenzo Bernini o Alessandro Algardi, e alla concentrazione di grandi cantieri promossi dalla committenza pontificia, ecclesiastica e aristocratica – rimane ancora da approfondire con maggiore ampiezza e sistematicità il modo in cui modelli, linguaggi e pratiche operative elaborati nel contesto romano si siano diffusi e trasformati nei territori circostanti, generando a loro volta opere nuove.

Nel corso degli ultimi decenni gli studi sulla scultura barocca hanno conosciuto un significativo vigore e rinnovamento metodologico. Accanto alle tradizionali ricerche attributive e monografiche, l'attenzione degli studiosi si è progressivamente estesa ai contesti di produzione, alle reti di bottega, alle dinamiche della committenza e ai processi di circolazione delle opere. In questa prospettiva la scultura appare sempre più come il risultato di un sistema complesso di relazioni, in cui la sua realizzazione coinvolge una pluralità di attori – artisti, assistenti, scalpellini, fonditori, trasportatori, intermediari, committenti – e presuppone l'esistenza di infrastrutture materiali e organizzative capaci di sostenere la produzione e la diffusione delle sculture.

È proprio in questo senso che Jennifer Montagu ha proposto la felice espressione di "industria dell'arte" per descrivere le realtà produttive della scultura romana del

Seicento: un sistema articolato e altamente specializzato in grado di far fronte a una domanda crescente di opere destinate all'Urbe e a numerose città e piccoli borghi dell'Italia e dell'Europa.

All'interno di queste dinamiche Roma svolse indubbiamente un ruolo di primo piano. La città costituiva il principale laboratorio di sperimentazione formale e il luogo in cui si concentravano i grandi protagonisti della scultura barocca, non solo i già citati Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, con Andrea Bolgi, François Duquesnoy e Giuliano Finelli, ma la generazione successiva composta da artisti di vaglia come Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi, Giuseppe Mazzuoli, fino a quelle degli scultori attivi agli inizi del XVIII secolo, quali Camillo Rusconi, Lorenzo Ottoni, Bernardino Cametti e Filippo della Valle, tra gli altri. Le loro botteghe, spesso strutturate come vere e proprie officine, divennero centri di formazione e di produzione dai quali uscivano modelli destinati a essere replicati, adattati e diffusi in contesti geografici anche molto lontani.

Tuttavia, se la centralità di Roma è un dato acquisito, resta ancora da comprendere pienamente in che modo questo sistema produttivo si articolasse sul territorio e quali dinamiche regolassero la diffusione delle opere e dei modelli al di fuori del contesto urbano. Il titolo scelto per il convegno *Tutte le statue partono da Roma* allude volutamente a questa centralità, ma intende al tempo stesso problematizzarla. Più che descrivere un processo lineare di irradiazione dal centro verso la periferia, contesti sui quali hanno riflettuto Carlo Ginzburg ed Enrico Castelnuovo, esso suggerisce infatti di interrogarsi sulle molteplici modalità attraverso cui le opere scultoree venivano concepite, realizzate, trasportate e installate nei diversi contesti territoriali. Altrettanto frequentemente i modelli elaborati a Roma venivano reinterpretati da artisti attivi nei contesti locali, dando luogo a fenomeni di adattamento e di rielaborazione che contribuiscono a definire la specificità di una grammatica formale più vernacolare, ovvero intesa nell'accezione poetica di linguaggio colorito e caratteristico di una comunità, volto alla semplicità espressiva ma, al tempo stesso, ad assumere un tono riconoscibile e identitario. La periferia non appare dunque soltanto come un luogo di ricezione passiva dei modelli romani, ma anche come uno spazio di mediazione culturale e di produzione artistica dotato di una propria autonomia.

Il progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750* ha inteso proprio indagare queste dinamiche; l'area geografica si è rivelata particolarmente significativa poiché al centro di una fitta rete di località che, nel corso del Seicento e della prima metà del Settecento, furono teatro di importanti iniziative artistiche promosse da ordini religiosi, famiglie aristocratiche e municipalità.

Uno degli obiettivi principali della ricerca è stato compiere un censimento sistematico delle opere scultoree barocche presenti in questi territori, seguendo le principali direttrici viarie, con particolare attenzione alla loro collocazione originaria, alle

vicende conservative e ai contesti di committenza. Tale lavoro di ricognizione ha costituito la base per la costruzione di un atlante digitale (<https://peripheralbaroque.unifi.it/>), pensato come uno strumento di ricerca e di divulgazione capace di integrare dati storico-artistici, documentari e geografici. Il suo sviluppo, consentito dal Laboratorio LiEC dell'Università degli Studi di Firenze, e il progressivo avanzamento nell'implementazione, da parte delle due unità di ricerca, e il suo utilizzo ha consentito di sviluppare nuove modalità di analisi e di visualizzazione dei dati, rendendo possibile una lettura più dinamica delle relazioni tra opere, artisti, botteghe e luoghi di produzione. La dimensione cartografica dell'atlante permette, ad esempio, di ricostruire le traiettorie della circolazione delle sculture, di individuare le aree di maggiore concentrazione delle commissioni e di mettere in relazione i diversi centri produttivi che partecipavano al sistema della scultura barocca.

In questo contesto il convegno ha rappresentato un momento di verifica e di apertura del progetto verso la comunità scientifica e un più ampio uditorio di appassionati, reso possibile dalla Fondazione Camillo Cateani e dal suo Presidente Antonio Rodinò di Miglione. L'incontro è stato concepito come uno spazio di confronto su alcune delle principali questioni che emergono dallo studio della scultura barocca in rapporto ai contesti territoriali e alle dinamiche della produzione artistica. I contributi presentati sono stati organizzati attorno ad alcune linee tematiche che riflettono altrettanti ambiti di indagine, e introdotti dalla *keynote lecture* affidata a Tomaso Montanari, che ha analizzato l'invio di opere di Gian Lorenzo Bernini destinate a illustri committenti internazionali, aprendo così a quel fenomeno della diffusione del barocco romano in questo specifico caso amplificato anche dalla cospicua produzione di traduzioni a stampa delle invenzioni del maestro¹.

Una prima sezione, dedicata alla *Scultura tra contesti e narrazioni*, propone uno sguardo sulla scultura barocca legato ai contesti sociali e culturali nei quali le opere furono prodotte e percepite. I contributi qui raccolti di Angela Orlandi, Anna D'Ambrósio, Alessandra Rodolfo, Giuseppina Merola e Vittoria Brunetti, mostrano infatti come la comprensione della scultura tra Sei e Settecento richieda di considerare non soltanto le opere e i loro autori, ma anche le dinamiche della committenza e il tessuto economico, le condizioni materiali dei cantieri del Museo Pio Clementino, della cappella di Sant'Isidoro a Frascati e la Cattedrale di Montefiascone, e le modalità attraverso cui le opere furono descritte e interpretate nelle fonti contemporanee e dai viaggiatori stranieri.

¹ Il video della *keynote lecture* di Tomaso Montanari è disponibile *on line* all'indirizzo web <https://peripheralbaroque.unifi.it/attivita-e-pubblicazioni>, 12 febbraio, parte 1, 11:20/57:00.

La seconda parte, dedicata a indagare *Problemi tecnici e forme della sperimentazione*, ha affrontato alcuni aspetti che caratterizzarono la produzione scultorea tra Sei e Settecento, affidando gli affondi a Giuliano Colicino, Antonio Marras, Antonio Russo e Adriano Amendola.

In particolare, sono emerse le modalità di trasporto e circolazione delle sculture e le pratiche commerciali nella diffusione delle opere, nonché il rapporto tra architettura e scultura generando soluzioni compositive innovative, non ultima l'importanza del restauro di opere antiche e moderne che ha evidenziato il ruolo di Pompeo Ferrucci, quale autore del completamento della bozza della prima versione del *Cristo della Minerva*, oggi a Bassano Romano.

La terza sezione è stata incentrata sull'*Importanza dei committenti*, figure fondamentali nel definire i programmi scultorei e nel determinare le scelte iconografiche e stilistiche. L'analisi delle strategie di autorappresentazione delle *élites* ecclesiastiche e aristocratiche consente di comprendere meglio le motivazioni che stanno alla base delle commissioni e di ricostruire le reti di relazioni che collegavano i centri periferici all'Urbe. I saggi di Francesco Federico Mancini, Chiara Carpentieri e Maria Celeste Cola analizzano alcuni aspetti di questo complesso fenomeno attraverso casi di studio esemplari che vedono coinvolti lo scultore Leonard Chail-leau, attivo tra Provenza, Umbria e Marche con un soggiorno a Roma, le famiglie Albani e Ruspoli.

La quarta e la quinta sezione sono state dedicate agli altri centri produttivi con particolare attenzione ai processi di adattamento e di trasformazione dei linguaggi figurativi. In questa prospettiva sono intervenuti Daniele Sanguineti per il contesto genovese, Giuseppe Dardanella e Donato Salvatore per quello di Torino, mentre Gianluca Forgione, Elisa Acanfora e Filippo Aruanno si sono concentrati sulla scultura prodotta a Napoli e le propaggini del Vicereame, giungendo a toccare persino il Nuovo Mondo. Venezia è stata rappresentata al convegno dall'intervento di Maichol Clemente incentrato su Tommaso Rues, contributo non presente agli atti.

L'ultima sezione, dedicata alla *diffusione dei modelli romani*, ha inteso analizzare le modalità attraverso cui le invenzioni scultoree si propagarono in ambiti geografici diversi, grazie al mercato dell'arte, alla mobilità degli artisti e alle reti della committenza internazionale. Paolo Coen, Cristiano Giometti, Antonello Ricco, Teresa Leonor Vale, Grégoire Extermann e Carla Mazzarelli hanno esaminato da diversi punti di vista la ricchezza e la polifonia di questo fenomeno che ha coinvolto aree geografiche più prossime all'Urbe come Ronciglione e Montecassino fino ad arrivare in Terrasanta e al massiccio invio di sculture romane in Portogallo.

Gli studi raccolti in questo volume speciale di *Marmora et Lapidea*, grazie al sostegno della Fondazione Franzoni di Genova e all'entusiastica adesione del Direttore Claudio Paolucci, restituiscono la ricchezza e la varietà delle prospettive emerse

nel corso del convegno. Attraverso l'analisi di casi di studio specifici, di contesti territoriali o di problematiche più generali, i contributi offrono nuovi elementi per comprendere la complessità dei rapporti tra centro e periferia nella produzione artistica barocca. Nel loro insieme essi mostrano come la diffusione della scultura romana non possa essere interpretata soltanto come un fenomeno di irradiazione unidirezionale, ma debba essere letta piuttosto come il risultato di una rete dinamica di relazioni, scambi e adattamenti. Il volume rappresenta dunque una prima tappa di un percorso di ricerca più ampio, auspicabilmente destinato a svilupparsi con future ricerche in territori ancora da indagare. La progressiva costruzione dell'atlante digitale e l'ampliamento del censimento delle opere consentiranno infatti di approfondire la conoscenza di questo patrimonio e di aprire nuove prospettive di studio sulla geografia culturale della scultura barocca.

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

È proprio nell'analisi di queste dinamiche che si coglie uno degli aspetti più fecondi del progetto *Peripheral Baroque Sculpture* e, più in generale, sulla circolazione delle forme artistiche nell'età moderna.

Adriano Amendola e Cristiano Giometti



Angela Orlandi

Economia e società a Roma (secoli XVI-XVIII)

Abstract ITA

Tra il XVI e il XVII secolo Roma visse un periodo caratterizzato da profonde trasformazioni che consolidarono la città come capitale spirituale e centro di potere. L'indagine comincia dal Sacco del 1527 a cui seguì una significativa rinascita urbana nell'ambito della quale la politica edilizia papale agì da importante motore economico. L'esame prosegue con il Seicento, il secolo barocco che consacrò la Città eterna come un complesso sistema dove le dinamiche della committenza artistica ebbero uno spazio rilevante. Infine il Settecento, periodo di luci e ombre. In questo articolato quadro si prova a mostrare come l'indebitamento sia stata una forma di sostegno alla spesa pubblica e alle ambizioni artistiche e sociali dello Stato della Chiesa.

Abstract ENG

Between the 16th and 17th centuries, Rome experienced a period marked by profound transformations that consolidated the city as a spiritual capital and center of power. The analysis begins with the Sack of 1527, followed by a significant phase of urban renewal, during which papal building policies acted as an important economic driver. The study then moves on to the 17th century, the Baroque era, which established the Eternal City as a complex system where the dynamics of artistic patronage played a prominent role. Finally, the 18th century is considered, a period of light and shadow. Within this multifaceted framework, we have shown how debt functioned as a means of supporting public spending and the artistic and social ambitions of the Papal State.

Parole chiave

Arte, debito pubblico, economia, edilizia papale, Roma, secoli XVI-XVIII

Tra XVI e XVII secolo Roma visse un periodo di transizione cruciale caratterizzato da profonde trasformazioni che consolidarono la città come capitale spirituale e centro di potere. Un periodo durante il quale economia, società, arte e cultura si intrecciarono consacrando l'Urbe come un complesso sistema economico in cui le dinamiche della committenza artistica ebbero uno spazio rilevante. Se il Seicento fu il secolo d'oro, il Settecento fu un'epoca fatta di luci e ombre, una sorta di 'autunno dorato'¹.

In questo articolato quadro si inserisce la nostra riflessione che proverà a mostrare come sul piano economico l'indebitamento sia stato una forma di sostegno alla crescente spesa pubblica e alle ambizioni artistiche e sociali dello Stato della Chiesa.

Il Rinascimento cinquecentesco

Il Sacco del 1527 è considerato un punto di svolta per la storia di Roma. Se la parte più debole della popolazione subì la tragicità dell'evento, i mercanti-banchieri, soprattutto stranieri, con il loro denaro offrirono al papato la soluzione ai suoi problemi finanziari². Le loro ricchezze non solo furono provvidenziali ma quelle famiglie ricche e potenti costituirono il punto di appoggio, la testa di ponte, per l'arrivo di medici, notai, speziali che contribuirono alla successiva e importante rinascita urbana nell'ambito della quale la politica edilizia pontificia agì da motore economico di significativa rilevanza³.

Ben note sono le cause che portarono Carlo V a ordinare la spedizione dei Lanzichenecchi sull'Urbe. L'esercito di mercenari ne travolse le deboli resistenze e si abbandonò al saccheggio⁴. Fu una congiuntura drammatica alla quale seguì una

¹ V.E. Giuntella, *Roma nel Settecento*, Bologna, Cappelli, 1971.

² F. Guidi Bruscoli, *Benvenuto Olivieri. I mercatores fiorentini e la camera apostolica nella Roma di Paolo III Farnese (1534-1549)*, Firenze, Olschki, 2000, p. 20. In particolare, sulle modalità con cui i mercanti fiorentini riuscirono a conquistare ruolo e incarichi nello stato della Chiesa tra XV e XVI secolo si veda I. Ait, *Mercanti a Roma fra XV e XVI secolo: interessi economici e legami familiari*, in *Il governo dell'economia. Italia e Penisola Iberica nel basso Medioevo*, a cura di L. Tanzini, S. Tognetti, Roma, Viella, 2014, pp. 59-77.

³ I. Polverini Fosi, *I fiorentini a Roma nel Cinquecento: storia di una presenza*, in *Roma capitale (1447-1527)*, in «Atti del IV Convegno di studio del Centro studi sulla civiltà del tardo Medioevo» (San Miniato, Pisa 27-31 ottobre 1992), a cura di S. Gensini, Pisa, Pacini, 1994, pp. 389-414, pp. 409-410. Si veda anche F. Guidi Bruscoli, *Benvenuto Olivieri*, cit., p. 20.

⁴ Così, in una missiva diretta a Cadice, un mercante fiorentino descriveva il Sacco: «Arrivaron e' Lanzi a Roma prima 4 giorni che la Legha et quella, con battaglia di mano, senza artiglieria,

ripresa economica sostenuta da quella demografica: a metà Cinquecento la città contava 75.000 abitanti⁵. Le riforme post-tridentine e la centralizzazione del potere spirituale e temporale nelle mani del papato trasformarono Roma in una piazza economicamente vivace e in un grande cantiere. Si stavano gettando le basi per l'economia del lusso e della rendita che sarebbe esplosa nel Seicento⁶.

Qualche esempio, proveniente dalle esperienze dei mercanti fiorentini, ci aiuta a comprendere quello che stava accadendo. Nel 1539 Matteo Botti, consapevole delle opportunità che la città poteva offrire, chiese a Battista Puccini, connazionale che vi era presente da tempo, se fosse disponibile a essere il suo corrispondente sia per l'azienda di Firenze che per quelle di Cadice e di Siviglia⁷. Proprio dall'Andalusia si cominciarono a inviare sulle sponde del Tevere merci diverse come tonina, zucchero, piombo e altro ancora⁸. Lo stesso Puccini inoltrò una richiesta di perle per rifornire un orafo che «aveva da fare alchuni lavori per il Pontefecie»⁹.

assaltata; ottennono la vittoria di tutta la città in 15 ore con non molto sangue, che dicono vi morì oltre 5 o 6 mila persolene o meno. Missolla a sacho, ma non tutta, di dove non haveva lasciato il Papa uscire una stringha se non chi ne cavò di facto, fecino prigionì quaxi ogniuno: chi s'achordò, chi pagò, chi per tormenti finì la vita sua, che dicono che chi andava per Roma in su le 23 ore sentiva per tutte via, in le case, i più strani urlì per li tormenti che mai sentissino. El Papa con 12 cardinali et infinita turba di nobili, fra' quali vi fu Iacopo Salviati, per quanto costoro dicono buona causa di tutta la ruina d'Italia, fuggirono in Castello; poi all'ultimo venirono tutti nelle mani di spagnuoli et Lanzi, feciono un certo achordo che fussi salvo tutte le robe et persone di tale luogo pagando per ciò 300.000 ducati e li cardinali et Papa prigionì con dare apresso 8 'statichi per observantia, fra' quali fu Iacopo Salviati e Lorenzo di Piero Ridolfi, giovane di 24 anni e questi mi pare gli mandassino a Ghaeta. Di poi si insignorno del Castello et tutto. E qui hanno il beatissimo Padre al quale fanno fare quello che vogliono a riverentia di sua Santità et tanto lo terranno quanto la Maestà Cesarea invittissima manderà a dirre dove lo vogli, o costà o qua, o nel regno o giuditio di Dio, quanto s'è giusto, che quello el quale ha voluto rovinare non solo una provincia, ma tutto il mondo». Archivio di Stato di Firenze [ASFi], *Libri di commercio e di famiglia (Libri di commercio)*, 711, Firenze-Cadice, Matteo Botti a Iacopo Botti, 18 luglio 1527, cc. 159r-159v.

⁵ Sulla crescita economica si veda M. Ginatempo, L. Sandri, *L'Italia delle città. Il popolamento urbano tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 195-222.

⁶ J. Delumeau, *Rome au XVI^e siècle*, Paris, Hacette, 1975; M. Caravale, A. Caracciolo, *Lo Stato Pontificio: dal Rinascimento alla crisi del Seicento*, Torino, UTET, 1978.

⁷ Sulle vicende del gruppo aziendale dei fratelli Botti si veda A. Orlandi, *Money, Culture, Beauty. The Botti Family. Merchant-Bankers in Renaissance*, Cham, Springer, 2025.

⁸ ASFi, *Libri di commercio*, 713, Firenze-Roma, Matteo Botti a Bastiano Puccini, 6 dicembre 1539, c. 114v; *Ivi*, 20 dicembre 1539, c. 134r.

⁹ *Ivi*, Firenze-Siviglia, Matteo Botti a Iacopo e Giovambattista Botti, 7 gennaio 1540, c. 139r. Sugli orafi che lavoravano alla corte pontificia si veda I. Ait, *Artigiani del lusso: orefici alla corte dei*

Si trattava di perle provenienti dai Caraibi che i Botti giudicavano come la migliore produzione del Nuovo Mondo¹⁰. In quella stessa occasione, si mandarono al Puccini anche due bei rubini sulla cui vendita si confidava molto, perché avendo il Pontefice «fatti tanti cardinali e avendo a fare corte», era assai probabile che pietre di quel tipo potessero essere acquistate, non fosse altro che per ornare gli anelli dei nuovi prelati¹¹.

Nell'Urbe gli operatori economici potevano trovare ulteriori interessanti opportunità dalla compera di benefici ecclesiastici. Un mercato internazionale che coinvolgeva tutta la cristianità e che garantiva alla città significativi introiti. Infatti, i diritti di giu-spatronato aprirono ai laici l'accesso al sistema delle rendite ecclesiastiche spesso remunerative. Molti gli esempi che si potrebbero fare. Nel 1556 Carlo Martelli¹² chiedeva ai Bandini, anch'essi mercanti fiorentini a Roma, di intervenire per procurare ad «Anna Sanches», priora di Santo Alessio in Valladolid, certe esenzioni di patronato per il suo eremo. L'anno dopo suggeriva al fratello, il cardinale Ugolino, di investire 500 o 600 ducati per assicurarsi la riserva dei vescovadi di Salamanca, Plasencia e Siviglia che gli avrebbero permesso di diventare ricco in poco tempo¹³. A questa vivacità economica corrispose un fervore edilizio sostenuto dalla realizzazione di chiese e splendidi palazzi nobiliari. Si pensi a San Giovanni dei Fiorentini che, nel 1546, i numerosi uomini d'affari della Città del Giglio fecero costruire raccogliendo 3.895 scudi¹⁴; segno evidente della consistente, ricca e potente nazione toscana in città. Quanto agli edifici civili si pensi a palazzo Farnese, a villa Madama, alla Farnesina espressioni della magnificenza familiare¹⁵.

papi (XV-XVI secolo). Prime osservazioni, in Incorrupta monumenta ecclesiam defendunt. Studi offerti a mons. Sergio Pagano, prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano, vol. I., a cura di A. Gottsmann, P. Piatti, A. E. Rehberg, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2018, pp. 19-32.

¹⁰ *Ivi*, Firenze-Roma, Matteo Botti a Battista Puccini, 3 gennaio 1540, c. 135r; *Ivi*, Firenze-Siviglia, Matteo Botti a Iacopo e Giovambattista Botti, 21 gennaio 1540, c. 139r.

¹¹ *Ivi*, Firenze-Roma, Matteo Botti a Battista Puccini, 3 gennaio 1540, c. 135r.

¹² La richiesta proveniva dall'azienda che i Martelli avevano a Valladolid.

¹³ A. Orlandi, *Note su affari e devozione nei documenti di alcuni mercanti fiorentini (1450-1550)*, in «Storia Economica», XIII/3 (2010), pp. 319-344: 338.

¹⁴ La nota dei mercanti toscani che avrebbero potuto collaborare era composta da cinquantotto nomi e i possibili versamenti oscillavano da un minimo di 10 a un massimo di 300 scudi, offerti dalle grandi e numerose compagnie toscane presenti a Roma come gli Altoviti, i Bandini, i Cavalcanti, gli Olivieri, i Montauto, gli Strozzi. F. Guidi Bruscoli, *Benvenuto Olivieri*, cit., pp. 269-270.

¹⁵ M.L. Gualandì, «Roma resurgens». *Fervore edilizio, trasformazioni urbanistiche e realizzazioni monumentali da Martino V Colonna a Paolo Borghese*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di A.

Studi recenti dimostrano che di tutti i palazzi costruiti a Roma dall'antichità al XXI secolo, il 35% fu realizzato tra il 1378 e il 1599, in particolare dopo il 1480 quando la modifica delle leggi successorie consentì ai prelati di trasmettere per via ereditaria le loro proprietà. Tutto ciò era anche un modo per convincere il mondo che la permanenza del papato sarebbe stata irreversibile¹⁶. Questa mania del “murare”, quasi con un meccanismo a catena, spinse molti laici a fare altrettanto proprio perché rassicurati della stabilità del governo pontificio¹⁷.

Allo stesso tempo, i papi collaboravano con grandi architetti e artisti del Rinascimento per abbellire e modificare le strutture urbane, ma anche per eliminare alcune fragilità dei territori circostanti. Agli inizi del XVI secolo, il primo papa Medici, Leone X, era intervenuto nella regimazione delle acque per controllare l'impaludamento della Pianura Pontina, più tardi Gregorio XIII e Sisto V ripristinarono l'Acquedotto Alessandrino realizzando trentasette chilometri di condotta che furono pagati emettendo debito e con la vendita anticipata di acqua per un valore complessivo di 270.000 ducati. A Sisto V si deve anche l'allargamento e la modifica del tracciato di molte strade che partivano da Ponte Sant'Angelo e sotto il suo papato si verificò un significativo sviluppo commerciale che stimolò la crescita di centri portuali come Civitavecchia e soprattutto Ancona fondamentale scalo per i collegamenti con Ragusa che apriva la strada verso Costantinopoli¹⁸.

Il finanziamento di questa rinascita venne realizzato attraverso l'imposizione fiscale, le entrate spirituali e il denaro proveniente dalla vendita di uffici venali e dall'istituzione di Monti¹⁹ a cui ormai la curia si era abituata dopo l'erezione del primo

Pinelli, Roma-Bari, Laterza, 2001.

¹⁶ A. Rusonik, *Institutional Commitment and Economic Revival: Evidence From Palace-Building in Renaissance Rome*, in «Cahier de Recherche du Groupe HEC», 2025, pp. 1-80.

¹⁷ R. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano, Unicopli, 1995, p. 49.

¹⁸ A. Gallia, G. Sabatini, *Le acque dell'Urbe. Costi, modalità di distribuzione, diritti di accesso e forme dell'uso dell'acqua a Roma tra XVI e XVII secolo*, in *Gestione dell'acqua Gestione dell'acqua in Europa (XII-XVIII secc.)-Water Management in Europe (12th-18th Centuries)*, Atti delle Settimane di Studi, Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica “F. Datini” Prato, Firenze, FUP, 2018, pp. 187-202, p. 199.

¹⁹ La Camera Apostolica (principale organo di controllo delle finanze pontificie) raccoglieva denaro in vario modo. Anzitutto con il semplice prestito ottenuto da finanzieri principalmente stranieri che normalmente si facevano pagare un interesse del 12%; l'altro sistema era l'appalto di imposte che, agli inizi del Cinquecento, fu la modalità più utilizzata. Accanto a queste due forme, la Chiesa si procurava denaro anche attraverso la vendita degli Uffici venali e l'istituzione dei Monti. Gli Uffici venali erano cariche di varia natura, dai ruoli curiali di diverso livello al cavalierato, messi in vendita a prezzi molto variabili. I Monti erano invece pubbliche prestanze

Monte della Fede voluto da Clemente VII nel 1526²⁰. Per fare un esempio durante il pontificato di Sisto V furono immessi sul mercato ben undici Monti e nelle casse dello Stato entrò un milione di scudi l'anno²¹.

Accanto agli interventi finanziati dalla Camera Apostolica si trovavano quelli sostenuti dal Campidoglio che nel 1552 cominciò a erigere i cosiddetti Monti del Popolo Romano i quali contribuirono alla realizzazione di molte opere pubbliche e artisti-

attraverso le quali si otteneva denaro da privati; le somme prestate erano rappresentate da titoli che prendevano il nome di luoghi. Alla metà de XVI secolo ne esistevano di due tipi: Monti non vacabili o perpetui i cui luoghi erano cedibili fra vivi o per successione ereditaria e Monti vacabili i cui diritti si estinguevano alla morte del titolare. Essi potevano essere classificati anche in base all'autorità che li emetteva, in questo caso si individuavano i camerali, i comunicativi e i baronali. I primi, eretti dalla Camera Apostolica, divennero molto frequenti a partire dalla metà del Cinquecento; i secondi provenivano dalle amministrazioni cittadine su autorizzazione; i terzi erano creati a favore delle famiglie nobili. M. Carboni, *From Communal to State Finance: A New Fiscal Pact in the Early Modern Papal States*, in Béguin e Murphy (a cura di), K. Béguin e A.L. Murphy (a cura di), *State Cash Resources and State Building in Europe 13th-18th century*, Paris, Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'Histoire Économique et Financière de la France, 2017, <<https://books.openedition.org/igpde/3806>>; R. Masini, *Gli investitori nei titoli di debito pubblico pontificio: categorie sociali, distribuzione delle quote, motivazioni di una scelta (XVII secolo)*, in *Debito pubblico e mercati finanziari in Italia. Secoli XIII-XX*, a cura di G. De Luca, A. Moiola, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 197-214; L. Palermo, *Ricchezza privata e debito pubblico nello Stato della Chiesa durante il XVI secolo*, in «Studi Romani», 22/3 (1974), pp. 298-311; P. Partner, *Papal Financial Policy in the Renaissance and Counter-Reformation*, in «Past and Present», 88 (1980), pp. 17-62; F. Piola Caselli, *Gerarchie curiali e compravendita degli uffici a Roma tra il XVI ed il XVII secolo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXIV (1991), pp. 122-123; Idem, *Public Debt in the Papal States: Financial Market and Government Strategies in the Long Run (Seventeenth-Nineteenth Centuries)*, in *Government Debts and Financial Markets in Europe*, a cura di F. Piola Caselli, London, Pickering & Chatto, 2008, pp. 105-120; Idem, *Public Debt, State Revenue and Town Consumption in Rome (16th-18th Centuries)*, in *Urban Public Debts. Urban Government and the Market for Annuities in Western Europe (14th-18th centuries)*, a cura di M. Boone, K. Davids, P. Janssens, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 93-108; Idem, *Spese della Corte e spese dello Stato. Le uscite della Camera Apostolica tra XIV e XVII secolo*, in *El alimento del estado y la salud de la res publica: orígenes, estructura y desarrollo del gasto público en Europa*, a cura di A. Gálan Sánchez, J.M. Carretero Zamora, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 2013, pp. 403-427; E. Stumpo, *Il capitale finanziario a Roma fra Cinque e Seicento. Contributo alla storia della fiscalità pontificia in età moderna, 1570-1660*, Milano, Giuffrè, 1985.

²⁰ Il Monte fu istituito per sostenere economicamente Carlo V impegnato a bloccare protestanti e ottomani. D'altra parte, il diffondersi dei principi luterani e lo scisma inglese stavano riducendo le entrate spirituali su cui i pontefici potevano contare obbligando i papi ad aumentare le entrate temporali, ossia gli introiti ordinari.

²¹ L. Palermo, *Ricchezza privata*, cit., p. 307.

che. Era spesso il papa che si rivolgeva al comune per stimolare la realizzazione di lavori di varia natura²². Così con il Monte della Farina²³, il Monte della Carne (vecchio), il Monte dello Studio Vacabile, il Monte dei Sensali di Ripa vennero pagate costruzioni difensive per ridurre i rischi di un nuovo sacco, i lavori necessari per condurre l'acqua di Salone a Roma e il ripristino dell'antico Acquedotto Vergine voluto da Agrippa. La seconda erezione del Monte dello Studio vacabile permise, tra l'altro, di finanziare la costruzione, a nord della città, del Ponte di Borghetto; questo nuovo passaggio avrebbe reso più facile il viaggio dei pellegrini diretti a San Pietro²⁴. Esemplare fu l'istituzione del Monte delle Fontane che mise a disposizione 40.000 scudi per realizzarne quattro. L'iniziativa nasceva dal papato della controriforma che voleva irrobustire l'immagine dell'Urbe città universale anche attraverso il suo sviluppo urbanistico, architettonico e artistico²⁵.

Insomma, un contesto piuttosto dinamico da molti punti di vista che, lo abbiamo accennato, gettava le basi per la società e l'economia dell'apparenza tipicamente seicentesche²⁶. Già all'inizio del secolo, secondo alcune stime, i ricchi baroni romani disponevano di rendite pari a circa 30.000 scudi l'anno e quelle dei mercanti oscillavano tra i 40.000 e i 50.000²⁷.

L'età barocca

Se all'inizio del XVII secolo la città contava 100.000 abitanti, alla fine erano diventati 135.000. La sua capacità attrattiva era notevole: dalle zone circostanti, ma anche da molto lontano, arrivavano immigrati di ogni strato sociale. Si trattava di una società "multinazionale": non erano stranieri soltanto i grandi mercanti e banchieri impegnati nei commerci di beni di lusso e di denaro, ma provenivano da ogni parte della Penisola anche numerosi artigiani e bottegai. I muratori giungevano soprattutto dalla Lombardia, i ciabattini e i pizzicaroli da Novara, i fruttivendoli da

²² Lavoro completo sui Monti del Popolo Romano è quello di F. Colzi, *Il debito pubblico del Campidoglio. Finanza comunale e circolazione dei titoli a Roma fra Cinque e Seicento*, Napoli, ESI, 1999.

²³ Il Monte della Farina fu il primo Monte emesso dal Campidoglio. F. Colzi, *Il debito pubblico del Campidoglio*, cit., pp. 72-74.

²⁴ *Ivi*, pp. 86-87.

²⁵ *Ivi*, pp. 78-79.

²⁶ J. Delumeau, *Rome au XVI^e siècle*, cit.; M. Caravale, A. Caracciolo, *Lo Stato Pontificio: dal Rinascimento alla crisi del Seicento*, UTET, Torino, 1978.

²⁷ J. Delumeau, *Rome au XVI^e siècle*, cit., pp. 457-464.

Napoli, i vaccinari da Sarzana e Albenga, mentre le raffinate trine e merletti che ornavano gli abiti di signori e prelati uscivano dalle mani di abili lorenese. Numerosi forestieri si contavano anche tra religiosi, medici, avvocati, letterati e naturalmente gli artisti. Questi ultimi si traferivano in città alla ricerca di committenze ma anche di ispirazione dalle bellezze della Roma classica e rinascimentale²⁸.

Un quadro sociale dal quale emergono con forza gli attori del mondo economico. Esisteva, infatti, un vivace ceto intermedio che viveva del proprio lavoro. Nel 1625 vi si contavano ben 5.600 botteghe in cui persone "laboriose" esercitavano la loro attività²⁹. Il sistema degli scambi era caratterizzato da consistenti importazioni di prodotti finiti ma anche di materie prime che venivano trasformate in manufatti per rispondere alle richieste del mercato urbano. In generale la domanda di beni era molto elevata, in particolare di quelli di lusso. In effetti lungo le strade si aprivano le manifatture di tanti battiloro, medagliai, profumieri, ricamatori, orologiai³⁰, i laboratori di ben 97 orefici e di 89 librai. Naturalmente non mancavano le botteghe di pittori (41) e di venditori di colori (16), segno tangibile degli importanti riflessi che il mondo dell'arte aveva sull'economia urbana³¹. Senza pensare poi agli scultori che gestivano botteghe complesse coordinando assistenti, sbizzozzatori e scalpellini. Le loro carriere non dipendevano solo dal talento ma anche dalla capacità di muoversi nelle reti clientelari e di adattarsi ai desideri e alle disponibilità economiche di potenti mecenati³².

Accanto a questa multiforme realtà fatta di piccoli operatori si trovavano i mercanti e i banchieri. In città si potevano incontrare i commercianti locali e quelli stranieri che svolgevano attività di più ampio respiro come i bergamaschi, in crescita nel XVII secolo, che rispondevano alla domanda interna di rame e ferro. Naturalmente non mancavano i fondaci delle grandi compagnie mercantili e bancarie internazio-

²⁸ R. Ago, *Roma barocca. Potere, arte e cultura nel Seicento*, Roma, Carocci, 2023, pp. 107-112. La bella ricostruzione della Roma barocca che Renata Ago offre nel volume è stata fondamentale per la preparazione di questa parte del saggio.

²⁹ Il numero è sottostimato perché alla rilevazione sfuggono i fornai, i mugnai e molti osti e albergatori. R. Ago, *Roma barocca*, cit., p. 117.

³⁰ Caso recentemente studiato è quello dei fratelli Campani. Nel saggio viene esaminato il legame tra la produzione di orologi notturni e la pittura a Roma. F. Ceretti, *Nella bottega dei Campani. Orologiai e pittori nella Roma Barocca*, in *Le arti a Roma nel secondo Seicento*, Atti di Convegno, a cura di S. Albi, E. Martini, Vienna, Austrian Academy of Sciences, 2026, pp. 369-378.

³¹ R. Ago, *Roma barocca*, cit., pp. 117-120.

³² J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, Yale University Press, New Haven-London, 1992, pp. 21-47.

nali. Vi erano uomini che, unitamente allo scambio di tessuti e di prodotti pregiati, agivano nel settore creditizio e finanziario. Tra essi continuavano a essere piuttosto numerosi i fiorentini assieme a genovesi e francesi³³.

Inutile ripetere che l'economia della Roma barocca era sostenuta anche dalle attività edilizie che, nella prima metà del Seicento, coinvolgevano 1.800 botteghe. Muratori, scalpellini, falegnami erano intensamente impegnati nei tanti cantieri cittadini. Cantieri pontifici come quelli di San Pietro furono di fondamentale importanza. La Fabbrica della basilica assorbiva manodopera: nell'ultima settimana di ottobre del 1618 vi lavoravano più di 2.700 uomini³⁴. Non solo, essa contribuiva alla gestione dei porti ripatici dove arrivavano legname e materiali da costruzione, forniva le dotazioni per gestire i carichi e garantiva sostegno al personale impegnato in quelle attività³⁵. Grandi e numerosi erano anche i cantieri aperti per la sistemazione degli acquedotti e la regimazione del Tevere le cui inondazioni provocavano sempre grandi difficoltà.

Una parte di questi lavori, sia quelli volti ad abbellire la città con nuove architetture barocche che quelli destinati alle opere urbanistiche, venne finanziata attraverso il debito pubblico. In effetti, l'indebitamento durante il XVII secolo crebbe in modo sbalorditivo. Nel 1606 Molin, diplomatico e ambasciatore veneziano, scriveva con grande acutezza come «ai pontefici colano denari quando vogliono per molte vie [...] et sarà sempre vero quel detto che con servirsi di mano e della penna ne avranno sempre a sufficienza»³⁶. Pertanto, nella seconda metà del Seicento furono necessarie manovre di riordino. Vennero soppressi alcuni monti vacabili con interessi relativamente alti e furono sostituiti dal Monte Ristorto che offriva un tasso più basso pari al 4%; nel 1686 si arrivò alla conversione del debito in nove diversi Monti di San Pietro dedicati alla basilica con un interesse del 3%. La costruzione della chiesa più grande del mondo non aveva rilevanza soltanto dal punto di vista artistico e naturalmente religioso ma, come intuibile, altrettanto forte era il suo peso politico ed economico³⁷.

³³ *Ivi*, pp. 120-124.

³⁴ *Ivi*, p. 127.

³⁵ N. Marconi, *I legni e le pietre: gli approdi per i materiali edili tra XVII e XVIII secolo sul Tevere a Roma*, in *La città e il fiume (secoli XIII-XIX)*, a cura di C. Travaglini, Roma, École Française de Rome, 2008, pp. 181-195.

³⁶ F. Piola Caselli, *Il buon governo. Storia della finanza pubblica nell'Europa preindustriale*, Torino, Giappichelli, 1997, p. 240.

³⁷ *Idem*, *Public Finances and the Arts in Rome: the Fabrica of St. Peter's in the 17th Century*, in *Economic History and the Arts*, a cura di M. North, Vienna, Köln Böhlau Verlag, 1996, pp. 53-66.

Anche il Campidoglio tra il 1599 e il 1661 emise vari Monti per far fronte al bisogno di denaro destinato a edilizia e lavori pubblici. Il Monte della Restaurazione del Tevere venne eretto per riparare i danni che l'alluvione della notte di Natale del 1598 aveva provocato; furono raccolti 6.000 scudi. Il Monte delle Chiane servì per effettuare alcune opere di contenimento delle acque del fiume proprio nella zona della città che dette il nome alla prestanza; una parte del denaro servì pure per restaurare la cupola del Pantheon (2 luoghi³⁸), per sistemare il tetto del palazzo del Senatore e le mura (12 luoghi). Il Monte della Statera e il Monte della Carne (ultima erezione) servirono ancora una volta a contenere il turbolento fiume e a rimediare agli effetti della sua irruenza³⁹.

Insomma, durante tutto il Seicento il debito continuò ad aumentare e, in questa fase, molti denari furono utilmente impiegati dal papato e dal Campidoglio per impreziosire la città con costruzioni e composizioni barocche, ma anche per risistemare gli archivi provinciali, migliorare gli acquedotti e il sistema idrico fluviale.

Il secolo elegante

A differenza dei due secoli precedenti il Settecento fu un periodo di relativa stagnazione economica. L'incremento demografico si ridusse, le attività manifatturiere non si mostravano particolarmente vivaci, la produttività agricola era bassa. Roma continuava però a essere una città popolosa e attrattiva per il duplice ruolo di centro religioso e politico; i suoi quartieri continuavano a essere percorsi da ecclesiastici, pellegrini, nobili, lavoratori e mendicanti. Stava perdendo il primato economico ma conservava un ruolo importante come punto di riferimento per la cultura e il gusto.

L'attività edilizia non era più guidata dalle grandi famiglie e dal loro desiderio di autolebrarsi, ma rifletteva una nuova sensibilità urbanistica. L'espansione si muoveva verso il rione Monti dove furono costruite abitazioni più popolari; lo stesso accadde a Campo Marzio. Le architetture pubbliche si arricchirono del palazzo della Consulta e del riordino di alcune piazze cittadine come quelle del Quirinale, di Montecitorio e del Pantheon. Furono intraprese o concluse opere che caratterizzarono i tratti della città: la Scalinata di Trinità dei Monti, la Fontana di Trevi, ma anche infrastrutture come l'innalzamento dell'ospedale di San Giacomo, l'am-

³⁸ Ricordiamo che i titoli che rappresentavano il debito governativo si chiamavano luoghi. Il valore nominale era solitamente di 100 scudi, mentre quello di mercato poteva oscillare. F. Colzi, *Il debito pubblico del Campidoglio*, cit., pp. 91-93.

³⁹ *Ivi*, pp. 91-99.

pliamento dell'Ospedale di Santo Spirito e di San Giovanni, lo sviluppo del porto di Ripetta. La via del Corso fu trasformata nel centro delle attività commerciali e artigianali cittadine. Le scelte urbanistiche di questo periodo videro anche una nuova attenzione verso i monumenti del passato che furono oggetto di operazioni di conservazione e recupero: si pensi all'azione di Benedetto XIV che salvò dalla distruzione il Colosseo, si pensi al restauro di molte basiliche e resti cristiani⁴⁰. Le famiglie nobiliari, dal canto loro, innalzavano palazzi con uno stile più leggero e il mecenatismo aristocratico e papale continuò ad essere uno strumento con cui si cercò di mantenere all'Urbe il suo prestigio internazionale.

Sebbene la città mostrasse molte contraddizioni, capitale di uno stato in difficoltà con una economia più fragile, essa rimaneva la nuova Gerusalemme per pellegrini che arrivavano da tutto il mondo, esibiva le sue meraviglie e restava il luogo sognato da artisti, mercanti d'arte e collezionisti⁴¹.

Come nel passato edilizia e arte furono linguaggio del potere e come nel passato vennero finanziate anche con il debito pubblico. Durante tutto il secolo i bilanci dello stato furono quasi sempre in disavanzo, d'altra parte, la politica delle grandi opere pubbliche portata avanti, soprattutto da Pio VI, non poteva contare su una economia forte⁴².

Conclusioni

Il rinnovamento di Roma durante il Rinascimento è stato interpretato anche come un progetto politico volto a celebrare la presenza del papato, a garantirne la permanenza e la sua centralità universale. Nel Cinquecento ma pure nel Seicento, le belle residenze di religiosi e di laici assieme ai numerosi interventi urbanistici e alle opere di risistemazione del sistema idrico e fluviale non solo servirono a disciplinare lo spazio e a modernizzare le infrastrutture cittadine, ma contribuirono a incentivare la vita economica. L'edilizia muoveva grandi somme di denaro sia nella fase costruttiva che in quella dell'arredo degli interni: le pareti delle stanze coperte di cuoio sbalzato e colorato davano lavoro ai tanti 'coramai' presenti in città⁴³, il mobilio e l'oggettistica attivavano numerosi artigiani specializzati. Ancora, gli spazi che si trovavano al piano terra dei palazzi venivano spesso affittati a manifattori

⁴⁰ V.E. Giuntella, *Roma nel Settecento*, cit., pp. 51-54.

⁴¹ *Ivi*, p. 53.

⁴² D. Strangio, *Il debito pubblico pontificio. Cambiamento e continuità nella finanza pontificia del periodo francese alla restaurazione romana 1798-1820*, Padova, CEDAM, 2001, pp. 49-51.

⁴³ Sui 'coramai' si veda R. Ago, *Roma barocca*, cit., p. 119.

e commercianti⁴⁴. Non diversa era la situazione relativamente alle costruzioni religiose, basti pensare alla sola Fabbrica di San Pietro e alla consistente domanda di oggetti e arte sacra che crebbe non solo perché aumentava il numero dei consumatori ma anche per le loro diverse esigenze spirituali⁴⁵. Pure nei momenti in cui lo stato affrontò crisi finanziarie o ritardi nello sviluppo manifatturiero, come accadde nel Secolo dei Lumi, il papato continuava a investire in arte e architetture per riaffermare la propria identità di *caput mundi*, per sostenere il ruolo spirituale e temporale di un pontefice che era anche sovrano⁴⁶.

In tutto ciò ebbe un ruolo importante il mecenatismo che non rispondeva solo a un desiderio estetico dei papi e delle grandi famiglie signorili e mercatili ma costituiva una sorta di funzione dello Stato; l'arte era uno strumento di propaganda religiosa e politica anch'essa essenziale per mantenere il prestigio internazionale di Roma. Architetture, arte, cultura e bellezza avevano bisogno di denaro e l'Urbe se lo procurò anche indebitandosi.

Tabella 1. Debito pubblico pontificio in scudi di moneta (1526-1786)

Anno	Debito totale	Tasso di interesse (%)
1526	3.356.430	10-12
1576	7.040.650	7-10
1592	10.520.678	7
1619	14.272.000	6
1657	30.723.339	5,2
1678	39.675.000	4
1706	53.437.000	3
1744	51.026.033	3
1786	51.341.890	3

Fonte: F. Piola Caselli, *Il buon governo. Storia della finanza pubblica nell'Europa preindustriale*, Torino, Giappichelli, 1997, p. 242.

⁴⁴ A. Rusonik, *Institutional Commitment*, cit., p. 41.

⁴⁵ R. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda*, cit., p. 113.

⁴⁶ M. Caravale, A. Caracciolo, *Lo Stato Pontificio da Martino V a Pio IX*, Torino, UTET, 1987.

Tabella 2. Debito pubblico. Presunto utilizzo, 1570-1710 (scudi di moneta)

Scopo	Ammontare	%
Esercito e guerra	20.500.000	44
Nepotismo	12.000.000	25
Edilizia a Roma	5.000.000	11
Annona	3.000.000	6
Altro (inclusi i debiti della comunità)	6.500.000	14
Totale	47.000.000	100

Fonte: F. Piola Caselli, *Spese della Corte e spese dello Stato. Le uscite della Camera Apostolica tra XIV e XVII secolo*, in *El alimento del estado y la salud de la res publica: orígenes, estructura y desarrollo del gasto público en Europa*, a cura di A. Gálan Sánchez, J.M. Carretero Zamora, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 2013, p. 426.

La Tabella 1 mostra l'andamento crescente del debito pubblico tra il 1526 e il 1786, un incremento, lo abbiamo visto, particolarmente intenso durante il Seicento. Nel Settecento l'esposizione rimase stabile. Un momento di crescita si registrò quando, al tempo di Pio VI, si emisero luoghi di Monte camerale per finanziare le spese militari necessarie alla coalizione contro la Francia rivoluzionaria e per interventi di natura economica⁴⁷.

Alcuni studi hanno ricostruito l'uso del denaro raccolto. Enrico Stumpo sostiene che, nei cento anni compresi tra il 1560 e il 1660, il 38% delle somme fu destinato a finanziare le guerre e gli aiuti ad altri Stati, il 25% al nepotismo, il 10% all'urbanistica e il 7% all'annona. Ampliando il periodo al 1710, Fausto Piola Caselli propone una ulteriore analisi dalla quale emerge un incremento delle uscite provocato dalla Guerra di successione spagnola e da un non irrilevante 11% destinato all'edilizia. Gli esborsi per il nepotismo non si contrassero e quelli per l'annona rimasero sostanzialmente stabili (Tabella 2).

Insomma, il denaro preso a prestito ha reso possibile dotare Roma di una parte delle sue bellezze, di una parte del suo immenso patrimonio architettonico e artistico.

⁴⁷ D. Strangio, *Il debito pubblico pontificio*, cit., pp. 178-179; Eadem, *Public Debt in the Papal States, Sixteenth to Eighteenth Century*, in «Journal of Interdisciplinary History», XLIII/4 (2013), pp. 511-537.



PROFILO AUTRICE

Angela Orlandi

Angela Orlandi insegna Storia Economica nel Dipartimento di Scienze per l'Economia e l'Impresa dell'Università di Firenze. I suoi interessi scientifici riguardano la finanza pubblica e privata, la *business history* e il commercio internazionale tra Medioevo ed Età Moderna. Coordina e partecipa a numerosi progetti di ricerca internazionali e fa parte di comitati editoriali di riviste nazionali e straniere. È direttrice scientifica della Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini" Prato. La sua ultima pubblicazione è *Money, Culture, Beauty. The Botti Family. Merchant-Bankers in Renaissance*, Springer, 2025.

Angela Orlandi teaches Economic History in the Department of Economics and Business at the University of Florence. Her research interests include public and private finance, business history, and international trade from the Middle Ages to the Modern Age. She coordinates and participates in numerous international research projects and serves on the editorial boards of national and international journals. She is the scientific director of the Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini" in Prato. Her latest publication is *Money, Culture, Beauty. The Botti Family. Merchant-Bankers in Renaissance*, Springer, 2025.



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)

Abstract ITA

Il contributo considera la letteratura di viaggio tra XVII e XVIII secolo come strumento capace di orientare la visibilità e la memoria dei monumenti lungo le direttrici di attraversamento. Lungo la via Appia, tale processo privilegia ciò che insiste sul tracciato e risulta immediatamente accessibile, definendo un paesaggio culturale stratificato e gerarchizzato nella percezione dei viaggiatori. L'analisi si fonda su un *corpus* mirato di fonti selezionate per l'attenzione a ricorrenze e a luoghi poco considerati rispetto alle descrizioni codificate e al canone odeporico. In tal senso, i casi di Velletri e Gaeta mostrano come tali fonti consentano di rileggere specifiche vicende storico-artistiche, dalla reinterpretazione dell'avviso estense del 1632.

Abstract ENG

This article examines travel literature between the seventeenth and eighteenth centuries as a framework through which the visibility and memory of monuments are shaped along routes of movement. Along the Via Appia, this process privileges what lies directly on the route, thereby delineating a stratified and hierarchized cultural landscape in travellers' perception. The analysis draws on a selected corpus of sources distinguished by their attention to recurring features and to sites that remain marginal to the odeporic canon. The case studies of Velletri and Gaeta demonstrate how such sources enable a reassessment of specific art-historical issues, from the reinterpretation of the 1632 Estense notice to the selective transmission of objects and furnishings in the cathedral of Gaeta.

Parole chiave

Gaeta, Gian Lorenzo Bernini, letteratura odeporica, resoconti di viaggio, Velletri, via Appia

Regimi di visibilità lungo la Via Appia

Nella letteratura di viaggio di età moderna, la tratta da Roma a Napoli si configura come una direttrice di attraversamento la cui intelligibilità narrativa dipende dalle condizioni materiali della percorrenza. Esse operano come criteri impliciti di selezione, determinando ciò che viene intercettato dallo sguardo; la scrittura privilegia pertanto le emergenze che insistono sul tracciato, mentre risultano marginali o del tutto assenti monumenti e complessi che comportano deviazioni. Ne deriva un regime di osservazione condizionato dalla linearità dell'itinerario, che stabilisce una gerarchia tra antico e moderno, tra ciò che è immediatamente accessibile e le emergenze monumentali decentrate. In questa prospettiva, il contributo si concentra su alcuni resoconti compresi tra la seconda metà del XVII e il XVIII secolo, selezionati in base alle modalità con cui i viaggiatori individuano e restituiscono i luoghi. Tali fonti consentono di rileggere specifici contesti culturali e di circoscrivere spazi e manufatti talora assenti dal repertorio canonico del viaggio da Roma a Napoli lungo la Via Appia.

L'itinerario proposto dalle guide inglesi di primo Settecento restituisce una sequenza di tappe che ricalca solo in parte il tracciato originario della strada consolare verso sud, integrando centri abitati medievali e moderni sia interni che esterni: Ariccia, Marino, Velletri, l'area di Cisterna di Latina (presso l'antica stazione di posta di *Tres Tabernae*), Sermoneta, Sezze, Priverno, Terracina, Fondi, Formia (in età moderna Mola di Gaeta)¹. Nella sua *Traveller's Guide*, Thomas Nugent precisa che il *Journey from Rome to Naples and Messina* contempla due modalità di spostamento, per via d'acqua e per via di terra. La prima, preferibile nella sta-

¹ In età moderna, la Via Appia non coincide più con la sola direttrice consolare romana, ma si definisce come un sistema di percorsi ricalibrato in funzione della percorribilità. Nel settore albano, accanto ad Ariccia, Marino e Velletri risultano stabilmente integrate negli itinerari; nel tratto pontino, invece, la progressiva impraticabilità della fascia palustre determina il superamento del rettilineo impostato sull'agglomerato antico e l'adozione di varianti pedemontane lungo il margine dei Monti Lepini, con l'inclusione di Sermoneta, Sezze e Priverno. Si vedano L. Quilici, *Via Appia. Da Porta Capena ai Colli Albani*, Roma, Palombi editori, 1989, vol. I; Id., *Il rettilineo della Via Appia tra Roma e Terracina - La tecnica costruttiva*, «La Via Appia», atti del X Incontro di studio del Comitato per l'archeologia laziale (Roma 7-9 novembre 1989), a cura di L. Quilici, in «Quaderni del Centro di Studio per l'Archeologia etrusco-italica», 18, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1990, pp. 41-60. Per la recente iscrizione della Via Appia nella Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO («Via Appia. Regina Viarum», 2024), si vedano: UNESCO World Heritage Centre, *Via Appia. Regina Viarum*, World Heritage List, n. 1708 (2024); *Via Appia. Regina Viarum (Italy)*, Nomination File, n. 1708, 2023.

gione estiva, avveniva mediante feluche o piccole imbarcazioni noleggiate a Roma o a Ostia al costo di otto piastre; in condizioni favorevoli la durata poteva ridursi a ventiquattro ore, estendendosi fino a due giorni in presenza di venti contrari o deboli, con il rischio di essere sospinti verso le coste barbaresche ed esposti alle incursioni corsare². Il percorso terrestre richiedeva invece il noleggio di cavalli o calessi per l'intera durata del tragitto –variabile dai cinque ai sei giorni– al costo di otto corone, cui si aggiungono ulteriori spese per i pedaggi alle porte urbane e per gli attraversamenti fluviali, come quello del Liri-Garigliano³. Secondo Nugent, è la scelta del percorso a definire il regime dell'esperienza odeporica; pertanto, egli orienta il *curious traveller* verso la via terrestre, giacché la rotta marittima si riduce a un semplice trasferimento tra le due città⁴. In questa prospettiva, la Via Appia è intesa dai viaggiatori come un'infrastruttura ancora leggibile nella sua continuità. È su tale leggibilità che François-Maximilien Misson fonda la descrizione della strada, richiamando le fonti classiche di Strabone, Tacito e Orazio, attribuendone la realizzazione ad Appio Claudio Cieco e osservando tecnicamente il basolato in grandi blocchi di pietra vulcanica⁵.

Tra le variazioni imposte dal viaggio, quella in direzione Priverno è determinata dall'impraticabilità della fascia palustre⁶, fino alla ripresa della direttrice presso Terracina, dove il paesaggio è artificialmente modificato dal taglio della rupe del Pisco Montano che consente il passaggio appio lungo il tratto costiero [fig. 1]⁷.

Lo spostamento è poi scandito dall'attraversamento del Liri-Garigliano in prossimità dell'antica colonia romana di *Minturnae*⁸ e dal superamento, presso Fondi, di una «vieille muraille» percepita come segno materiale del confine tra Stato ecclesiastico e Regno di Napoli⁹. Entro questa sequenza sepolcri e rovine ricorrono con

² T. Nugent, *The Grand Tour. Containing an exact description of most of the cities, towns, and remarkable places of Europe*, vol. III, London, Printed for S. Birt, D. Browne, A. Millar and G. Hawkins, 1749, pp. 333-334.

³ *Ivi*, p. 334.

⁴ *Ivi*, pp. 334-335. Nugent specifica che la scelta del viaggio di andata determina obbligatoriamente quella del ritorno.

⁵ M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie, Avec Un Mémoire Contenant Des Avis Utiles À Ceux Qui Voudront Faire Le Mesme Voyage. Quatrième édition*, ed. cons., La Haye, Chez Hendrich van Bulderen, 1702, vol. II, pp. 12-13.

⁶ *Ivi*, p. 11.

⁷ *Ivi*, pp. 14-15.

⁸ *Ivi*, p. 25

⁹ *Ivi*, p. 15

regolarità, mentre altri resti entrano nel campo descrittivo «en suivant la route», come l'anfiteatro e l'acquedotto presso *Minturnae*¹⁰.

Alcuni decenni più tardi, queste descrizioni trovano una sistemazione canonica nell'opera di Francesco Maria Pratilli, *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi* (1745), cui guarderà anche Giovanni Battista Piranesi per le sue *Antichità romane* (1756), dove l'osservazione della strada fonde il dato materiale con una costruzione tutta personale del paesaggio antico¹¹. Ne è emblema il frontespizio del secondo tomo dell'opera, raffigurante il bivio tra l'Appia e l'Ardeatina fuori porta Capena in una giustapposizione scenografica e capricciosa di sepolcri e templi, alla quale l'autore affianca una serie di tavole di studio che riproducono i singoli monumenti antichi, secondo una modalità di osservazione di matrice proto-illuminista [figg. 2-3]. L'itinerario grafico di Piranesi si iscrive nel regime di visibilità proprio della letteratura e dell'immaginario del Grand Tour, che assume l'antico come paradigma privilegiato, marginalizzando la monumentalità moderna, pur secondo modalità non vincolate alla linearità della percorrenza.

Velletri e la statua di Urbano VIII di Gian Lorenzo Bernini

Quanto delineato trova riscontro nel *Voyage of Italy* del canonico inglese Richard Lassels, nel quale il percorso da Roma a Napoli è restituito come una sequenza di attraversamenti naturalmente orientati lungo l'asse appio. Conclusa la permanenza romana, l'autore dichiara di essersi accordato con il *procaccio* per essere condotto a Napoli¹². L'uscita avviene attraverso la porta di San Giovanni in Laterano, punto di innesto della direttrice verso i Castelli Romani; superata Marino, il convoglio procede verso Velletri lungo la via collinare che, oltrepassata la Fajola, discende nella pianura veliterna [fig. 4]. La città ricorre nella trattatistica odeporica configurandosi come un caso di studio interessante per il riferimento alla statua bronzea raffigurante Urbano VIII, attribuita a Gian Lorenzo Bernini. Lassels ne registra il soggetto e il materiale, senza indicare l'illustre paternità¹³. Alla menzione

¹⁰ *Ivi*, pp. 13, 25. In termini analoghi si esprime anche J. Addison, *Remarks on several parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*, ed. cons. The Hague, Printed for Henry Scheurleer, 1718, p. 135.

¹¹ M. Bevilacqua, *Piranesi e la Via Appia*, in *Oltre Roma nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, a cura di I. Salvagni, M. Fratarcangeli, Roma, De Luca, 2012, pp. 156-157.

¹² R. Lassels, *The voyage of Italy or a compleat journey through Italy*, Paris, By Vincent du Moutier, 1670, vol. I/2.

¹³ *Ivi*, p. 259. La statua ricorre negli scritti di J. C. Goethe, *Viaggio in Italia (1740)*, a cura di A.

dell'opera, distrutta durante l'occupazione francese, il viaggiatore accosta quella del palazzo e del giardino della famiglia Ginetti [figg. 5-6]¹⁴, a loro volta periti nei bombardamenti alleati del 1944. Il riferimento si ancora a una fase di accresciuta visibilità pubblica della famiglia, che nel corso degli anni Venti del Seicento aveva consolidato la propria posizione nel sistema curiale romano con la nomina di Marzio Ginetti a vicario di Urbano VIII nel 1629 [fig. 7]. Nella fattispecie, esso si iscrive nel quadro delle trasformazioni urbanistiche seicentesche avviate dalla nobile casata nel secondo decennio del secolo, quando i documenti attestano l'acquisto da parte di Giuseppe, fratello di Marzio, di abitazioni destinate alla demolizione per l'allargamento dell'area, secondo una precisa strategia di radicamento¹⁵. Allo stesso scopo, la monumentalizzazione dell'antistante piazza del Trivio (oggi piazza Cairoli) attraversò diverse fasi progettuali: nel 1618 si tentò inizialmente di edificare un'unica fontana centrale; quattro anni dopo, sotto la direzione di Giovanni Battista Rainaldi, si adottò invece la soluzione di due fontane collocate lungo l'asse maggiore della piazza, perpendicolarmente all'antica corriera per Napoli¹⁶; tale configurazione definì un assetto spaziale funzionale all'interposizione monumentale attuata nel 1633¹⁷. Come apprendiamo dalle carte d'archivio pubblicate nel 1982 da Augusto Remiddi, la commissione di «una statua in bronzo di Sua Santità» va ricollegata alla nomina di don Marzio a cardinale *in pectore* nel gennaio 1626, cir-

Farinelli, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, vol. I, p. 128; T. Nugent, *The Grand Tour. Containing an exact description of most of the cities, towns, and remarkable places of Europe*, London, Printed for S. Birt, D. Browne, A. Millar and G. Hawkins, 1749, vol. III, p. 342; C. N. Cochin, *Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Lausanne, Chez J. Pierre Heubach, 1773, vol. I, p. 123, dove l'opera è ricondotta a un modello di Algardi; D.A.F. Marchese de Sade, *Viaggio in Italia*, ed. trad., a cura di G. Ferrara degli Uberti, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 199; M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma... e parte delle sue adiacenze*, Roma, Per Luigi Perego Salvioni, 1794, vol. II, p. 838; T. Martyn, *A tour through Italy*, ed. cons. London, Printed for C. and G. Kearsley, 1791, p. 262.

¹⁴ Per un profilo di Marzio Ginetti, S. Tabacchi, *Ginetti, Marzio, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 55 (2000), pp. 15-18.

¹⁵ Si veda P. Cavazzini, *Palazzo Ginetti a Velletri e le ambizioni del Cardinale Marzio*, in «Sonderdruck aus Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXIV (2004), pp. 260, nota 17. Sugli acquisti precedenti all'ampliamento dell'area a nord della piazza, si vedano i documenti pubblicati in *ivi*, p. 261, nota 22.

¹⁶ A. Remiddi, *Velletri. Memorie storiche: sorgenti, acquedotti, fontane*, Cori, Tip. Artigiana, 1972, pp. 113-117; A. Tersenghi, *Velletri e le sue contrade*, Velletri, A. Lizzini, 1910, p. 267.

¹⁷ *Ivi*, p. 264.

costanza in cui la comunità aveva deciso di «ringraziare» il pontefice deliberando la realizzazione dell'opera l'anno immediatamente successivo¹⁸. Le notizie relative al lungo cantiere del palazzo consentono di definire il contesto entro cui, nel corso degli anni Trenta, si stabilizza il rapporto con la piazza dove è collocata la statua¹⁹. A questa fase risalgono gli interventi di ristrutturazione e ampliamento dell'edificio sotto la direzione di Francesco Peparelli e attestati dal 1639²⁰. Seguirono presumibilmente due fasi di rallentamento e discontinuità dei lavori, negli anni Quaranta e Cinquanta, fino alla ripresa dapprima con Giacomo Mola e poi con Martino Longhi il Giovane²¹. Questo sostanziale intervento, coadiuvato dai collaboratori, consacrerà l'immagine monumentale del palazzo che, insieme alla piazza, sarà prontamente registrato dai viaggiatori omettendo, ad esempio, la vicina chiesa di santa Maria in Trivio sebbene dotata di nuove vesti seicentesche da Carlo Maderno. Al di fuori dell'odeporica, le cronache cittadine coeve celebrano il ruolo svolto dal cardinale Domenico Ginnasi nel mecenatismo locale²²: vescovo di Velletri dal 1630 al 1639 e attivo negli stessi anni di Marzio Ginetti, al porporato si devono numerosi interventi nella cattedrale, tra cui la commissione del busto reliquiario di san Clemente, attribuito a Giuliano Finelli (Velletri, Museo diocesano)²³. A partire dalla notizia riportata nel *Diario* di Giacinto Gigli (1632), dove si conferma la commissione ad opera dei velletrani²⁴, i resoconti si concentrano sulla statua

¹⁸ A. Remiddi, *Velletri. Memorie storiche*, vol. 2: *cronache cittadine 1500-1800*, Cecchina (Ariccia), Vela grafica, 1982, pp. 280-281. La stessa datazione è espressa in A. Borgia, *Dell'istoria della chiesa, e città di Velletri scritta da Alessandro Borgia, vescovo di Nocera*, Nocera, per Antonio Mariotti, 1721, p. 492.

¹⁹ Su palazzo Ginetti, P. Cavazzini, *Palazzo Ginetti a Velletri*, cit., in particolare pp. 262-274.

²⁰ *Ivi*, p. 265, nota 31.

²¹ Di Martino Longhi, incaricato di proseguire il progetto, si ricorda la realizzazione dell'involucro esterno e dello scalone monumentale coperto da volte a botte e la direzione dei lavori per gli apparati decorativi, rimasti peraltro incompiuti dopo la sua morte nel 1660. Per un confronto, *ivi*, pp. 267-273.

²² B. Theuli, *Teatro storico di Velletri insigne città, e capo de volschi*, Velletri, Per Alfonso dell'Isola, 1644, vol. III, p. 260.

²³ *Ibidem*. Sull'attribuzione, D. Dombrowski, *Addenda to the work of Giuliano Finelli*, in «The Burlington Magazine», CXL (1998), pp. 824-828; Id. *Giuliano Finelli oder das Vergnügen der Zeitgenossenschaft*, in «Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen», 2001, pp. 133-149. Si veda anche C. Giometti, *Busto reliquiario di San Clemente*, in *Sculture preziose. Oreficeria nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di B. Montevicchi, Roma, Gangemi Editore, p. 214, n. 69.

²⁴ G. Gigli, *Diario romano (1608-1670)*, Roma, 1994, pp. 224-225.

berniniana²⁵. Secondo il cronista romano, il monumento, oltre a celebrare la recente promozione cardinalizia di Marzio Ginetti, costituiva un atto pubblico di riconoscenza verso il pontefice per la concessione straordinaria di grano in un momento di penuria²⁶. Il grande simulacro, fuso a Roma, giunse a Velletri il 21 novembre 1632, dopo un trasporto complesso di circa un mese²⁷. Il convoglio evitò i tratti più impervi della strada Appia privilegiando un percorso lungo ma regolare (identificabile con l'attuale via Nettunense), che attraversava le campagne a sud dell'*Urbe*, proseguiva nell'entroterra in direzione di Campoleone e risaliva infine verso Velletri, ai margini dei Colli Albani. L'operazione, comprendente la fusione, il trasporto e la messa in opera della statua con il basamento marmoreo, comportò un esborso complessivo di circa dodicimila scudi da parte del pubblico erario²⁸. Quanto all'iconografia, le testimonianze seicentesche rinviano a una soluzione prossima al deposito funebre del pontefice in San Pietro [fig. 8]²⁹. Nella biografia di Giuliano Finelli, Passeri precisa che l'opera era stata fusa a Roma da Gregorio De Rossi e concepita come controparte del bronzo petrino³⁰. De Rossi, del resto, risulta attivo nelle imprese berniniane in San Pietro, come quella del baldacchino, di cui la supervisione della fornitura del bronzo era stata affidata al cardinale Ginnasi³¹.

²⁵ Sull'opera, R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, ed. cons. London, Phaidon, 1997, pp. 258, nota 38, 301, nota 81; F. Petrucci, *La statua di Urbano VIII a Velletri, opera perduta di Gianlorenzo Bernini: memorie e un documento inedito*, «Echi del Barocco», in «Castelli Romani. Vicende-Uomini-Folclore», XXXV (1995), pp. 105-119.

²⁶ Bonaventura Theuli ribadisce che l'iniziativa scaturì da una deliberazione del Consiglio maggiore volta a perpetuare la memoria della gratitudine civica per il neoeletto cardinale. B. Theuli, *Teatro storico di Velletri*, cit., p. 260. La notizia è ripresa in A. Borgia, *Dell'Istoria della chiesa, e città di Velletri*, cit., pp. 484-485. Erroneamente, Gaetano Moroni riconduce la commissione al cardinale Ginetti. G. Moroni, *Ginetti Marzio*, G. Moroni, *Ginetti Marzio, Cardinale*, «Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni», vol. XXX, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840, p. 237.

²⁷ Alessandro Borgia colloca erroneamente l'arrivo e la collocazione della statua nel 1637. *Ivi*, p. 492. La data dell'arrivo è fissata con esattezza da un atto notarile latino, pubblicato da Pellisseri e ripreso da Petrucci, che registra «Die 21 Novembris 1632 pervenit ad Civitatem Velletranam Statua metallica Sanctissimi Domini Nostri Urbani VIII». F. Petrucci, *La statua di Urbano VIII a Velletri*, cit., pp. 112-113.

²⁸ B. Theuli, *Teatro storico di Velletri*, cit., p. 260.

²⁹ L. Queba e Tuna, *Il fior fenice, cioè Marzio redivivo in Gio. Francesco Ginetti*, Venezia, Appresso Antonio Pinelli, 1687, pp. 365-377.

³⁰ G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Presso Giorgio Settari, 1772, p. 263.

³¹ C. Giometti, *Busto reliquiario di San Clemente*, cit., p. 214, n. 69.

Fu Stanislao Frascchetti il primo a indicare che la paternità della scultura, sostenuta da Filippo Baldinucci³², poteva essere corroborata da un avviso romano della Cancelleria Estense del 16 ottobre 1632, nel quale si legge che «Il Cavalier Bernini ha fatto una statua al Papa, c'è riuscita tanto naturale ch'ogn'uno la giudica spirante, la pretende Barberini e la desidera ancora il Cardinale e D. Taddeo»; lo scultore, per sottrarsi alle pressioni, l'avrebbe consegnata a Urbano VIII affinché fosse lui stesso a disporre la destinazione, mentre «S. B. ne gode de i contrasti che nascono sopra la statua, che lo rappresenta e gioisce dell'eccellenza del Bernini che viene chiamato da lui il secondo Michelangelo»³³. Sinora il documento, cronologicamente prossimo al trasferimento dell'opera da Roma a Velletri, collocabile, quindi, tra la fine di ottobre e il 21 novembre 1632, è stato riferito al monumento di Urbano VIII; l'identificazione, tuttavia, merita di essere riconsiderata alla luce degli studi che nell'ultimo ventennio hanno interessato il busto marmoreo del pontefice conservato a Palazzo Barberini [fig. 9], variamente datato al 1632, tra il 1632 e il 1633, o al solo 1633³⁴. Il dispaccio estense restituisce infatti una vera e propria contesa dell'effigie papale interna alla cerchia più stretta dei famigliari, circostanza che non si accorda alle vicende del monumento commissionato nel 1627 dalla comunità veliterna. Tali considerazioni indeboliscono l'ipotesi che la comunità sia subentrata in un secondo momento nell'acquisizione della statua direttamente dal pontefice, così come quella di una committenza cittadina *ab origine*, successivamente subordinata alla sfera decisionale di Urbano VIII³⁵.

³² F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze, Nella Stamperia di Vincenzio Vangelisti, 1682, p. 106.

³³ S. Frascchetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, Ulrico Hoepli, 1900, p. 147, nota 3. Si veda anche F. Petrucci, *La statua di Urbano VIII a Velletri*, cit., p. 109, in cui, oltre all'avviso, si rende noto il ritrovamento di una nota autografa del Bernini indirizzata ai priori di Velletri relativa al pagamento ad Alessandro Montereale che eseguì il basamento. *Ivi*, p. 113.

³⁴ Sull'opera, A. Bacchi, *Portrait of Pope Urban VIII Barberini*, «Bernini and the Birth of Baroque portrait sculpture, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Museum 5 agosto - 26 ottobre 2008; Ottawa, National Gallery of Canada 28 novembre-8 marzo 2009), a cura di A. Bacchi, C. Hess, J. Montagu, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008, pp. 135-136, n. 2.5; *Id.*, *Ritratto di papa Urbano VIII Barberini*, cit., pp. 246-248, n.10; V. Brunetti, *Busto di Urbano VIII*, in *L'immagine sovrana. Urbano VIII e i Barberini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini 18 marzo-30 luglio 2023), a cura di M. Cicconi, F. Gennari Santori, S. Shütze, Roma, Officina Libraria, 2023, p. 332, n. 61; A. Bacchi, «Gran fortuna è la vostra di veder Papa il Cardinal Maffeo Barberino». *Barocco a due*, in *Bernini e i Barberini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini 12 febbraio-14 giugno 2026), a cura di A. Bacchi, M. Cicconi, Torino, Allemandi, 2026, p. 35; *Id.* *Busto di Urbano VIII*, in *Bernini e i Barberini*, cit., pp. 298-299, n. III.9.

³⁵ Le ipotesi sono formulate in S. Frascchetti, *Il Bernini*, cit., p. 147. Diversamente F. Petrucci,

Il riferimento del dispaccio diplomatico può essere chiarito attraverso una rilettura congiunta della fonte e della nota quanto preziosa testimonianza di Lelio Guidiccioni. Nel celebrare encomiasticamente le virtù di Bernini nella lettera del 4 giugno 1633, l'autore ricorda che lo scultore aveva realizzato a Roma un busto marmoreo del pontefice in circostanze del tutto particolari, ossia in assenza del papa, che in quel momento si trovava a Castel Gandolfo³⁶. Come attesta una relazione dell'ambasciatore toscano a Roma del 2 ottobre 1632, Urbano VIII aveva lasciato l'*Urbe* il 30 settembre in compagnia del fratello, il cardinale di Sant'Onofrio Antonio Barberini *seniore*³⁷, secondo la consueta prassi della villeggiatura pontificia autunnale³⁸. La descrizione di Guidiccioni insiste infatti non sulla mera somiglianza fisiognomica dell'effigie, ma sulla resa di un consenso interiore maturato attraverso una lunga osservazione del volto, conferendo all'opera una qualità naturale e «spirante»³⁹. Nel medesimo contesto epistolare, l'autore si sofferma anche sulle due versioni del busto di Scipione Borghese (Roma, Galleria Borghese), alla cui lavorazione assistette in prima persona, e riporta il celebre episodio della crepa apertasi nel marmo sulla fronte del cardinale⁴⁰. Proprio quell'incidente rese necessaria una replica immediata del ritratto, eseguita nel dicembre 1632⁴¹, e in quella stessa circostanza Guidiccioni dovette quindi avere modo di osservare anche il ritratto di Urbano VIII.

La statua di Urbano VIII a Velletri, cit., p. 109, pp. 109-110, ha proposto di riferire il dispaccio non al bronzo ma al modello in creta, ipotesi non corroborata da prove né recepita dalla critica.

³⁶ C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma, Edizioni "Liber", 1967, p. 382. Si veda anche R. Preimersberger, *Lelio Guidiccioni Letter to Bernini: a commentary*, in «The Sculpture Journal», XX/2 (2011), pp. 207-222.

³⁷ A. Wołyński, *Nuovi documenti inediti del processo di Galileo Galilei*, Roma, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1878, p. 182.

³⁸ S. Petrillo, *I papi a Castel Gandolfo*, Velletri, Ed. Tra 8&9, 1999, p. 12.

³⁹ C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma, Edizioni "Liber", 1967, p. 382. L'episodio è rievocato nei versi encomiastici pronunciati dallo stesso Guidiccioni in un passo dell'*Ara maxima Vaticana* (1633), dove le dimensioni superiori al naturale del busto sono espresse come una «mezza statua» di Urbano VIII. C. D'Onofrio, *Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni: nota berniniana 1*, in «Palatino», X/2 (1966), p. 131.

⁴⁰ C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, cit., pp. 382, 384.

⁴¹ L'episodio è riportato anche in F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, cit., pp. 7-8; D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, cit., pp. 11-12. La data è in questo caso confermata dal pagamento di cinquecento scudi, pubblicato in H. Hibbard, *Un nuovo documento sul busto del cardinale Scipione Borghese del Bernini*, in «Bollettino d'arte», IV/46 (1961), pp. 101, 105.

Chiarito a questo punto che il dispaccio si riferisce all'effigie marmorea oggetto di contesa, è lecito affermare che esso costituisce un riscontro documentario autonomo e attendibile per datare il busto di Palazzo Barberini al 1632⁴², restringendo la cronologia sinora generalmente accolta tra il 1632 e il 1633⁴³, e più recentemente ancorata al 1633⁴⁴.

Come accennato, l'avviso di Roma sottolinea la considerazione che Bernini godeva da parte di Urbano VIII come novello Michelangelo del suo pontificato. Il confronto riecheggia quello che sembra essere un topos encomiastico adottato a partire da Baldinucci, il quale attribuiva a Paolo V l'auspicio che il giovane Bernini dovesse divenire «il Michel'Angelo del suo tempo»⁴⁵. Al di là della sua veridicità, esso iscrive l'ascesa dell'artista entro una genealogia che ne garantiva la continuità con il paradigma rinascimentale⁴⁶. Di conseguenza, l'investitura michelangiolesca, formulata, secondo la tradizione biografica, sotto Paolo V e consolidata nel clima celebrativo del pontificato Barberini, pone i due pontefici in rapporto ideale con il modello di Giulio II, secondo una dinamica speculare tra eccellenza artistica e autorità sovrana. Allo stesso modo, la statua di Velletri, commissionata da una

⁴² L'opera può verosimilmente riconoscersi in una menzione inventariale dei beni di Antonio Barberini (1644). S. Pierguidi, *I busti degli avi nelle collezioni seicentesche dei barberini (con una revisione della cronologia dei ritratti di Bernini degli anni Venti)*, in «Bollettino d'arte», VII/18 (2013), p. 39; e tra quelle lacunosamente registrate in H. Tetius, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Roma 1642, ed. cons. a cura di L. Faedo, T. Frangenberg, Pisa, Edizioni della Normale, 2005, p. 466, e F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 10.

⁴³ Intorno al 1632 si ancorano almeno tre ritratti di Urbano VIII: il busto marmoreo di Palazzo Barberini, quello di Ottawa (National Gallery of Canada) e un esemplare in bronzo alla Biblioteca Vaticana. Si vedano S. Pierguidi, «A Certain Livelier Quality of Expression»: *Bernini's Two Versions of the Bust of Scipione Borghese*, in *Multiples in Pre-Modern Art*, a cura di W. Cupperi, Zürich, Diaphanes, 2014, p. 235. Sull'argomento anche A. Bacchi, *Gian Lorenzo Bernini. The Bust of Pope Urban VIII Barberini*, Milano, Carlo Orsi, 2019, pp. 4-19. Sull'esemplare canadese, R. Wittkower, *A New Bust of Pope Urban VIII by Bernini*, in «The Burlington Magazine», CXXI (1969), pp. 60-64. Quest'ultimo, di qualità inferiore e con molte venature, è di datazione discussa e presumibilmente tarda. A. Bacchi, *Ritratto di papa Urbano VIII Barberini*, in *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2009, p. 248, n. 10.

⁴⁴ A. Bacchi, *Busto di Urbano VIII*, cit., pp. 298-299, n. III.9.

⁴⁵ F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, cit., p. 5. La formula viene ripresa in tono più assertivo da Domenico Bernini nel medesimo episodio del primo incontro con il pontefice. D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, A spese di Rocco Bernabò, 1713, p. 9.

⁴⁶ Si veda S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII. Und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München, Hirmer, 2007, pp. 224-226.

comunità periferica ma politicamente ambiziosa, non si esaurisce nella dimensione civica ma si innesta nel più ampio programma di affermazione dell'immagine barberiniana, dialogando con la tradizione delle grandi statue bronzee pontificie, –si pensi al monumento di Sisto V a Fermo– e, soprattutto, con il coevo cantiere petrino. Non va trascurato che il territorio a sud dell'*Urbe* era punteggiato da rovine, mausolei e resti di infrastrutture romane ancora leggibili in età moderna, definendo un orizzonte visivo fortemente orientato in senso imperiale, in cui la statua pontificia si misurava agli occhi dei viaggiatori con una memoria monumentale sedimentata.

Gaeta tra canone antiquario e monumentalità moderna

Talvolta, la scarsa fortuna odepórica di complessi come il palazzo Sforza-Cesarini a Genzano non può essere compresa esclusivamente in rapporto alla loro configurazione topografico-urbanistica. Analogamente, l'abbazia di Montecassino, pur centrale nella geografia devozionale seicentesca, è spesso esclusa in ragione della deviazione rispetto all'itinerario, che può comportare fino a cinque giorni di viaggio: lo conferma Johann Georg Keyssler, il quale ne osserva l'imponenza nel tratto tra il Garigliano e l'area di San Germano segnalando anche come l'escursione imponesse un pagamento straordinario ai vetturini⁴⁷. Il viaggio di Keyssler si presta a un confronto con il *Nouveau Voyage d'Italie* di Misson, che per il primo costituì un punto di riferimento esplicito: il rapporto tra i due testi funziona da cartina tornasole della persistenza del paradigma erudito nella letteratura dei viaggiatori tra la fine del Seicento e il primo Settecento, mostrando come ciò che entra nel racconto sia selezionato e riconosciuto attraverso la tradizione antiquaria, che ne stabilizza nomenclatura, identificazione e gerarchia lungo l'itinerario. In tal senso, Gaeta costituisce un banco di prova eloquente. Situata nel tratto conclusivo dell'itinerario appiano, la città si impone come una delle emergenze topografiche e monumentali più rilevanti del percorso, per la sua posizione sul promontorio roccioso proteso nel Tirreno, all'estremo margine meridionale dello Stato della Chiesa. L'impianto urbano, fortemente condizionato dalla morfologia del sito, è dominato dall'alto dal grande mausoleo di Lucio Munazio Planco, la cosiddetta Torre di Orlando, che Keyssler identifica su base epigrafica. Tuttavia, è nello spazio ecclesiastico della cattedrale che l'itinerario raggiunge la massima densità descrittiva e l'osservazione delle opere consente di cogliere la compresenza di apparati devozionali moderni e

⁴⁷ J.G. Keyssler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland. Italy, and Lorrain. Giving a true and just description of the present state of those Counties*, ed. cons., London, Printed for G. Keith, A. Linde, S. Crowder and Co., 1760, vol. III, p. 2.

sopravvivenze dell'età classica e medievale, in parte ancora visibili in situ. In questa stratificazione, lo sguardo dei viaggiatori ricade sul cratere neoattico firmato da Salpion, (Napoli, Museo Archeologico Nazionale; **fig. 10**)⁴⁸, documentato dalla seconda metà del Cinquecento dalla circolazione della sua riproduzione incisoria nell'*Hercules Prodicus* dell'olandese Stephanus Pighius (1587)⁴⁹, opera a metà strada tra un resoconto di viaggio e un repertorio di impostazione umanista. Dalla metà del Seicento, la letteratura odepiorica *tout court* ne registra con continuità il nuovo assetto di fonte battesimale conferitogli dal vescovo Pedro de Oña (1605-1610), il quale ne formalizzò l'uso liturgico, forse all'indomani della dismissione del battistero di San Giovanni in Fonte⁵⁰. Secondo Pighius, il cratere proveniva dalle rovine della vicina Formia⁵¹: la notizia, reiterata nelle trattazioni antiquarie successive, si ritrova un secolo dopo nella *Descrizione* di Gaeta di Pietro Rossetto, pubblicata in varie edizioni dal 1675, dove si descrive con precisione la struttura del fonte battesimale in una formula poi assorbita dai viaggiatori settecenteschi con poche varianti⁵². Il rimontaggio non filologico del cratere, collocato al di sopra di un gruppo di quattro leoni in marmo proconnesio, oggi disarticolato⁵³, si inserisce in quel processo di rifunzionalizzazione dei frammenti antichi e medievali che caratterizza gli spazi sacri tra tardo Medioevo ed età moderna e che trova nella stagione post-tridentina uno dei suoi principali orizzonti di legittimazione⁵⁴.

⁴⁸ F.M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, cit., p. 22-23; J.G. Keyssler, *Travels through Germany*, cit. pp. 10-11. Sul cratere Salpion, S. Tuccinardi, G. Scarpati, «Ed era stimata la Tazza di Bacco». *Note sulla fortuna del vaso di Sapion*, in *Symplegmata. Studi di archeologia dedicati a Simona Minichino*, a cura di R. Bosso, E. Nuzzo, Napoli, Giannini Editore, 2018, pp. 21-51.

⁴⁹ A sostegno di questo *iter* si segnala anche un noto disegno del cratere della seconda metà del Cinquecento (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 59, f. 230v), parte del repertorio di *Antichità Romane* dello spagnolo Alonso Chacón. *Ivi*, pp. 23-24.

⁵⁰ Si veda S. Ferraro, *Memorie religiose e civili della città di Gaeta*, Napoli, R. Tipografia Francesco Giannini & figli, 1903, pp. 154-156.

⁵¹ S. Tuccinardi, G. Scarpati, «Ed era stimata la Tazza di Bacco», cit., p. 37.

⁵² P. Rossetto, *Breve descrizione delle cose più notabili di Gaeta, città antichissima, e forteza principalissima del Regno di Napoli*, Napoli, Antonio Bulifon, 1694, pp. 18-19. Il passo dell'*Hercules Prodicus* è ripreso in F. Schottus, *Itinerarii Italiae rerumque romanorum libri tres*, Antverpiae, Apud Ioannem Moretum, 1600. La fortuna del cratere è attestata dal suo inserimento nella *Raccolta di vasi diversi formati da illustri artefici antichi e di varie targhe soprapposte alle fabbriche più insigni di Roma da celebri architetti moderni* di Lorenzo Filippo de Rossi (1713).

⁵³ S. Tuccinardi, G. Scarpati, «Ed era stimata la Tazza di Bacco», cit., pp. 29-31, 33.

⁵⁴ M. Gianandrea, *L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Viella, I libri di Viella. Arte, 2006; Idem, *Erudizione sacra e pietas cristiana: immagini tardo-antiche e medievali nella Roma di XVI e XVII secolo*, in *Immagini medievali di culto dopo il Medioevo*, a cura di V. Luche-

Le notizie odeporeiche sui frammenti antiquari e medievali risultano così mediate dai repertori eruditi, specie in quei contesti urbani dotati di una tradizione cronistico descrittiva consolidata. È di nuovo sulla scorta di Rossetto⁵⁵ che Misson, in un'edizione più tarda dell'*editio princeps* del 1691, segnala la presenza di un gruppo scultoreo "alto quattro palmi" collocato di fronte all'altare del Santissimo Sacramento, nel transetto orientale della cattedrale. L'opera è identificabile con il leggio del secondo quarto del XIII secolo, forse pertinente a un ambone oggi smembrato⁵⁶, ricondotto negli scritti di viaggio alla figura di Esculapio con il serpente⁵⁷. Keyssler aggiunge a questo punto che presso il medesimo altare si trovavano "un piccolo idolo pagano" murato nella parete e una colonna alta diciotto piedi, sormontata da "un curioso pezzo di scultura" raffigurante il *martirio di sant'Erasmo*⁵⁸. L'opera, ad oggi non identificata, doveva comunque ricalcare l'iconografia del martire presente anche su uno dei rilievi del paliotto d'argento con le storie del santo e la traslazione delle reliquie, realizzato nel 1748 ma taciuto dalle fonti odeporeiche. Del resto, è ben noto che una parte cospicua degli arredi e delle suppellettili liturgiche andò dispersa per le incursioni napoleoniche, e la stessa sorte colpì i simulacri d'argento a grandezza naturale dei Compatroni Marciano, Innocenzo, Casto, Secondino, Albina ed Euporia, queste ultime affidate all'argentiere Giovan Battista Bonacquisto su modello dello scultore napoletano Domenico Antonio Vaccaro⁵⁹.

rini (Quaderni napoletani di storia dell'arte medievale 1), Roma, Viella libreria editrice, 2018, pp. 71-85.

⁵⁵ P. Rossetto, *Breve descrizione*, cit., pp. 22-23.

⁵⁶ E. Scirocco, *I frammenti d'ambone della cattedrale di Gaeta*, «Gaeta medievale e la sua cattedrale», atti del convegno internazionale di studi, a cura di M. D'Onofrio, M. Gianandrea, Roma, Campisano Editore, 2018, pp. 397-419.

⁵⁷ T. Nugent, *The Grand Tour*, cit., p. 342. Sul motivo dell'uomo con l'aquila e il serpente, proprio della plastica ambonale dell'Italia meridionale e centrale, si rimanda a M. Gianandrea, *Genesi e sviluppo di un'iconografia di successo: l'uomo con l'aquila e il serpente*, in «Arte medievale», n.s. III/1 (2004), pp. 49-58. Sul tema, anche L. Aventin, *L'image au lieu de la liturgie. Le décor du pupitre de l'évangile de l'ambon d'Aiello dans la cathédrale de Salerne (Campanie, dernier quart du XIIe siècle) et ses principales variantes*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge», CXVII/1 (2005), pp. 323-352.

⁵⁸ J.G. Keyssler, *Travels through Germany*, cit., p. 11.

⁵⁹ C. Catello, *Argenti antichi: tecnologia, restauro, conservazione. Rifacimenti e falsificazioni*, Napoli, Di Mauro, 2000, pp. 246-247; G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vignaccia, Domenico Antonio Vaccaro: modelli per argenti, argenti come modelli*, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno (9-10 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, Galatina (Lecce), Congedo, 2012, pp. 143-144. Per un inquadramento degli arredi di Gaeta, D. Catalano, *Argenti sacri da Napoli e dal meridione: presenze nel Lazio tra XVI e XVIII secolo*, in *Sculture*

Eseguiti tra il 1695 e il 1724, il viaggiatore poté vederli nelle rispettive nicchie marmoree lungo le pareti del presbiterio della cappella di Sant'Erasmo nel succorpo della cattedrale [fig. 11]. L'ambiente, esemplato sulla cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli, era allora visibile nel suo assetto decorativo completo definito dagli affreschi e dagli stucchi eseguiti da Giacinto Brandi negli anni Settanta del Seicento⁶⁰. Nessun cenno è invece riservato alla preziosa statua del santo titolare in trono, conservata nella cappella: realizzata entro il 1696 e ricomposta nel 1718 per iniziativa della famiglia Gattola a partire da elementi più antichi⁶¹, l'opera sopravvisse alle spoliazioni rivoluzionarie ma fu trafugata negli anni Ottanta del Novecento insieme all'unico simulacro superstite di san Marciano degli argentieri Paolo e Antonio Perrella. L'impronta finelliana di quest'ultimo è suggerita dal confronto con il busto reliquiario di san Clemente a Velletri e con le tredici statue bronzee dei santi Patroni realizzate per la cappella napoletana all'indomani del trasferimento dell'artista nel 1634. La registrazione dei simulacri di Gaeta da parte Keyssler, assente in Misson, documenta la rara inclusione, accanto agli oggetti già canonizzati dalla tradizione antiquaria, di manufatti moderni destinati a entrare nel repertorio descrittivo locale poiché intercettati e trasmessi dai viaggiatori. Proprio in questa dialettica tra ricorrenza e selezione si definisce l'incidenza della letteratura odepórica sul paesaggio monumentale, stabilizzandone gerarchie, permanenze e marginalità.

preziose. *Oreficeria nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di B. Montevecchi, Roma, Gangemi Editore, pp. 55-65.

⁶⁰ J.G. Keyssler, *Travels through Germany*, cit., p. 11. Sull'argomento G. Serafinelli, *La decorazione pittorica di Giacinto Brandi nella cripta del duomo di Sant'Erasmo in Gaeta: nuovi documenti e letture iconografiche*, in «Arte e documento», XXVII (2011), pp. 132-141; Id. *Per la gloria di sant'Erasmo: immagini di virtù e di santità nel succorpo del duomo di Gaeta*, in *Gaeta medievale e la sua cattedrale*, atti del convegno internazionale di studi (Gaeta, Palazzo de Vio 11-13 marzo 2016), Roma Campisano, 2018, pp. 515-526. Sugli interventi di Jacopo e Dionisio Lazzari, P. Di Maggio, *Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento*, in «Storia dell'arte», 54 (1985), pp. 137-138.

⁶¹ G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro*, cit., pp. 143-144.



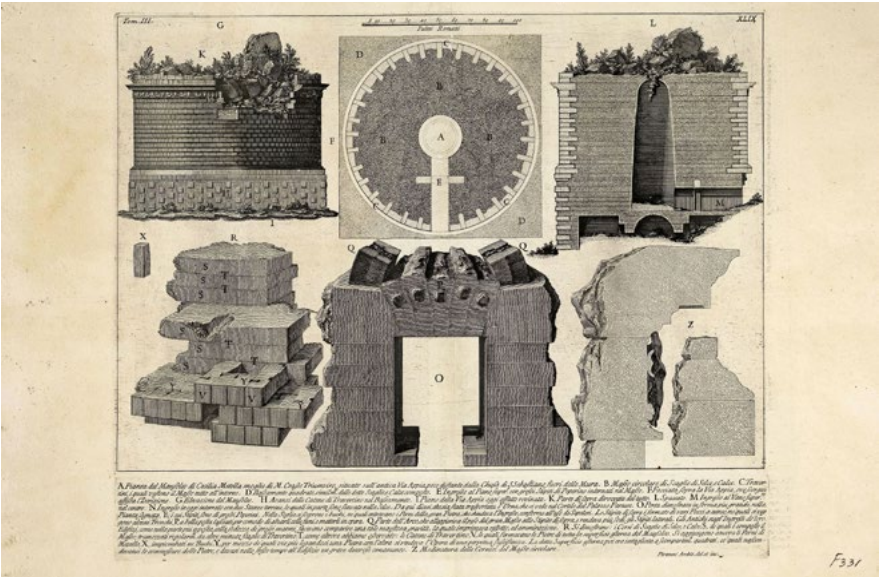
Fig. 1

Joris Hoefnagel, *Vetustiss. ad mare Thyrrhenum Terracinae oppidum*, in *Civitates Orbis Terrarum*, vol. III, Colonia 1581, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Giovan Battista Piranesi, *Antiquus bivii viarum Appiae et Ardeatinae prospectus ad Il lapidem extra portam Capenam*, in *Le Antichità Romane*, vol. II, Roma 1756, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 2



Giovan Battista Piranesi, *Pianta del Mausoleo di Cecilia Metella*, in *Le Antichità Romane*, vol. III, Roma, 1756, Rijksmuseum.

Fig. 3



Fig. 4 Joan Blaeu, *Velletri*, in *Theatrum Civitatum et Admirandorum Italiae*, Amsterdam 1663, Amsterdam. Collection Het Scheepvaartmuseum, inv. S1034(10).



Fig. 5 Velletri, palazzo Ginetti, prospetto anteriore, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, inv. C004824.



Fig. 6 Velletri, palazzo Ginetti, prospetto posteriore, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, inv. C004826.



Alessandro Rondone, *Busto del Cardinale Marzio Ginetti*, 1673, Roma, Fondazione Santarelli, inv. S75. Credits: Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli Onlus.

Fig. 7



Tomba di Urbano VIII, in *Insignium Romae templorum prospectus* di Giovanni Giacomo de Rossi, Roma, 1653 (ed. 1684), Kassel, Museum für Sepulchralkultur. CC BY © Museum für Sepulchralkultur.

Fig. 8



Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Papa Urbano VIII*, 1632 (qui datato), Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. 2521. Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC), Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan.

Fig. 9



Fig. 10 Francesco Faraone Aquila, incisioni tratte da: *Raccolta di vasi diversi formati da illustri artefici antichi* di Lorenzo Filippo de Rossi, Roma, 1713, cc. 1-2, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 11 Gaeta, succorpo della cattedrale dei Santi Erasmo e Marciano e di Santa Maria Assunta.



PROFILO AUTRICE

Anna D'Ambrosio

Anna D'Ambrosio è dottore di ricerca (2025) in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica presso l'Università degli Studi di Salerno. Presso lo stesso ateneo ha svolto attività di tutorato didattico-integrativa ed è cultrice della materia negli insegnamenti di Storia dell'arte moderna e Iconologia. Ha collaborato con il Getty Research Institute come *Independent Contributor* nell'ambito del progetto internazionale *The Provenance Index (GPI)* ed è stata borsista PRIN nei progetti *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas e Stranieri nei centri urbani della prima età moderna* presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History. I suoi interessi di ricerca riguardano gli studi di provenienza e gli inventari, con particolare attenzione alla rappresentazione dell'alterità, temi al centro delle sue relazioni a convegni internazionali e delle sue pubblicazioni scientifiche.

Anna D'Ambrosio holds a PhD (2025) in Methods and Methodologies of Archaeological and Art-Historical Research from the University of Salerno. At the same institution, she has been engaged in teaching support and contributes to teaching in Early Modern Art History and Iconology. She has collaborated with the Getty Research Institute as an *Independent Contributor* to the international project *The Provenance Index (GPI)* and was a PRIN research fellow on the projects *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas and Foreigners in Early Modern Urban Centres* at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History. Her research focuses on provenance and inventory studies, with particular attention to the representation of alterity, a line of inquiry she has pursued through both conference presentations and scholarly publications.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

- 1: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53043260q>>;
- 2: <<https://www.nga.gov/artworks/57420-le-antichita-romane-volume-ii>>;
- 4: <<https://collectie.hetscheepvaartmuseum.nl/details/museum/644929>>;
- 7: Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli Onlus;
- 8: CC BY © Museum für Sepulkralkultur, <<https://hessen.museum-digital.de/object/194431>>;
- 10: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454346q>>.



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*

Abstract ITA

Il contributo analizza la decorazione in stucco della scala monumentale del Museo Pio Clementino, progettata da Michelangelo Simonetti sotto il pontificato di Pio VI e inaugurata nel 1784, mettendo in luce il ruolo determinante dello stuccatore Giacinto Ferrari. Attraverso la ricostruzione della collaborazione fra architetto, stuccatore e maestranze attive nel cantiere vaticano tra gli anni Settanta e Ottanta del Settecento, lo studio restituisce il profilo di un artista-artigiano centrale nella definizione dell'apparato decorativo del museo. La scala, concepita come accesso scenografico al nuovo museo, si configura non solo come semplice ornamento e come elemento funzionale, ma come dispositivo museografico e simbolico, espressione del programma culturale e politico di Pio VI.

Abstract ENG

This essay examines the stucco decoration of the monumental staircase of the Museo Pio Clementino, designed by Michelangelo Simonetti under the pontificate of Pius VI and inaugurated in 1784, highlighting the decisive role played by the stucco artist Giacinto Ferrari. By reconstructing the collaboration between the architect, the stucco artist, and the craftsmen active on the Vatican building site between the 1770s and 1780s, the study brings into focus the profile of an artist-craftsman who was central to the definition of the museum's decorative programme. The staircase, conceived as a scenographic entrance to the new museum, is configured not only as a simple ornament and a functional element, but also as a museographic and symbolic device expressing the cultural and political programme of Pius VI.

Parole chiave

Decorazione in stucco, Giacinto Ferrari, Michelangelo Simonetti, Museo Pio Clementino, Pio VI, scala monumentale

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-a-rodolfo-scala-marmorea-museo-clementino>

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

Il 17 aprile 1784 il *Diario Ordinario* informava i suoi lettori:

È stato grandissimo il concorso della Nobiltà; in particolare estera e del Popolo, particolarmente nella passata Settimana Santa, facendo comun plauso alla munificenza del Regnante Sommo Pontefice PIO VI, ed encomiando oltremodo la nova augusta Scala marmorea sostenuta da colonne Orientali fornita di lucidi balaustri di metallo, coperta di finissimi Stucchi¹.

Scalone d'entrata del Museo Pio Clementino e brillante raccordo con il Corridore della Biblioteca, la scala era stata progettata dall'architetto Michelangelo Simonetti che il 16 agosto 1779² ne aveva presentato il modelletto a papa Pio VI [fig. 1]. La prima rampa che conduce all'antica entrata del Museo di Pio VI non si appoggia alle pareti ma riposa su 22 colonne di recupero in marmi colorati [fig. 2]. I capitelli animati dalla personificazione del vento Boreas con le gote gonfie colte nell'atto di soffiare sul giglio, emblema di papa Braschi sono opera di Francesco Antonio Franzoni mentre la decorazione in stucco della volta che presenta al centro lo stemma di Pio VI immerso in una ricca ornamentazione in stucco fu realizzata dallo stuccatore Giacinto Ferrari³ tra il 1780 e il 1787.

Lo spazio libero da ambo i lati accoglie due rampe di scale più strette che portano al secondo pianerottolo dal quale si accede alla Sala della Biga e alla Galleria dei Candelabri. Da qui un'altra rampa conduce all'entrata dell'attuale Museo Gregoriano Etrusco. «Il prospetto di questa ingegnosa fabbrica occupa il fondo del vano della Sala a croce greca che ha l'aspetto di un sontuoso fondale da teatro nel vano di un palcoscenico»⁴.

* Un sentito ringraziamento a Michela Gianfranceschi e Emanuele Prognoli per l'aiuto datomi nell'occasione.

¹ *Diario Ordinario* n. 970, 17 aprile 1784, p. 5.

² L. Von Pastor, *Storia dei Papi*, versione ital. di P. Cenci, vol. XVI, 3, Roma, Desclée & C. Editori Pontifici, 1934, p. 60, n. 6.

³ Su Ferrari: C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani cinque secoli di storia*, Roma, Quasar, 1985, p. 48, nota 62; B. Contardi, *Ferrari Giacinto*, in *In Urbe architectus: modelli, disegni misure. La professione dell'architetto a Roma, 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992) a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, 1991, p. 365; M.B. Borsoi, *Omaggio a Pompeo Batoni. La copia musiva del ritratto di Giuseppe II e Pietro Leopoldo d'Austria*, in *Intorno a Batoni*, a cura di L. Barroero, convegno internazionale, Roma, 3 e 4 marzo 2009, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2009, pp. 175-184.

⁴ D. Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna, Cappelli, 1967, p. 237.

L'originale architettura era l'impresa conclusiva dell'operato dell'architetto Michelangelo Simonetti⁵ nel Museo Pio Clementino⁶, straordinaria e pionieristica costruzione museale nata ufficialmente nel 1771 in un momento cruciale della storia europea e pontificia con il duplice scopo da un lato di ridefinire la funzione culturale e politica del papato in un'Europa segnata dall'Illuminismo e dal declino della sovranità temporale della Chiesa, dall'altro di tutelare, proteggere e valorizzare la grande scultura antica di fronte alla crescente pressione del mercato internazionale delle antichità.

Il Museo Pio Clementino [fig. 3], il cui nome deriva dai due papi che fortemente lo vollero e lo realizzarono, Clemente XIV e Pio VI, nasce e si forma tra il 1771 e il 1791 ca. Il risultato, ancora oggi sotto gli occhi dei visitatori, è un grandioso «contenitore» dell'Antico nel cuore della cristianità, il Vaticano, luogo dove si poteva e si può ancora oggi osservare «una sorta di antichità ricostruita: la sua storia, la sua religione, la sua arte, la sua architettura»⁷.

Iniziato nel 1771 dall'architetto Alessandro Dori⁸ che alla sua morte passò il testimone a Michelangelo Simonetti, che vi lavorò nei quattordici anni successivi,

⁵ G. Silvan, *Simonetti, Michelangelo*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, vol. III, Roma, Bonsignori Editore, 2008, pp. 249-257; C. Marchegiani, *Simonetti, Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92 (2018), pp. 761-765.

⁶ In realtà il completamento si ebbe con la creazione della Sala della Biga e dell'Atrio dei Quattro Cancelli ad opera dell'architetto Giuseppe Camporese. Sul Museo Pio Clementino si vedano in particolare il pionieristico studio di L. Hautecoeur, *La vente de la collection Mattei et les origines du Musée Pio-Clementino*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», XXX (1910), pp. 57-76; C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani*, cit.; G.P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996; G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino*, Città del Vaticano, Tipografia Vaticana, 2004, 2 voll.; C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro del Museo Pio-Clementino*, Roma, Quasar, Lurano Bergamo: Associazione Giovanni Secco Suardo, 2007; A. Paolucci, *La museografia settecentesca nel Pio-Clementino dei Musei Vaticani*, in *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Ginevra, Skira, 2010, pp. 99-102.

⁷ G.P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino*, cit., p. 4.

⁸ Sul Dori: G. Wiedmann, *Cenni su Fabrizio Maria Apollonj Ghetti, Romanus sum: romani nihil a me alienum puto*, in *Cartografia storica e incisioni di Roma della collezione di Fabrizio Maria Apollonj Ghetti*, a cura di M. Carta 2003, Roma, Gangemi, pp. 47-59; S. Carbonara Pompei, *Note documentarie sull'architetto e virtuoso al Pantheon Alessandro Dori (1702-1772)*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 8 (2008), pp. 201-210; S. Ceccarelli, *Dori, Alessandro* in *Architetti e ingegneri a confronto*, cit., pp. 260-263.

il nuovo Museo occupò dapprima gli spazi del Palazzetto del Belvedere di Innocenzo VIII (1484-92) che si erge nella zona a nord del complesso vaticano sulla collina in origine chiamata *Mons Sancti Aegidii* e il cui cuore era ed è costituito ancora oggi dal Cortile Ottagono, il vecchio *antiquarium* delle Statue di Giulio II. L'edificio, realizzato negli anni Ottanta del Quattrocento da Giacomo da Pietrasanta su progetto iniziale di Antonio del Pollaiuolo, decorato dal Pinturicchio e dai suoi collaboratori, era il luogo di ritiro di papa Innocenzo VIII. Esso era costituito da pochi ambienti tra cui la scomparsa cappellina con relativa sagrestia affrescata da Mantegna tra il 1488 e il 1490 e una luminosa loggia rivolta verso Monte Mario. Qui, iniziò l'operazione con la chiusura della loggia che fu trasformata in Galleria delle Statue [fig. 4]. Sculture antiche vennero collocate lungo le pareti come nel Museo Capitolino. Parallelamente, entro il 1773, il Simonetti, succeduto al Dori morto prematuramente nel 1772, procedette alla trasformazione dell'antico cortile delle Statue di Giulio II (oggi noto come Cortile Ottagono) che venne circondato da un portico che valorizzasse e proteggesse le sculture esposte. Tale prima sistemazione museale iniziata un po' in sordina da Clemente XIV ebbe una svolta in grandiosità e ampiezza con Pio VI che, succeduto a papa Ganganeli, promosse l'allungamento della ex loggia divenuta Galleria delle Statue e la creazione di nuovi e magniloquenti ambienti⁹ in cui il Simonetti interpretò in chiave settecentesca ma ormai quasi neoclassica la maestosità dell'architettura antica realizzando una serie di ambienti memori della grande architettura classica, concepiti per esaltare la monumentalità delle sculture e guidare il visitatore lungo un percorso di lettura tipologica e cronologica.

La storiografia ha a lungo insistito sulla funzione di museo archeologico e canonico, epicentro della ricezione moderna dell'Antico. Ma il Pio Clementino non fu solo questo, la fervida attività che portò alla sua creazione lo configura anche come luogo di produzione, sperimentazione e trasmissione di una *scultura moderna*, intesa non solo come restauro, ma come pratica artistica autonoma, altamente specializzata e istituzionalmente strutturata, un luogo in cui l'Antico veniva studiato, ricostruito, reinterpretato attraverso pratiche artistiche avanzate e istituzionalmente riconosciute. In questa prospettiva il museo appare non come spazio statico di conservazione ma come motore attivo di innovazione capace di incidere profondamente sulla storia della scultura del XVIII e XIX secolo. In tal senso la creazione di un laboratorio di restauro annesso al Museo attivo dai primi anni Settanta e ubicato

⁹ Sala degli Animali, Sala delle Muse, Sala Rotonda, Sala Croce greca, la scala monumentale oggi nota come Scala Simonetti, il Gabinetto delle Maschere, la Galleria dei Candelabri e la Sala della Biga.

nell'area di Tor dei Venti, ampiamente indagato da Chiara Piva¹⁰, costituisce un nodo fondamentale. Qui operarono fino a 40 o 50 lavoratori contemporaneamente in una struttura centralizzata, gestita secondo criteri quasi protoindustriali. Il laboratorio divenne un luogo di sperimentazione tecnica e teorica, in cui la conoscenza dell'Antico si traduceva in nuove soluzioni formali.

D'altro canto l'importanza del Museo come luogo di sperimentazione e formazione è sottolineata già in una delle prime relazioni scritte da Giovan Battista Visconti, Commissario delle Antichità, e vera mente del Museo, in una delle relazioni sui restauri del Sibilla: per la buona riuscita di un intervento erano necessari «lunghe fatiche, e studi replicati di modelli, di forme, di sculture necessarie per simiglianti opere, nelle quali la moderna diligenza dee gareggiare coll'antico inarrivabile stile, e l'artificio pareggiar la natura»¹¹.

Durante l'Ottocento, numerosi scultori fecero esplicito riferimento a questa realtà operativa per impostare il proprio procedimento creativo. Le metodologie sviluppate nel laboratorio vaticano – l'integrazione tra studio dall'antico e studio dal vero, l'uso sistematico della modellazione preparatoria¹², la padronanza delle tecniche di trasferimento dal gesso al marmo¹³ – divennero patrimonio condiviso della scultura europea, influenzando generazioni di artisti che avevano frequentato Roma come centro della loro formazione.

Per gli scalpellini e gli artigiani rappresentò una fonte di lavoro stabile e un luogo privilegiato di trasmissione di saperi materiali, sebbene la loro attività rimanesse spesso caratterizzata da un'invisibilità strutturale rispetto al riconoscimento accordato agli scultori di formazione accademica. Così fu anche per lo stuccatore Giacinto Ferrari attivo nel Museo dall'inizio dei lavori fino alla sua morte avvenuta il 30 gennaio 1788 come si evince da una dichiarazione degli amici Francesco Alfieri e Giuseppe Ferraja chiamati a sbloccare la successione del Ferrari morto senza avere fatto testamento¹⁴. Al Ferrari¹⁵, già attivo in vari cantieri di chiese e palazzi

¹⁰ C. Piva, *Restituire l'antichità*, cit., pp. 123-239.

¹¹ Archivio di Stato di Roma [ASR], Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 17 in C. Piva, *Restituire l'antichità*, cit., p. 157.

¹² Che prevedeva di ricorrere a modelli viventi: C. Piva, *Restituire l'antichità*, p. 143.

¹³ Come i telai metrati descritti anche da Winckelmann. Tale metodo fu importante anche per lo sviluppo della tecnica di Canova, cfr. C. Piva, *Restituire l'antichità*, cit., p. 145, nota 51, 146-147.

¹⁴ Archivio Apostolico Vaticano [AAV], Palazzo Apostolico, *Computisteria* 527, f. 517r-v, verso i due figli Francesco e Caterina.

¹⁵ Documenti riguardanti l'operato del Ferrari nel Museo sono segnalati da C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani*, cit. (in ASR) e G.P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino*, cit. (nello stesso archivio e in AAV).

romani, è da riportare tutta la decorazione in stucco del Museo dove giunse nel 1771 con l'architetto Dori e lo scultore Gaspare Sibilla¹⁶, ripetendo l'associazione già sperimentata poco meno di un decennio prima in Palazzo Rondinini¹⁷, il palazzo in via del Corso che ospitava la collezione di sculture antiche rinnovato dal Dori tra il 1760-64 per il marchese Giuseppe Rondinini e decorato con raffinati stucchi dal Ferrari. Il Sibilla, incaricato di lavorare e sovrintendere ai restauri delle opere del Museo Pio Clementino, doveva essere una sua conoscenza precedente dato che i due avevano lavorato entrambi nel 1758 nel convento di Sant'Agostino¹⁸. La prima fase dei lavori sotto il pontificato di Clemente XIV vede la trasformazione della Loggia dell'appartamento di Innocenzo VIII in Galleria delle Statue. Le arcate della loggia vengono modificate in finestre mentre otto colonne antiche vengono utilizzate per creare una sequenza di serliane, in sostituzione dei muri precedenti, che si conclude nella nicchia di fondo nella quale viene collocato il Giove Verospi. Ferrari realizza grandi cascate di panno in stucco, di cui tre decorate da una testa di «baccante» con foglie di «pampini e rospi di uva sopra la testa»¹⁹ [fig. 5] che emerge da una decorazione a conchiglia e da grandi festoni di foglie di quercia. Un quarto drappo [fig. 6] che si apre sulla nicchia in cui si trova il Giove Verospi è ornato con una maestosa ghirlanda di foglie di quercia, non solo recupero anti-quario²⁰ ma anche elemento dal valore semantico, la quercia era, infatti, la pianta consacrata a Giove. Il festone ha al centro un'aquila, animale sacro del dio supremo, modellata «con ali aperte in atto di volare e con artigli finge di tenere il festone di quercia»²¹, che il Ferrari dice imitata «al vero e all'antico». Sul continuo rimando tra vero e riferimento all'antico, che compare nelle foglie di quercia, nelle teste di «baccanti» e più in generale in tutta l'ornamentazione dell'ambiente è costruita la decorazione della Galleria. Nel lungo conto scritto di pugno dallo stesso Ferrari²²

¹⁶ M.B. Guerrieri Borsoi, *Gaspare Sibilla "scultore pontificio"*, in *Sculture romane del Settecento*, II, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2002, pp. 151-189; R. Randolfi, *Aggiunte a Gaspare Sibilla ed i suoi rapporti con Pietro Bracci e figli*, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Quasar, 2020, pp. 173-180.

¹⁷ F. Borsi, *Palazzo Rondinini*, Roma, Editalia, 1983, C. Giometti, L. Loriccio, *I Rondinini, le Arti, l'Europa*, Milano, Officina Libraria, 2019.

¹⁸ B. Montevocchi, *Sant'Agostino*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, p. 197, nota 23 cfr. U. Donati, *Gli architetti del convento di S. Agostino a Roma* in «L'Urbe», 5 (1940), p. 26, nota 31.

¹⁹ ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 16.

²⁰ Si veda come esempio il rilievo di età traianea ben noto agli artisti dell'epoca raffigurante un'aquila con corona di quercia posto sopra al portale centrale della Basilica dei SS. XII Apostoli.

²¹ ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 16.

²² *Ibidem*.

oltre a precisare che l'aquila è fatta «a soddisfazione del sig. Sibilla» l'artista curiosamente realizza i disegni di tutti gli interventi compiuti nell'ambiente quasi a volere rivendicarne l'ideazione. Di sua mano è anche il grande stemma di papa Clemente XIV così come lo era una cartella, oggi scomparsa, con triregno contenente un'iscrizione dedicatoria allo stesso pontefice²³ posta sulla parete minore opposta al Giove. L'artista esegue anche una decorazione a “cartocci” per la ferrata che dava luce alla scomparsa cappella del Mantegna anch'essa attestata da un disegno. Nella Sala dei Busti realizza le mensole su cui poggiano le tavole di marmo dove sono collocate le sculture. Il rimando all'Antico si intreccia a ricordi berniniani, non si può, infatti, fare a meno di notare l'analogia tra i panni del Ferrari e il grande drappo in stucco ideato da Bernini nella sala Ducale del Palazzo Vaticano [fig. 7]. Si tratta di una ripresa stilistica e concettuale di un espediente formale di matrice barocca quale il panno berniniano ideato dal grande scultore per mascherare i difetti architettonici dovuti all'asimmetria delle due sale di cui si compone la Ducale. L'idea viene rifunzionalizzata all'interno di un dispositivo museografico e neoclassico poiché come scrive lo stesso Ferrari i drappi sono «scherzati in diversi modi per coprire il grosso di sotto di due sestì disuguali uno dall'altro»²⁴ ossia sono modellati con pieghe differenti, in modo da coprire efficacemente la parte inferiore dell'arco, articolata in due sezioni di dimensioni non uniformi, conferendo al complesso un effetto naturale e decorativo. Un modo, dunque, di mascherare senza occultare, riorientando lo sguardo. La teatralità del drappo berniniano è qui disattivata, utilizzata, invece, per creare uno sfondo “nobile” ma non competitivo con le opere esposte. L'intelligenza barocca dello spazio è così riutilizzata al servizio di un progetto illuministico dello spazio. I drappi, le teste di «baccanti», le fronde di quercia rievocano ambienti seicenteschi del palazzo come la Galleria di Urbano VIII dove compaiono analoghe teste di baccanti e capitelli che mostrano una stringente analogia con quelli del Franzoni per il Museo Pio Clementino.

Sono ancora del Ferrari il grande stemma di Clemente XIV posto sull'arco d'ingresso della Scala di Giulio III, originario ingresso del Museo Clementino con il bel mascherone e l'imponente ghirlanda di foglie di quercia. Nel 1774 muore Clemente XIV, sale sul trono pontificio Pio VI Braschi. Già attivo precedentemente nella creazione del Museo in qualità di Tesoriere, papa Braschi darà al Museo una svolta in grandiosità e ampiezza, promuovendo non solo l'allungamento della ex loggia

²³ «Clemens XIV P.M. Vadensis signa et monumenta veterum incremeto artium a se comparata aedes Innocentianas iam fatiscences restituit ampliavit a(nno) MDCCLXXII pon(tificatus) III», riportata in C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani*, cit., p. 50.

²⁴ ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 17.

divenuta Galleria delle Statue ma anche la creazione di nuovi e magniloquenti ambienti. Il Ferrari fino alla sua morte parteciperà alacremente al progetto. Tra il 1776-1778 esegue vari lavori²⁵: nel portico del cortile ossia l'attuale Cortile Ottagono, sistemato da Simonetti, realizza i festoni e i lacunari dei sottoarchi. Partecipa alla ristrutturazione della Sala della Cleopatra con alcuni interventi sulla volta cinquecentesca. Esegue, inoltre, l'incorniciatura a ovuli intagliati con lancette, golette e foglie della nicchia in cui si trova il sarcofago di Scipione Barbato e alcuni capitelli, le cornici degli altri ambienti della zona. Fa le cornici e le modanature che scandiscono l'architettura della Sala degli Animali e della Sala delle Muse. Nella Sala Rotonda realizza le valve di conchiglia nelle nicchie, i festoni vegetali che si alternano ai finestrone, le cornici intagliate. Nella Sala a Croce Greca [fig. 8] in uno stile più asciutto e ormai neoclassico esegue le metope con le aquile e lo stemma di Pio VI dipinte a finto marmo dal pittore Antonio Marini²⁶. Mimetiche del marmo le metope non sfigurano vicino ai raffinatissimi capitelli in marmo del Franzoni. La disamina fin qui degli interventi del Ferrari che potrebbe sembrare speciosa in realtà torna utile per una breve riflessione sulla funzione dello stucco nel Museo. Benché spesso minimalista la decorazione, certamente non al centro della storiografia museale quanto gli aspetti scultorei, ha una funzione importante quale elemento mediale tra l'architettura e le opere in essa esposte. L'ornamentazione in stucco agisce, infatti, come mezzo per armonizzare superfici, incorniciare elementi architettonici e guidare visivamente il passaggio tra muratura, volta e allestimento scultoreo sottolineando la precisione dei profili, l'armonia limpida delle proporzioni e l'ampio dispiegarsi dei volumi dell'architettura del Simonetti. Le strutture in stucco quali cornici e modanature aiutano a definire campi visivi e percettivi in rapporto agli oggetti esposti, incorniciano le opere, enfatizzano le masse plastiche delle sculture antiche e orientano lo sguardo dello spettatore. Anche nelle sale dove domina il racconto delle sculture classiche, gli stucchi servono ad articolare cornici di luce artificiale e naturale, a modulare la percezione delle altezze e a raccordare superfici piane e curve. Lo stucco non ha, dunque, in questo caso "un effetto decorativo" fine a se stesso ma è parte integrante di una strategia estetica che pone in dialogo architettura, pittura e scultura. La sua presenza ritmata e modulata nelle sale non

²⁵ Gli interventi «fatti per ornare le nuove fabbriche all'interno del Museo [...]» sono indicati in un lungo conto (AAV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, b. 527), ff. 355-502, tarato il 24 settembre 1788 da Filippo Simonetti in nome del defunto padre Michelangelo, direttore del lavoro per un totale di 9904 scudi. Parte dei denari verrà spedita a Francesco, figlio di Giacinto, anch'egli scomparso.

²⁶ AAV, Palazzo Apostolico, *Computisteria* 521, n. 195, ff. 60r-63r.

solo crea un abito decorativo coerente con la forma ormai neoclassica, ma aiuta a contestualizzare e attualizzare le opere antiche all'interno di un sistema di significati settecentesco. Si tratta di un elemento attivo di organizzazione visuale che agisce nel creare un *continuum* percettivo tra architettura, luce e oggetti conducendo e regolando l'occhio del visitatore, fungendo da interfaccia attiva capace di orientare lo sguardo e gerarchizzare lo spazio. Completa e integra il lavoro l'ornamentazione pittorica realizzata dell'ornatista Antonio Marini che dipinge a guazzo in finti marmi - quali pavonazzetto, brecce, giallo antico, pietre mischie - spartiture architettoniche, modanature, cornici, fondi di nicchie, stemmi.

Di questa compenetrazione tra stucco e ornamentazione pittorica è un bell'esempio l'attuale Museo Profano [fig. 9], all'epoca identificabile come stanza delle Medaglie, posto di fronte alla Scala Simonetti nel corridoio della Biblioteca, già pensato e decorato sotto Clemente XIII nel quale intervengono sotto Pio VI il Ferrari e il Marini. La collaborazione tra i due qui supervisionata dal "Cavalier Monsuere Luigi Valadier Argentiere"²⁷ si ripete in una fusione armonica di intenti che vede lo stuccatore realizzare le decorazioni a conchiglia delle quattro nicchie che vengono dipinte a finto marmo dal Marini e dei piedistalli per l'esposizione delle teste antiche. Sopra le nicchie sono in stucco del Ferrari le corone di alloro, i mascheroni raffiguranti le Quattro Stagioni agli angoli dell'imposta della volta, le decorazioni a conchiglia e fronde di quercia della volta, mentre al Marini spettano i finti marmi della volta e delle pareti in un gioco visivo di vero e verosimile squisitamente settecentesco che crea un ambiente in cui contenitore con i suoi rimandi antiquariali e contenuto – le antiche medaglie – si compenetrano in un insieme coerente.

L'atto finale del lavoro di Michelangelo Simonetti come già detto è la scala (1780-1788) che porta a quella che era l'entrata del Museo sotto Pio VI. Scenografico accesso articolato su più rampe, l'insieme si caratterizza per una ricca stratificazione di piani decorativi. Colonne marmoree policrome, sormontate da capitelli con gli emblemi di papa Pio VI intagliati dal Franzoni, scandiscono lo spazio architettonico; le pareti sono animate da un'armonica alternanza di lesene dipinte ad imitazione del marmo e di nicchie destinate ad accogliere le statue della collezione. A impreziosire l'apparato concorrono le raffinate decorazioni in stucco di Giacinto Ferrari, che rivestono le superfici voltate delle scale, del vestibolo d'ingresso e dei pianerottoli intermedi, contribuendo a un effetto unitario di forte impatto scenografico.

Il lavoro di Michelangelo Simonetti e Giacinto Ferrari si chiude con la scala: un'opera che segna il termine del loro percorso creativo. Tra il maggio 1787 e il gen-

²⁷ AAV, Palazzo Apostolico, *Computisteria* 527, ff. 490v-494v.

naio 1788 entrambi passeranno ad altra vita, lasciando dietro di sé l'eco delle loro fatiche. I compensi maturati per il loro lungo e paziente lavoro saranno riscossi dai figli, depositari di un'eredità che trascende il tempo.

Nota al testo

Nel 2021 la necessità di intervenire per risanare alcuni distacchi degli intonaci riscontrati sulla volta del Vestibolo e della prima rampa, ha reso possibile ispezionare e studiare le realizzazioni in stucco²⁸. La ricerca archivistica²⁹, l'esame autotipico associato a una serie di indagini scientifiche³⁰ atte ad approfondire la tecnica esecutiva, hanno reso possibile ricostruire la sequenza operativa degli stucchi e degli intonaci, confermata anche dai conti di cantiere originali. La pratica costruttiva risulta sostanzialmente analoga a quella in uso tra Cinque e Seicento.

Gli elementi rintracciati, puntualmente citati nei documenti di archivio, corrispondono, infatti al sistema classico di armatura degli stucchi aggettanti.

L'armatura interna degli stucchi indagata tramite pacometria (utile al rilevamento dei metalli) è costituita da chiodatura metallica differenziata corredata da una sorta di reticolo secondario, definito negli antichi documenti tessuto, costituito da "verzelle" ossia assi sottili di rinforzo (in ferro dolce o legno) collegate mediante legatura in fil di ferro. L'insieme è integrato da elementi laterizi sottili (pianelle) usati come riempimento e alleggerimento con predisposizione del paramento murario mediante canali di ancoraggi. Su tale armatura è steso lo strato di abbozzo a cui seguiva la stabilitura a finitura.

Sulla base dell'arriccio, gli artigiani hanno tracciato i sottarchi e realizzato gli aggetti con calce e pozzolana, armata con elementi metallici, per poi modellare in rilievo le cassette quadrate e romboidali. La tecnica degli stucchi è complessa e differenziata. I grappoli di frutta sono modellati in opera con un impasto di calce e polvere di marmo, con armatura di chiodi e filo metallico; ogni elemento è unico. I cassettoni hanno cornici esterne composte da un astragalo e cornici interne decorate con ovuli, mentre al centro sono collocati fiori e stelle realizzati in parte fuori

²⁸ L'intervento è stato svolto dal Laboratorio di Restauro Pitture dei Musei Vaticani all'epoca diretto da Francesca Persegati. Il capo cantiere è stato Paolo Violini coadiuvato da Francesca Cencia, ai quali va tutta la mia riconoscenza per il fruttuoso scambio di idee.

²⁹ Il lavoro del Ferrari per la scala è ampiamente descritto in AAV, Palazzo Apostolico, *Computisteria* 527, ff. 432-484.

³⁰ Illuminazioni radenti, indagini stratigrafiche e video-endoscopiche eseguite dal Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani diretto da Fabio Morresi.

opera e poi applicati sull'intonaco umido. Le cornici in fusarole sembrano aderire solo per carbonatazione della calce, mentre gli altri elementi sono assicurati con numerosi chiodi.

Lo stemma centrale di Pio VI [fig. 10] sormontato dal triregno è realizzato con un'armatura di fasci di fibre vegetali legate con filo di ferro, colmata con malta e modellata in bassorilievo con calce e polvere di marmo. Un tassello di pulitura mostra la presenza di una bicromia: "color perla" sui rilievi per evidenziare gli aggetti e "celestino" nei fondi, ottenuto con calce e pigmento nero (nero di vite) per simulare l'azzurro. Tale *escamotage* è usato per dare un effetto luminoso simile a quello dello smaltino ma con costi molto meno elevati.

Un altro tassello di pulitura sul muro laterale della scala ha rivelato un finto marmo dalla tonalità grigia in armonia con i toni della scala.



B. Nocchi, *La scala Simonetti e la Scala a croce greca*, 1779 ca., Città del Vaticano, Musei Vaticani, Emiciclo di Belvedere.

Fig. 1



Fig. 2 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Scala Simonetti.

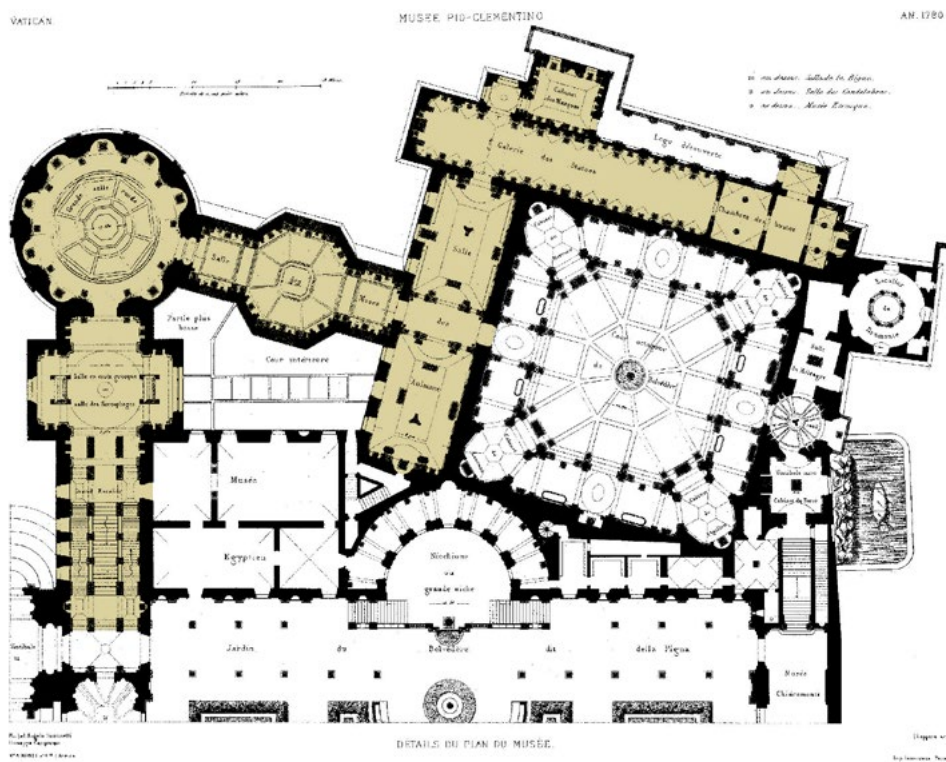


Fig. 3

Pianta del Museo Pio Clementino, da P. Letarouilly, *Il Vaticano e la Basilica di San Pietro*, a cura di A. di Luggo Aversa, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1999.

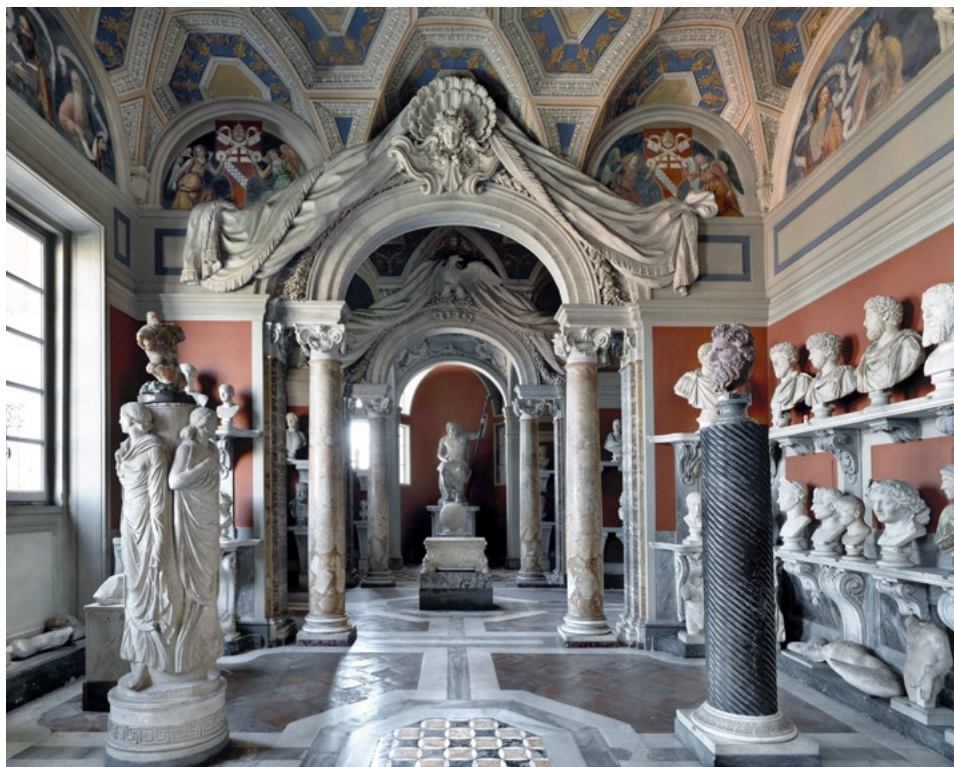


Fig. 4 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, *Galleria delle Statue*.



Fig. 5 G. Ferrari, *Disegno di panneggio*, Archivio di Stato di Roma, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 16.



Fig. 6 Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, *Sala Ducale*.

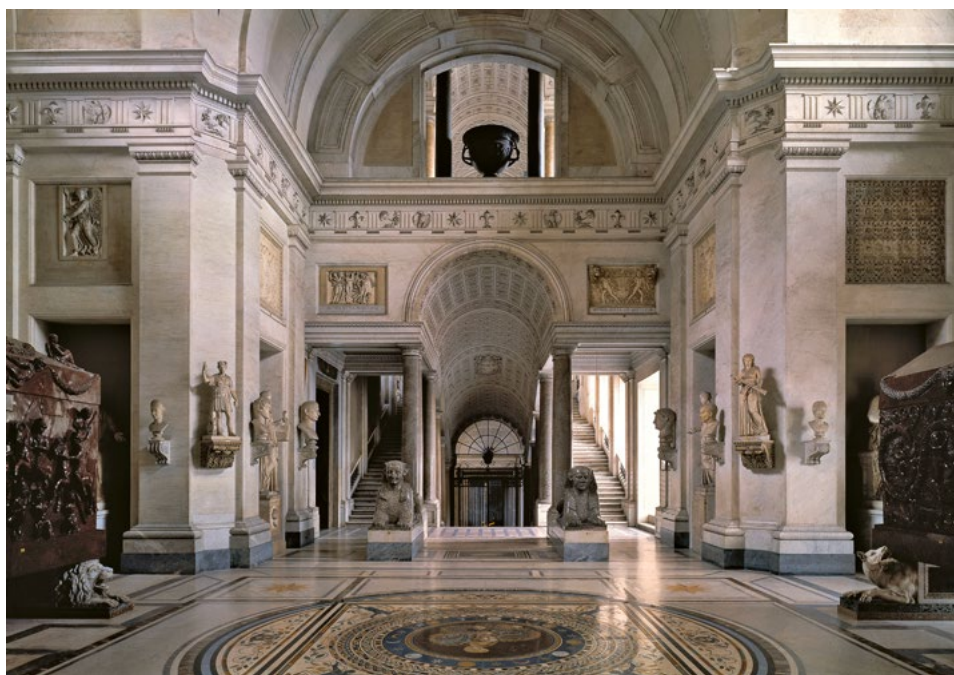


Fig. 7 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Sala a Croce Greca.



Fig. 8 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Gallerie della Biblioteca, *Museo Profano*.



Fig. 9 G. Ferrari, *Stemma di Pio VI*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Scala Simonetti.

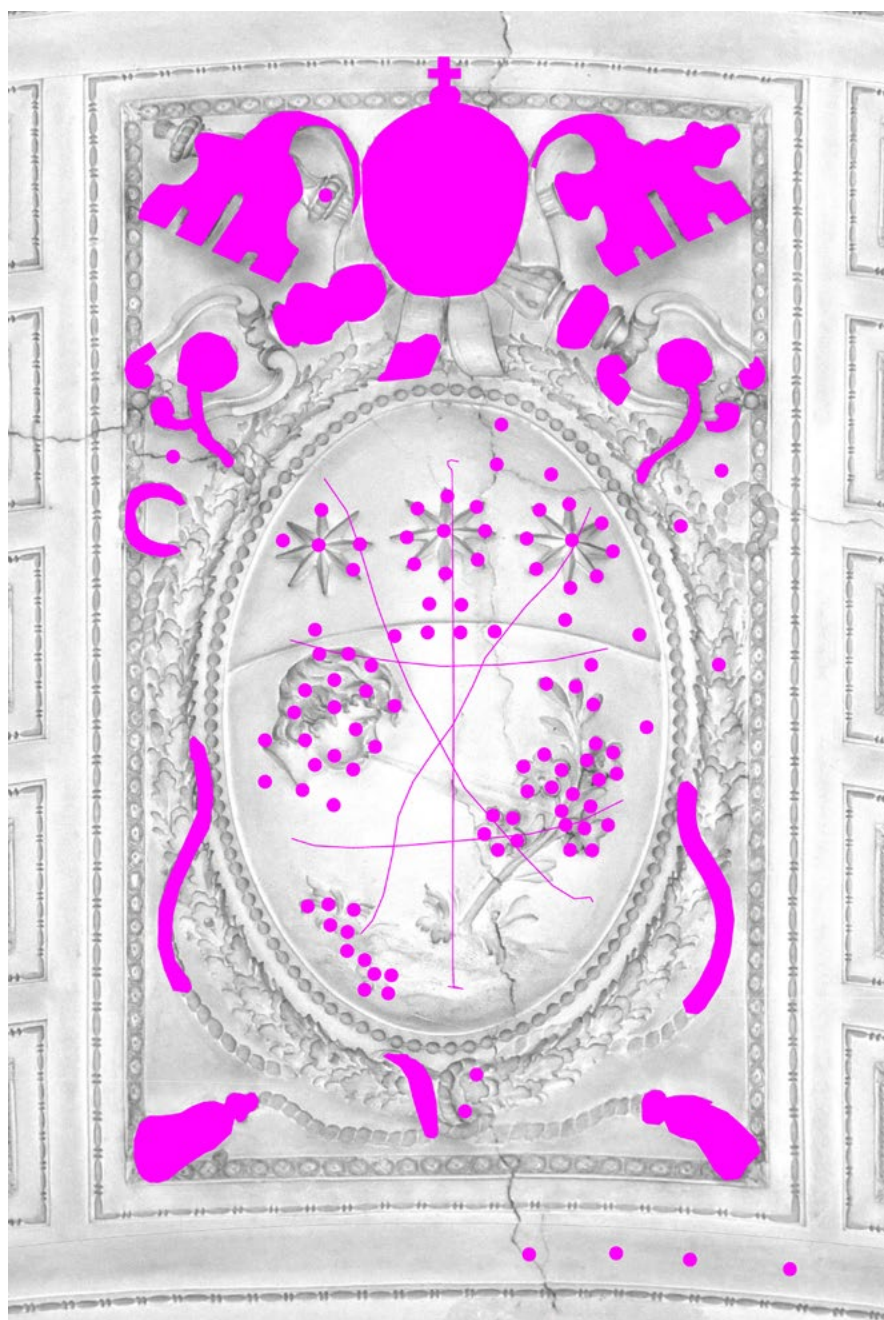


Fig. 10

Pacometria dello stemma di Pio VI elaborata dal Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani.



PROFILO AUTRICE

Alessandra Rodolfo

Formata presso la Sapienza Università di Roma, ha collaborato con Servizio per la Conservazione del Patrimonio Artistico del Palazzo del Quirinale, la Soprintendenza e la Regione Lazio. Dal 2004 lavora presso i Musei Vaticani dove dal 2016 è curatore del Reparto per l'Arte dei secoli XVII e XVIII e del Reparto Arazzi e Tessuti. Ha al suo attivo varie pubblicazioni scientifiche incentrate sull'arte e il cerimoniale in Vaticano e interventi in convegni nazionali e internazionali. È membro dell'Accademia Raffaello. È codirettrice della rivista *Dentro il Palazzo*, di cui ha cocurato il primo volume *Vestire i Palazzi*, e membro della commissione editoriale dei Musei Vaticani. Ha al suo attivo la direzione di numerosi restauri. Ha curato varie mostre. Tra le altre, la mostra *Madonna. Tesori dei Musei Vaticani* presso il Museo di Arte Antica di Lisbona (2017), la mostra sui disegni di Borromini (Pinacoteca Vaticana 2017-2018), l'esposizione degli arazzi di Raffaello in Cappella Sistina (2020) e, più recentemente, la mostra diffusa su Antonio Canova nei Musei Vaticani (2023), la mostra *All'ombra di Leonardo* (2023) presso la Reggia di Venaria Reale e la mostra sugli arazzi Barberini nelle sale XVII-XVIII della Pinacoteca Vaticana (2026).

Trained at Sapienza University of Rome, she collaboratd with the Service for the Conservation of the Artistic Heritage of the Quirinal Palace, the Superintendency, and the Lazio Region. Since 2004, she has worked at the Vatican Museums, where since 2016 she has been in charge of the Department of 17th- and 18th-Century Art and the Tapestries and Textiles Department. She has authored numerous scholarly publications focusing on art and ceremonial practices in the Vatican and has delivered papers at national and international conferences. She is a member of the Accademia Raffaello. She is co-director of the journal *Dentro il Palazzo*, of which she also co-edited the first volume, *Vestire i Palazzi*, and she is a member of the editorial board of the Vatican Museums. She has directed numerous restoration projects and curated several exhibitions. Among these are the exhibition *Madonna. Treasures of the Vatican Museums* at the National Museum of Ancient Art (2017); the exhibition on drawings by Francesco Borromini at the Vatican Pinacoteca (2017–2018); the display of the tapestries designed by Raphael in the Sistine Chapel (2020); more recently, the widespread exhibition on Antonio Canova at the Vatican Museums (2023); the exhibition *In Leonardo's Shadow* (2023) at the Reggia di Venaria; and the exhibition on the Barberini tapestries in rooms XVII-XVIII of the Vatican Pinacoteca (2026).





Giuseppina Merola

**«Una profusione di marmi, stucchi e dorature».
Il cantiere barocco della cappella di Sant'Isidoro a Frascati**

Abstract ITA

L'articolo ricostruisce l'apparato decorativo della cappella di Sant'Isidoro nella cattedrale di Frascati, promosso nel 1748 dall'Università dei Boattieri. Il progetto, affidato all'architetto Paolo Posi, articola marmi mischi, stucchi e pitture attorno alla pala a rilievo di Pietro Pacilli. Figura primaria del cantiere fu Francesco Cerroti, esperto e abile artefice nel trattamento dei materiali lapidei, attivo nei principali interventi romani del pontificato di Clemente XII (1652-1740), già vescovo tuscolano con il nome di Lorenzo Corsini. La cappella si configura come osservatorio privilegiato: precoce polo di ricezione della statuaria romana fuori Roma e, al contempo, centro di villeggiatura aristocratica alle porte della città, condizione che favorì una committenza colta e competitiva.

Abstract ENG

The article examines the decorative program of the chapel of Saint Isidore in the cathedral of Frascati, commissioned in 1748 by the local agrarian corporation. Designed by the architect Paolo Posi, the project combines polychrome marbles, stuccoes, and paintings structured around the relief altarpiece by Pietro Pacilli. A key figure in the execution was Francesco Cerroti, a highly skilled master craftsman in stone, active in the major Roman enterprises of the pontificate of Clement XII (1652-1740), formerly bishop of Frascati under the name Lorenzo Corsini. The chapel thus emerges as a privileged site: an early centre for the reception of Roman sculpture beyond the city and, simultaneously, a prominent aristocratic retreat, fostering a cultivated and competitive culture of patronage.

Parole chiave

Cattedrale di Frascati, Clemente XII, decorazione plastica, Francesco Cerroti, marmi mischi, Paolo Posi, Pietro Pacilli, pontificato corsiniano, rilievo a stucco

Nel ricordare l'intervento con cui, nel 1753, l'Università dei Boattieri arricchì «con profusione di marmi, stucchi e dorature» l'ambiente dedicato a Sant'Isidoro nella cattedrale di Frascati [fig. 1], Domenico Seghetti coglieva un carattere che ancora oggi colpisce il visitatore: la preziosità dell'apparato decorativo e il ricercato impiego dei marmi mischi, preferiti al più consueto bianco di Carrara¹. A conferma di tale orientamento, il *Diario* del Chracas registra come, nel medesimo anno, il cardinale Giovanni Antonio Guadagni (1674-1759), vescovo della città, volle presiedere personalmente alla consacrazione della cappella, allora da poco ultimata e giudicata «assai bene ornata di fini marmi, pitture, e dorature»².

Le scelte figurative riconducibili all'architetto Paolo Posi risultano tanto più significative se si considera che il suo contributo in città è rimasto ai margini della storiografia e che, anche alla luce delle carte d'archivio, l'erudito locale Leonello Razza ha espresso riserve sull'assegnazione a lui della direzione dei lavori³. Come sottolineato da Gabriele Borghini, l'impresa frascatana rappresenta uno dei primi episodi attraverso il quale Posi poté affermarsi a Roma e nel suo immediato contesto, segnando l'avvio di una carriera proiettata oltre l'ambito senese⁴. Il giudizio di Francesco Milizia, che lo definì «talento grande senza buona architettura», ha a lungo condizionato la lettura della sua produzione, interpretata come espressione di un linguaggio ancora debitore del retaggio barocco, in cui la dimensione spettacolare prevaleva sulla coerenza strutturale⁵.

Un esempio evidente di questa inclinazione si ritrova nell'intervento di Frascati: l'altare adotta un vocabolario formale mutuato dalla tradizione romana con una scansione a doppie colonne – già impiegata in quello dell'Immacolata nella chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso⁶ – e riconducibile, secondo Paolo Portoghesi,

¹ D. Seghetti, *Memorie storiche di Tuscolo antico e nuovo*, Roma, Pallotta, 1891, p. 327.

² L. A. Chracas, *Diario ordinario*, Roma, Stamperia del Chracas, 27 ottobre 1753, n. 5661, p. 6.

³ L. Razza, *La Basilica Cattedrale di Frascati*, Frascati, Ass. Tuscolana "Amici di Frascati", 1979, p. 144.

⁴ G. Borghini, *Architettura e colore dell'edilizia civile a Siena nel secolo XVIII: il livello e la regola*, in *Intonaci, colori, e coloriture nell'edilizia storica*, atti del convegno (Roma, San Michele a Ripa, 25-27 ottobre 1984), in «Bollettino d'arte», supplemento XXXV-XXXVI (1986), I, p. 77.

⁵ F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Stamperia reale, 1781, II, p. 372. Per una contestualizzazione critica della biografia di Paolo Posi si veda S. Pasquali, *Vita e opere dell'architetto Paolo Posi (1706-1776). Note alla biografia compilata da Ettore Romagnoli*, in «Architettura. Storia e documenti», 1990, pp. 164-180.

⁶ Francesco Maria Niccolò Gaburri, già nel 1741, riferisce che l'architetto era impegnato nell'elaborazione del disegno e del modello della cappella. L'altare fu tuttavia completato solo nel 1769. Cfr. R. Roani Villani, *Due opere di Innocenzo Spinazzi e la decorazione della cappella*

al modello elaborato da Carlo Rainaldi nella chiesa di Gesù e Maria⁷. La ripresa della forma concavo-convessa, di matrice borrominiana⁸, è da Posi affiancata a un consapevole richiamo a modelli berniniani, evidente nel timpano curvilineo spezzato con la *Gloria di Angeli* [fig. 3], che rielabora la soluzione ideata da Gian Lorenzo Bernini per la cappella Alaleona ai Santi Domenico e Sisto⁹.

Il programma iconografico si articola attorno alla figura di Sant'Isidoro, contadino madrileno celebrato per la profonda fede e per i miracoli che scandirono una vita umile e operosa. In coerenza con l'impianto architettonico dell'altare, il fulcro della composizione è affidato alla pala a rilievo di Pietro Pacilli [fig. 2]¹⁰, concepita in consapevole continuità con l'opera marmorea del fiorentino Pompeo Ferrucci presente in cattedrale¹¹. Tale scelta segna un netto scarto rispetto al prototipo di Bernini, fondato sulla centralità del gruppo scultoreo di Antonio Raggi. Il modellato morbido e vibrante dello stucco restituisce il rapimento mistico del santo, confermando quelle «innegabili qualità di leggiadria ed equilibrio di proporzioni» che, come osservato dalla compianta Elisa Debenedetti, collocano lo scultore «tra i più fini plasticatori del tempo»¹².

I riferimenti, come il paesaggio campestre con l'episodio agiografico dell'angelo che guida i buoi con l'aratro, tratto dalla grande tela di Andrea Sacchi per la chiesa di Sant'Isidoro a Capo le Case a Roma, attestano come Pacilli abbia attinto alla tradizione figurativa seicentesca romana. La composizione rafforza il ritmo

della *Beata Vergine in San Carlo al Corso a Roma*, in «Paragone», n.s. XXXI (1980), 359/361, pp. 62, 68, n. 13.

⁷ In P. Portoghesi, *Roma barocca. II. Consumo di un linguaggio*, Bari, Laterza, 1973, pp. 860-861, lo studioso colloca l'architetto senese tra gli epigoni del linguaggio barocco.

⁸ Per la persistenza di caratteri borrominiani nel linguaggio di Posi si veda G. Borghini, *S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano*, in «Storia dell'arte», LII (1984).

⁹ *Caterina*, cit., p. 205.

¹⁰ S. Pierguidi, *Gian Lorenzo Bernini e Antonio Raggi alla cappella Alaleona nei Santi Domenico e Sisto*, in «Nuovi Studi», XVIII, 2013 (2014), pp. 181-192, con bibliografia precedente.

¹¹ Si veda F. Franco, *Pacilli, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80 (2014), p. 136, che segnala come lo scultore svolse con ogni probabilità l'apprendistato presso il padre, intagliatore e scultore, e successivamente presso Giovanni Battista Maini.

¹² Per una ricognizione di questo *modus operandi* nel Seicento a Roma si rimanda a S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017, pp. 91-95.

¹³ E. Debenedetti, *Lambert Sigisbert Adam e Pietro Pacilli, due protagonisti della distensione del Barocco*, in *Studi sul Settecento Romano*, XVIII, *Sculture romane del Settecento, II. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2002, p. 61.

ascensionale, dirigendo lo sguardo verso il gruppo angelico sul fastigio dell'altare [fig. 3] e ribadendo la stretta continuità tra progetto architettonico e lettura simbolica dell'apparato decorativo. Il carattere delle figure, contraddistinto da una resa leggera e diafana, trova confronti puntuali in altre opere dell'artista, dalla giovanile decorazione plastica della Santissima Trinità degli Spagnoli agli *Angeli e cherubini* dell'altare maggiore di Santa Maria Maddalena, riconducibili, sempre secondo Debenedetti, a uno sviluppo del classicismo barocco che, pur ancorato all'idioma berniniano, manifesta i primi segni di un incipiente rococò¹³.

All'interno di questo impianto unitario si inserisce l'intervento di altre maestranze specializzate. Il pittore Antonio Bicchierai realizzò per la volta una *Gloria di Sant'Isidoro*, oggi scomparsa, e per gli ovali laterali l'*Incoronazione di Sant'Eurosia* [fig. 4] e la scena del martirio della santa [fig. 5], temi di chiara rilevanza iconologica¹⁴: invocata come protettrice delle campagne, Sant'Eurosia affianca la figura del santo titolare, patrono degli agricoltori, nella tutela dei raccolti e della vita rurale. Il disegno preparatorio, conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica, mostra minime variazioni rispetto all'esito finale, pur essendo erroneamente catalogato come *Martirio e Incoronazione di Santa Cecilia*¹⁵. Le fonti agiografiche concordano nel riferire che entrambe le sante trovarono la morte per decapitazione, attestando come solo Sant'Eurosia subì anche l'amputazione delle mani, un dettaglio iconografico determinante che conferma la corretta identificazione della figura. Gli episodi, affrescati entro medaglioni, sono incorniciati da festoni plastici di tralci di vite e pigne, simboli di prosperità agricola, raccordati in alto da mascheroni. Questi elementi, di derivazione borrominiana, compaiono per la prima volta nella cappella di Frascati. L'architetto reimpiegherà poi i medesimi decori lungo le pareti presbiteriali della chiesa di Santa Caterina da Siena in via Giulia a Roma¹⁶. L'opera tuscolana fu modellata con perizia dallo stuccatore Francesco Antonio Lepri¹⁷, autore anche della partitura decorativa della volta, composta da cornici modanate, cartigli e specchiature mistilinee con volute, motivi vegetali e conchiglie. Tali elementi richiamano la cornice del frontespizio de *Gli statuti della nobil'arte dell'agricoltura dell'Università de' buattieri della città di Frascati*. L'ornato, scandito da

¹³ *Ivi*, pp. 60-61.

¹⁴ Cfr. L. Razza, *La Basilica*, cit., p. 142; G. Borghini, *S. Caterina*, cit., p. 216, n. 2.

¹⁵ A. Bicchierai, *Martirio e Incoronazione di S. Cecilia*, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, inv. n. D-FC128925.

¹⁶ G. Borghini, *S. Caterina*, cit., p. 205.

¹⁷ L. Razza, *La Basilica*, cit., p. 142. Come segnalato nei documenti pubblicati in F. Petrucci, *Documenti artistici sul Settecento nell'Archivio Chigi*, in «Bollettino d'Arte», LXXXIII/105-106 (1998), pp. 84-85, lo stuccatore collaborò con Posi anche ai successivi lavori per il *Monumento funebre della Principessa Flaminia Odescalchi* in Santa Maria del Popolo a Roma.

teste angeliche, fu completato da dorature eseguite da Giovanni Sabatini; mentre a Francesco Pacini si deve l'intaglio del paliotto dell'altare, condotto appositamente da Roma¹⁸.

Le notizie tratte dalle carte d'archivio consentono di completare il quadro ricostruttivo del cantiere, evidenziando il ruolo centrale dello scalpellino Francesco Cerroti, definito dall'architetto Alessandro Galilei come «il miglior professore che sia in Firenze, [che] ha buona quantità di marmi bellissimi d'ogni sorte»¹⁹. Il suo intervento in città, noto su base documentaria²⁰, acquista nuovo rilievo alla luce del rinvenimento del contratto di commissione, che permette di definire con precisione la scansione delle fasi esecutive e di chiarire le dinamiche operative dell'impresa²¹. A partire dal 1748 il fiorentino si impegnò a condurre l'opera del nuovo altare con l'obiettivo di portarla a compimento entro l'Anno Santo, previsto due anni più tardi. Alla stipula dell'atto Cerroti ricevette un acconto di 300 scudi; il saldo fu concordato in rate annuali di 150 scudi, da corrispondersi progressivamente fino al completo pagamento dell'importo e all'ultimazione dei lavori. L'esecuzione doveva attenersi al disegno e al modello forniti da Paolo Posi: una consuetudine progettuale a lui tipica, documentata dal plastico tuttora conservato della già citata chiesa di Santa Caterina da Siena, recante applicazioni di carta disegnata a inchiostro e acquerello con la restituzione dei motivi decorativi previsti²². I deputati riconobbero all'architetto ampia autonomia operativa, autorizzandolo persino a modificare il progetto in corso d'opera qualora ciò contribuisse al miglioramento e all'abbellimento della cappella.

Di particolare interesse sono i fogli allegati alla scrittura notarile contenenti i *Capitoli, Patti e Convenzioni*, nei quali è definita con precisione l'estensione dell'inter-

¹⁸ Si veda Archivio Storico Comunale di Frascati (ASCFr), *Università Agraria dei Boattieri*, Libro dei Sindacati, b. 5, 1753, ff. 59v-60v.

¹⁹ O. Brunetti, *La carriera di uno scalpellino nel Settecento. Francesco Cerroti da Settignano a Roma*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXII (2020), p. 246.

²⁰ Il pagamento finale dei lavori a Cerroti, segnalato in L. Razza, *La Cattedrale*, cit., pp. 142-144, non è riportato in O. Brunetti, *La carriera*, cit., p. 249, che, pur ricostruendo con cura la carriera dell'artista, indica per l'intervento di Frascati la data 1735, probabilmente per un'errata trascrizione delle ultime due cifre.

²¹ Si veda Archivio di Stato di Roma (ASRo), *Trenta notai capitolini*, ufficio 13, Francesco Nicola Andreoli, 1748, ff. 212r-214v, in data 24 gennaio.

²² Si veda G. Borghini, *S. Caterina*, cit., p. 216, n. 4. Tale *modus operandi* del Posi è documentato anche nel caso della cappella dell'Immacolata nella chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, per la quale R. Venuti, *Accurata, e succinta descrizione topografica, e istorica di Roma moderna. I*, Parte II, Roma, Barbiellini, 1767, p. 358, attesta la persistenza in loco, almeno fino al 1767, di un modello «di legno e chiariscuri per la nuova cappella».

vento affidato a Cerroti «per i lavori di sua Arte»²³. Allo scalpellino, affiancato dal muratore Giuseppe Ferri²⁴ e dal marmorario Alberto Fortini²⁵, spettava la manifattura dei commessi in marmi pregiati dell'altare – bardiglio, giallo di Siena, diaspro di Sicilia, verde antico e fior di persico – realizzati sia piani sia centinati.

La maestria del fiorentino, considerato dagli eruditi del tempo «ottimo professore di lavorare marmi»²⁶, trova concreta espressione nella lavorazione delle colonne in fior di persico, eseguite in commesso centinato di elevata qualità mediante la tecnica dell'impiallacciatura²⁷. I dettagli tecnici desumibili dai documenti confermano ulteriormente il profilo di Cerroti, già tracciato da Oronzo Brunetti, quale impresario a capo di una bottega strutturata nel mercato lapideo urbano, come attestano le note forniture per la cappella Corsini in Laterano²⁸ e per il cantiere della Fontana di Trevi²⁹.

La misura dei lavori, comprensiva della stima dei materiali forniti e lavorati da Cerroti, fu eseguita da Posi solo a opera ultimata³⁰. Nel codice 1668³¹ conservato tra le carte corsiniane si segnala però come la cappella di Frascati fu «pagata malamente», poiché a detta dell'autore del manoscritto: «questi signori architetti si son rimessi per il metodo di framischiare le dette opere all'intelligenza, e gran pratica

²³ ASRo, *Trenta notai capitolini*, ufficio 13, Francesco Nicola Andreoli, 1748, ff. 215r-215v.

²⁴ La lunga collaborazione di Cerroti con Giuseppe Ferri è confermata indirettamente da una lettera del 1768, in cui la moglie chiedeva ai Corsini un sussidio per il ricovero del marito, caduto nel cantiere del Palazzo alla Lungara. Si veda E. Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara. Storia di un cantiere*, Fasano, Schena, 1988, p. 183.

²⁵ O. Brunetti, *La carriera*, cit., p. 250, n. 109, segnala che l'artista costituì con Fortini una società per gestire le commissioni in ambito corsiniano, poi sciolta per contrasti; nel testamento vietò agli eredi di intraprendere affari con lui.

²⁶ F. de Ficoroni, *Le Vestigia, e Rarità di Roma Antica*, Roma, Girolamo Mainardi, 1744, I, p. 188.

²⁷ La perizia in questa tipologia di lavorazione è riconducibile alla formazione paterna, poiché il padre Giuseppe si distinse come «uno de migliori maestri che abbia la Cappella di San Lorenzo, commette e impiallaccia a perfetione», si veda O. Brunetti, *La Carriera*, cit., p. 239.

²⁸ Cfr. F. Caraffa, *La Cappella Corsini nella Basilica Lateranense (1731-1799)*, in «Carmelus», XXI (1974), pp. 281-338; C. Napoleone, *La cappella Corsini nella basilica romana di San Giovanni in Laterano*, Milano, F.M. Ricci, 2001.

²⁹ Si veda E. Luzi, *La fontana di Trevi e Nicola Salvi*, in «Annali della società degli ingegneri e architetti italiani», XX (1905), pp. 150, 160.

³⁰ Cfr. ASCFr, *Università Agraria dei Boattieri*, Atti, b. 6, 1753, ff. 92r-95r, in data 27 giugno.

³¹ Il testo, inizialmente pubblicato da C. Napoleone, *La cappella*, cit., pp. 29-30, è stato successivamente ripreso come base per un più ampio studio da O. Brunetti, *La carriera*, cit., pp. 262-264.

del Cerroti», lasciando così intendere che il compenso non corrispose all'impegno e alle competenze dimostrate³².

La vicenda offre uno spunto per riflettere sulle tensioni che talora si manifestarono tra architetti e maestranze lapidee, come nel caso dei contrasti tra Luigi Vanvitelli e Cerroti durante la realizzazione della cappella della Santissima Annunziata in Sant'Ignazio di Loyola³³. La committenza gesuitica impose un programma preciso, volto a replicare sostanzialmente l'impianto dell'altare di San Luigi Gonzaga, collocato dirimpetto. La riluttanza di Vanvitelli ad aderire pienamente a tale indirizzo favorì l'affidamento dell'incarico al fiorentino, che seppe invece interpretare le aspettative dei committenti, guadagnandosi «l'applauso di tutta Roma»³⁴. Il malcontento di Vanvitelli, maturato nel contesto di una competizione professionale che lo vide di fatto soppiantato da Cerroti, riaffiorò in seguito nei lavori per la cappella Sampajo in Sant'Antonio dei Portoghesi³⁵. Qui, come osservato da Chracas, risaltava ancora una volta la ricchezza dei marmi policromi, tra cui «le due grandi colonne scannellate di pietra detta fior di persico orientale, che reggono l'Architrave», valutate però alla stregua di quelle in verde antico della Cappella Rospigliosi³⁶. Tali elementi, divenuti un tratto distintivo della produzione di Cerroti, dimostrano sia la sua eccellenza tecnica sia il pieno controllo sui materiali più pregiati. In una lettera indirizzata a Neri Maria Corsini *junior* (1685-1770), cardinale nipote di Clemente XII (1652-1740), Cerroti difese con decisione il proprio operato contro la sottostima formulata dai collaboratori di Vanvitelli, sottolineando come il fior di persico costituisse una «pietra strana, e difficile a lavorarsi»³⁷.

Il fiorentino si affermò come persona di fiducia di casa Corsini grazie all'architetto Alessandro Galilei, che a Firenze lo introdusse al servizio del marchese Filippo per poi sollecitare il trasferimento a Roma per volere di papa Clemente XII [fig. 6]³⁸.

³² *Ivi*, p. 263.

³³ Tutta la vicenda è riportata e riassunta in J. Garms, *Kleine archivalische Beiträge zu Luigi Vanvitellis Werk*, in «Römische Historische Mitteilungen», XVII (1975), pp. 186-187.

³⁴ *Ivi*, p. 186.

³⁵ Cfr. A. Schiavo, *Luigi Vanvitelli e la cappella Sampajo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XCV (1972), pp. 143-166; J. Garms, *Kleine*, cit., pp. 187-190; P. Ferraris, *La cappella Sampajo in S. Antonio dei Portoghesi (1748-1756)*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma, Argos, 1995, pp. 203-224, con bibliografia precedente.

³⁶ L.A. Chracas, *Diario ordinario*, Roma, Stamperia del Chracas, 18 dicembre 1756, n. 6153, p. 6.

³⁷ P. Ferraris, *La cappella*, cit., p. 223, n. 71.

³⁸ In E. Kieven, *Il mecenatismo di Clemente XII e Neri Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi (Roma, Palazzo Poli, 27 - 28 gennaio 2005), a cura di E. Kieven, S.

Il credito riscosso da questi artisti nell'ambiente clementino va infatti letto all'interno di una precisa strategia familiare, che coinvolgeva i principali membri del casato elevati alla porpora, tra cui Neri Maria Corsini e Giovanni Antonio Guadagni [fig. 7]³⁹, figlio della sorella del pontefice. Entrambi appartennero al medesimo sistema nepotistico, condividendo interessi politici, devozionali e di rappresentanza. In questo clima di favore Cerroti riuscì ad assicurarsi la partecipazione ai principali cantieri di commissione papale: dalla facciata di San Giovanni in Laterano a quella di San Giovanni dei Fiorentini fino ai numerosi interventi presso il Palazzo alla Lungara⁴⁰. Per la cappella papale in Laterano fornì non solo i materiali lapidei per la decorazione architettonica ma lavorò alla realizzazione del commesso marmoreo del pavimento, rintracciando i pezzi di marmo più pregiati come il giallo antico di Numidia, il verde di Levanto, il verde antico di Tessaglia, il porfido rosso d'Egitto e il bianco di Carrara⁴¹. Il rapporto privilegiato con la famiglia trova riscontro nella caricatura a lui dedicata da Pier Leone Ghezzi⁴². L'inserimento dell'artista nel repertorio grafico del pittore romano – riservato a figure dei circoli colti e aristocratici – testimonia la sua visibilità pubblica e il riconoscimento sociale acquisito tramite il suo lavoro.

L'esperienza maturata nelle commissioni promosse dai Corsini ebbe un'incidenza decisiva nella carriera del lapicida, consentendogli di consolidare la propria reputazione e di affermarsi come autore capace di portare «molto onore al Principe, alla Patria, e a sé medesimo»⁴³. La posizione di Neri Maria Corsini quale arbitro

Prosperi Valenti Rodinò, Milano, Silvana, 2013, pp. 9-11, la studiosa osserva come il mecenatismo di Clemente XII e del cardinale Neri Maria Corsini *junior* si fonda sui principi di *utilitas* e *ornamentum*, configurandosi quale strumento di un progetto riformatore volto al rilancio economico, politico e artistico dello Stato della Chiesa e al rafforzamento del suo ruolo nel panorama italiano.

³⁹ Per le tappe fondamentali della carriera religiosa del cardinale Guadagni si veda M. B. Guerrieri Borsoi, *Aspirare all'austerità e vivere presso la corte. Il cardinale e servo di Dio Giovanni Antonio Guadagni, mecenate di istituzioni religiose e proprietario di opere d'arte*, in *Studi sul Settecento Romano*, XLI, Roma, Edizioni Quasar, 2025, pp. 169-193.

⁴⁰ Per un inquadramento complessivo sulla cultura artistica romana del Settecento e sul pontificato corsiniano si rimanda a H. H. Minor, *The culture of architecture in Enlightenment Rome*, University Park, Pennsylvania State Univ. Press, 2010, con bibliografia precedente. Si veda, inoltre, O. Brunetti, *La carriera*, cit., pp. 246-247, 249-250, 254-255.

⁴¹ C. Napoleone, *La cappella*, cit., p. 16.

⁴² Cfr. M. C. Dorati Da Empoli, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma, Gangemi, 2008, p. 269.

⁴³ O. Brunetti, *La carriera*, cit., p. 263.

delle questioni artistiche romane favorì il progressivo affermarsi di una generazione di artisti in larga parte non romani. Cerroti, infatti, collaborò con Ferdinando Fuga, Filippo della Valle⁴⁴ e l'intagliatore Carlo Pacilli, impegnato nei lavori della cappella Corsini e autore della statua del *Beato Eugenio Diacono* per la facciata di San Giovanni dei Fiorentini⁴⁵. La continuità di tali rapporti, maturati all'interno di un medesimo circuito di committenza, rende comprensibile anche la successiva presenza del figlio Pietro a Frascati. L'intervento di Cerroti per l'Università dei Boattieri, pur successivo alla morte del pontefice, acquista rilievo se letto alla luce della trama relazionale che legava la sede tuscolana alla famiglia Corsini: da un lato il precedente rapporto di Lorenzo Corsini con la città prima dell'elezione al soglio pontificio con il nome di Clemente XII, dall'altro l'arrivo sulla medesima cattedra del cardinale Guadagni nel 1750, termine fissato dalla committenza per la conclusione dei lavori, poi protrattisi per altri tre anni. In qualità di Vicario generale di Sua Santità, il porporato contribuì in maniera determinante alla messa in scena del programma monumentale clementino, presiedendo alle cerimonie di posa della prima pietra nei cantieri più emblematici, come la cappella Corsini e la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano⁴⁶. I contatti con gli artisti attivi in seguito a Frascati si inseriscono coerentemente in tale contesto: il sostegno all'erezione delle edicole per le stazioni della *Via Crucis* nell'area del Colosseo – su progetto di Paolo Posi – e la precoce commissione a Cerroti, già nel 1751, di una lapide destinata alla cappella di Santa Teresa in Santa Maria della Scala a Roma, prescelta quale propria sede sepolcrale, delineano una coerente strategia di investimento devozionale e memoriale⁴⁷.

In conclusione, appare utile riflettere sullo scambio di modelli tra centro e periferia, e all'inverso. Sono del parere che la cappella di Sant'Isidoro svolse, proprio per la sua peculiarità, da fulcro capace di riverberare le proprie esperienze artistiche e

⁴⁴ Si veda C. Parisi, *Pioneering sculptural workshop techniques: Filippo della Valle and Francesco Cerroti in eighteenth-century Rome*, in «The sculpture journal», XXX (2021), 2, pp. 153-162.

⁴⁵ L'attività di Carlo Pacilli, come intagliatore e scultore, è segnalata da E. Debenedetti, *Lambert*, cit., p. 59, che recupera e rielabora le notizie documentarie già pubblicate in F. Caraffa, *La cappella*, cit., p. 313 e V. Moschini, *Documenti su le sculture della Facciata di San Giovanni dei Fiorentini*, in «Roma», V (1995), p. 270. Sulla partecipazione di Cerroti al cantiere della chiesa dei fiorentini si veda anche D. Lorenzi, *Riflessioni sulla facciata settecentesca di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma*, in «Palladio», V (1992), pp. 27-40.

⁴⁶ Si veda M. B. Guerrieri Borsoi, *Aspirare*, cit., p. 171.

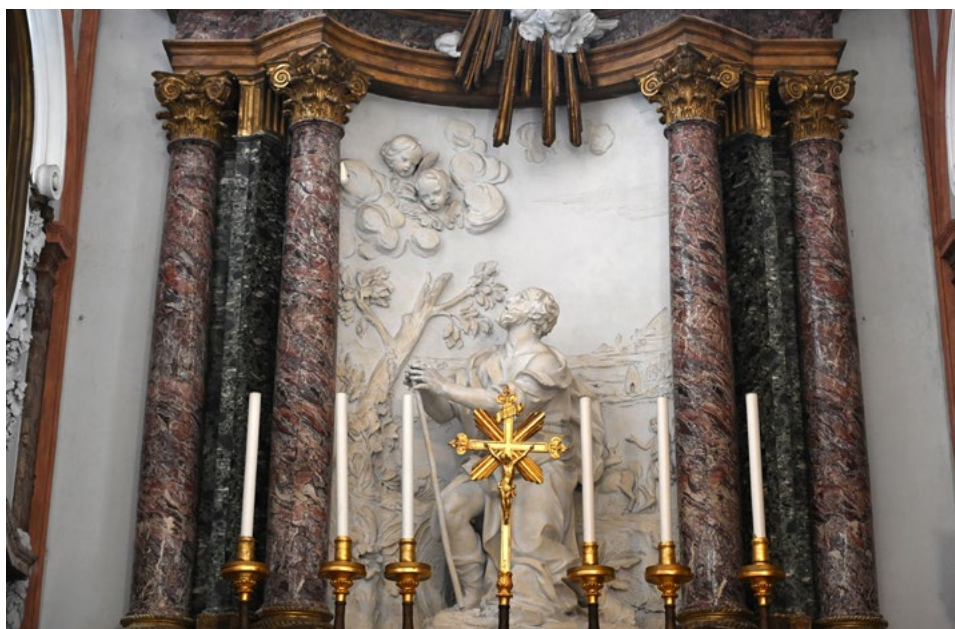
⁴⁷ La studiosa (*Ivi*, p. 185, n. 12) segnala come il lapicida Francesco Cerroti fu impiegato dal cardinale Guadagni in diverse altre occasioni, evidenziando la continuità del suo coinvolgimento nelle imprese legate ai Corsini.

figurative nel contesto romano. Tale centralità emerge dal confronto con il dipinto di Giovanni Paolo Pannini nella chiesa di Sant'Isidoro alle Terme, oggi documentato soltanto dall'incisione di Giuseppe Vasi, tratta da un disegno di Giuseppe Pannini [fig. 8]⁴⁸. Sebbene, come nella pala in stucco di Pacilli, si colga l'influenza della tela di Andrea Sacchi, in alcuni dettagli, come la postura del santo e la vegetazione sullo sfondo, emerge un chiaro richiamo all'opera frascatana. In questa prospettiva, il cantiere di Frascati si configura come un osservatorio privilegiato: non solo tra i primi poli di ricezione della statuaria romana fuori da Roma ma, al contempo, importante centro di villeggiatura aristocratica alle porte della città, condizione che favorì una committenza colta e competitiva. La decorazione della cappella di Sant'Isidoro dimostra come tali realtà non furono marginali rispetto a Roma, ma parteciparono attivamente alla definizione di modelli formali, contribuendo al sistema artistico romano del Settecento, in cui scalpellini, intagliatori e doratori emergono come protagonisti e non semplici esecutori, con una centralità finora riconosciuta solo parzialmente.

⁴⁸ Cfr. E. Da Gai, *Pubblica utilità, cura delle anime e autorappresentazione: la costruzione dell'Oratorio di S. Isidoro nei granai pontifici alle Terme di Diocleziano*, in «Architettura. Storia e documenti», 1991/1996 (1996), pp. 152-174.



Fig. 1 Paolo Posi, Francesco Cerroti, *Cappella di Sant'Isidoro*, Frascati, cattedrale di San Pietro.



Pietro Pacilli, *Visione di Sant'Isidoro* (in alto), *Angeli e cherubini* (in basso), Frascati, cattedrale di San Pietro.



Figg. 4-5 Antonio Bicchierai, *Incoronazione di Sant'Eurosia* (in alto), *Martirio di Sant'Eurosia* (in basso), Frascati, cattedrale di San Pietro.



Fig. 6 Filippo della Valle, *Busto di Clemente XII*, Gent, Museum voor Schone Kunsten.



Fig. 7

Pietro Perfetti (da un disegno di Giovanni Antonio Giorgetti), *Ritratto del cardinale Giovanni Antonio Guadagni*, Amsterdam, Rijksmuseum.

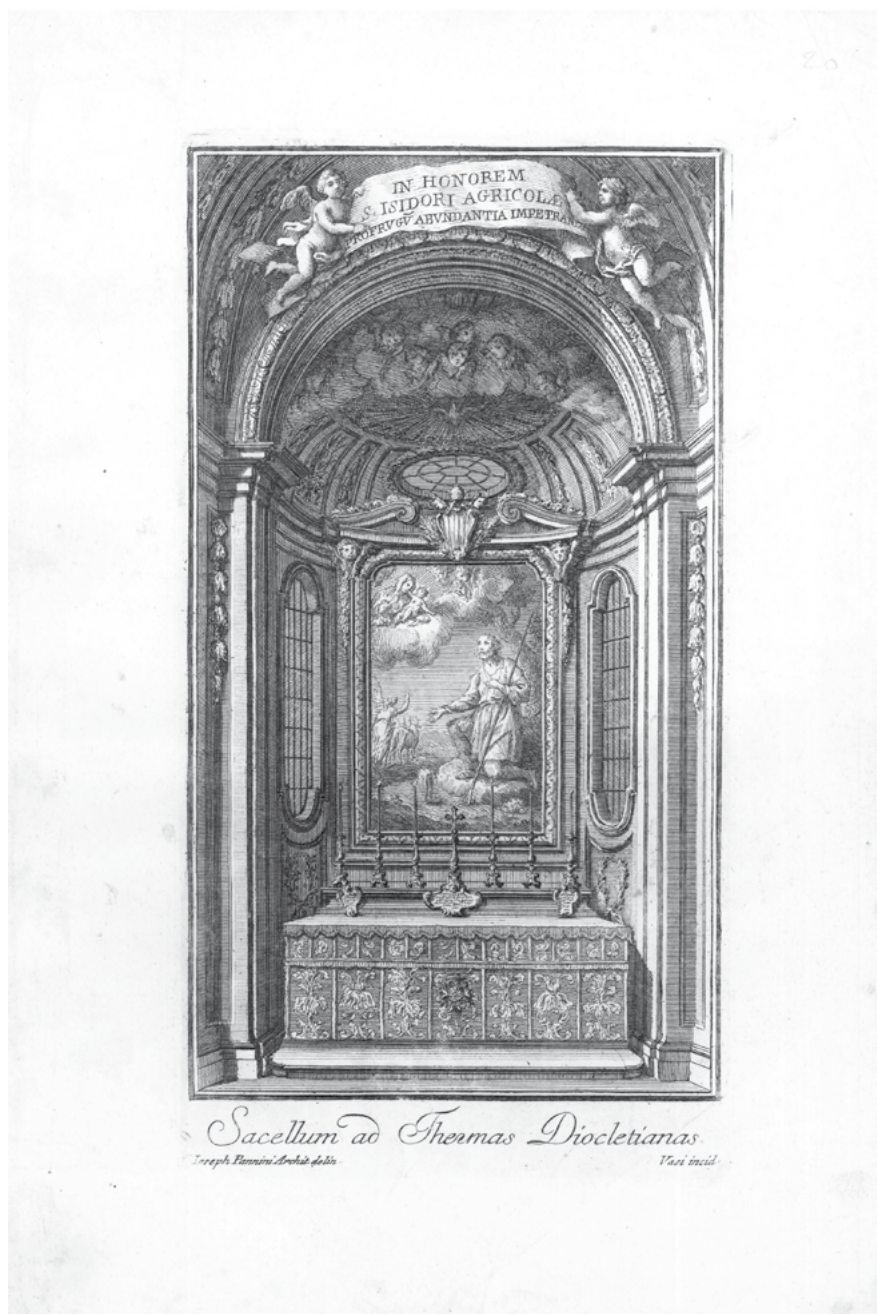


Fig. 8

Giuseppe Vasi (da un disegno di Giuseppe Pannini), *Sacello alle Terme di Diocleziano*, Roma, collezione privata.



PROFILO AUTRICE

Giuseppina Merola

Giuseppina Merola (1988) ha conseguito nel 2020 il dottorato di ricerca in *Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica* presso l'Università di Salerno, in cotutela con l'Università di Granada, con una tesi dedicata allo scultore meridionale Nicola Fumo (1649-1725). Per i tipi di De Luca Editore d'Arte ha pubblicato la monografia *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento* (2021). Specialista di scultura barocca, indaga la diffusione dei modelli figurativi nel Mediterraneo, con particolare attenzione alla produzione in legno policromo e dorato. È autrice di saggi dedicati agli specialisti del legno nell'Italia Meridionale e ha curato con Stefano Spinelli il volume *Spiritose invenzioni. Luigi Vanvitelli e le arti tra Sette e Ottocento* (2025). Ha recentemente concluso un assegno di ricerca presso il Dipartimento DiSPaC dell'Università di Salerno, incentrato sulla mappatura e l'analisi della scultura barocca nel Lazio, nell'ambito del progetto PRIN 2022 - *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: knowledge and engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio provinces and the border areas*.

Giuseppina Merola (1988) earned her PhD in 2020 in *Methods and Methodologies of Archaeological and Art Historical Research* at the University of Salerno, in joint supervision with the University of Granada. Her doctoral dissertation was devoted to the southern Italian sculptor Nicola Fumo (1649-1725). She is the author of the monograph *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento* (2021). A specialist in Baroque sculpture, her research focuses on the dissemination of figurative models across the Mediterranean, with particular attention to polychrome and gilded wooden sculpture. She has published essays on wood sculptors in southern Italy and co-edited, with Stefano Spinelli, the volume *Spiritose invenzioni. Luigi Vanvitelli e le arti tra Sette e Ottocento* (2025). She has recently completed a postdoctoral research fellowship at the DiSPaC of the University of Salerno, focused on the mapping and analysis of Baroque sculpture in Lazio, within the framework of the PRIN 2022 project *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas*.



Vittoria Brunetti

Una «divota statua» carrarese a Montefiascone*

Abstract ITA

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

Abstract ENG

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

Parole chiave

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ Ringrazio Andrea Fusani per aver suggerito questa opzione.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ *Ivi*, b. 247.

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

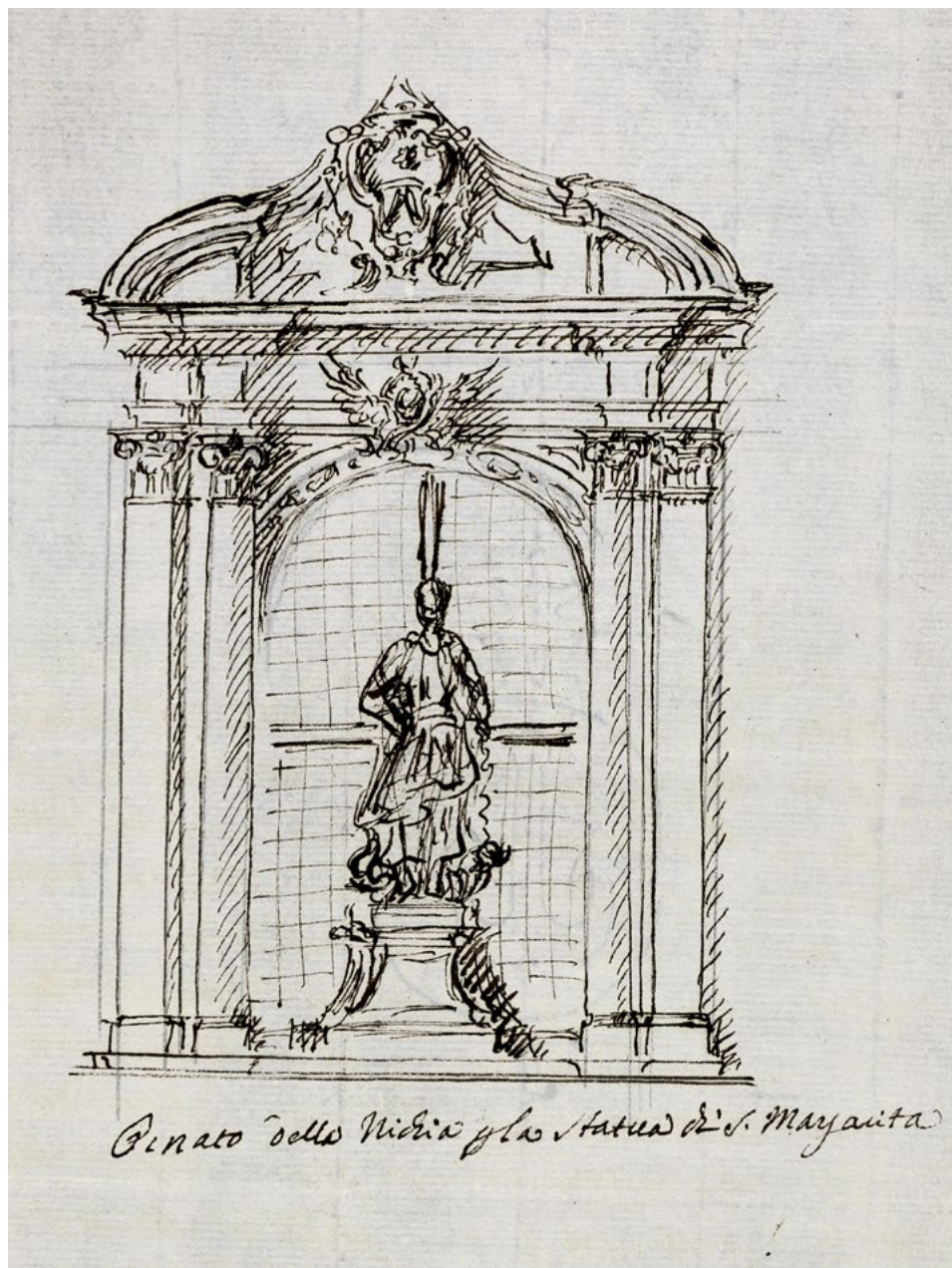
nel 1740. Resta tuttavia la consapevolezza che si trattasse di una commissione che, se realizzata, avrebbe rappresentato una prova di notevole interesse nel genere delle figure papali assise del Settecento, in particolare tra quelle dedicate a papa Corsini⁴⁸.

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

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



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



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

Fig. 2



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



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



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



Fig. 6

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



Fig. 7

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



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

Figg. 8-9



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



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



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



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

Fig. 14



PROFILO AUTRICE

Vittoria Brunetti

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

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



REFERENZE FOTOGRAFICHE

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



Giuliano Colicino

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

Abstract ITA

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

Abstract ENG

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

Parole chiave

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

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ *Ivi*, p. 501.

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

¹⁰ *Ivi*, p. 441.

¹¹ *Ivi*, p. 503.

¹² *Ivi*, p. 505.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 518.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ *Ivi*, 25 aprile 1750.

⁵² *Ivi*, 17 giugno 1750.

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



Fig. 1

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



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



Fig. 3

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



Fig. 4

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



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



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

Fig. 6



Fig. 7

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



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

Fig. 8



Fig. 9

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



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



PROFILO AUTORE

Giuliano Colicino

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

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



Antonio Marras

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

Abstract ITA

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

Abstract ENG

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

Parole chiave

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

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

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

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

Queste informazioni trovano conferma in una cronaca settecentesca anonima intitolata *Dell'origine della religione carmelitana in Canepina*, contenuta in un volume miscelaneo conservato nell'Archivio Generale dell'Ordine Carmelitano¹. Il manoscritto tratta soprattutto della figura di Angelo Menicucci, un frate originario di Canepina, che ebbe ruoli di spicco nella provincia romana e nell'ordine durante il primo quarto del XVII secolo. Le sue fattezze si trovano effigiate in un ritratto ad affresco e in un busto conservati nella controfacciata della chiesa di San Michele Arcangelo².

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

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

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

quello di haver fatti lasciare li scudi 200 da Attilio ed Alberto Nicolai Frelli [Fratelli] Carnali Mercanti in Roma, et per haverli concessa la Cappella Maggiore, ci fecero due quadri, della Natività del Sig.re e Sposalizio della B. Vergine per maggior beneficio di detto luogo. Havea permesso che d.o Attilio fosse sepolto davanti l'Altare maggiore essendo morto in Canepina. Da questo ne seguì che Alberto Nicolai si affezionò talmente alla n.stra chiesa, che tuttavia procurava beneficarla havendo ordinato farci 6 candelieri grandi d'ottone per d.o Altare Maggior, et anco 2 portiere per le due porticelle del coro con le sue armi³.

I quadri ai quali si fa riferimento sono due pale d'altare collocate sulle pareti al di sopra dei monumenti funebri. Durante i restauri curati dalla Soprintendenza, in occasione della storica mostra del 1982 *Un'antologia di restauri*, emersero la data e la firma delle opere. Attilio fece realizzare la tela con l'*Adorazione dei Pastori* da Pompeo Caccini, che la firmò «Pompeius Caccinus de Urbe» e datò al 1620; mentre ad Alberto si deve la commissione della pala con lo *Sposalizio della Vergine* dipinta da Giovanni Battista Ricci nel 1624⁴.

Tornando alla cronaca, essa fornisce una dettagliata descrizione della morte di Alberto Nicolai:

Anno domini 1626 mentre d.o S.r Alberto se ne stava in Roma con la sua Car.ma Consorte Sig.ra Caterina con grandissima allegrezza, e contento con gran prosperità dei suoi negozij, e mercanzie, havendosi fatto un'entrata di 800 scudi l'anno oltre il guadagno del fondaco, ecco all'improvviso vien chiamata da M.re Calystrio suo suocero, quale si trovava ammalato a morte, che volesse trasferirsi in Canepina con la sua figliola Caterina⁵.

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

³ AGOC, *Vitae Servorum Dei*, c. 290.

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

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

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

Gli identici sepolcri, di gusto ancora tardo-manierista e caratterizzati dall'impiego della pietra locale, il peperino, rappresentano un caso unico di questa tipologia nella provincia viterbese. Tuttavia, i monumenti possono trovare un confronto con alcuni sepolcri romani coevi, accomunati da una struttura architettonica che integra l'iscrizione e il ritratto del defunto collocato entro una nicchia. A tal proposito si possono ricordare i precoci esempi dei sepolcri di Stefano e Tiberio Cerasi (quest'ultimo morto nel 1601) in Santa Maria del Popolo, mentre, a Santa Prassede, il famoso sepolcro di Monsignor Giovanni Battista Santoni o i tre monumenti della cappella Olgiati, realizzati tutti intorno alla metà degli anni Venti del Seicento¹¹.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, c. 291v.

⁹ *Ivi*, c. 293r.

¹⁰ *Ibidem*.

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

Se si confrontano invece i due busti marmorei lo scarto qualitativo è evidente: il viso di Alberto, per via della fissità del volto e di una certa semplificazione nella resa dei particolari anatomici e della veste, è da considerarsi opera di un anonimo scultore di cultura romana ma probabilmente attivo nel viterbese [fig. 3]. Dall'altro canto il ritratto di Attilio si contraddistingue per un'attenzione alla caratterizzazione fisionomica del defunto che è rappresentato a mezzo busto con una veste abbottonata sul davanti, dalla quale fuoriesce il colletto di cui sono resi con cura i particolari, come pure quelli dell'abito – si vedano ad esempio le asole dei bottoni. Il volto, leggermente aggettante rispetto allo spazio della nicchia, è connotato da una resa peculiare delle sopracciglia, caratterizzate dall'andamento paratattico dei solchi che ne definiscono le pieghe. La stessa profondità di lavorazione si trova nel bulbo oculare, scavato definendo la pupilla e il punto lacrimale. La bocca serrata non inficia sull'espressività del ritrattato che si esprime tutta tramite lo sguardo vivo e il movimento corrugato della fronte che è aggrottata in tre pieghe che gli conferiscono una certa *gravitas*. I capelli, i baffi e il pizzetto, attraversati da solchi realizzati con l'uso del trapano, rivelano una grande accuratezza nella resa delle ciocche, molto definite sulla capigliatura, più morbide al di sotto della bocca, e disposte con un andamento serpentinato "a clessidra", che le lascia aperte nella parte centrale e inferiore [fig. 4].

L'opera, realizzata in un preciso arco cronologico, che va dal 1624, anno della morte di Attilio, e il 1626, anno della morte del fratello Alberto che, come indica l'epigrafe «per pietà e per meriti costruì questo sepolcro», pone una serie di problematiche attributive, accresciute dalla mancanza di documentazione; ma gli elementi stilistici di cui si è parlato suggeriscono un paragone con le opere di Francesco Mochi che sembra l'artista più vicino ai modi di operare dello scultore del busto di Canepina. In particolare, si può avanzare un confronto con il busto di Ladislao d'Aquino realizzato per il suo sepolcro in Santa Maria sopra Minerva, intorno al 1621, quando lo scultore, impegnato a Piacenza dove rimarrà fino al 1629 per lavorare alla statua bronzea di Ranuccio Farnese, tornò a Roma per erigere quella in marmo di Santa Marta nella cappella Barberini in Sant'Andrea della Valle¹². Pur non raggiungendo la finezza e la naturalezza di Mochi, lo scultore del ritratto in esame restituisce una figura animata da certa vitalità, e della quale si coglie un deciso piglio di carattere, grazie all'espressione aggrottata e al fatto che la testa sembra uscire leggermente dalla nicchia, imponendo la forte presenza fisica del soggetto, come nel caso di

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

Ladislao d'Aquino. I due sembrano anche condividere la stessa lavorazione in alcune pieghe del colletto e nelle fosse delle guance ma, nel caso di Attilio Nicolai, si raggiunge una levigatezza specchiata della superficie che si ritrova pure sul naso e sulla veste e che contribuisce a conferire uno splendore metallico, come si trattasse di un'invetriatura. Altro paragone può essere fatto con opere successive di Mochi, in particolare i ritratti per i Barberini, realizzati intorno al 1630. Nel busto di Carlo si coglie una certa affinità nella resa dei tratti che definiscono la capigliatura e il pizzetto; elementi che, tuttavia, nella loro accurata meticolosità, finiscono per smarrire quella naturalezza che risulta invece pienamente conseguita nel pizzetto realizzato da Mochi, soprattutto nella visione di profilo, dove il modellato appare più libero e organicamente risolto. Se si guarda anche al busto del cardinale Antonio Barberini, si può cogliere una similitudine nella lavorazione del bulbo oculare, profondamente scavato a restituire una forte intensità dello sguardo, ma la finezza delle sopracciglia che lo incorniciano, non trovano riscontro in quelle di Attilio Nicolai, attraversate, come si è visto, da solchi profondi e regolari¹³.

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

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

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

fino alla morte, avvenuta a Gallese il 23 aprile 1641¹⁴. Quest'ultima informazione, confermata dal Libro dei Morti¹⁵, porta a credere che il monumento in analisi non sia un cenotafio ma sia stato eretto con una finalità commemorativa quando Tassi era ancora in vita. L'ipotesi è comprovata dalla data riportata nell'iscrizione, ovvero il 1633, e dal fatto che l'opera venne dedicata, dai priori del popolo di Gallese al loro benefattore. In un documentato datato 23 aprile 1633¹⁶, Tassi richiedeva al Capitolo l'autorizzazione per ottenere il suo sepolcro ma questo doveva essere all'interno della chiesa e non in sagrestia, come si apprende da una visita pastorale del 29 settembre 1710, nella quale si ordina di rinnovare delle sepolture vicino al confessionale e al deposito di Gaspare Tassi¹⁷.

Dunque, dai dati in nostro possesso si può ipotizzare che i monumenti fossero due: quello in sagrestia, dedicato, come accennato, dai priori quando il loro benefattore era ancora in vita, e il sepolcro vero e proprio, commissionato da Tassi all'interno dell'edificio, con tutta probabilità manomesso già agli inizi del Settecento e definitivamente eliminato nelle ristrutturazioni successive¹⁸.

Analizzando l'effigie marmorea di Gaspare Tassi, nonostante il cattivo stato di conservazione – vanno evidenziate numerose rotture, abrasioni e tracce di pittura con la quale era stato probabilmente coperto – si nota un'opera di buona qualità esecutiva, realizzata da uno scultore di cultura romana influenzato dai modelli della ritrattistica berniniana. Anche in questo caso la mancanza di documentazione non aiuta a restituirne la paternità, ma l'osservazione di alcuni dettagli come i colpi di trapano e la profondità delle rughe, potrebbero rivelare la mano di un artista vicino ai modi di Giuliano Finelli. In particolare, si possono ravvisare delle affinità con il busto di anonimo prelato conservato nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, proveniente da una distrutta memoria funeraria e collocato in una nicchia in un ambiente retrostante la sagrestia. Dombrowski, pur nell'assenza di documentazione, lo riferiva a Finelli confrontandolo con la mezza figura di Giuseppe Bonanni in San-

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

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

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

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

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

ta Caterina a Magnanapoli¹⁹. Il ritratto di Gaspare Tassi condivide con quello del prelato la stessa attenzione all'espressività dello sguardo, accentuata dalle pupille scavate e dal trattamento delle rughe, rese talvolta con solchi profondi – si veda in particolare quelle attorno agli occhi. La stessa intensità dello sguardo, seppure priva di certe finezze, si può ravvisare nel confronto con il ritratto di gentiluomo in collezione privata, restituito alla mano di Finelli per la prima volta da Jennifer Montagu e rappresentante con tutta probabilità, secondo la ricostruzione di Andrea Bacchi, uno dei componenti della famiglia Bovio²⁰. La definizione delle rughe si trova pure intorno alle guance, queste ultime lavorate con una grande capacità di restituire la morbidezza dell'epidermide, nel caso di Tassi, accentuata da una certa pinguedine. Il medesimo trattamento si può vedere nel ritratto del principe Michele Damasceni Peretti e soprattutto in quello del fratello, il cardinale Alessandro, realizzati nello stesso giro di anni, tra il 1632 e il 1635²¹. In questo caso si nota come l'uso del trapano che realizza le sottili pieghe della gorgiera e quelle della folta capigliatura, si trova impiegato anche nel ritratto di Tassi, sulle cui tempie, nonostante la minore lunghezza, vengono realizzati dei solchi (presenti pure sul pizzetto) a definire una volumetria, maggiormente percepibile dalla distanza dello spettatore [fig. 6]. I confronti proposti, pur non risolvendo la questione attributiva, possono essere utili ad aprire la riflessione su di un'opera finora dimentica, nell'attesa di un restauro che potrebbe contribuire a stabilirne la paternità.

Passando invece al territorio in provincia di Rieti, uno dei casi più interessanti di committenza si conserva a Pozzaglia Sabina, all'interno della chiesa di San Nicola di Bari. Sulla parete laterale della prima cappella destra, è inserito, all'interno di una nicchia ovale, il busto in marmo di Caterina Basilici [fig. 7]. Caterina, nobildonna originaria di Orvinio, fece realizzare una propria cappella con funzione di sacello sepolcrale, come indica la lapide presente sul pavimento²² e presso la

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

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

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

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

quale istituì, con atto notarile in data 6 aprile 1713²³, la cappellania laicale di Maria Assunta dotandola di terreni e di arredo²⁴. Dalle sue donazioni, oltre alla cappellania dell'Assunta in Pozzaglia nacquero quella della SS. Trinità nella chiesa di San Nicola a Orvinio (eretta nel 1709) e quella di Sant'Antonio di Padova nella chiesa di Santa Maria dei Raccomandati, nel 1711, anch'essa ad Orvinio²⁵. In quest'ultimo ambiente notevole è la decorazione a stucco che incornicia la volta affrescata con la *Gloria di Sant'Antonio*, le tre pale d'altare (quella sulla parete destra è una copia del *Martirio di Sant'Andrea* di Carlo Maratti) e otto ovali con i ritratti di persone appartenenti alla famiglia Basilici, tra cui quello della stessa Caterina²⁶ [fig. 8]. Per quanto riguarda il busto marmoreo, la documentazione finora rinvenuta non ha permesso anche in questo caso di far luce sull'autore dell'opera che però trova un confronto significativo con il ritratto di Vittoria Parabiacchi Altieri nell'omonima cappella in Santa Maria in Campitelli. Il busto della principessa, deceduta nel 1687, venne inizialmente affidato a Michel Maille al quale vennero elargiti una serie di acconti tra il febbraio del 1699 e l'aprile del 1701, ma l'opera fu lasciata incompiuta, forse a causa della morte dello scultore. Il lavoro venne così affidato a Giacomo Antonio Lavaggi che la portò a termine nel 1703²⁷ [fig. 9].

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

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

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

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

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

Se si guarda al viso delle due donne, pur considerando la differenza di età, si possono notare delle similitudini nell'impostazione generale delle figure, dotate di una certa monumentalità, accresciuta, nel caso di Caterina, dal formato leggermente più grande del naturale, insieme allo sguardo fisso e altero. La maniera di lavorare gli occhi con le pupille scavate è la medesima, come pure il realismo che non risparmia la rappresentazione della verruca, delle borse e delle rughe, del tutto simili quelle sulle guance, più accentuate sulla fronte quelle di Caterina. Le bocche sono entrambe serrate, leggermente più espressiva quella della Basilici grazie alle fossette scavate intorno. Si ravvisa inoltre una grande similitudine nella maniera di lavorare i capelli e soprattutto le sopracciglia, rese con dei solchi paralleli, accentuati nel caso di Caterina dai depositi di sporco che enfatizzano nel complesso i contrasti chiaroscurali della superficie.

L'attribuzione a Lavaggi, se appare convincente sul piano stilistico, pone però delle problematiche perché l'artista è conosciuto quasi esclusivamente come stuccatore. Un'altra opera che venne chiamato a completare, recentemente resa nota da Vittoria Brunetti, è una statua raffigurante la Morte sulla quale intervenne nel panneggio, del tutto simile a quello del busto di Caterina Basilici; tuttavia, la committenza, non soddisfatta del lavoro, affidò l'incarico a Lorenzo Ottoni²⁸.

L'ultimo caso qui analizzato si trova invece nel paese di Fianello, nel comune di Montebuono. All'interno della chiesa di San Giovanni Battista, attualmente in stato di abbandono a causa del completo spopolamento del paese, è collocato il monumento funebre di Giuseppe Sabuzi [fig. 10]. Il suo sacello venne ubicato in prossimità dell'altare dedicato ai Santi Giuseppe e Filippo Neri dove si stabilì che venissero celebrate le messe in suffragio della sua anima e di quella dei suoi discendenti. Queste informazioni desunte dall'iscrizione posta al di sotto del busto marmoreo²⁹, hanno trovato conferma dalla lettura del testamento rinvenuto

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

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

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

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

far fare nella Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni Battista di Fianello, una cappella dedicata a S. Giuseppe e S. Filippo Neri, con spendere per fabricare della cappella, e quadro di quella scudi duicento m.ta obbligandolo ancora a far celebrare per suffragio dell'anima mia e miei antenati e successori in perpetuo una messa la settimana nella med.ma cappella, obbligandolo anco di fare in detta paliotto tovaglia ed altro che si richiede per servitio di detta cappella, con darci anco la cera per il consumo di dette messe. Volendo che il presente obbligo sia registrato e scritto in lapide di marmo nella med.ma cappella, acciò resti per sempre adempita detta mia volontà³⁰.

La lapide, il busto e lo stemma del defunto vennero eretti nel 1679, quattro anni dopo la morte di Giuseppe Sabuzi (avvenuta all'età di 54 anni). Un pagamento di 50 scudi rivenuto nell'Archivio del Banco di Santo Spirito erogato da Francesco Antonio Moscatelli il 4 febbraio 1678 a favore di Camillo Mannucci, si può ricollegare alla realizzazione del monumento funebre³¹. Camillo Mannucci può essere identificato con lo stesso personaggio che partecipò all'asta per i «cementi», ovvero i materiali lapidei recuperati dalla demolizione dell'isola di Piazza Colonna, il 13 febbraio 1659, aggiudicandosi il lotto per la considerevole cifra di 505 scudi³². Allo stato attuale delle ricerche non è possibile stabilire se Mannucci oltre al commercio di marmi si occupasse anche della loro lavorazione, in prima persona o avvalendosi di scalpellini alle sue dipendenze; ma si può ipotizzare che il pagamento erogato da Moscatelli si possa riferire al solo materiale lapideo, come farebbe supporre la cifra di 50 scudi, piuttosto bassa per l'intero monumento. Questi fatti spiegano il livello qualitativo non eccelso del busto, fatto sì a Roma, ma non da uno scultore di professione e soprattutto cinque anni dopo la morte del defunto, ritratto non dal vivo ma copiando una qualche effigie.

L'episodio di committenza riveste però un certo interesse perché sia Sabuzi che Moscatelli, sebbene di origine sabine, vivevano a Roma e qui ricoprivano cariche significative: l'uno fu notaio capitolino tra il 1660 e il 1664, mentre il nipote procuratore fiscale, come si apprende dall'iscrizione sulla sua lapide un tempo nella chiesa

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

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

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

di San Marco al Campidoglio³³. La scelta di Giuseppe Sabuzi di farsi seppellire nella parrocchia di Fianello di cui era pure originario il padre Orazio, nominato nel testamento, rivela la forte devozione e il legame indissolubile con la Sabina.

I casi studio presentati dimostrano come sia fondamentale il ruolo della committenza locale, che, sempre legata a Roma, adottava modelli iconografici derivati dai grandi centri di produzione, rielaborandoli come strumenti di autorappresentazione e di affermazione sociale. Pur non configurandosi come capolavori le opere qui presentate risultano pienamente rappresentative del patrimonio storico artistico del territorio laziale oggetto della mappatura e, per estensione, di una parte consistente di quello italiano, costituito in larga misura da manufatti di livello qualitativo medio, e talvolta modesto. Proprio per questo motivo, il loro studio si rivela imprescindibile: in assenza di conoscenza non può esservi né tutela né valorizzazione. Inoltre, sebbene si tratti di opere realizzate in marmo, materiale tradizionalmente associato a un'idea di durata ed eternità, esse dimostrano una condizione di intrinseca fragilità, che le rende ugualmente bisognose di attenzione e di cure.

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



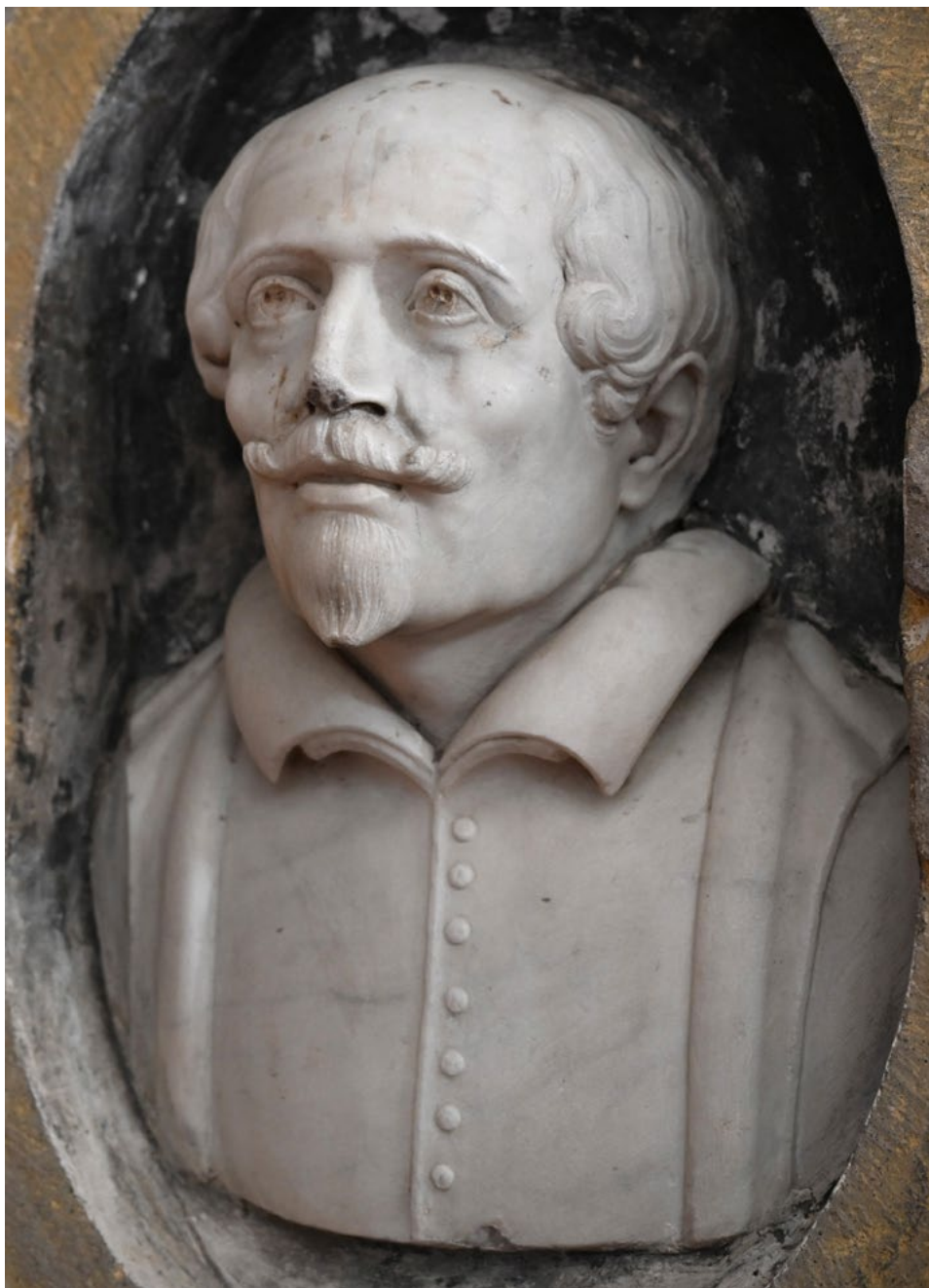
Fig. 1

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



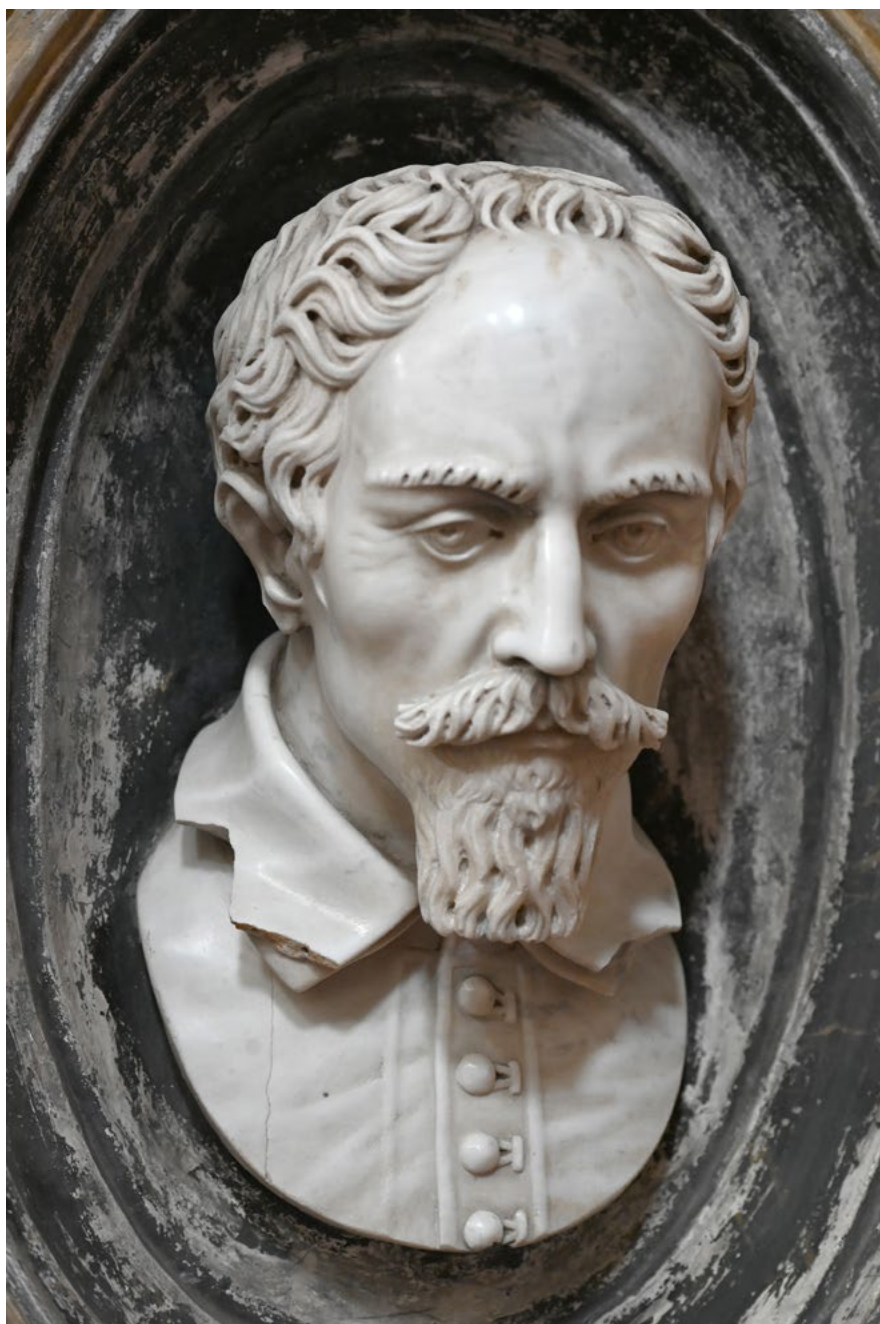
Monumento sepolcrale di Alberto Nicolai, 1626, Canepina, chiesa di San Michele arcangelo, presbiterio, parete destra.

Fig. 2



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

Fig. 3



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

Fig. 4



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

Fig. 5



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

Fig. 6



Fig. 7

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



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

Fig. 8

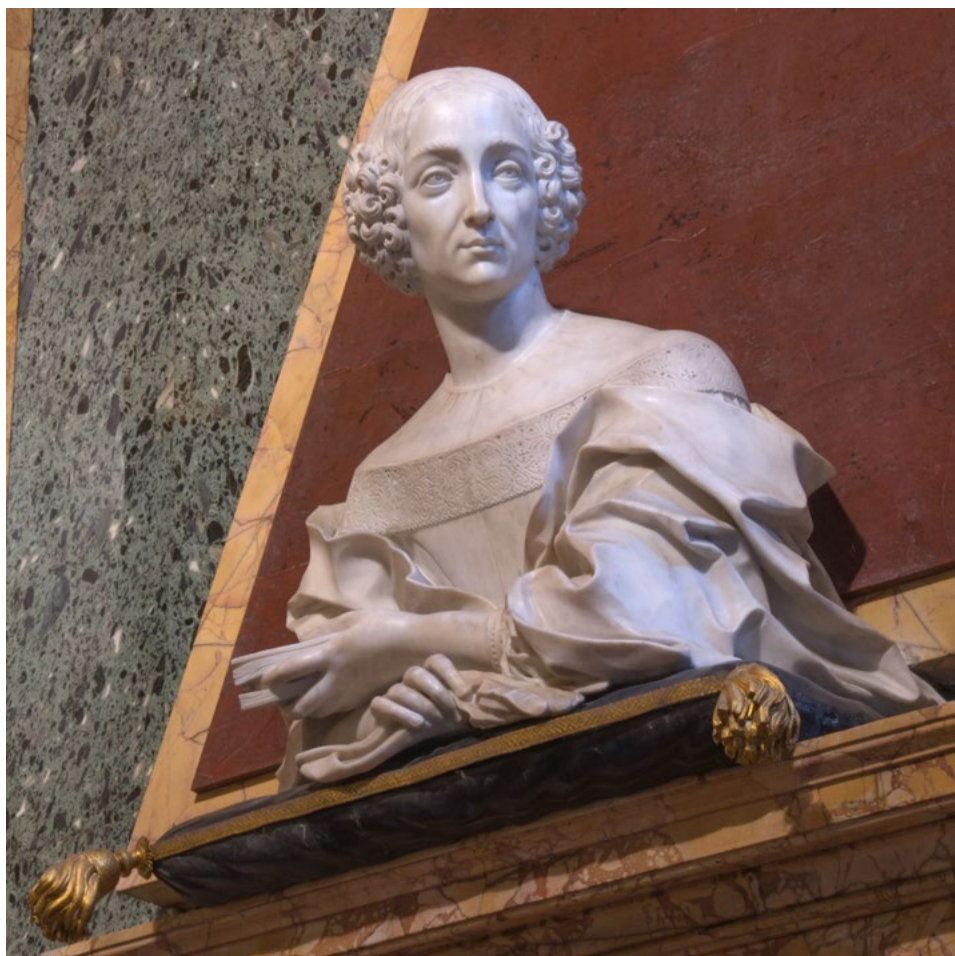


Fig. 9

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



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

Fig. 10



PROFILO AUTORE

Antonio Marras

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

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





Antonio Russo

In variate proporzioni. Architettura e scultura a Roma tra Cinque e Seicento

Abstract ITA

Il contributo indaga la relazione esistente tra la scultura e l'architettura, a Roma, in uno dei periodi di più alta sperimentazione artistica, a cavallo tra i secoli XVI e XVII. Attraverso l'analisi di alcuni casi scelti, che comprende edifici e spazi urbani, ci si pone la questione fondamentale della relazione tra le due arti, quella strettamente spaziale. In quale proporzione la scultura, con il suo sviluppo tridimensionale si confronta con l'architettura creando uno spazio? Esistono delle relazioni univoche o si riscontrano casi limite che nella cosiddetta "Età di Transizione" avviano a nuovi rapporti spaziali, preludendo al Barocco? L'analisi dei casi sottoposti a esame proverà a dare un indirizzo di risposta a tali questioni.

Abstract ENG

This paper explores the relationship between sculpture and architecture in Rome during one of the periods of greatest artistic experimentation, the late 16th and 17th centuries. Through the analysis of selected cases, including buildings and urban spaces, the fundamental question of the relationship between the two arts, namely, the strictly spatial one, is posed. To what extent does sculpture, with its three-dimensional development, engage with architecture in creating space? Are there unequivocal relationships, or are there borderline cases that, in the so-called "Età di transizione" ushered in new spatial relationships, heralding the Baroque? The analysis of the cases examined will prove to give a guide to these questions.

Parole chiave

Arte a Roma tra '500 e '600, gigantismo, proporzioni in scultura, rapporti spaziali in arte, rapporti tra architettura e scultura

La proporzione è questione che attiene alle arti, all'architettura e alla scultura in particolare in quanto dotate della terza dimensione che le proietta nello spazio. Il fatto di comprendere le tre dimensioni implica per queste di essere parte di un intorno. Ma ciò che concerne l'intorno per l'architettura e la scultura consiste spesso proprio nell'architettura per la scultura e viceversa. O meglio la scultura è in molti casi parte dell'architettura e con questa instaura delle proporzioni più o meno variate. Già Leon Battista Alberti nel *De Re Aedificatoria* si esprime su questa questione in più punti, preoccupandosi della necessità di considerare la scultura come parte integrante dell'architettura, e in proporzione con questa, come facevano gli antichi¹.

Da queste premesse nasce l'analisi che si propone in questa occasione, frutto dell'osservazione diretta di alcuni casi visibili a Roma e di altri previsti ma non realizzati in un frangente connotato da suoi specifici caratteri che può essere definito nell'arco temporale che va dall'ultimo quarto del Cinquecento a buona parte del Seicento², pur avendo degli esempi pregressi e dei riverberi successivi di cui altresì proveremo a dar conto.

Nello specifico, la nostra attenzione si è focalizzata sul rapporto che si instaura tra l'architettura e la scultura nel caso in cui quest'ultima risulti fuori scala rispetto all'architettura che la contiene. Ciò accade di solito quando la scultura è più grande del naturale, cioè quando ha dimensioni che si possono definire giganti. Il rapporto fuori scala della scultura rispetto all'architettura di cui è parte è una questione sostanzialmente proporzionale e in tal senso verrà analizzato, indipendentemente dal significato e dalla valenza artistica dell'opera considerata. Uno sguardo che sembra non essere stato a oggi oggetto di specifica indagine, o per meglio dire, di non aver suscitato l'interesse che merita a fronte dei risvolti percettivi che determina.

Cominceremo questa analisi dal progetto di Vignola per la facciata del Gesù di Roma.

La proposta è nota grazie a una incisione di Mario Cartaro del 1573 [fig. 1] di qualche anno successiva all'ideazione dell'architetto emiliano, e a un disegno di presentazione eseguito da Giacinto, figlio dell'architetto, da cui probabilmente è

¹ Si veda l'analisi del testo di Alberti in K. Weil-Garris Brandt, *Il rapporto tra architettura e scultura nel Rinascimento*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 75-100.

² Nel primo periodo qui preso in considerazione il gigantismo in scultura ebbe rilevanza anche a Milano, si veda B. Agosti, *Colossi di Lombardia*, in «Prospettiva», LXXXIII-LXXXIV (1996), pp. 177-182.

tratta l'immagine a stampa³. Il progetto è stato ripetutamente analizzato, in particolare in merito alla novità della disposizione dell'ordine composito al primo livello che avanza verso il centro per mezzo di tre scatti in progressione, l'ultimo dei quali relativo al sistema delle colonne libere per tre quarti inquadrante l'apertura centrale e concluso dal timpano sommitale⁴. L'aspetto che qui interessa è invece relativo al corredo scultoreo che arricchisce il telaio architettonico, esito delle medesime capacità ideative dell'architetto, che fu per formazione intendente di scultura e abile decoratore⁵. Esso si dipana sull'intera superficie in proporzioni differenti. In particolare, si colgono due diverse scale per le sculture, una, quella che potremmo definire al naturale, in cui sono previste le statue poste nelle quattro nicchie del primo livello, quelle tra gli intercolumni minori delle paraste, agli estremi dell'impaginato e ai lati esterni degli ingressi laterali; queste ultime si riscontrano anche al secondo livello, dove altre statue delle stesse dimensioni sormontano i piedistalli più esterni, in duplice coppia, e ancora più in alto, delle stesse dimensioni sono le statue disposte a coronamento del timpano di chiusura della facciata a edicola.

Alle statue appena descritte se ne aggiungono altre due – se si eccettuano gli elementi antropomorfi che affiancano gli stipiti della porta d'ingresso principale e della finestra soprastante – caratterizzate dalle dimensioni ben più grandi del naturale, che possiamo definire giganti. Esse, probabilmente due profeti, sono disposte sedute – il che riduce parzialmente l'effetto fuori scala delle loro proporzioni – all'interno di nicchie dalle dimensioni pari ai varchi laterali d'ingresso alla chiesa di cui similmente presentano una valva sommitale di raccordo tra il loro sviluppo arcuato e la parete rettilinea.

Ora, l'effetto che ne deriva è ciò di cui stiamo discutendo, cioè quella percezione di gigantismo che esula dal rapporto proporzionale con la scala umana e si qualifica per essere un'eccezione e in quanto tale crea un effetto di sproporzione, non con accezione estetica, ma in relazione con il resto di cui le statue sono parte. Immaginando la facciata del Vignola realizzata [fig. 2], potremmo pensare per le due statue giganti a un risultato simile a quello che si ha ancora oggi con il Mosè

³ B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, Skira, 2008, p. 185.

⁴ Seconda solo al caso della Traspontina, si veda M. Ricci, *Prima del Gesù: la chiesa romana di S. Maria in Traspontina e i suoi architetti (1566-1587)*, in «Quaderni del Patrimonio Architettonico e Urbanistico», VIII-IX (1998-1999), pp. 47-62.

⁵ F. Amendolagine, *Jacopo Barozzi da Vignola, ovvero il decoro come nostalgia*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Caprarola, Palazzo Farnese, 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma, Gangemi, 2016, pp. 63-82.

dell'Acqua Felice [fig. 3]⁶, di cui discuteremo a breve, le cui dimensioni superiori al naturale, restituiscono la sua valenza non solo simbolica ma anche urbana, essendo chiaramente visibile dalla distanza percorrendo l'attuale via XX Settembre (già via Pia), dalla piazza del Quirinale verso Porta Pia, così come appare evidente la sproporzione dell'attico con l'iscrizione dedicatoria rispetto all'ordine sottostante. In entrambi i casi, le statue fuori scala rispetto all'impaginato che le contiene si trovano ad altezza d'uomo, sebbene nel caso della facciata di Vignola la quota da cui partono è equivalente alla sommità della scala che precede l'ingresso alla chiesa. La posizione al primo livello della facciata avrebbe, soprattutto alla scultura di sinistra, permesso di essere vista dalla distanza, in quella che era la cosiddetta via Sacra che da San Pietro portava a San Giovanni in Laterano. Una posizione, quella della quota terra, non dissimile dalle vuote quanto evocative nicchie del pronao del Pantheon, certamente nel bagaglio visivo e compositivo degli architetti in questione⁷.

In entrambi i casi si comprende bene quanto la relazione visiva tra l'osservatore e le sculture sia sbilanciata in favore di quest'ultime che risultano protagoniste dello spazio circostante, un effetto già visibile nella tomba di Giulio II di Michelangelo nella finale sistemazione a San Pietro in Vincoli, dove il rapporto di scala è variato tra architettura e scultura grazie alle diverse dimensioni delle figure che compongono l'apparato scultoreo, e dove il Mosè appunto è di scala innaturale e disposto ad altezza d'uomo come nei casi successivi appena discussi. Il riferimento per Vignola e per i Fontana si può certamente trovare nel capolavoro di Michelangelo, come pure un altro precedente, è nel passo b-a-b delle nicchie per statue dell'esterno di san Pietro in Vaticano⁸, e, ancora, per quanto riguarda la scala gigante, nella sistemazione di poco precedente delle statue antiche disposte nelle campate del cortile di palazzo Farnese, come visibile in alcune incisioni dell'epoca, e che lì rimasero fino alla trasportazione a Napoli nel Settecento.

Antico e "modernamente antico" sembrano essere alla base degli esempi appena discussi, in particolare, la sistemazione della mostra dell'Acqua Felice ci permette di discutere di altri casi dove il rapporto di scala tra architettura e scultura è in

⁶ Si. Benedetti, *L'acquedotto Felice da Porta Furba alla Mostra del Mosè*, in «Storia architettura», I (1992), pp. 91-129; P.C. Verde, *Giovanni e Domenico Fontana per la mostra dell'Acqua Felice, contributi individuali e collaborazione*, in *I cantieri in Europa nel Cinquecento, architettura e decorazione*, a cura di S. Ginsburg Carignani, L. Tedeschi, V. Zanchettin, vol. I, Roma, Officina Libraria, 2024, pp. 209-223.

⁷ Ringrazio l'amico Dario Donetti per la suggestione.

⁸ G. Satzinger, *Michelangelo: il rapporto fra architettura e scultura nei progetti per S. Pietro*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. XXV/XXX (1997), pp. 195-200: 197.

favore di quest'ultima, la quale assume per le dimensioni innaturali una valenza primaria nello spazio circostante. Un esempio decisivo in tal senso è rappresentato dalla sistemazione nel 1582 dei Dioscuri alla sommità della cordonata in piazza del Campidoglio⁹ [fig. 4]. Previsti nell'attuale posizione, come visibile nelle incisioni della piazza, già alla fine degli anni sessanta del Cinquecento [fig. 5], non sappiamo però se voluti da Michelangelo, che con molta probabilità era a conoscenza della scoperta delle due statue avvenuta nel 1561 a monte Cenci. Ad ogni modo le due sculture colossali si pongono come propilei alla piazza capitolina e con la loro dimensione innaturale creano un fuori scala con la piazza e i palazzi limitrofi, attutito solo dall'uso dell'ordine gigante di paraste su piedistallo che definisce i due palazzi gemelli e la facciata del palazzo Senatorio. Un rapporto di scala con cui si confrontarono gli architetti chiamati ad allestire l'arco effimero per il Possesso dei papi dal Cinquecento al Settecento. Tra questi impressiona il progetto di Giovanni Battista Mola, irrealizzato, per Innocenzo X (1644-1655) nel 1644¹⁰, che avrebbe inglobato le statue nell'arco: un effimero dalle dimensioni colossali; o il caso dell'arco di Clemente X (1670-1676) realizzato da Carlo Rainaldi nel 1670, di cui resta l'incisione, dove i dioscuri rappresentano i termini dell'arco costruito tra di loro.

La fine del Cinquecento è un periodo in cui a Roma ci si confronta con la scultura antica dalle dimensioni giganti: la sistemazione più organica dei Dioscuri di piazza del Quirinale, a seguito della fine dei lavori dell'acquedotto felice, ne è un'ulteriore testimonianza. E, per restare in epoca sistina, sebbene si tratti di un affresco, è opportuno citare le grandi dimensioni della figura del pontefice che appare tridimensionale anche per via dell'architettura dipinta che lo contorna, posta in asse con la campata centrale della loggia di Domenico Fontana di San Giovanni in Laterano. Dalla distanza, il pontefice appare nell'atto di benedire, e volutamente la relazione prospettica con l'intorno si realizza grazie al fuori scala delle sue dimensioni rispetto alla campata che lo contiene.

Per tornare al rapporto scultura-architettura, tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento (1598-1602) venne allestito l'interno di San Bernardo alle Terme [fig. 6]. Lo spazio circolare, con l'addizione di un profondo presbiterio, è di origine antica, faceva parte del recinto delle terme di Diocleziano. Si deve a una committente la nuova sistemazione, Caterina de' Nobili Sforza e, come ipotizzato nella sto-

⁹ A. Bedon, *Il Campidoglio, storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano, Electa, 2008, pp. 256-258.

¹⁰ A. Russo, *Disegni di Giovanni Battista Mola, Giulio Buratti e Guido Antonio Costa per il Forte Urbano a Castelfranco Emilia*, in «Bollettino d'Arte», XIV (2012), pp. 91-110: 98, fig. 12. Le cui misure sarebbero state pari a m 22 in larghezza (98,8 palmi) e m 18,77 in altezza (84 palmi): dimensioni paragonabili a quelle dei palazzi capitolini, *Ivi*, nota 22 alle pp. 105-106.

riografia, l'interno andrebbe attribuito a Vincenzo Scamozzi (1548-1616)¹¹. Esso è composto di un ordine ionico di paraste ribattute, secondo un passo a-b-b-a, dove la soluzione che divide i passi minori crea una sorta di pieno in asse per via della doppia ribattitura sui due lati della parasta principale, mentre in corrispondenza delle campate la ribattitura è una sola verso l'esterno. In favore dell'attribuzione a Scamozzi si può anche riferire della base ionica vitruviana che caratterizza l'ordine interno, base non molto usata a Roma, ad eccezione per esempio dell'ordine che regge l'organo in Santo Spirito in Sassia, attribuito da Arnaldo Bruschi a Palladio¹², riferimento primo per l'architetto vicentino; o la base dell'ordine ionico della loggia nel cortile di palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi, ma con un solo astragalo tra le scozie, come quella realizzata più tardi a Caprarola da Vignola. Qualificano lo spazio le grandi statue eseguite da Camillo Mariani (1567-1611), a cavallo dei due secoli¹³. Come nei casi discussi, la relazione tra l'architettura e la scultura presenta un fuori scala, per via del gigantismo delle sculture, alte più di tre metri: «8 figuroni di stucco con maestà condotti, che dall'arte non si può meglio sperare, due volte maggiori del vivo», come li definì Giovanni Baglione¹⁴. Sebbene infatti lo spazio di origine romana sia ampio e alto, le statue incombono nel diafano ambiente, un tempo ancora più nitido per l'assenza dei marmi colorati degli altari settecenteschi. Esse, inserite in nicchie di dimensioni pari all'intercolumnio, sono le protagoniste dell'interno e più che essere osservate sembrano osservare l'avventore, fedele o visitatore che sia, in un processo di ribaltamento prospettico, che proprio in quegli anni qualifica anche la pittura a Roma, a seguito di una serie di episodi propedeutici in cui tale ribaltamento si avvicina alla sua compiuta realizzazione con le tele di Caravaggio.

Quella della pittura è una questione che esula da questo contributo, ma l'esito simile in tal senso delle due arti può permettere di ipotizzare un comune approccio alla questione, in particolare per la pittura si può considerare che tale processo abbia avuto in alcuni casi specifici dei momenti fondamentali in merito al ribaltamento della prospettiva. Per esempio la cappella Borgherini in San Pietro in Vincoli, con

¹¹ M.T. De Lotto, *Camillo Mariani*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XXXII (2008), pp. 21-224: 60-67.

¹² A. Bruschi, *Palladio architetto a Roma e la sua attività per l'ospedale di Santo Spirito*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000, pp. 61-81.

¹³ M.T. De Lotto, *Camillo*, cit., pp. 137-140.

¹⁴ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti* [Roma 1642], ed. a cura di J. Hess, H. Röttgen, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995, p. 113; M.T. De Lotto, *Camillo*, cit., p. 140.

la *Flagellazione di Cristo* di Sebastiano del Piombo e la cappella di San Remigio in San Luigi dei Francesi, dove le figure dipinte assumono una dimensione quasi pari al naturale, e ancor più chiaramente ciò accade sulla parete frontale della cappella Lante in Trinità dei Monti, dove pure l'architettura delle colonne libere dipinte partono dalla quota reale del pavimento dell'invaso, ponendo in parallelo, sullo stesso piano prospettico, l'osservatore con le figure dipinte. La pittura di Caravaggio fa il passo successivo, il vero e proprio ribaltamento di prospettiva: le dimensioni innaturali, per proporzioni, delle sue figure portano il punto di vista non nello spazio reale ma in quello dipinto, e chi è al di qua più che osservare è osservato dalla scena. È quanto accade ancora oggi nel caso (seppure con la copia) della deposizione di Cristo in Santa Maria in Vallicella, o al cospetto della Madonna dei Pellegrini in Sant'Agostino, o ancora nelle cappelle Contarelli e Cerasi, universalmente note. Tale processo avrà esiti ancora più evidenti nella decorazione dell'abside di Sant'Andrea della Valle di Mattia Preti, che fece tesoro della lezione del maestro lombardo, dove il martirio del santo appare nelle sue dimensioni ciclopiche già dall'ingresso alla chiesa.

Il fatto che ciò accada anche in scultura, nello stesso frangente temporale, come visto con le statue di San Bernardo alle Terme, fa intendere che tale procedere fosse comune e tra le tante possibili motivazioni si può individuare quella relativa alla nuova ideologia propagandista della Chiesa, seguita alla riforma posttridentina. La tendenza ipertrofica della scultura a Roma in relazione all'architettura ebbe esiti ulteriori, tra questi certamente di interesse è la soluzione adottata a Santa Caterina da Siena a Magnanapoli¹⁵ [fig. 7] dove in asse con le due campate laterali del portico sono presenti sulla parete di fondo due grandi statue inserite in nicchie delle dimensioni uguali alle campate stesse, ciò crea dalla distanza un particolare effetto visivo che fa coincidere le due sculture con le aperture ad arco dell'avancorpo della fabbrica, in parte attutito dalla presenza delle grate di ferro. È chiaro che il rapporto proporzionale di cui stiamo discutendo anche in questo caso è in favore della scultura rispetto all'architettura che la contiene, creando in tal modo un fuori scala tra le due arti [fig. 8].

Arrivando al pieno Seicento, alquanto significativo appare la soluzione di Pietro da Cortona per la cappella Chigi in Santa Maria della Pace¹⁶, dove suscita interesse

¹⁵ M. Bevilacqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli. Arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma*, Roma, Gangemi, 1993, pp. 56-69. Le statue di *San Domenico* e *Santa Caterina* sono attribuite a Francesco De Rossi, e sono riferibili con evidenza a quanto fatto in precedenza a San Bernardo alle Terme.

¹⁶ Si. Benedetti, *Cappella Chigi in Santa Maria della Pace*, in *Pietro da Cortona. Piccole e grandi architetture; modelli, rilievi, celebrazioni*, a cura di S. Benedetti, A. Roca De Amicis, Roma, Gangemi, 2006, pp. 99-131.

la relazione spaziale che instaurano le nicchie laterali alla Santissima Trinità con le due statue di santi oranti inserite nel loro interno [fig. 9]. Appare chiaro come esse stiano strette nello spazio riservato loro, e ciò è reso possibile in quanto in ginocchio, in effetti se le figure fossero ritte non starebbero nello spazio delle nicchie¹⁷. La poetica del linguaggio barocco ha ormai soverchiato i rapporti proporzionali dettati dall'equilibrio e dalla proporzione dell'età della rinascenza e il rapporto di scala che ne deriva sorprende nella relazione tra quanto figurato e la realtà.

Se Pietro da Cortona gioca con le diverse scale all'interno di uno spazio chiuso, Bernini ne fa un principio dalla valenza urbana, è quanto accade prima con il *Tritone* nella piazza omonima, che, posizionato in un ambito originariamente suburbano rievoca per via delle dimensioni le mostruose proporzioni della sua natura; e successivamente in piazza Navona nella fontana dei Fiumi [fig. 10], dove la scala delle figure è tale per cui la proporzione di un uomo al naturale è pari all'altezza dello stinco delle sculture. D'altra parte le figure che animano le due vasche poste all'estremo dell'agone eseguite negli ultimi anni del Cinquecento mantengono una proporzione al naturale, Bernini invece memore di quanto accaduto nel frattempo, in scultura e pittura, amplifica le dimensioni delle personificazioni fluviali, ribaltando anche in questo caso la prospettiva in favore delle raffigurazioni, le quali si pongono in relazione scalare con l'obelisco sovrastante, non con lo spettatore astante. Favorendo in tal modo una visione plurale dell'opera, dei tanti osservatori possibile al suo intorno.

Continuando con l'artista che forgiò la Roma barocca, si può riferire della sistemazione del ponte Sant'Angelo [fig. 11], al tempo di papa Clemente IX (1667-1669)¹⁸, dove, alla soluzione di diaframmare in maniera permeabile i limiti del ponte per mezzo di ringhiere metalliche, permettendo una visuale diretta verso l'acqua che scorre¹⁹, Bernini adornò il percorso con statue di angeli che portano i simboli della Passione di Cristo. Questi si susseguono in teoria da un lato e dall'altro e assumono una valenza primaria per via delle loro proporzioni innaturali che le fa apparire fuori scala rispetto al livello di calpestio del ponte ma in perfetta relazione con la

¹⁷ È quanto accade anche con la il gruppo *Abacuc e l'angelo* di Bernini nella cappella Chigi a Santa Maria del Popolo.

¹⁸ S. Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi: arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma, Gangemi, 2004, pp. 137-153.

¹⁹ Come è noto fu Bernini stesso a spiegare, come riportato dal figlio Domenico, il motivo di questa soluzione: «Poiché essendo le acque di gran godimento alla vista, con impedirla, o con difficoltarla, toglie a quelle opere il loro pregio più dilettevole»; D. Bernini, *Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernini*, Roma, 1713, pp. 158-159.

scala urbana. Ciò che però evita che questo fuori scala sia aberrante rispetto a chi solca il ponte verso castel Sant'Angelo è proprio la soluzione di trattare i parapetti che delimitano il percorso per mezzo delle inferriate metalliche al posto dei tradizionali balaustri o di una parete continua²⁰. In effetti, in un caso o nell'altro i parapetti avrebbero avuto una proporzione sì adeguata alle dimensioni delle statue come tuttora accade, ma percettivamente fuori scala rispetto alla dimensione umana. Nello specifico dei balaustri, il loro proporzionamento secondo la scala umana è una questione che ha certamente interessato gli architetti d'età moderna, qui è sufficiente riferire solo di un caso utile a comprendere la decisione di Bernini per il ponte. Nel progetto di Maderno e Borromini per Sant'Andrea della Valle [fig. 12] i balaustri del parapetto della finestra del livello alto della facciata sono a scala umana, ma non in scala con le statue giganti ai limiti esterni dello stesso livello. Al contrario la facciata odierna di Carlo Rainaldi presenta i balaustri della finestra fuori scala rispetto alle dimensioni umane²¹, ma in proporzione con gli angeli/voluta (solamente uno realizzato) giganti posti ai limiti. Bernini nel caso del ponte, scegliendo di definire i parapetti con le inferriate evitò il problema del proporzionamento, che sarebbe occorso sia che questi fossero stati fatti con i balaustri sia con il muro continuo, in quanto in entrambi i casi, poiché così vicini ai passanti, non sarebbero stati in proporzione con loro, bensì solo con le statue²². Proseguendo, considerando un caso dell'altro protagonista del Seicento romano, Francesco Borromini, si può certamente riferire delle statue degli apostoli inserite nelle edicole disposte in maniera alternata nella sequenza della travata ritmica con cui l'architetto ticinese riorganizzò la navata principale della *mater ecclesiae*²³. La prospettiva è anche qui in favore delle figurazioni, le quali convenientemente si dispongono in proporzione con l'ordine gigante che le contiene ma in dichiarato gigantismo verso i fedeli.

²⁰ *Ibidem*: «volle il Cavaliere ne' Poggi, che sogliono comporsi tutti di materia, e di muro si aprisse di tanto in tanto un proporzionato vano, assicurato da altrettante ferrate, per cui, comodo fosse al Passagiere rimirare il corso di quell'acque, sopra le quali esso felicemente camina».

²¹ Paolo Portoghesi critica la soluzione dei balaustri della loggia centrale di Sant'Andrea della Valle, in quanto alti più di 2 metri; P. Portoghesi, *Roma barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'arte, 1967, p. 277.

²² La facciata di San Giovanni in Laterano di Alessandro Galilei presenta i due casi contestualmente: le balaustre della loggia, minuscole rispetto all'impaginato, sono alla scala umana; le balaustre del coronamento della facciata sono giganti così come le statue con cui si proporzionano.

²³ A. Roca De Amicis, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma, Dedalo, 1995.

Se gli esempi fin qui esposti attengono per la maggior parte a edifici religiosi, appare utile riferire del progetto di Bernini per palazzo Ludovisi. In particolare, la facciata principale dell'edificio, per quanto visibile nel noto dipinto attribuito a Mattia De Rossi²⁴, dove come è noto sono presenti due grandi omenoni ai fianchi del portale di ingresso, mai realizzati, che reggono il balcone sommitale. Essi avrebbero instaurato una relazione scalare del tutto inedita a Roma sul piano dell'architettura civile. La loro natura al limite dell'eterodosso fu forse la causa del fallimento, ma questo non ne limitò la fortuna nel resto della Penisola e fuori da essa dove più facile fu affrancarsi dalle limitazioni dettate dai censori romani.

Portando a conclusione queste nostre considerazioni, che hanno provato a dimostrare quanto i rapporti di scala variati tra architettura e scultura abbiano avuto nel passaggio tra i due secoli XVI e XVII dei casi di rilevante importanza a Roma, al punto di avere dei riverberi a seguire nella città dei papi. A tal proposito sembra utile portare all'attenzione la facciata dei Santi Andrea e Claudio dei Borgognoni, edificio realizzato negli anni trenta del XVIII secolo [fig. 13], dove le due statue che arricchiscono l'alzato che prospetta sulla omonima piazza occupano per intero lo spazio tra le paraste che costituiscono il telaio tetrastilo del fronte architettonico, in larghezza e per più di metà dell'altezza, assumendo quel rapporto fuori scala con il resto che le contiene e con la scala umana, come è evidente nella foto che la ritrae con la presenza fisica. Un'immagine, in cui purtroppo si evince altresì che queste questioni di scala e di rapporti tra le arti, esito di sofisticate elaborazioni da parte di importanti artisti che operarono a Roma in età moderna, e che attengono evidentemente anche allo spazio urbano, non vanno di pari passo con le esigenze odierne, piegate a meri interessi pubblicitari.

²⁴ Il dipinto è conservato a Roma nel palazzo di Montecitorio; pubblicato in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999, p. 153.

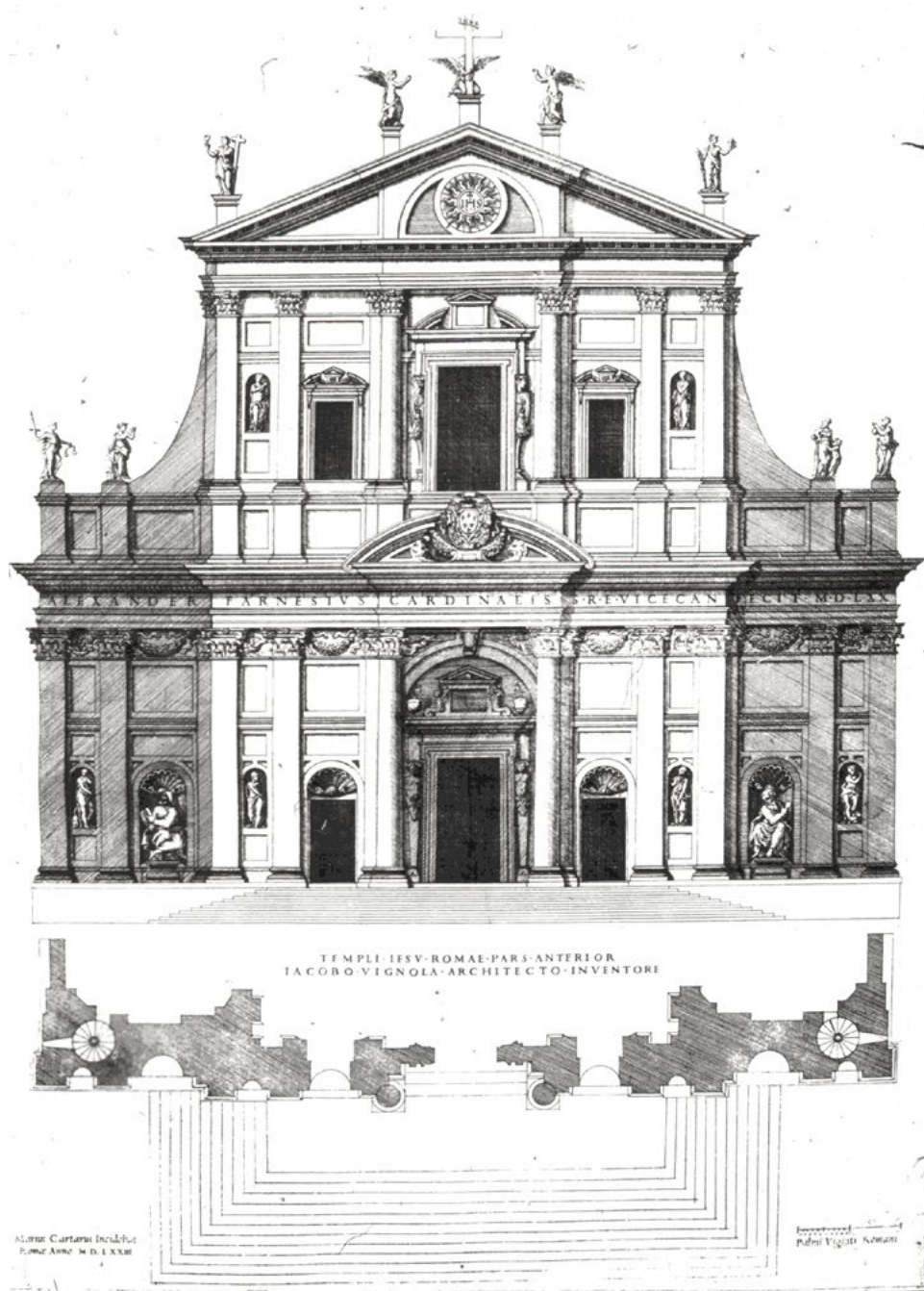


Fig. 1 Mario Cartaro, progetto di Vignola per la facciata del Gesù di Roma, incisione, 1573.



Fig. 2

Fotoinserimento del progetto di Vignola per il Gesù di Roma (fig. 1) nell'attuale spazio urbano (ideazione dell'autore, elaborazione grafica di Nicoleta Trusca).



Fig. 3 Roma, mostra dell'Acqua Felice.



Fig. 4 Roma, piazza del Campidoglio, particolare di uno dei Dioscuri.

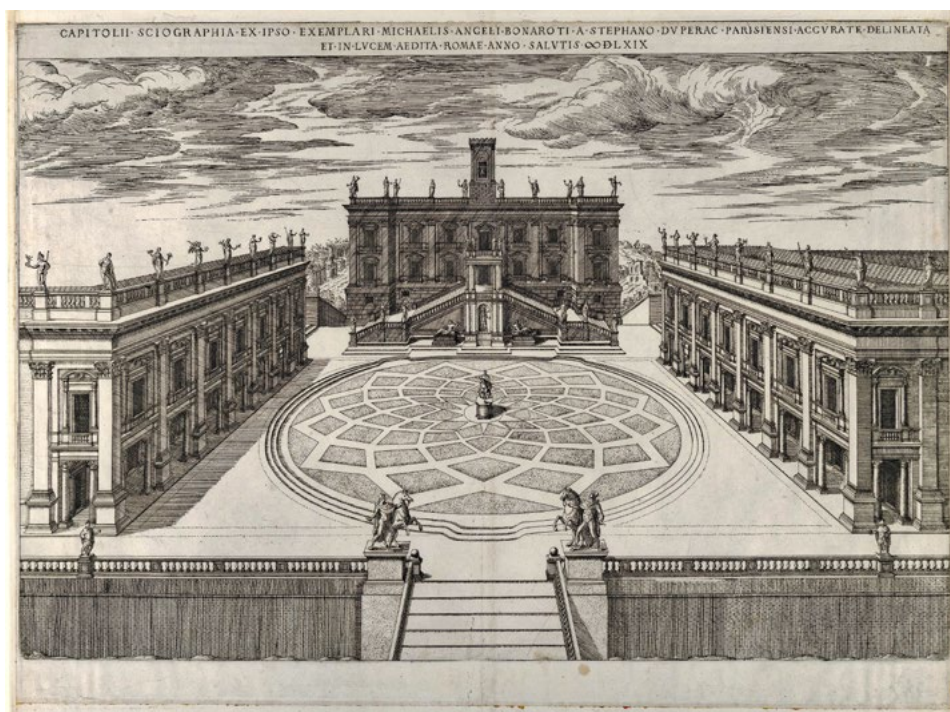


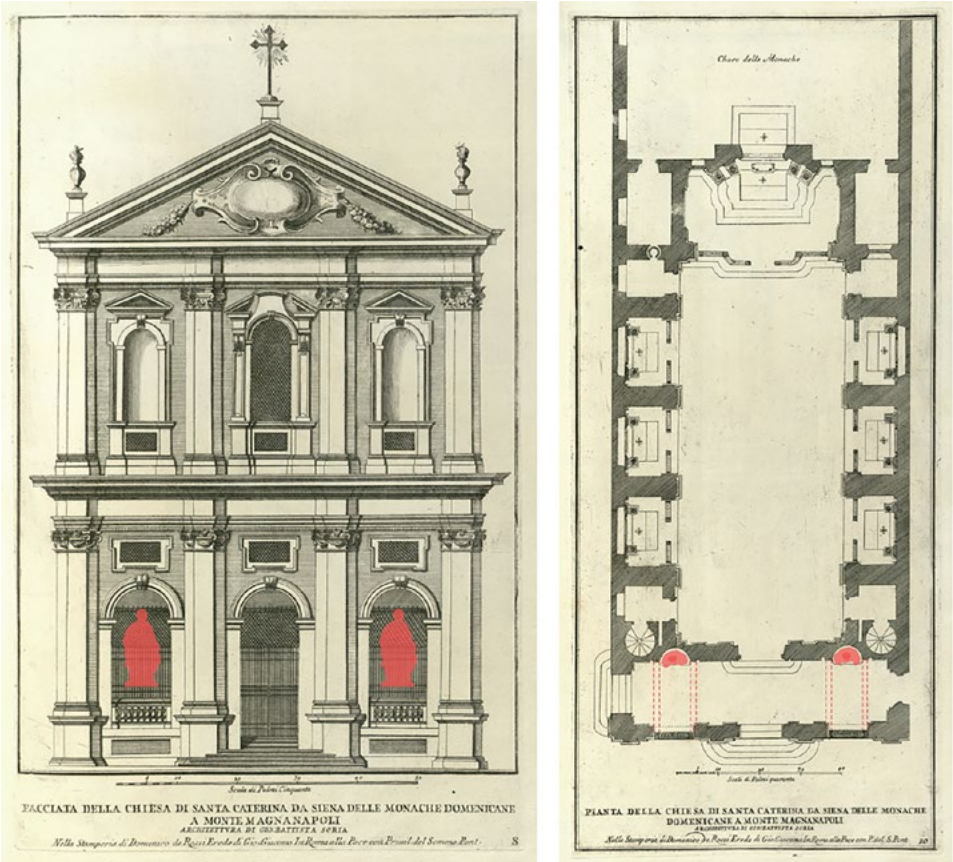
Fig. 5 S. Duperac, *Capitolii sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroti ...*, incisione, 1569.



Fig. 6 Roma, San Bernardo alle Terme, particolare dell'interno.



Fig. 7 Roma, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, primo livello della facciata.



G.G. De Rossi, *Studio di Architettura Civile...*, Roma 1683, vol. III, tavv. 7 e 8, con inserimento in rosso dell'ingombro delle statue nel portico (ideazione dell'autore, elaborazione grafica di Nicoletta Trusca).

Fig. 8



Fig. 9 G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle...*, Roma, 1689, tav. 12.



Fig. 10 Roma, *Fontana dei Fiumi*, particolare.



Fig. 11 Roma, ponte Sant'Angelo, particolare.

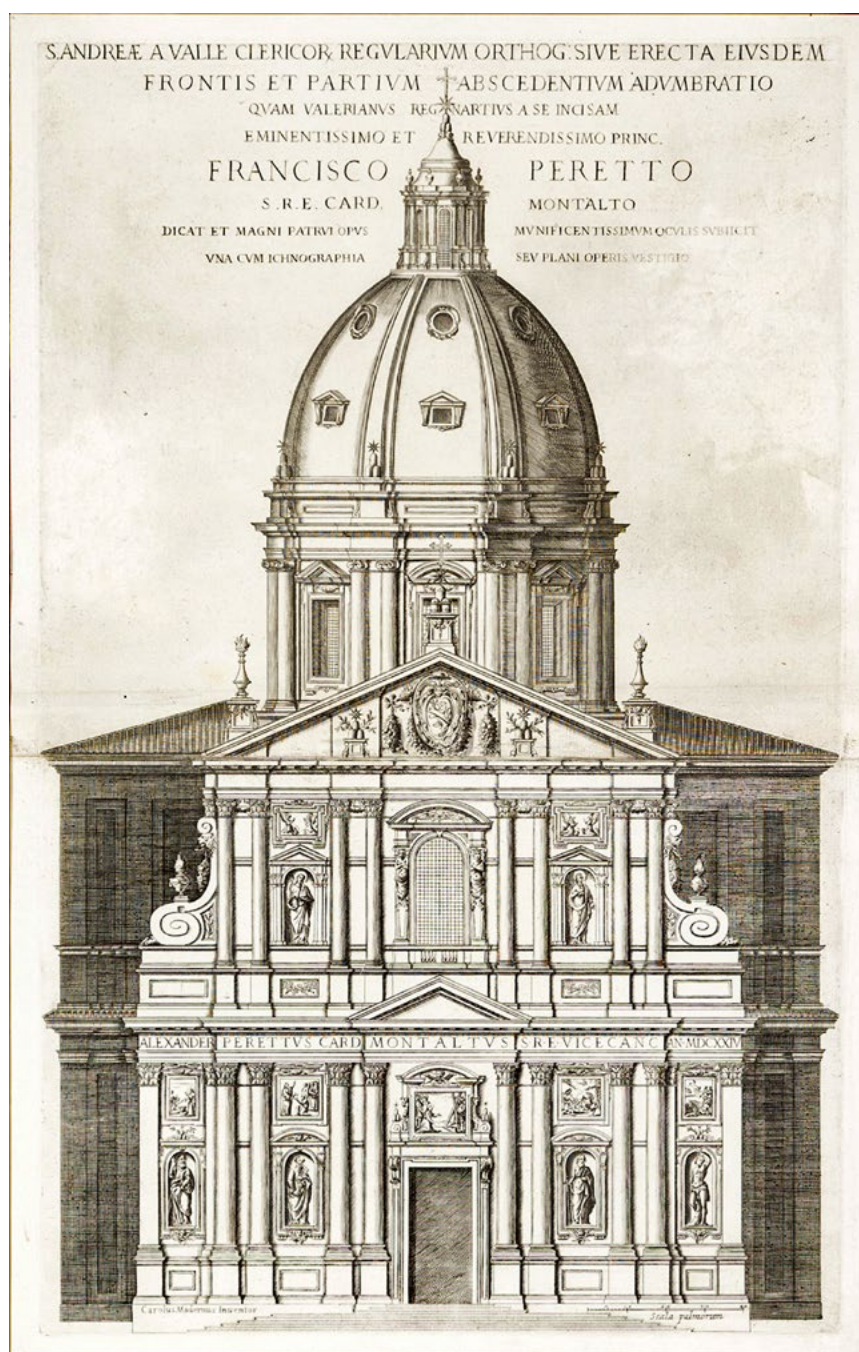


Fig. 12 Valerien Regnard, disegno di facciata per Sant'Andrea della Valle, incisione, 1642.



Fig. 13 Roma, Santi Claudio e Andrea dei Borgognoni, facciata.



PROFILO AUTORE

Antonio Russo

Antonio Russo insegna Storia dell'Architettura presso la Facoltà di Architettura della Sapienza, Università di Roma e svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (DSDRA) della medesima università. I suoi interessi di studio vertono sull'architettura d'età moderna (secoli XVI-XVIII), in particolare sul linguaggio degli ordini e sul disegno d'architettura.

Antonio Russo teaches History of Architecture at the Faculty of Architecture of Sapienza University of Rome and carries out research at the Department of History, Design and Restoration of Architecture (DSDRA) of the same University. His research interests focus on Early Modern Architecture (16th-18th centuries), in particular on the language of the column orders and on the architectural drawings.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

3, 4, 6, 7, 10, 11, 13: foto dell'autore.



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 Curiazi, 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'architettrice 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, architette. Verso un catalogo ragionato*, in *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice*, 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 Eiis 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 dichiaro 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 dichiaro 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 diletissima, 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 diletissima 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 benificamenti 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 donazione 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 effectu 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 iuriun dotalium recepta quietantia per acta mei.

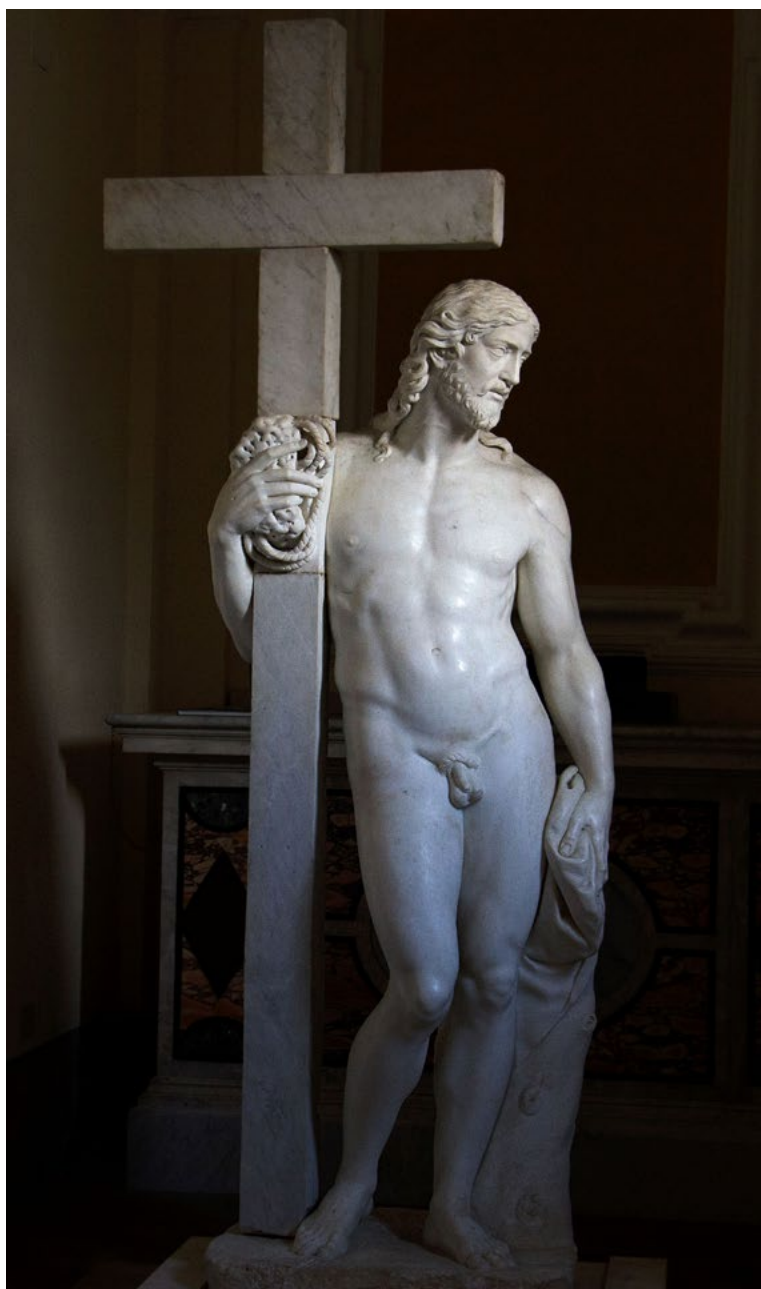
Praesentibusque et omnino parvisse et parere, eadem D. Antonio Lucatello citato relatum et intimatum stanteque acceptatione relationis periti partis ad se pro eundem instans die 4 eiusdem mensis junii facti aliquisque ser ser ut in actis Ill.us Dominus ita mandavit hac die 24 ianuarii et 16 martii 1628

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.

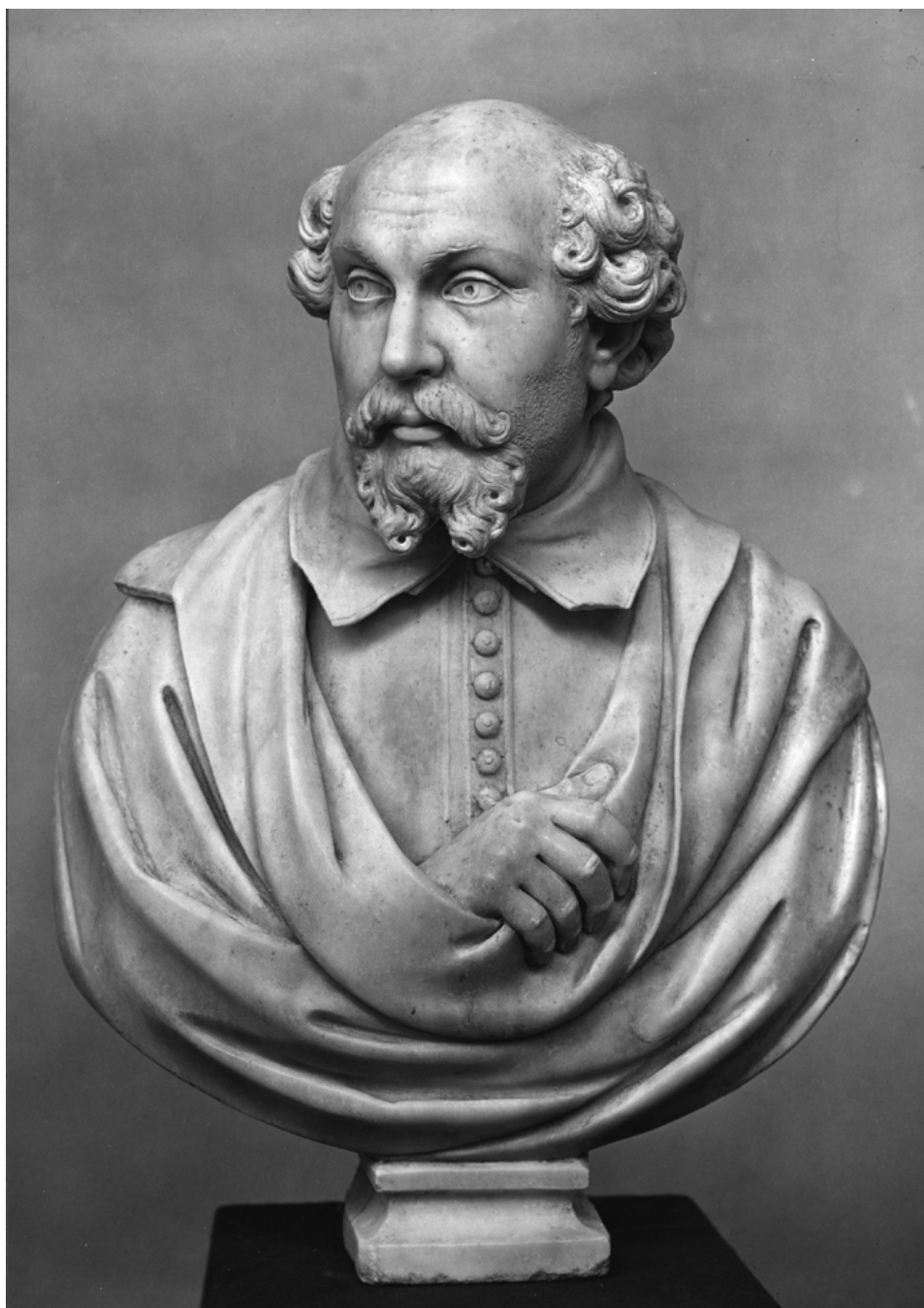


Fig. 3 Pompeo Ferrucci, *Busto di Pier Cambi*, Roma, chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.



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.

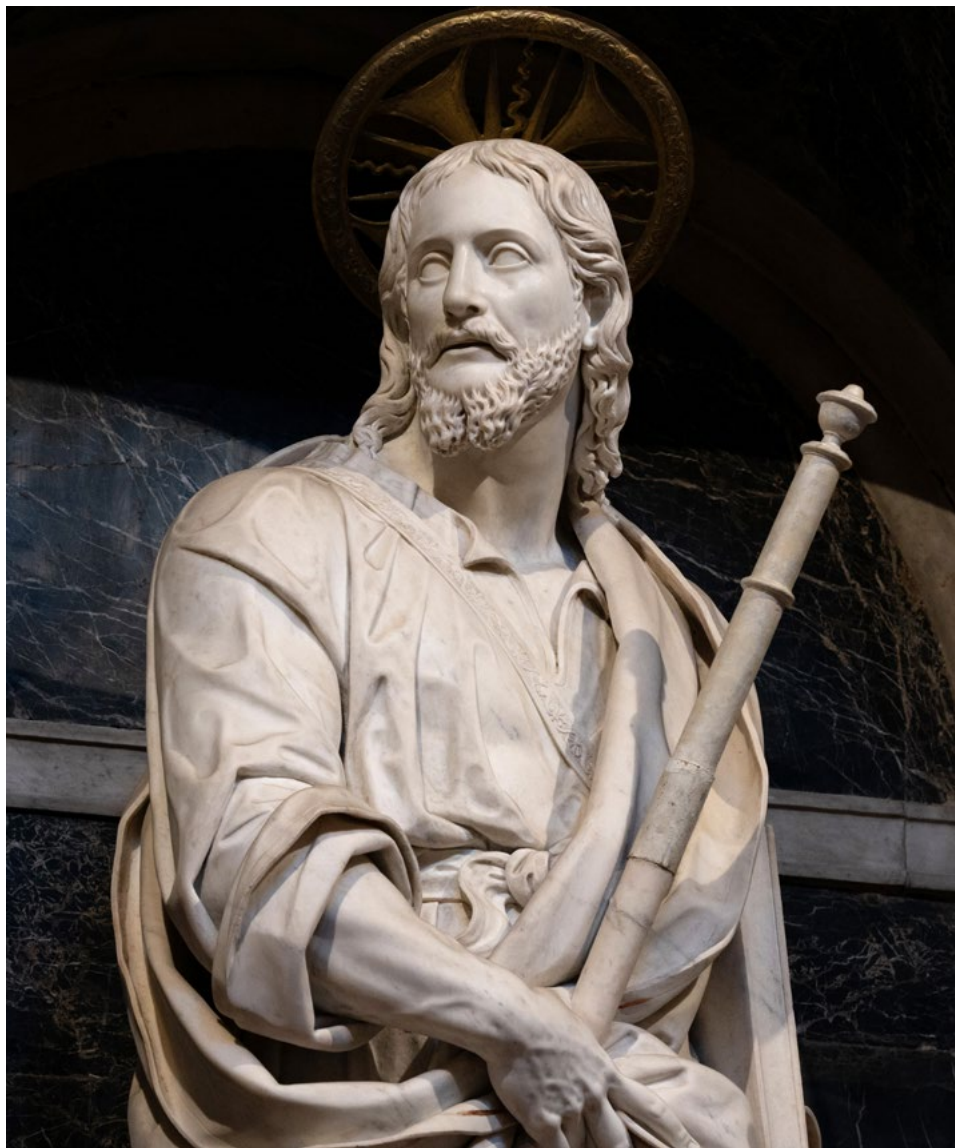


Fig. 9 Ippolito Buzio, *San Giacomo*, particolare, Roma, chiesa di San Giacomo in Augusta.



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.



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)**

Abstract ITA

Il contributo analizza la vicenda biografica e professionale di Leonardo Scaglia, uno scultore originario di Vaison-la-Romaine. Entrato in contatto prima con Francesco, poi con Antonio Barberini, che tennero la legazione di Avignone dal 1627 al 1644, ma soprattutto con Joseph Marie de Suarez, vescovo di Vaison, si trasferì a Roma dove perfezionò la sua formazione. Protetto dalla congregazione silvestrina e in modo particolare da Eusebio Ubaldi, generale dell'Ordine, si spostò in Umbria e successivamente nelle Marche affermandosi come uno dei più prolifici e interessanti intagliatori della provincia pontificia attivi intorno alla metà del XVII secolo.

Abstract ENG

This article analyzes the biographical and professional history of Leonardo Scaglia, a sculptor originally from Vaison-la-Romaine. Having come into contact first with Francesco, then with Antonio Barberini, who held the legation in Avignon from 1627 to 1644, and above all with Joseph Marie de Suarez, Bishop of Vaison, he moved to Rome where he furthered his training. Protected by the Sylvestrine Congregation, and particularly by Eusebio Ubaldi, the Order's general, he moved to Umbria and then to the Marche, establishing himself as one of the most prolific and interesting carvers in the papal province, active around the mid-17th century.

Parole chiave

Antonio Barberini, Eusebio Ubaldi, Francesco Barberini, intagliatori del XVII secolo, Ordine dei Silvestrini, scultura umbro-marchigiana del Seicento

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-ff-mancini-l-chailleau-provenza-umbria-marche>

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

È il noto storiografo e collezionista d'arte Lione Pascoli, che nel 1732 scrive le *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, a farci sapere che «capitò circa gli anni 1640 in Perugia Leonardo Scaglia di nazione Franzese bravo, ed eccellente scultore, e intagliatore, che avendovi fatti diversi lavori, e fra gli altri in Duomo il ritratto del celebre Bonciario, s'acquistò non solo l'applauso universale di tutta la città, ma l'amore di tutti i cittadini naturalmente inclinati al forestiere. Vedendosi egli così amato, e stimato, e che da lavorare non gli mancava, vi prese moglie, e v'ebbe alcuni figli»¹. Nelle carte d'archivio si parla di «magister Leonardus Scalia Gallus», «mastro Leonardo Scaglia scultore Franzese», «mastro Leandro intagliatore Francese», «mastro Leonardo Sciaglò scultore», «magister Leonardus Scalea Gallus», «magister Leonardus quondam Nicolai de Scaglis scultor Gallicus», «monsù Leonardo Scaglia Francese scultor», «dominus Leonardus Scaglia Gallicus»². L'origine francese dell'artista è confermata da un foglio sciolto conservato nel Metropolitan Museum of New York dove si legge: «Se pressan libre apartien amoy Leona'rd Chailleau»³ [fig. 1].

In nessun caso si parla del luogo preciso in cui lo scultore nacque. È un documento notarile del 1655, conservato nell'archivio storico di Bevagna, a farci conoscere l'esatta provenienza dello scultore; nel documento si parla di «Leonardus Scaglia quondam Nicolai, de Vasi in Gallia et sculptor»⁴. Il nome «Vasi» corrisponde alla località che in antico si chiamava «Vasio Vocontiorum» e che oggi è nota con il nome di Vaison-la-Romaine, una ridente cittadina del Dipartimento di Vaucluse, bagnata dal fiume Ouvèze e distante circa 45 Km da Avignone. Una ricerca effettuata presso l'archivio comunale di Vaison⁵, che raccoglie parte dei materiali archivistici relativi alle chiese locali, compresi i registri battesimali, non ha dato risultati. Ho esaminato il periodo compreso tra il 1578 e il 1620. Il nome di Leonardo non è emerso ma occorre dire che il materiale preso in considerazione, relativo a poche centinaia di battezzati, sembra riguardare soltanto una parte della popolazione di Vaison. Fallito il tentativo di trovare notizie biografiche sull'artista, mi sono chiesto se le chiese di Vaison o quelle della regione di Vaucluse conservassero ancora testimo-

¹ L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, Roma, Per Antonio de' Rossi, 1732, p. 247.

² Le citazioni archivistiche riportate nel testo sono reperibili all'interno dell'ampio regesto documentario pubblicato in fondo al volume di F.F. Mancini, *Leonardo Scaglia. Sculptor gallicus tra Umbria e Marche intorno alla metà del Seicento*, Perugia, Aguaplano, 2016, pp. 377-463.

³ Il foglio è contrassegnato con il numero d'inventario 1975.131.5.

⁴ F.F. Mancini, *Leonardo Scaglia*, cit., p. 392, n. 47.

⁵ Si ringrazia il Comune di Vaison-la-Romaine per la disponibilità dimostrata.

nianze della sua produzione artistica. Ho allora effettuato un accurato sopralluogo nelle chiese e nelle raccolte d'arte dell'Alta Provenza, soprattutto, come si è detto poc'anzi, nella regione di Vaucluse. Nella rete è caduto un busto-reliquiario raffigurante *Sant'Antonio abate*, conservato nel transetto sinistro della chiesa di St-Firmin a Gordes, località non lontana da Vaison. E devo dire che non mi è stato difficile legarlo alla robusta visione plastica di monsù Leonardo. Il busto di Gordes poggia su un basamento quadrangolare sorretto da leoncini e reca sulla fronte gli attributi del santo anacoreta: un maiale e una campanella appesa a un bordone. Il modo di intagliare la barba, fluida cascata di larghe ciocche, rende simile il *Sant'Antonio* di Gordes ai santi silvestrini della chiesa di San Fortunato a Perugia, primo lavoro documentato dello scultore francese. La forte e rude espressività, caratteristica dello stile dello Scaglia, si riconosce anche nel volto aggrottato di questa bella effigie devozionale, realizzata con pochi ma ben assestati colpi di sgorbia. Ma di questo parleremo più avanti. Anche perché, se il busto di Gordes è di sua mano, appartiene a una fase stilistica già abbondantemente evoluta.

Nel 2002 Alvar Gonzales-Palacios, in un lungo articolo apparso nel domenicale del Sole 24 Ore⁶, sottolineò l'influenza esercitata sulla scultura dello Scaglia dai lavori del francese Nicolas Cordier attivo a Roma dal 1593 e qui operante fino alla morte avvenuta nel 1612⁷. Non deve trarre in inganno il fatto che la prima opera documentata di Monsù Leonardo risalga al 1636 e che si riferisca a un lavoro perugino, perché il fascino esercitato dalla scultura di Cordier, soprattutto all'interno della nutrita schiera di artisti francesi operanti nella capitale, rimase intatto anche dopo la morte dello scultore lorenese nonostante il progressivo affermarsi dell'arte del Bernini. Io stesso, che in un primo momento vedevo in maniera dubbiosa un contatto dello Scaglia con l'ambiente romano nel momento della sua formazione, sembrandomi singolare che egli fosse rimasto estraneo alle «novità artistiche circolanti allora nella capitale»⁸, doveti ricredermi andando a confrontare alcune sue opere con lavori di Nicolas Cordier. In effetti, a guardar bene, «il formulario stilistico dello Scaglia si ispira ai modi larghi e vigorosi del Franciosino, al suo stile austero e al tempo stesso comunicativo che tanto piaceva al cardinal Baronio, suo grande

⁶ A. Gonzales Palacios, *Umbria e Marche scolpite nel legno*, "Il Sole 24Ore", domenica 14 luglio 2002 [n. 190], p. 33.

⁷ Notizie su Nicolas Cordier sono ricavabili dalla monografia di S. Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Vol. I, II, Roma, École Française de Rome, 1984.

⁸ F.F. Mancini, *Leonard Chailleu: uno scultore francese attivo fra Umbria e Marche intorno alla metà del Seicento*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Atti del Convegno di Perugia, 24-25 ottobre 1997, a cura di G.B. Fidanza, Perugia, Quattroemme, pp. 101-102.

estimatore»⁹. A confermare la validità di questa ricostruzione è sufficiente un elemento a mio parere decisivo: la dipendenza iconografica dell'allegoria della *Carità*, gruppo ligneo realizzato dallo Scaglia intorno alla metà del secolo per la chiesa di San Medardo ad Arcevia [fig. 2], dalla statua di identico soggetto eseguita nel 1604 da Nicolas Cordier per la tomba di Luisa Deti nella cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva a Roma [fig. 3]. Ma anche le potenti stilizzazioni fisiognomiche di alcuni volti scolpiti da monsù Leonardo per i monaci silvestrini di Perugia (si vedano in particolare le "maschere" facciali del *San Silvestro Guzzolini* e del *Beato Filippo*) trovano riscontri nelle forti, sintetiche fattezze dei personaggi biblici messi in opera dal Cordier, fra il 1609 e il 1612, tanto in San Pietro in Vaticano quanto nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Tra le sculture della Cappella Paolina che dovettero esercitare una qualche suggestione sull'artista provenzale dobbiamo annoverare, oltre ai gruppi del Cordier, i *Termini* di Pietro Bernini inseriti nel Monumento a Clemente VIII (analoghe figure-colonna saranno utilizzate dallo Scaglia nel primo altare a destra della chiesa di Santa Lucia a Serrasanquiro), e gli *Angeli* in bronzo di Guillaume Berthelot eseguiti per l'altare maggiore (angeli pressoché identici verranno riproposti dallo Scaglia a Perugia, ad Arcevia e a Serrasanquiro)¹⁰. Dunque lo Scaglia ebbe sicuramente contatti con Roma prima di trasferirsi in Umbria e più tardi nelle Marche.

A questo punto occorre domandarsi quali furono i canali che all'inizio degli anni trenta consentirono all'artista di trasferirsi in Italia e di entrare in confidenza con l'ambiente romano. A tale proposito c'è da dire che una congiuntura favorevole dovette verificarsi proprio a Vaison quando nel 1633 divenne vescovo della cittadina Joseph Marie de Suarèz, prelato di origine avignonese che ricoprì tale carica per più di un trentennio, precisamente fino al 1666. Il suo ruolo di fiduciario dei Barberini che tennero la legazione di Avignone a partire dal 1627 (con il cardinale Francesco seniore, prima) e fino al 1644 (con il cardinale Antonio, fratello minore di Francesco, poi) è attestato dal fatto che nel 1627 il de Suarèz fu aggregato alla legazione avignonese con il compito di vicelegato; una carica, questa, di grande prestigio e responsabilità che fu seguita, pochi anni dopo, dall'incarico altrettanto importante, ricevuto nel 1633, di camerlengo privato di papa Urbano VIII. Intellettuale di notevole spessore, il de Suarèz concluse la sua carriera come vicario della basilica di San Pietro e come prefetto della Biblioteca Vaticana¹¹.

⁹ Idem, *Leonardo Scaglia*, cit., p. 17.

¹⁰ Si veda, per confronti, il ricco e utilissimo repertorio O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1999.

¹¹ Si ricorderà, a tale proposito, che recentemente è stato organizzato un importante convegno

È evidente che la nomina del de Suarèz a vescovo di Vaison fu l'occasione giusta perché proprio questo prelato, accortosi delle indubbie doti artistiche del nostro scultore, si adoperasse per il suo trasferimento a Roma. Cosa che avvenne nel 1630 circa. Raccomandato proprio dal de Suarèz al cardinale Antonio Barberini e grazie agli auspici di quel potente uomo di curia, lo Scaglia entrò in contatto con la congregazione benedettina dei silvestrini, importante comunità monastica la cui casa generalizia era situata a Roma presso la chiesa di Santo Stefano del Cacco¹². Generale della congregazione era a quel tempo padre Eusebio Ubaldi che ricoprì tale carica dal 1630 al 1633, periodo in cui lo Scaglia, oltre a frequentare la casa generalizia dei silvestrini dovette entrare in confidenza con gli artisti francesi operanti in quegli anni a Roma. Quando nel 1633 padre Ubaldi, uomo di lettere e instancabile promotore di imprese artistiche, venne eletto rettore della chiesa silvestrina di San Fortunato a Perugia, fu inevitabile chiedere allo Scaglia una sua partecipazione al piano decorativo della chiesa.

Quattro furono gli altari che, tra 1636 e 1642, videro lo scultore impegnato prima nella progettazione grafica e poi nella realizzazione del ricco apparato scultoreo¹³. Il primo altare è quello intitolato all'Angelo custode dove la frastagliata conduzione dell'intaglio si sposa con una sostanziale sobrietà di assetto compositivo [fig. 4]; il secondo altare è dedicato all'Assunta [fig. 5]; è qui che si registra la perdita del gruppo centrale documentato, in ogni caso, da due disegni che si trovano nella Biblioteca Comunale di Foligno e che dimostrano come lo Scaglia sia arrivato alla soluzione definitiva non prima di essere passato almeno per due fasi progettuali¹⁴: la prima, dove è previsto un maggiore sviluppo verticale dell'altare e un più stretto dialogo tra la Vergine e gli angeli disposti ai suoi fianchi; la seconda [fig. 6], corrispondente a quella finale, dove si attribuisce maggiore risalto alla figura della Vergine, che viene ingrandita di scala, allontanata dagli angeli e avvicinata all'Eterno che si trova nella cimasa. Seguono poi gli altari del Crocifisso e del Beato Paolino

sulla corrispondenza intercorsa tra Joseph Marie de Suarèz e Francesco Barberini e sugli interessi antiquariali che la Roma barocca ebbe per il papato medioevale tanto romano che avignone (La corrispondenza fra Joseph Marie de Suarèz e Francesco Barberini. Una fonte per la conoscenza del Papato medioevale in epoca barocca, Roma, 3-4 dicembre 2024).

¹² Nella chiesa di Santo Stefano del Sacco a Roma la mano di Leonardo Scaglia può essere riconosciuta nelle sculture dell'organo di controfacciata.

¹³ Per la storia dei quattro altari di San Fortunato a Perugia si veda F.F. Mancini, *Il contesto perugino*, in *Leonardo Scaglia*, cit., pp. 23-43.

¹⁴ Per il fondo di grafica relativo allo Scaglia, conservato nella Biblioteca Comunale di Foligno, si veda F.F. Mancini, *La collezione di disegni della Biblioteca Comunale di Foligno*, in *Leonardo Scaglia*, cit., pp. 317-321.

Bigazzini, il fondatore della congregazione silvestrina; è qui che lo Scaglia, una specie di Gaetano Zumbo *ante litteram*, modella i volti dei suoi personaggi [fig. 7] come se fossero di cera; ed è qui che lo scultore, per rispondere alle esigenze devozionali della chiesa riformata, mette a punto un modo di esprimersi rude, sintetico, forte fatto per stimolare sensazioni intense e spiritualmente edificanti.

Conclusi i lavori nella Chiesa perugina di San Fortunato, lo Scaglia viene ingaggiato dal cardinale Antonio Barberini per disegnare cittadelle e strutture fortificate sia in Italia che in Francia¹⁵. Lo si apprende da un disegno messo in vendita a Londra da Sotheby's [fig. 8] nel 1964 e che si riferisce al "doppio" forte di Pontelagoscuro, località non lontana da Ferrara che negli anni della guerra di Castro fu al centro delle dure contese militari che opposero gli eserciti pontifici, mobilitati a difesa degli interessi di Urbano VIII e della "famiglia barberina", alle milizie di Odoardo Farnese supportate da contingenti veneziani e fiorentini. A corredo di questo disegno corre la duplice scritta: «il forte reale fatto il 20 agosto 1643»; «due forte del lago Scur fatti fare dalli Ill.mo Sig.r Cardinale Antonio Barberine». Il fatto che nell'agosto 1643 lo Scaglia si trovasse a Pontelagoscuro, dove, proprio in quel momento, si stavano verificando, alla presenza del cardinale Antonio e dei condottieri pontifici Achille d'Etampes de Valençay e Giuseppe Mattei, fatti militari di cruciale importanza per le sorti della Guerra di Castro, mi fa pensare che l'artista provenzale venisse chiamato, proprio dal cardinal nepote, per supportare, con le sue rilevazioni grafiche, le strategie militari e difensive dello Stato della Chiesa.

Chiedendo all'artista di disegnare rocche e piazzeforti ritenute difficilmente espugnabili il cardinale intendeva forse arrivare alla creazione di un repertorio di fortezze da utilizzare all'occorrenza. A tale proposito è opportuno ricordare che il disegno del forte di Pontelagoscuro era parte di un album che riuniva sessantasette disegni e che la vendita presso Sotheby's avvenne insieme a un secondo album contenente sessantotto disegni¹⁶.

La dispersione dei fogli ebbe inizio subito dopo la vendita degli albums, non prima però che la Witt Library li fotografasse, conservandone in tal modo la memoria. Oltre alla fortezza di Pontelagoscuro (a questa sono riferibili ben cinque disegni), lo Scaglia disegnò in pianta o in alzato altre fortificazioni italiane tra cui la cittadella di Casale Monferrato, la Rocca di Crevalcore e il Castello Sforzesco di Milano [fig. 9]. In aggiunta monsù Leonardo, facilitato dalla sua origine transalpina, rilevò

¹⁵ Per saperne di più su questo aspetto si veda F.F. Mancini, *Tra città fortificate, rocche e castelli*, in *Leonardo Scaglia*, cit., pp. 214-247.

¹⁶ La vendita all'asta dei due lotti di disegni presso Sotheby's, Londra, viene ricordata nel capitolo intitolato *Sotheby's, Londra: 8 luglio 1964*, in F.F. Mancini, *Leonardo Scaglia*, cit., pp. 174-175.

rocche e fortezze situate in terra francese se è vero che alcuni disegni ebbero per soggetto le fortificazioni di Perpignan, Fort Saint-Elme, Salses [fig. 10], Dole, Arras [fig. 11], La Rochelle, tutte località che avevano svolto un ruolo di primo piano nella guerra franco-spagnola, conflitto iniziato nel 1635 con l'ingresso della Francia nella Guerra dei Trent'anni.

Non si può chiudere il discorso sullo Scaglia senza fare un rapido accenno alle tre principali tappe che lo videro presente in territorio marchigiano¹⁷: la prima è a Fabriano dove l'artista è documentato a partire dalla fine del 1642 per realizzare, su commissione dei silvestrini, il cassettonato ligneo dell'Oratorio del Gonfalone [fig. 12]; la seconda è ad Arcevia [fig. 13], l'antica Rocca Contrada, dove, tra 1648 e 1650, monsù Leonardo realizza in collaborazione con Francesco Giglioni, un intagliatore originario di Montecarotto, gli altari della Collegiata di San Medardo; la terza è a Serrasanquiro [fig. 14], dove, poco oltre la metà del secolo, il nostro artista si fa carico di gran parte della decorazione lignea della chiesa di Santa Lucia. Per riuscire a soddisfare queste gravose commissioni lo Scaglia mette a punto collaborazioni e società di scopo che di volta in volta mutano di segno. Molto interessante è la vicenda riguardante l'altare degli Oltremontani nella chiesa di Santa Maria Nuova a Perugia¹⁸. Nel febbraio del 1642 lo Scaglia si impegna a realizzare un grande altare per la "societas Germanorum et Gallorum". Non passa nemmeno un mese che lo scultore subappalta gran parte del lavoro a Giovanni Vaccari il quale a sua volta si fa aiutare dal pesarese Crisforo Marella. Successivamente entra nell'impresa entra il *faber lignarius* Feliciano d'Antonio. Lo Scaglia, dopo essersi impegnato a tradurre in prima persona il disegno preparatorio e dopo aver promesso di lavorare esclusivamente a questa impresa fino al suo completamento, mette in atto un giro di subappalti che se da un lato lo aiutano nel raggiungimento del risultato, dall'altro lo penalizzano nel rapporto con i committenti i quali non solo reclamano la presenza dello scultore e il rispetto delle scadenze, dilatate oltre ogni limite, ma lo denunciano per inadempienza contrattuale ottenendo per lui un provvedimento restrittivo che lo raggiunge a Fabriano dove viene incarcerato. Ma al di là di questo episodio, che si conclude positivamente con l'ingresso nel cantiere del maestro d'intaglio Eleuterio Eleuteri che chiude il lavoro nel 1646 mettendo mano

¹⁷ Sull'attività marchigiana dello Scaglia si veda F.F. Mancini, *Il trasferimento nelle Marche*, in F.F. Mancini, *Leonardo Scaglia*, cit., pp. 73-103. In questo capitolo si associano inoltre al nome dello Scaglia lavori presenti nella chiesa di San Benedetto e nel Duomo di Fabriano. Ma si dà anche conto delle collaborazioni che inevitabilmente vengono messe in atto per far fronte a commissioni particolarmente impegnative.

¹⁸ Su questo argomento si veda *L'Altare degli Oltremontani a Santa Maria Nuova*, in F.F. Mancini, *Leonardo Scaglia*, cit., pp. 59-69.

alle rifiniture finali, è abitudine dello Scaglia, soprattutto in terra marchigiana, fare ricorso a maestranze locali ingaggiandole sul posto. Oltretutto questo modo di procedere viene accolto con favore dalle comunità locali, ben liete, ovviamente, di beneficiare delle relative ricadute economiche. È quanto accade ad Arcevia con gli altari della chiesa di San Medardo e a Serrasanquirico con il rivestimento ligneo della chiesa di Santa Lucia. Ad Arcevia, per esempio, lo scultore per tutta la durata del lavoro non solo si associa con Francesco Giglioni ma prende casa addirittura con lui. La bottega Giglioni-Scaglia dovette essere molto apprezzata e ricercata, a giudicare dalla quantità di lavoro che riuscì a macinare nel giro di quattro-cinque anni. Grazie al Giglioni, artigiano stimato nella sua terra perché affidabile, preciso e puntuale nelle consegne (a lui si deve la conclusione dell'arredo ligneo dell'Oratorio del Nome di Dio a Pesaro)¹⁹ [fig. 15], lo Scaglia costruì un buon rapporto con la comunità arceviese. E dal laboratorio di Arcevia dovettero uscire, oltre alle grandi e complesse macchine lignee per la collegiata di San Medardo, oggetti di arredo liturgico come candelieri, reliquiari, figure isolate come il *San Michele Arcangelo* o l'*Angelo reggi-torcia* del Museo parrocchiale di Arcevia. Il rientro in Umbria, precisamente nella città di Foligno, segnò gli anni conclusivi della carriera dello scultore il quale non ebbe difficoltà a trovare un rapido e costruttivo accordo con la locale classe artigiana, molto attiva nella prima metà del Seicento. Non è un caso che la collezione di disegni di mano di Leonardo (e di suo figlio Giuseppe) si trovi ancora oggi presso la Biblioteca Comunale di Foligno. Sono disegni di cantiere ai quali veniva affidato il compito di mantenere in vita il rispetto dell'idea originaria; un'idea che si cercava di non tradire pur nel gioco, quasi inevitabile per imprese di questa portata, degli appalti e dei subappalti.

¹⁹ Sull'arredo ligneo dell'oratorio dei Nome di Dio a Pesaro una pubblicazione ricca di informazioni è quella di G. Calegari, *La chiesa del Nome di Dio a Pesaro*, Pesaro, Cassa di Risparmio di Pesaro, 2009.



Leonardo Scaglia, *Frontespizio di un libro di disegni*, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.131.5.

Fig. 1



Fig. 2 Leonardo Scaglia, *La Carità*, Arcevia, collegiata di San Medardo.



Fig. 3 Nicolas Cordier, *La Carità*, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Aldobrandini.



Fig. 4 Leonardo Scaglia, *Angelo Custode (o Arcangelo Raffaele)*, Perugia, chiesa di San Fortunato.



Fig. 5 Leonardo Scaglia, *Altare dell'Assunta*, Perugia, chiesa di San Fortunato.



Fig. 6 Leonardo Scaglia, *Disegno preparatorio per l'altare dell'Assunta*, Foligno, Biblioteca Comunale.



Fig. 7

Leonardo Scaglia, *Il beato Giovanni dal bastone*, Perugia, chiesa di San Fortunato, altare del Beato Paolino Bigazzini.

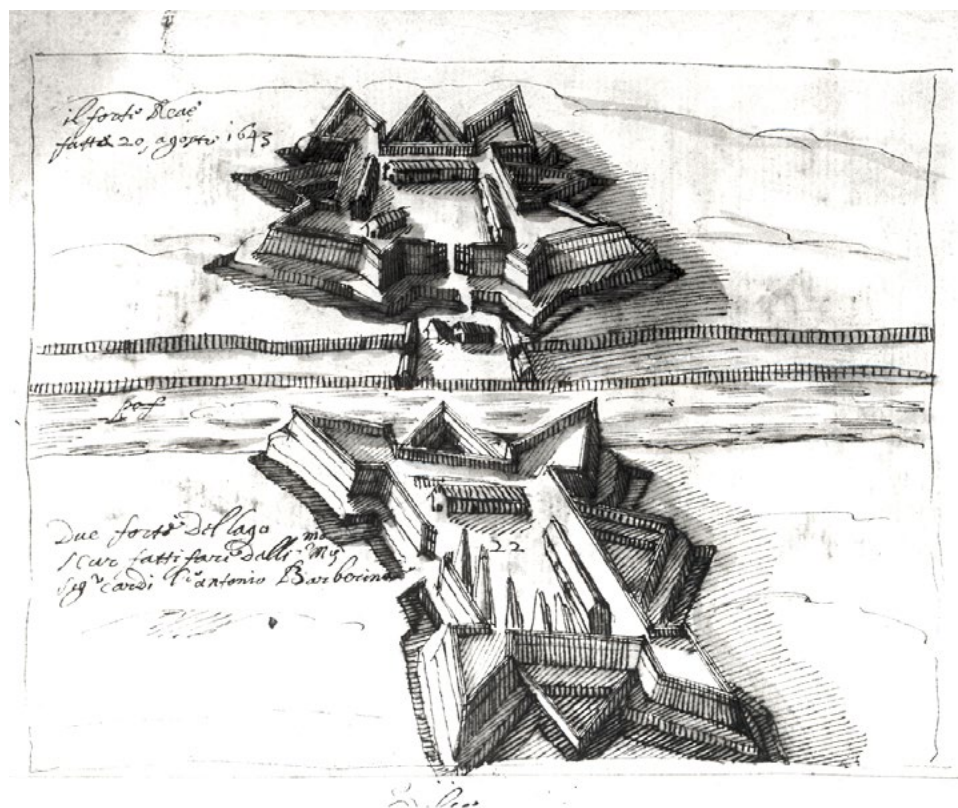


Fig. 8 Leonardo Scaglia, *La doppia fortezza di Pontelagoscuro*, ubicazione sconosciuta.



Fig. 9 Leonardo Scaglia, *Il castello sforzesco di Milano*, ubicazione sconosciuta.

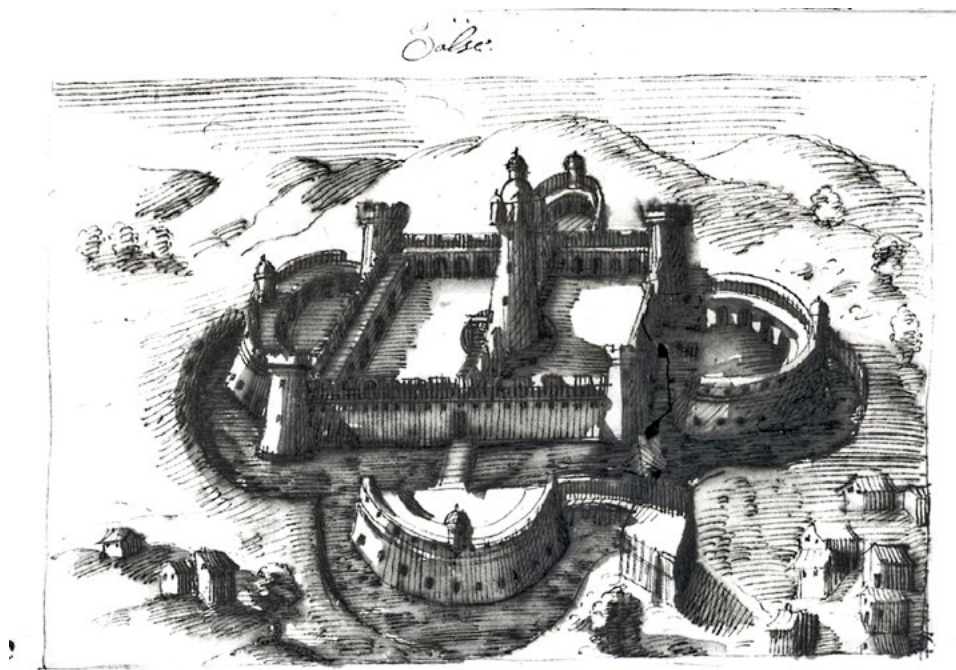


Fig. 10 Leonardo Scaglia, *La fortezza di Salses*, ubicazione sconosciuta.

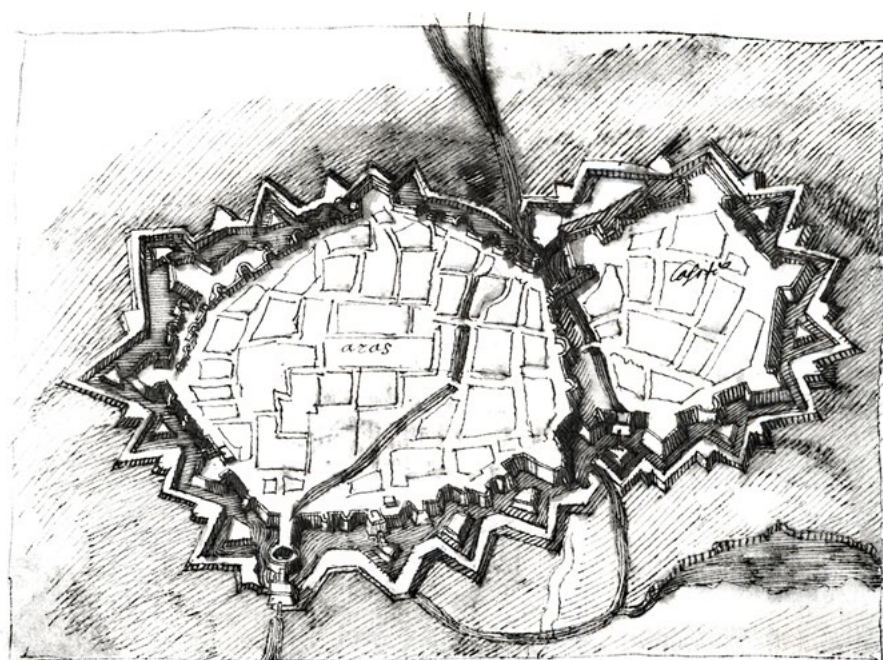


Fig. 11 Leonardo Scaglia, *Le fortificazioni di Arras*, ubicazione sconosciuta.



Leonardo Scaglia e collaboratori, *Gli apostoli intorno al sepolcro della Vergine*, Fabriano, oratorio del Gonfalone.

Fig. 12



Fig. 13

Leonardo Scaglia e Francesco Giglioni, *Altare di San Medardo*, Arcevia, collegiata di San Medardo.



Leonardo Scaglia e collaboratori, *Altare della Vergine del Carmelo*, Serrasanquiro, chiesa di Santa Lucia.

Fig. 14



Fig. 15 Francesco Giglioni, *Angeli reggistemma*, Pesaro, oratorio del Nome di Dio.



PROFILO AUTORE

Francesco Federico Mancini

Professore ordinario di Storia dell'Arte moderna all'Università degli Studi di Perugia dal 1994 al 2019. Ha ricoperto l'incarico di Direttore del Dipartimento di Studi storico-artistici e del Dipartimento di Scienze umane e della Formazione nell'Ateneo perugino. È stato coordinatore nazionale, tra il 2003 e il 2016, di tre progetti PRIN. Ha fondato e diretto la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Perugia. Attualmente è direttore del Museo Regionale della Ceramica e della Pinacoteca Comunale di Deruta e direttore del Museo Comunale di Bettona. Ha dedicato studi fondamentali alla pittura del Quattrocento in Umbria (Benedetto Bonfigli, Pietro di Galeotto, Pintoricchio, Perugino e il peruginismo, Piermatteo d'Amelia), all'attività umbra di Piero della Francesca, alla produzione giovanile di Raffaello, alla miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento, alla scultura lignea tra Umbria e Marche dal XV al XVIII secolo. Si è interessato al barocchismo in Umbria e alla pittura del XVII secolo a Perugia, al collezionismo e alla ceramica eugubina e derutense, e non mancano, nelle sue oltre duecento pubblicazioni, significative incursioni nel campo dell'arte italiana dell'Ottocento e del Novecento. Nell'ultimo quarto di secolo ha rivolto un impegno costante alla conoscenza, alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio artistico dei musei umbri.

Full Professor of Modern Art History at the University of Perugia from 1994 to 2019. He served as Director of the Department of Historical-Artistic Studies and the Department of Human Sciences and Education at the University of Perugia. Between 2003 and 2016, he was the national coordinator of three PRIN projects. He was the founder and director of the School of Specialization in Historical-Artistic Heritage at the University of Perugia. He is currently the director of the Regional Museum of Ceramics and the Municipal Art Gallery of Deruta and the director of the Municipal Museum of Bettona. He has devoted fundamental studies to fifteenth-century painting in Umbria (Benedetto Bonfigli, Pietro di Galeotto, Pintoricchio, Perugino and Peruginism, Piermatteo d'Amelia), the Umbrian activity of Piero della Francesca, the early work of Raphael, miniatures in Perugia between the sixteenth and seventeenth centuries, and wooden sculpture in Umbria and the Marche from the fifteenth to the eighteenth centuries. He has focused on baroque art in Umbria and seventeenth-century painting in Perugia, as well as on collecting and ceramics from Gubbio and Deruta. His more than two hundred publications include significant forays into the field of nineteenth- and twentieth-century Italian art. Over the last quarter century, he has been consistently committed to the understanding, protection, and promotion of the artistic heritage of Umbria's museums. a (2026).





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

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 vaticana³, e i disegni conservati tra Berlino, Firenze e Windsor⁴.

* 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. Krautheimer, 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 Kunstbibliothek 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 Urbino⁵, 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 Giardini⁶, in vista del trasferimento (1712) nel cortile di Santa Maria degli Angeli⁷. La permanenza di sei anni a Termini suggerisce un'ipotesi di collocazione stabile, coerente con la politica urbana papale nell'area⁸.

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. Milanese, *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 Belvedere¹¹.

I disegni di Windsor, ricondotti alla cerchia di Carlo Fontana (1638-1714)¹², e quello di Firenze¹³ 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 Apostolico¹⁵. 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. 303r-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 Artecrom, 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. 301r-v, 303r-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 Pantheon¹⁷, e Bai furono incaricati di restaurare le «sei Are dei Sacrifici 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 copie¹⁹. 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, inoltre²¹, realizzò una sorta di scalinata a due giri in cipollino – prelevato dai magazzini di San Pietro – su cui avrebbero poggiato gli zoccoli delle otto basi²²; 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. Erolì, *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistite ed esistenti nel Pantheon di Roma: prece-duta da breve ma compiuta storia di esso edificio condotta fino a' nostri tempi abbellita di varie incisioni in legno e zincoipia*, 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 restauri 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. 404r-405r («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. 405r-v.

dietro la basilica di San Pietro, destinata alla nuova pavimentazione della tribuna del Pantheon²⁴.

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 festoni²⁵. Sebbene la letteratura critica abbia oscillato tra Carlo e Francesco Fontana – ipotesi cronologicamente insostenibile²⁶ – e la figura di Contini, supervisore dei conti di Zabaglia²⁷, l'autografia spetta con maggior fondatezza a Specchi, progettista dell'altare del Pantheon e firmatario delle ricevute per Tedeschi e Bai²⁸.

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. 405r-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 compresi nella sudetta segatura quali sono stati portati nel Portico della Rotonda come sopra pre servizio 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, *Italienische*, 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 Skulpturen 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 (Kunstabibliothek, Hdz. 550) e per l'altare maggiore del Duomo di Urbino; cfr. S. Jacob, *Italienische*, cit., pp. 143-144; T. Marcker, *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 Cortile³⁰, per poi giungere alla Sala della Rotonda nel 1792, su progetto di Giovanni Pierantoni³¹. Sotto Clemente XII le colonne del Pantheon furono ridistribuite³²: 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 Lironi³³. 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 sistina³⁵. Il primo piedistallo [fig. 3], riconosciuto da Micheli come antico con numerosi interventi moderni³⁶, 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. 405r.

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 Monte³⁹, 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 Loreto⁴⁰. Proprio in quest'ultimo esemplare Micheli ravvisava una possibile copia moderna⁴¹, mentre una recente indagine scientifica lo riteneva materiale romano⁴².

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 antichi⁴³. Si potrebbe dunque ipotizzare che l'antico nucleo lapideo sia stato interessato da un'estesa operazione di rifacimento o "rifoderatura" settecentesca⁴⁴.

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 1715⁴⁵, 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 trionfo Albani⁴⁶. Il cimitero, costruito nel 1873, sorge accanto all'ex convento, fino al quale si estendeva il grande parco del palazzo Albani, ricco di sculture⁴⁷. 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 1794⁴⁸, in occasione dell'inaugurazione della costruzione dell'adiacente Duomo, iniziata nel 1782⁴⁹. 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 Escorialensis* [fig. 9], copia di un taccuino di disegni perduto, di autore anonimo riconducibile alla cerchia di Domenico Ghirlandaio⁵¹. 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 sorianense⁵⁴. 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'Urbe⁵⁵. Nonostante non sia emerso alcun

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

⁵¹ *Codex Escorialensis: 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 committenza⁵⁶, 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 1763⁵⁹, come confermano le incisioni di Giovanni Battista Piranesi datate al 1769⁶⁰. Le altre due are antiche (inv. 795, 819), oggi riversano in un peggior stato conservativo⁶¹, parzialmente interrato, 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 Micheli⁶², 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 Albani*, 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. 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.

nesi⁶³. Residente nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina⁶⁴, 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 Montecitorio⁶⁵. 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 moderna⁶⁶. 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.

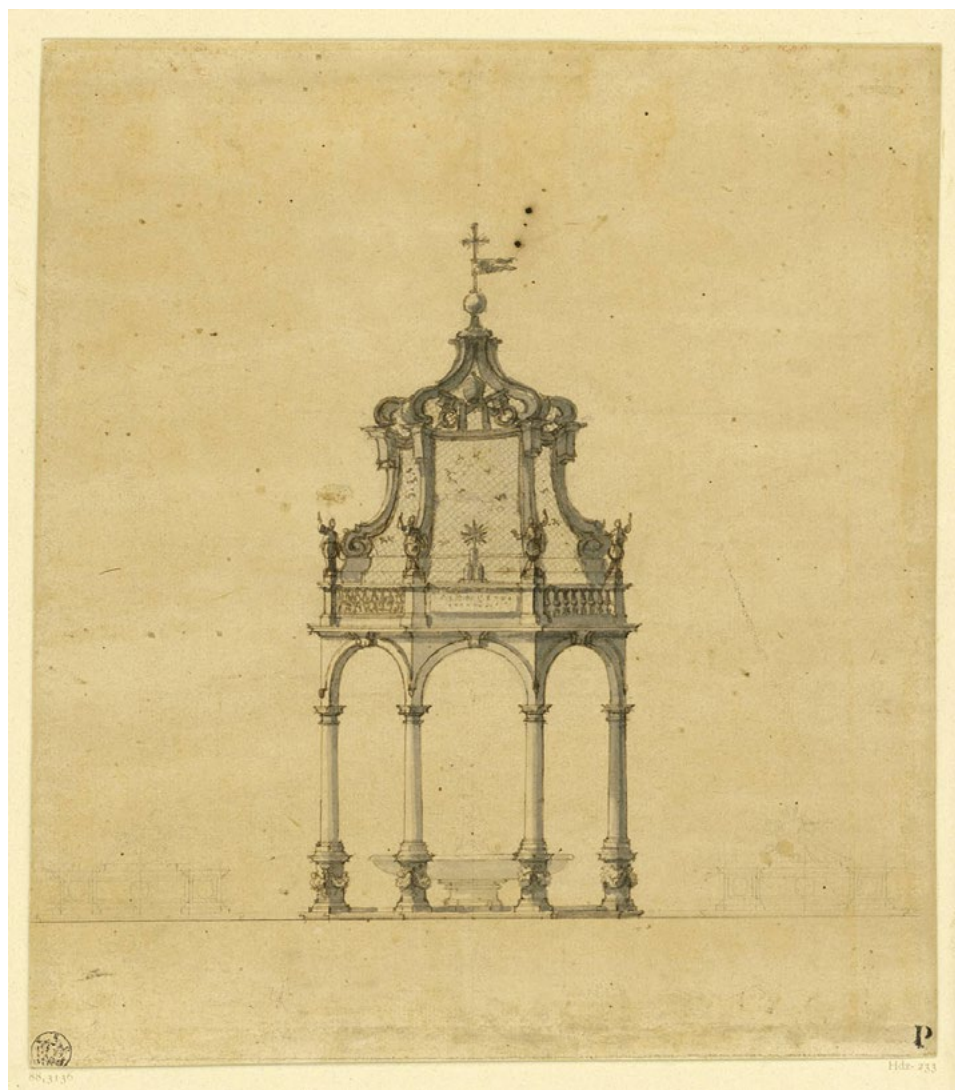
⁶⁵ Cfr. A. Pampalone, *Lo sterro della Colonna di Antonino Pio, Roma 1703-708. Nuovi documenti sulla storia del reperto archeologico e sulle vicende di Carlo e Francesco Fontana*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», terza serie, XXVI, 58 (2003), pp. 311-312.

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



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.

Fig. 2



Fig. 3

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.



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



Fig. 7

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.



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

Fig. 8



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

Fig. 9



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; *Busto 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.



Maria Celeste Cola

**Modelli tardo barocchi nel primo Settecento romano.
Carlo Rainaldi e Giuseppe Riccardi**

Abstract ITA

Il contributo prende in esame la diffusione dei modelli tardobarocchi nell'Alto Lazio attraverso l'opera dello scultore berniniano Giuseppe Riccardi, che tra il 1720 e il 1721 replicò nella collegiata di Vignanello la magnifica *Gloria* progettata da Carlo Rainaldi per la tribuna della chiesa romana di Santa Maria in Campitelli. Dopo aver attentamente studiato la grande macchina romana ideata da Rainaldi e realizzata come noto da Melchiorre Cafà – che eseguì il modello in cera – ed Ercole Ferrata che proseguì il lavoro dopo l'improvvisa scomparsa dello scultore maltese, Gazzale ne eseguì una versione rifacendosi a quel modello già notoriamente studiato da Carlo Fontana, il quale nel 1674 ne aveva offerto la sua magnifica rivisitazione nell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Traspontina.

Abstract ENG

This paper examines the diffusion of late Baroque models in Upper Lazio through the work of the Bernini-inspired sculptor Giuseppe Riccardi, who, between 1720 and 1721, replicated the magnificent *Gloria* designed by Carlo Rainaldi for the tribune of the Roman church of Santa Maria in Campitelli in the collegiate church of Vignanello. After carefully studying the great Roman machine conceived by Rainaldi and realized, as is known, by Melchiorre Cafà, who made the wax model, and Ercole Ferrata, who continued the work after the Maltese sculptor's sudden death, Gazzale executed a version based on the model already famously studied by Carlo Fontana, who in 1674 had offered his magnificent reinterpretation of it in the high altar of the church of Santa Maria in Traspontina.

Parole chiave

Barocco nell'Alto Lazio, Carlo Rainaldi, chiesa di Santa Maria in Traspontina, collegiata di Vignanello, Ercole Ferrata, Giuseppe Riccardi, Melchiorre Cafà, modelli tardo barocchi

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-mc-cola-modelli-tardo-barocchi-700>

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

A vent'anni dalla scomparsa di Gian Lorenzo Bernini (1680), si inaugurava a Roma, per volere di Clemente XI Albani (reg. 1700-1721), l'imponente cantiere scultoreo di San Giovanni in Laterano. All'impresa, che cadeva nel primo anno di pontificato dell'Albani e nell'anno giubilare in corso, erano state riservate misure eccezionali, prese di comune accordo tra il pontefice e il cardinale Benedetto Pamphilj, arciprete della basilica.

Per il progetto, che prevedeva com'è noto il completamento delle nicchie borrominiane della navata con la serie degli Apostoli, erano state messe in campo risorse ingentissime che oltre al coinvolgimento diretto del pontefice avevano visto la partecipazione di influenti sostenitori esterni. Per procedere più speditamente nei lavori ma soprattutto per assicurare una linea stilistica omogenea alla serie e mantenere il controllo sull'operato degli artisti era stata creata dall'Albani una apposita commissione composta dal Pamphilj, da monsignor Curzio Origo, da Orazio Albani, fratello minore di papa Clemente XI e dal conte Giulio Bussi. Al suo interno erano stati chiamati ad assumere un ruolo di primo piano Carlo Fontana e Carlo Maratta che avrebbero coordinato il lavoro degli artisti fornendo egli stessi i disegni agli scultori. L'eccessiva rigidità delle regole, tesa ad assicurare omogeneità e uniformità stilistica all'impresa, aveva aperto la strada ad una vera e propria contestazione. Il dissenso evidenziava una insofferenza patita ormai da tempo dagli scultori a Roma che, dopo le grandi imprese berniniane del colonnato di San Pietro e di Ponte Sant'Angelo, avevano visto sempre più spesso affidare la direzione dei lavori a quei pittori in grado di garantire il lavoro grazie a botteghe ben collaudate. Il tentativo di imporre un allineamento al classicismo non aveva di fatto impedito che gli esempi berniniani continuassero ad esercitare la loro influenza sui giovani artisti¹ richiamati a quei modelli dalla stessa Accademia di San Luca che sul finire del secolo non aveva esitato ad indicarli tra i soggetti dei concorsi; nel 1694 la scelta era ricaduta sul celebre *Abacuc* della cappella Chigi e due anni dopo, quando Giuseppe Ghezzi onorava Bernini nel volume dato alle stampe in occasione dei cento anni dell'Accademia (1696)², erano stati proposti la *Santa Teresa* di Santa Maria della Vittoria e il *Daniele* di Santa Maria del Popolo. Nel 1706 era stata la volta del deposito di Urbano VIII nella Basilica vaticana mentre nel 1709 erano state suggerite le figure della *Verità* e della *Carità* del sepolcro di Alessandro VII.

¹ A. Bacchi, A.-L. Desmas, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 1 novembre 2017- 4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 333-348.

² G. Ghezzi, *Il centesimo dell'anno M.DC.XCV. celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo prencipe il signor cavalier Carlo Fontana architetto*, In Roma nella stamperia di Gio. Francesco Buagni, 1696, p. 26.

Quando ancora nel 1741 Michelangelo Slodtz presentava la sua prova per l'ammissione in Accademia si confrontava con il gruppo berniniano della *Santa Teresa trafitta da un cherubino* restituito magistralmente nell'ovale in terracotta offerto come di consueto in dono. Di fatto, la virata classicista imposta da papa Albani sin dall'inizio del suo pontificato non aveva distratto gli artisti da quelle straordinarie invenzioni del barocco romano che avevano continuato ad esercitare una forte influenza sino agli anni Quaranta del XVIII secolo³.

All'inizio del Settecento quei modelli erano stati esportati con successo nei feudi dell'intero Stato pontificio restaurati ed ampliati secondo i principi di una nuova politica feudale. Affidati alla regia dei maggiori architetti dell'Urbe ed esemplati sull'organizzazione dei cantieri romani gli antichi feudi cinquecenteschi erano stati rinnovati da scultori, stuccatori e intagliatori che replicarono, spesso in stucco forte, gli esempi romani di maggiore successo.

Il caso della committenza Ruspoli nel feudo di Vignanello offre in questo senso un esempio significativo. Sin dal 1705 quando Francesco Maria Ruspoli (1672-1731) aveva assunto le redini del casato l'antico feudo farnesiano di Vignanello era stato interessato da ingenti lavori di restauro. Nel 1710, al termine delle vaste opere che ridefinirono l'impianto urbanistico del borgo, si era dato inizio all'abbattimento della chiesa duecentesca antistante il castello ricostruito in due fasi; una prima guidata tra il 1710 e il 1713 da Giovan Battista Contini (1642-1723), ed una seconda diretta tra il 1720 e il 1725 da Giovan Battista Gazzale (1680-ca.-1739)⁴. Nel 1721 quando il Gazzale⁵, riceveva un primo acconto per «l'avanzamento della fabbrica della nuova chiesa»⁶ iniziavano i lavori di decorazione affidati ad alcuni degli stuc-

³ L. Simonato, *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità*, Milano, Electa, 2018; I. Benincampi, *Postille sulla fortuna settecentesca di Bernini. Alcuni inediti disegni di Sant'Andrea al Quirinale*, in «The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni», 20 (2025), pp. 153-162.

⁴ Su Giovan Battista Contini, si vedano F.P. Fiore, *Francesco e Giovan Battista Contini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1-2 (1976), pp. 197-210; S. Pascucci, *Contini Giovan Battista*, in *In Urbe architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo 12 dicembre 1991- 29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, 1991, pp. 341-344; A. Del Bufalo, *Giovan Battista Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Roma, Edizioni Kappa, 1982; H. Hager, *Contini Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [DBI], 28 (1983), pp. 515-522.

⁵ Su Giovan Battista Gazzale, si vedano M. Curti, *Giovan Battista Contini, Carlo Buratti e Giovan Battista Gazzale nei piani per Vignanello*, in «Biblioteca e società», IX (1990), pp. 3-11; A.M. Pacelli, *Gazzale Giovan Battista*, in DBI, 52 (1999), pp. 755-756.

⁶ Archivio Apostolico Vaticano [AAV], Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 73, cc. non num., alle date del 13 giugno, 21 agosto e 30 settembre 1721.

catori più in voga in quegli anni a Roma. Tra loro Gregorio Ruggeri⁷ cresciuto nella casa di Carlo Fontana a Campo Carleo accanto al padre Giovanni (1665-1729) allievo diretto di Gian Lorenzo Bernini⁸, Paolo Bernascone⁹ appartenente ad una nota famiglia di stuccatori comaschi che aveva iniziato a lavorare accanto al padre Giuseppe attivo nei principali cantieri borrominiani, in primis a San Carlino alle Quattro Fontane, oltreché nella villa del Bel Respiro¹⁰, e Carlo Pacenti¹¹ a capo di una affermata bottega in piazza Scandenberg¹² che divulgava a più riprese i modelli romani; dalla decorazione della chiesa di San Giovanni Battista a Poggio Mirteto (1709-1713)¹³ alla cattedrale di Civita Castellana dove nel 1745 lavorava insieme a Giovan Battista Maini negli stucchi dell'altare della Madonna della Luce¹⁴. Accanto a loro lo scultore Giuseppe Riccardi (doc. 1702-1750) che si era anch'egli confrontato con le grandi imprese berniniane prendendo parte nel 1702 alla decorazione

⁷ Il 25 agosto 1722 Ruggeri firmava il contratto per la realizzazione degli stucchi delle quattro cappelle della chiesa, vedi AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 21, fasc. 45. Cfr. M. Grattarola, A.M. Pacelli, V. Pacelli, *Il romanzo di una chiesa. L'insigne Collegiata di S. Maria della Presentazione a Vignanello. Committenza, Artisti, Artigiani*, Vibo Valentia, Paprint, 2025, pp. 423-425.

⁸ Su Ruggeri, si veda T. Manfredi, *Contributo sulla formazione e sull'attività romana di Giovanni Ruggeri*, in «Arte lombarda», 113/115 (1995), pp. 117-121.

⁹ Il 19 settembre 1721 il Bernasconi firmava il contratto per gli stucchi della «Tribuna, Cappellone, cappelle e porte» della chiesa: AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 20, ins. 49; cfr. Grattarola, A.M. Pacelli, V. Pacelli, *Il romanzo*, cit., pp. 409-411.

¹⁰ C. Giovannone, *Stuccatori ticinesi e barocco romano: Giuseppe Bernasconi e soci nel cantiere borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane. Rilettura tecnica delle fonti documentarie*, in *Stucchi e stuccatori ticinesi tra XVI e XVIII secolo. Studi e ricerche di conservazione*, a cura di A. Felici, G. Jean, Firenze, Nardini, 2020, pp. 95-118.

¹¹ Il 5 gennaio 1722 Carlo Pacenti firmava il contratto per i lavori di stucco della facciata della chiesa: AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 20, fasc. 52; cfr. Grattarola, A.M. Pacelli, V. Pacelli, *Il romanzo*, cit., pp. 412-414.

¹² R. Randolfi, *Parrocchia dei Santi Vincenzo e Anastasio*, in «Studi sul Settecento Romano», 21 (2005), pp. 438, 441 nota 17; 445, 448 nota 26.

¹³ Y. Primarosa, *La committenza artistica della Compagnia della Misericordia di Poggio Mirteto tra Sei e Settecento: Plautilla Bricci, Michelangelo Cerruti, Gaspare Serenario, Alessandro Specchi*, in «Studi sul Settecento Romano» 28 (2012), pp. 138, 140, 142, 147 nota 24, 152, 154-155.

¹⁴ Sull'intervento di Pacenti a Civita Castellana, si vedano S. Perissinotti Rossi, *Opere inedite, nuovi documenti e notizie su Giovan Battista Maini*, in «Studi sul Settecento Romano», 17 (2001), pp. 61-94.

del colonnato della Basilica Vaticana con la grande statua di *Sant'Anastasio*¹⁵ e partecipando più tardi alla decorazione dell'attico della Basilica Lateranense con il *San Gregorio Nazianzeno* (1735)¹⁶.

La ricca documentazione d'archivio ed in particolare il carteggio tra l'architetto e Francesco Maria Ruspoli consentono di ripercorrere in maniera dettagliata l'esecuzione e delle opere del Riccardi all'interno della Collegiata e il ruolo del committente nella scelta dei modelli.

Il 28 luglio 1720 Giovan Battista Gazzale scriveva a Francesco Maria riferendogli che stava cominciando a pensare al disegno dell'altare maggiore preannunciandogli che di lì a poco avrebbe inviato a Roma i disegni con due o tre alternative per la Gloria [fig. 1]¹⁷. L'impegno era mantenuto dall'architetto che il 9 settembre spediva i disegni annunciando la realizzazione di un modellino ligneo¹⁸ che gli avrebbe mostrato volentieri per discutere eventuali aggiustamenti¹⁹. La soluzione proposta dal Gazzale, convinto che lo spazio della tribuna non fosse sufficiente ad accogliere un altare magnifico così come era desiderato dal Ruspoli, non dovette convincere Francesco Maria che il 3 dicembre tornava a scrivere all'architetto consigliandolo, in maniera repentina, di «Vedere l'altare maggiore di Campitelli e se verrà consimile o più grande quello di Vignanello - Misurare la tribuna di Campitelli e se sia simile quella di Vignanello»²⁰ [fig. 2]. Il suggerimento era dunque quello di studiare attentamente il progetto di Rainaldi per la tribuna di Santa Maria in Campitelli e di realizzarne una replica a Vignanello. Francesco Maria conosceva del resto bene quella chiesa dove era stata sepolta sua madre Anna Maria Corsini, e dove i cugini Capizucchi da cui nel 1678 egli aveva ereditato il titolo ed il cognome avevano le più antiche sepolture a terra oltre alla celebre cappella [fig. 3] fatta edificare e decorare dal cardinale Raimondo Capizucchi tra il 1691 e il 1699 [fig. 4]. Dopo aver attentamente studiato la grande macchina della

¹⁵ V. Martinelli, *Le statue berniniane del colonnato di San Pietro*, Roma, De Luca Editore, 1987, pp. 119, 225.

¹⁶ F. Franzini, *Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edifici antichi, e Moderni Sagri, e profani della città di Roma*, Roma, Appresso Gregorio Roiseco, 1765, p. 432; V. Hyde Minor, *Passive Tranquillity; the sculpture of Filippo della Valle*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1997, p. 286 che pubblica il pagamento all'artista.

¹⁷ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lettere di Vignanello*, vol. 61, alle date del 28 luglio e 19 agosto.

¹⁸ *Ivi*, alla data del 9 settembre.

¹⁹ *Ivi*, alla data del 15 settembre.

²⁰ *Ivi*, alla data del 3 dicembre 1720.

Gloria ideata da Rainaldi e realizzata come noto da Melchiorre Cafà che eseguì il modello in cera ed Ercole Ferrata che proseguì il lavoro dopo l'improvvisa scomparsa dello scultore maltese, Gazzale modificava la proposta iniziale rifacendosi a quel modello già notoriamente studiato da Carlo Fontana che 1674 ne aveva offerto la sua magnifica rivisitazione nell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Traspontina [fig. 5] grazie all'abilità di Leonardo Retti che realizzava un vero e proprio capolavoro²¹. Francesco Maria sapeva del resto di non avere più a che fare con il più talentuoso Giovan Battista Contini ma con un architetto «di campagna», all'occorrenza suo dispensiere, che andava guidato e accompagnato nonostante il tirocinio accanto a Contini che gli aveva aperto lo sguardo sulla cultura tardo-barocca. È nota del resto la formazione di Contini sotto Gian Lorenzo Bernini e il suo legame con lo scultore che come ricorda Baldinucci aveva assistito in punto di morte²² e del quale conservava in casa un ritratto di lui «di stampa tirato su tela con cornicetta nera» menzionato nell'inventario dei suoi beni²³.

Approvato il progetto, spettò al Gazzale la scelta dello scultore che come riferiva al Ruspoli in una lettera del 27 maggio 1721 egli aveva incontrato a Roma, a Trastevere, dove il Riccardi risiedeva, concordando le linee generali dell'opera²⁴. Lo scultore si impegnava, qualora gli fosse stata accordata la commissione dal Ruspoli di eseguire gratuitamente uno o più modelli; in caso contrario egli avrebbe preteso gli emolumenti per i soli bozzetti²⁵.

Firmato il contratto, nel maggio del 1722 riceveva i primi acconti per il lavoro accettato con soddisfazione²⁶. Recatosi a Vignanello il 23 di giugno «per riconoscere il sito per l'ornato da farsi nel altar maggiore» il 27 di quello stesso mese lo scultore

²¹ F. Amendolagine, F. Bulfone Gransinigh, A. Kader Moussalli, *Architettura e arte plastica di Carlo Fontana e Leonardo retti nell'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina: un connubio perfetto*, in *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*, atti del convegno di studi a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini (Roma, Accademia Nazionale di San Luca 22-24 ottobre 2014), Roma, edizioni Accademia Nazionale di S. Luca, 2017, pp. 381-386.

²² F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1682, p. 63.

²³ Archivio di Stato di Roma [ASR], 30 Notai capitolini, Uff. 18, vol. 411, cc. 579-635, notaio Vincenzo Fasciamontes, citato in H. Hager, *Contini Giovan Battista*, in *DBI*, 28 (1983), pp. 515-522.

²⁴ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lettere di Vignanello*, vol. 61, alla data del 27 maggio 1721.

²⁵ *Ivi*, alla data del 31 maggio 1721.

²⁶ Archivio Storico del Banco di Santo Spirito [ASBI], *Libri Mastri di Roma*, registro 159, alla data del 1 maggio 1722: «E.mo Francesco Maria Ruspoli. A dì 1 maggio [1722] scudi sessanta di moneta à Giuseppe Riccardi scudi 60»; *ivi*, alla data del 23 luglio 1722: «E.mo Francesco Maria Ruspoli. A dì 23 luglio [1722] scudi centocinquanta di moneta à Giuseppe Riccardi scudi 150».

firmava il contratto di allogazione dell'opera ampiamente descritta e valutata in ogni sua parte nel documento notarile²⁷.

Il lavoro che poté iniziare solo dopo l'arrivo dei modelli a Vignanello nel settembre di quell'anno²⁸ procedette speditamente e il 24 ottobre come riferiva il Gazzale al Principe «il Riccardi à abbozzati diversi altri cherubini, con nuvoli e raggi, et adesso sta abbozzando il putto volante laterale che resta di fianco alla corona, e dimani credo che l'havverà terminato, poi metterà mano all'Angeloni»²⁹. Il 15 dicembre l'opera era pressoché ultimata e Gazzale poteva riferire al Ruspoli che lo scultore «à calato l'ultimo ponte della macchina, si che adesso si comincia a godere del bel tabernacolo in su terminata, e fa una bella comparsa, decorosa e ricca»³⁰.

Il successo era stato assicurato, oltreché dal modello, dall'abilità del Riccardi nell'uso dello stucco che offriva, in particolare negli apparati decorativi, la possibilità di esaltare in misura maggiore rispetto al marmo la tridimensionalità delle figure come mostrano i due grandi angeli che sostengono il baldacchino. Senza un reale punto d'appoggio sia orizzontale che verticale essi si mostrano a prima vista come indipendenti dalla complessa struttura architettonica chiusa a cuspide da una corona imperiale utilizzata costantemente come noto negli apparati funebri e già tradotta in architettura stabile nell'altare della Traspontina. Aspetti non secondari nella ripresa del progetto di Rainaldi erano stati poi l'uso della luce derivata da una fonte nascosta, come del resto in Santa Maria in Campitelli, secondo una strategia pienamente barocca di illuminazione che desta maggiore stupore e meraviglia nella percezione complessiva dell'opera³¹ e il rapporto con la musica nella stretta correlazione spaziale e spirituale con l'organo della controfacciata [fig. 6] realizzato dall'intagliatore Girolamo Corpi su progetto del Gazzale che bene cono-

²⁷ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 20, fasc. 40: «quale ornato forma l'Altare Maggiore di detta Chiesa composto con due Angeloni di palmi 17 l'uno che fingano reggere il Tabernacolo, altro putto volante che cala sopra il frontespizio d'altezza palmi 8 in circa, due mezzi putti aggrappati dall'altro lato del Tabernacolo con n. otto teste di cherubini grandi all'doppio del naturale e altre otto teste più piccole di mezzo rilievo dui altri Putti Scherzanti che fingano reggere il quadro della Beatissima Vergine in mezzo al Tabernacolo, la corona che fa finimento sopra detto Tabernacolo, la cornice intagliata intorno a detto quadro, il Tabernacolo di quattro colonne scannellate con suoi Capitelli, basamento, base e frontespizio, il campo sopra e sotto le suddette figure, e Tabernacolo con i suoi nuvoli e raggi».

²⁸ *Ivi*, fasc. 23.

²⁹ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lettere di Vignanello*, vol. 61, alla data del 24 ottobre 1721.

³⁰ *Ivi*, vol. 61, alla data del 21 dicembre 1721.

³¹ Per una lettura completa dell'opera, si rinvia a G.C. Argan, *Santa Maria in Campitelli*, in «Commentari», 11 (1960), pp. 74-86.

sceva gli interessi musicali di Francesco Maria³², gli allestimenti teatrali di Contini per il Ruspoli come pure certamente le musiche dello stesso Rainaldi raffinato e colto compositore.

Nel giugno del 1723 la grande macchina era completata e i doratori Giuseppe Calamari e Giovanni de Angelis potevano firmare i contratti per il lavoro di doratura³³. Il successo dell'altare maggiore della Collegiata aveva assicurato al Riccardi una nuova commissione. Nel 1723 grazie all'intervento di Alessandro Ruspoli, primicerio della Santissima Trinità dei Pellegrini [fig. 7], lo scultore era stato chiamato a realizzare in quella chiesa il monumento funebre di Alessandro Raimondi³⁴ ancora fortemente ispirato alla poetica berniniana.

Nel 1726 Giuseppe Riccardi era nuovamente coinvolto nella Collegiata di Vignanello dove eseguiva per volere di Francesco Maria il monumento funerario del cardinale Galeazzo Marescotti cui il Ruspoli aveva già reso omaggio in vita commissionando nei primi mesi del 1706 allo scultore Lorenzo Ottoni (1658-1736) un suo ritratto in busto realizzato in marmo bianco [fig. 8].

Progettato da Giovan Battista Gazzale e collocato sul lato sinistro della cappella dedicata a Giacinta Marescotti [fig. 9], alla quale il Cardinale era particolarmente devoto, il monumento venne iniziato nel dicembre del 1726, quando, come emerge dai mandati dei Libri Mastri, Giuseppe Riccardi riceveva un primo acconto di cento scudi per la realizzazione del «Bassorilievo in ovato rappresentante il Ritratto dell'Eminentissimo Marescotti con la sua cornice di giallo antico» che campeggia al di sopra del sarcofago³⁵. I tempi e le modalità di esecuzione dell'opera sono descritti in due lunghi conti presentati dallo scultore al computista di Casa Michele Falichi³⁶.

³² Sulla committenza musicale di Francesco Maria, il rinvio è a U. Kirkendale, *The Ruspoli documents on Handel*, in «Journal of the American Musicological Society», XX (1967), pp. 221-245; Eadem, *Handel with Ruspoli: new documents from the Archivio Segreto Vaticano, december 1706 to december 1708*, in «Studi musicali», 32 (2003), pp. 301-348; da ultimo Eadem, *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, revisione di W. Kirkendale e traduzione di G. Monari, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017.

³³ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 21, fasc. 39.

³⁴ F. Salamone, *Il monumento funebre ad Alessandro Raimondi nel complesso della Santissima Trinità dei Pellegrini*, in «Studi sul Settecento Romano», 15 (1999), pp. 223-225.

³⁵ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Libri Mastri di Roma*, vol. 3, c. 974r.

³⁶ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 85, c. non num., alle date del 9 aprile 1727, «Conto di Giuseppe Riccardi Scultore per la medaglia della Chiara memoria del cardinale Marescotti fu saldato d'ordine al sudetto in scudi 100»; AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Libri Mastri di Roma*, vol. 4, anni 1728-1731, c. 269r; AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 92, c. non num., alla data del 25 settembre 1729.

La prima delle parti ad essere ideata fu dunque il ritratto in marmo statuario del Cardinale inserito in una cornice ovale di giallo antico foderata di peperino e collocata al centro del sepolcro³⁷. Come di frequente, l'esecuzione del ritratto era stata preceduta dalla creazione di un modello in creta nel quale il presule era raffigurato «con le mani giunte in atto di orare». Approvato da Francesco Maria, il modello era terminato nel luglio del 1726 e conservato in una cornice ovale realizzata dall'intagliatore Valentino Consalvi³⁸.

Il modello per il ritratto del Cardinale era stato desunto, come annota il Riccardi nella *Nota* dei suoi lavori, da «da un Ritratto in tela», probabilmente quello eseguito da Antonio David (1698-1750) tra il 1709 e il 1720³⁹ menzionato nell'inventario dei dipinti del Ruspoli stilato nel 1731 da Marco Benefial⁴⁰.

Entro il 1729, Giuseppe Riccardi realizzava l'intero ornato del deposito in stucco⁴¹, descritto nel lungo conto dei lavori che prevedevano l'esecuzione della figura della *Fama* che solleva il medaglione con il ritratto del Marescotti e l'arme della Casa posta sotto l'urna in marmo nero. Costruito sullo sfondo di un ricco drappeggio, ad emulazione dei drappi berniniani, a rapida memoria quello del monumento Raggi in Santa Maria sopra Minerva (1647), il monumento rievoca uno schema figurativo ampiamente utilizzato dagli allievi di Bernini. Nello studio delle fonti rainaldiane, il Gazzale doveva certamente conoscere il monumento funerario del cardinale Carlo Bonelli (1670) progettato da Rainaldi [fig. 10] nella stessa chiesa domenicana della Minerva⁴². Grazie al connubio ormai perfetto con gli allievi di Ferrata, Leonar-

³⁷ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Libri Mastri di Roma*, vol. 3, c. 974r: «Spese per il Deposito dell'Em.mo Marescotti fatto fare da S.E. in Vignanello dare a dì 31 dicembre 1726 scudi 100 moneta buoni a Giuseppe Riccardi dovutogli per il Bassorilievo ovato rappresentante il Ritratto dell'E.mo Marescotti con sua cornice di giallo antico, e peperino dietro fatto per il deposito del medesimo scudi 100».

³⁸ *Ivi*, c. 946r, alla data del 23 luglio 1726: «scudi 2.55 a Giovanni De Angelis indoratore dovutogli di un suo conto di robba e fattura della svenatura alla cornice del modello del ritratto di gesso della chiara Memoria del cardinale Marescotti scudi 2.55»; *ivi*, c. 946r, alla data del 31 luglio 1726: «scudi 6.50 a Valentino Consalvi dovutogli per haver intagliato una cornice in ovato in cui è posto il Ritratto dell'E.mo Marescotti fatto di gesso scudi 6.50».

³⁹ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 48, c. non num. novembre 1709-febbraio 1710.

⁴⁰ M.C. Cola, *Gli Inventari della collezione Ruspoli: la quadreria settecentesca al suo vertice e l'allestimento nel palazzo al Corso*, in «Studi sul Settecento Romano», 26 (2010), p. 31, n. 118.

⁴¹ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 92, c. non num, *Conto di Giuseppe Riccardi Scultore per Lavori fatti per il Deposito del Sig. Cardinale Marescotti Ch. Mem. nella Chiesa di Vignanello*.

⁴² Sul monumento Bonelli, il rinvio è a C. Giometti, *Nuovi contributi per Michel Maille scultore in marmo*, in «Prospettiva», 117-118 (2006), pp. 173-182.

do Retti, Filippo Carcani, Francesco Cavallini e Michele Maille, Rainaldi risolveva abilmente, grazie alle sue qualità di architetto e scenografo, il problema del ristretto spazio dell'atrio-vestibolo utilizzando la parete della porta.

Difficoltà simili si erano presentate al Riccardi nella Collegiata di Vignanello dove il vano ridotto in cui incassare il monumento Marescotti lo aveva inevitabilmente costretto ad un alleggerimento della struttura architettonica grazie agli elementi scultorei del drappo che fa da sfondo alla parete e allo sviluppo ascensionale della figura della Fama che solleva verso l'alto il busto clipeato.

Ispirato alle invenzioni di Rainaldi, il monumento realizzato dal Riccardi traduce i modelli scultorei tardo seicenteschi in un linguaggio più temperato e melodrammatico volto ad esaltare la spiritualità del Cardinale che volge lo sguardo verso la pala d'altare della cappella raffigurante *l'Estasi di Giacinta Marescotti*.





Fig. 1 Giuseppe Riccardi, *Gloria di angeli*, 1723, Vignanello, collegiata, altare maggiore.



Fig. 2 Carlo Rainaldi, Tribuna della chiesa di Santa Maria in Campitelli, 1667.

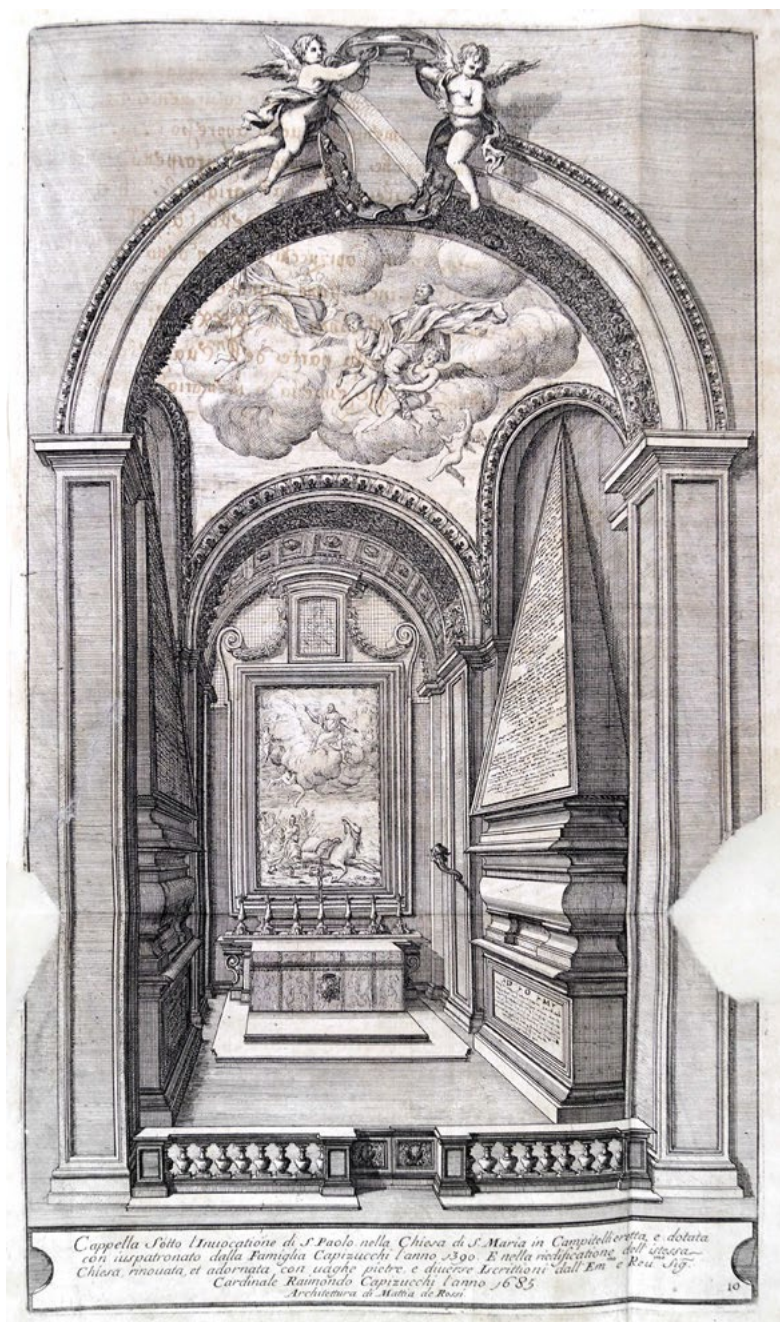


Fig. 3

La cappella Capizucchi in Santa Maria in Campitelli, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, ms. Vitt. Em. 543.



Arnold Westerhout da Giovan Battista Gaulli, 1681, *Ritratto del cardinale Raimondo Capizucchi*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, ms. Vitt. Em. 543.

Fig. 4



Fig. 5 Carlo Fontana, altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Traspontina, 1674.



Fig. 6 Girolamo Corpi su disegno di Giovan Battista Gazzale, organo della Collegiata di Vignanello.



Fig. 7 Giuseppe Riccardi, *Monumento di Alessandro Raimondi*, Roma, SS.ma Trinità dei Pellegrini, 1723.



Fig. 8 Lorenzo Ottoni, *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*, Roma, collezione privata, 1706-1707.



Fig. 9

Giuseppe Riccardi, *Monumento funerario del cardinale Galeazzo Marescotti*, 1726-1729, Vignanello, Collegiata, cappella di Santa Giacinta Marescotti.



Carlo Rainaldi, *Monumento funerario del cardinale Carlo Bonelli*, Roma, Santa Maria sopra Minerva, 1670.

Fig. 10



PROFILO AUTRICE

Maria Celeste Cola

Dottore di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università di Roma "La Sapienza" dove ha insegnato Storia dell'Arte moderna, si occupa di storia del collezionismo e di committenza artistica con particolare riferimento a Roma tra Sei e Settecento.

Membro del Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma, fa parte del comitato editoriale della rivista "Studi sul Settecento Romano" fondata da Elisa Debenedetti. Dal giugno del 2007 collabora con l'attività di ricerca dell'*Institut européen d'histoire de la République des Lettres-Respublica Literaria* presieduto dal Prof. M. Jean Leclant e diretto dai Prof. M. Guillaume Metaayer e M. Francesco Solinas per il quale ha preso parte a diversi progetti tra cui gli ultimi dedicati all'ornamento in età moderna.

I suoi lavori sono apparsi nelle riviste "Studi sul Settecento Romano", "Bollettino d'Arte", "The Burlington Magazine", "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", "The Georgian Group Journal". Nel 2012 ha pubblicato la monografia *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento* (Roma, Gangemi editore) e nel 2018 *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico* (Roma, De Luca editori d'Arte).

PhD in Art History from the University of Rome "La Sapienza," where he taught Modern Art History, she specializes in the history of collecting and artistic patronage, with a focus on Rome between the 17th and 18th centuries.

A member of the Center for Studies on the Culture and Image of Rome, she is on the editorial board of the journal "Studi sul Settecento Romano," founded by Elisa Debenedetti. Since June 2007, she has collaborated with the research activities of the *Institut européen d'histoire de la République des Lettres-Respublica Literaria*, chaired by Professor M. Jean Leclant and directed by Professors M. Guillaume Metaayer and M. Francesco Solinas, for which she has participated in several projects, including the latest ones dedicated to ornamentation in the modern age.

Her works have appeared in the journals "Studi sul Settecento Romano", "Bollettino d'Arte", "The Burlington Magazine", "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte" and "The Georgian Group Journal." In 2012, she published the monograph *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento* (Roma, Gangemi Editore), and in 2018, *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico* (Roma, De Luca editori d'Arte).

Daniele Sanguineti

Filippo Parodi: la consistenza dei soggiorni romani e il riutilizzo dei modelli tra Genova e Venezia

Abstract ITA

Filippo Parodi, il più importante scultore attivo a Genova nel corso del secondo Seicento, ebbe una formazione estremamente complessa, in cui entrarono in gioco non solo i rapporti con l'ambiente dei pittori locali (in particolare Domenico Piola) e l'eredità di Pierre Puget (in città nel corso degli anni Sessanta del Seicento), ma soprattutto le permanenze a Roma e il contatto diretto con l'ambiente di Bernini e dei berniniani. Il contributo analizza nuovamente quanto è noto sui due soggiorni a Roma (1660-1666 circa e 1672) e propone una suggestiva casistica di modelli repertoriali tratti da quell'ambiente e costantemente impiegati da Parodi per progettare le sue sculture, sia a Genova sia nel corso del lungo soggiorno in Veneto.

Abstract ENG

Filippo Parodi, the most important sculptor working in Genoa during the second half of the 17th century, had an extremely complex background, shaped not only by his connections with the local painting community (in particular Domenico Piola) and the legacy of Pierre Puget (who was in the city during the 1660s), but above all his stays in Rome and his direct contact with the circle of Bernini and his followers. This paper re-examines what is known about his two stays in Rome (c. 1660-1666 and 1672) and presents a compelling case study of repertoire models drawn from that milieu and consistently employed by Parodi to design his sculptures, both in Genoa and during his long stay in the Veneto.

Parole chiave

Età barocca, Filippo Parodi, progettazione per la scultura, scultura genovese

Si può senz'altro sostenere che lo scultore genovese Filippo Parodi – con due permanenze a Roma restituite dalle fonti biografiche e da un documento – abbia attuato, all'esordio della seconda metà del Seicento, il primo contatto, davvero diretto e consistente, con la cultura figurativa barocca di stampo romano¹. L'assunto, impostato all'insegna di un certo attardamento, richiede alcune puntualizzazioni e certamente implica una funzionale approssimazione².

Se in patria la maggior parte della committenza si rivelò, durante la prima parte del secolo, tendenzialmente conservatrice e fidelizzata, per i risvolti pubblici, a una forma di decoro garantita dallo 'standard' delle botteghe locali di matrice lombarda³, in ambito romano, invece, famiglie illuminate di liguri, come i genovesi Raggi – strettamente legati a Urbano VIII – o i savonesi Raimondi, Siri e Gavotti, utilizzarono dagli anni quaranta Bernini e i suoi collaboratori per cantieri sperimentali, come la cappella Raimondi in San Pietro in Montorio (entro il 1647), la *Memoria di suor Maria Raggi* in Santa Maria sopra Minerva – terminata in seguito alla nomina cardinalizia di Lorenzo Raggi (1647) –, o la grandiosa cappella Gavotti in San Nicola da Tolentino, con un assetto scultoreo – eseguito da Cosimo Fancelli, Antonio Raggi ed Ercole Ferrata – parzialmente concluso nel 1674 e finalizzato a veicolare il culto savonese della Madonna della Misericordia⁴.

¹ Per Filippo Parodi cfr. almeno: L. Magnani, *Documenti per l'attività di Filippo Parodi a Genova e in Veneto*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 205-208; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino, Allemandi, 2013, pp. 168-177, 432-435; M. Bruno, D. Sanguineti, *Parodi, Filippo (Giacomo Filippo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81 (2014), pp. 413-419; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi: fonti, documenti, considerazioni*, in *Filippo Parodi. Le Metamorfosi*, a cura di L. Leoncini, Genova, Sagep, 2024, pp. 9-31.

² Non si possiedono, tanto per citare un caso meritevole di attenzione, evidenze circostanziate sulla natura dell'aggiornamento – riguardante il versante tecnico, non solo compositivo (quindi molto probabilmente non mediato) – che il genovese Marco Antonio Poggio, uno scultore in legno di formazione bissonesca destinato a morire in Spagna anteriormente al 1674, mise a punto nel corso dei tardi anni Cinquanta, come rivelano le notevoli suggestioni berniniane contenute nella macchina processionale per l'oratorio *Mortis et Orationis* a Genova Sampierdarena raffigurante la *Decollazione del Battista*. Cfr. D. Sanguineti, *La Decollazione del Battista di Marco Antonio Poggio: il teatro barocco a Genova*, in *La Decollazione del Battista di Marco Antonio Poggio. Storia e restauro*, a cura di D. Sanguineti, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2013, pp. 18-53.

³ L. Magnani, *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in *Genova nell'Età Barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio-26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 291-302 (in particolare pp. 292-293).

⁴ Cfr. in generale D. Sanguineti, *'Come si costuma in Roma': appunti di committenza artistica*

Un caso ben noto è poi quello dei genovesi Franzone: Giacomo dedito a una brillante carriera ecclesiastica in stretto rapporto con i Pamphilj e con un ruolo di spicco entro la Congregazione per la Reverenda Fabbrica di San Pietro, il fratello Agostino presente a Roma nel decennio centrale del secolo, quando fu eletto ministro residente della Repubblica presso la Santa Sede (1657-1658) e quando non poche sculture algardiane raggiunsero le dimore genovesi della famiglia⁵. Tra queste è d'obbligo ricordare il *Battesimo di Cristo* (Cleveland, Museum of Art) e il grande *Crocifisso*, commissionato, secondo la narrazione di Bellori e Baldinucci, mutuando il prototipo Alamandini e solo in seguito dislocato da uno spazio privato alla dimensione pubblica dell'altare, come fulcro della cappella gentilizia che Agostino si assicurò, dal 1677, entro la chiesa carmelitana dei Santi Vittore e Carlo a Genova⁶. Queste famiglie di 'nazione genovese' avevano maturato, evidentemente, una diversa sensibilità a stretto contatto con la corte romana, alla quale per di più arrecavano un flusso cospicuo di denari e dalla quale trassero consolidamenti della carriera diplomatica, degli affari o dei ruoli di prestigio.

Un significativo evento determinò una più ampia divulgazione del codice scultoreo romano: l'approdo a Genova, nel dicembre 1660, del marsigliese Pierre Puget, il quale, trattenendosi in città per nove anni, si fece l'interprete, per mirate commissioni (i Brignole, i Sauli, i De Marini), di importanti novità giunte dalla Roma barocca, contribuendo a fornire – attraverso altari, allestimenti, statue, busti e gruppi scultorei realizzati con linguaggio innovativo ma meno enfatico di quello berniniano – nuove tipologie di riferimento e ad avviare, memore dell'esperienza presso Pietro da Cortona, una intensa stagione di interferenze tra le arti⁷.

della 'nazione genovese' in età barocca, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano, Skira, 2015, pp. 197-201.

⁵ In generale per i fratelli Franzone e il loro gusto collezionistico: *La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata. Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, a cura di M. Bruno, D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2013.

⁶ Cfr. P. Boccardo, *Vicende e identificazione delle opere di Algardi nella collezione Franzone e un inedito bronzo delle civiche raccolte genovesi*, in *La cappella dei Signori Franzoni*, cit., pp. 39-55; D. Sanguineti, *A margine della cappella Franzone: Algardi e Genova*, in *La cappella dei Signori Franzoni*, cit., pp. 127-155; D. Sanguineti, *Alessandro Algardi's Franzone Crucifix*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honor of Jennifer Montagu*, a cura di C.H. Miner, Milano, Skira, 2015, pp. 147-158.

⁷ Per Pierre Puget: Klaus Herding, *Pierre Puget (1620-1694)*. Édition révisée par Geneviève Bresc-Bautier, Dijon, Édition Fatou, 2023, 4 volumi (con bibliografia precedente). Per il soggiorno genovese di Puget cfr. anche L. Magnani, *Pierre Puget, uno scultore barocco fra Genova e la corte di Francia*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal, *Genova e la Francia. Opere, artisti,*

Filippo Parodi, dotato di una formazione da falegname perfezionata nel corso della parte finale degli anni Cinquanta grazie ai rapporti intrecciati con il pittore Domenico Piola – che si stava imponendo come elargitore di progetti grafici a beneficio di scultori, marmorari, stuccatori e argentieri⁸ – restò fedele alla propria natura di raffinato intagliatore.

Il primo soggiorno a Roma, per il quale occorre ancora totalmente affidarsi alla testimonianza del biografo settecentesco, Carlo Giuseppe Ratti, e che dovrebbe cadere poco oltre il 1660, quando aveva appena superato i trent'anni, venne svolto, per i sei anni successivi⁹, proprio con lo scopo di aggiornare le competenze di intagliatore e osservare la tecnica scultorea dei berniniani, i repertori circolanti e le sculture pubblicamente visibili.

È utile ribadire la singolare concomitanza tra gli anni della prima permanenza romana di Filippo e lo svolgimento del cantiere della Cattedra di san Pietro, dove una schiera di artisti, dalle svariate provenienze e competenze, traducevano il grandioso progetto elaborato da Bernini¹⁰. Si deve rilevare che l'individuazione del maestro proprio in Bernini, il quale, secondo il biografo, «di buon genio lo ricevette in discepolo»¹¹, non è per ora supportata da documenti, ma neppure è da escludere come possibilità di inserimento del genovese, in ogni caso già adulto e pratico, nel principale cantiere in quel momento attivo nella basilica vaticana.

committenti, collezionisti, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2003, pp. 109-123.

⁸ Per il ruolo di progettista assunto da Domenico Piola a favore degli scultori: D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua casa*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2004, pp. 115-124; D. Sanguineti, *I percorsi di Domenico Piola*, in *Domenico Piola 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 13 ottobre 2017-7 gennaio 2018), a cura di D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2017, pp. 11-57 (in particolare pp. 28-34).

⁹ La cronologia più plausibile della permanenza romana deve tener conto della periodizzazione offerta da Ratti, il quale, nella versione manoscritta della biografia, ricordava l'età di Filippo quando Piola gli consigliò quel percorso – «in età di trenta e più anni» –, e, nella versione a stampa, segnalava che «sei anni studiò colà il Parodi: indi a Genova ritornò fatto Scultore, e di qualche grido»: C.G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri e de' foresti che in Genova operarono*, Genova 1762, Archivio Storico del Comune, ms. 44, c. 56r (ed. a cura di M. Migliorini, Genova, Università di Genova, 1997, p. 58); C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi, tomo secondo, scritto da Carlo Giuseppe Ratti, pittore, e socio delle Accademie Ligustica, e Parmense: in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova, Stamperia Casamara, 1769, p. 54. Proponendo, nel testo a stampa, una quantificazione in sei anni della permanenza romana, Ratti andava a emendare l'arco temporale fissato in un primo tempo nel manoscritto («Fatichò colà per tre anni continui»).

¹⁰ L. Magnani, *L'intaglio tra apparato e statuaria: l'idea di scultura di Filippo Parodi*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, cit., pp. 127-134 (in particolare p. 128).

¹¹ C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, cit., p. 54.

Proprio una scenografica compagine di rilievi, statue e decori a intaglio costituisce la prima commissione affrontata all'indomani del rientro in patria: il 12 luglio 1667, Parodi, definito «intagliatore», elaborò, per conto dell'armatore Filippo Spinola, «li lavori per ornamento della nave nominata il Paradiso, che si sta perfetionando sopra la spiaggia di Sampierdarena»¹². In particolare l'apparato che rivestiva l'intera poppa della nave, di cui Parodi esibiva un modelletto in terracotta, rispondeva a un disegno, anch'esso citato nel contratto, fornito da Domenico Piola e identificabile con quello conservato a Parigi per via della presenza di alcuni santi, citati nel capitolato, entro il bassorilievo del quadro di poppa¹³.

Questa prima esperienza romana non rappresentò affatto per Parodi, come il decoro della nave *Paradiso* esemplifica, una cesura con la precedente attività di intagliatore; anzi il rinnovamento della statuaria da parata genovese avvenne proprio in quella circostanza, durante la quale fu fondamentale la diretta osservazione dei risultati ormai ampiamente sperimentati dai grandi scultori. A esemplificare la produzione di figure mitologiche in legno dorato che Parodi distribuì nei saloni e nelle gallerie dei palazzi genovesi si possono citare la coppia di *Fauni reggitorciera* (Genova, palazzo Durazzo Pallavicini)¹⁴ – derivanti con evidenza dall'*Autunno* scolpito dal giovanissimo Gian Lorenzo nell'ambito delle *Stagioni* lavorate dal padre Pietro (Frascati, Villa Aldobrandini) – e la *Specchiera* con il mito di Narciso scortata dalle quattro *Stagioni*, ossia il cosiddetto 'fornimento Durazzo' (Albissola, villa Durazzo Faraggiana)¹⁵, databile alla fine degli anni Sessanta, nell'ambito del quale l'*Autunno* [fig. 1] dichiara, nella disposizione degli arti, la ripresa del *Bacco* (Roma, Galleria Doria Pamphilj) di François Du Quesnoy.

Si deduce che Parodi a Roma fosse mosso da una volontà di rilevazione davvero massiva di quanto elaborato dai maggiori scultori nei decenni precedenti con lo

¹² D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso': precisazioni cronologiche e spunti di riflessione*, in «Paragone», LXIII, 106 (753), 2012, pp. 67-87.

¹³ Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 10509. Un altro foglio, da collegare con evidenza alla stessa commissione, si conserva a Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D4246. Per entrambi i disegni progettuali: D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso'*, cit., pp. 70, 80 note 19 e 20 (con bibliografia precedente).

¹⁴ E. Baccheschi in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, pp. 344-345, n. 195; D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso'*, cit., pp. 73, 82 nota 33; Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., pp. 170, 262-263 nota 314.

¹⁵ A. González-Palacios, *Il mobile in Liguria*, con la collaborazione di E. Baccheschi, Genova, Sagep, 1996, pp. 77-80; L. Magnani, *Narciso e lo specchio*, in «FMR», 15 (2006), pp. 99-110; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., pp. 171, 263-264 nota 319; M. Bruno, «Intrecciando arabeschi, e fogliami». *Filippo Parodi as intagliatore in Wood: new attributions and considerations*, in *The Eternal Baroque*, cit., pp. 348-351.

scopo di un trasferimento in patria di bagagli colmi di appunti e modelletti. E proprio a lui occorre riconoscere il merito di aver divulgato a Genova, tra le svariate suggestioni ricevute dal contatto con un'ampia gamma di decoratori e intagliatori orbitanti attorno a Bernini, l'idea di intaglio come apparato per uno spazio interno e, in particolare, la diffusione della statua cantonale spesso addizionata alla funzione di reggitorcia o di reggivaso, eretta su un basamento condotto a scoglio¹⁶. In occasione del matrimonio tra Giovanni Andrea III Doria e Anna Pamphilj, nell'inverno 1671, Parodi venne ricompensato per la realizzazione di due statue in legno dorato raffiguranti *Tritoni con aquile* [fig. 2] e per l'elaborazione di una carrozza «a forma di trionfo con intagli, figure sopra dorate, guarnizioni in oro» che, con una «foggia non prima usata», doveva scortare la principessa dal molo di Genova alla villa Doria di Fassolo¹⁷. Resta, come unica testimonianza, il disegno progettuale relativo a un brano del veicolo [fig. 3], il treno posteriore che visualizza parte dell'invenzione a carattere encomiastico e mostra una totale adesione ai canoni impiegati a Roma proprio in quegli stessi anni. L'autore del progetto disegnato, probabilmente lo stesso Filippo¹⁸, sembra ispirarsi, nel motivo morfologico e nel

¹⁶ D. Sanguineti, *Parodi, Torre, Maragliano. Appunti sulla scultura d'arredo in età barocca*, in *Barocco segreto. Arte genovese dalle collezioni private*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 7 aprile-10 luglio 2022), a cura di A. Marengo, A. Orlando, Genova, Sagep, 2022, pp. 110-121; D. Sanguineti, *Per la scultura d'arredo genovese: due torchiere con zefiri e delfini*, in *Nuove Luci. Acquisizioni, donazioni e restauri. Galleria Nazionale della Liguria 1958-2021*, a cura di A. Guerrini, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2022, pp. 283-289 (con bibliografia precedente).

¹⁷ L. Stagno, *Feste barocche e «segni di allegrezza»: le nozze Doria-Pamphilj nel 1671 nel Palazzo del Principe a Genova*, in *Capitali della festa. L'Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca, 2007, pp. 149-162; L. Stagno, *Committenze artistiche per il matrimonio di Anna Pamphilj e Giovanni Andrea III Doria Landi (1671)*, in *The Pamphilj and the Arts Patronage and Consumption in Baroque Rome*, a cura di S.C. Leone, Chestnut Hill, McMullen Museum of Art, 2011, pp. 55-75; L. Stagno, *L'attività di Filippo e Domenico Parodi per i Doria Principi di Melfi*, in «Rivista d'Arte», 2012, pp. 353-386; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., pp. 172, 264-265 nota 326; L. Stagno, *L'attività per i Doria principi di Melfi di Domenico Piola, «pittore stimato»*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, a cura di D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2019, pp. 148-163.

¹⁸ Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D3393; E. Gavazza, *Documenti per Filippo Parodi. L'altare del Carmine e la specchiera Brignole*, in «Arte Lombarda», 1981, p. 36; P. Boccardo, *Novità su Gregorio De Ferrari e Filippo Parodi. I progetti per la tomba del doge Francesco Morosini e alcuni inediti*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XV, 43-44-45 (1993), pp. 43, 46-47 nota 40; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., pp. 95, 115 nota 53, 172, 264-265 nota 326 (con ampia bibliografia precedente); D. Sanguineti, *I percorsi di Domenico Piola*, cit., p. 33; L. Stagno, *L'attività per i Doria*, cit., pp. 157-158.

taglio conferito all'indagine del brano, al progetto di un treno posteriore assegnato a Ludovico Gimignani¹⁹, mostrando che quella «foggia», espressamente richiesta, era di fatto la nuova maniera romana caratterizzata da forme animate in linea con le invenzioni di Bernini, di Ciro Ferri e di Johann Paul Schor²⁰.

Per esemplificare la portata, nel campo della scultura per l'arredo, dell'impatto dei modelli importati da Parodi a Genova si può citare la figura più utilizzata, ossia il delfino mostruoso letteralmente estratto, come citazione alla moda, dalla Fontana del Tritone che Bernini eresse in piazza Barberini nei primissimi anni Quaranta: la coppia di torciere raffiguranti, su alti basamenti a scoglio, tre delfini dai corpi serpentiformi intrecciati (Genova, collezione privata) costituisce un esempio di altissima qualità²¹.

Il 14 marzo 1672 Filippo fu censito a Roma in una stanza a pigione posta in un edificio di strada Frattina, in compagnia di Giovanni Battista Agnesi, l'intagliatore genovese che non solo fu suo cognato ma, in seguito, zio acquisito e maestro dello scultore Anton Maria Maragliano²². Il soggiorno nella zona parrocchiale di Santa Maria delle Fratte consente di stabilire per i due congiunti uno strategico posizionamento al centro dell'isola berniniana, in prossimità dello studio di Bernini e dell'abitazione di Schor, quest'ultimo registrato da più di un decennio negli stessi Stati delle Anime.

¹⁹ Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. FC 131092 dal vol. 158 I 21: G. Fusconi, *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma, De Luca, 1986, p. 53, n. 39; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., p. 172.

²⁰ La carrozza venne smontata nel 1740 (L. Stagno, *Feste barocche*, cit., pp. 151, 159 nota 56). Non stupirebbe se alcune parti lignee fossero state riadattate: le quattro *Volute reggitorciera*, ad oggi poste in relazione con una nota contabile ricevuta da Filippo nel 1698 da parte dello stesso Giovanni Andrea III Doria per quattro "lumiere", potrebbero derivare (con riadattamenti) – a seguito di una verifica tecnica da attuare – dalla dismessa carrozza del 1671, in considerazione dell'anomala assenza dell'elemento iconico, della consonanza delle volute con il montante tracciato nel disegno progettuale e del frequente destino di smontaggio a cui andavano incontro questi veicoli celebrativi e di conseguente riutilizzo. Già Lauro Magnani aveva posto in risalto l'affinità delle *Volute* in legno dorato e gli elementi della carrozza percepibili nel disegno progettuale: L. Magnani in *Genova nell'Età Barocca*, cit., pp. 313-314, n. 193).

²¹ D. Sanguineti, *Parodi, Torre, Maragliano*, cit., p. 121, n. S.3. Questo stesso schema fu declinato da Filippo, negli anni Settanta, anche sul versante del marmo, come dimostra la serie di quattro reggias in forma di tritoni su delfini, custodita a palazzo Durazzo Pallavicini e proveniente da villa Grimaldi a Pegli: P. Boccardo in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, cit., p. 344, n. 194.

²² D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso'*, cit., pp. 74, 83 nota 42 (con bibliografia precedente).

Il biografo aveva indicato, per la seconda permanenza di Parodi a Roma una durata non inferiore alla prima (quindi circa sei anni)²³, ma il documento appena citato è preceduto ed è seguito da altri indizi cronologici che localizzano lo scultore a Genova: occorre quindi stendere e in parte ipotizzare un calendario di soggiorni parcellizzati, resi tali, con tutta evidenza, dai contatti nel frattempo sviluppati con gli artisti romani e con la committenza genovese. La specifica documentazione relativa alla *Madonna del Rosario* – ordinata da Agostino Franzone forse probabilmente per una destinazione sabauda e poi dirottata verso la parrocchiale di Rossiglione Superiore – consente di creare una sequenza di pagamenti ricevuti da Parodi a Genova, tra il dicembre 1673 e l'agosto dell'anno successivo [fig. 4]²⁴. Si tratta, con ogni probabilità, di una delle prime prove di Parodi statuario, per la quale Franzone impose il modello algardiano, diffuso in svariati esemplari in bronzo e in argento²⁵, che Filippo, non senza evidenti debolezze, tradusse troppo pedissequamente nel marmo. Non è difficile immaginare Parodi in ammirata contemplazione della collezione di pezzi algardiani esposti nella dimora di Agostino Franzone, tra cui la *Maria di Cleofa*²⁶, dal momento che parrebbero davvero sovrapponibili, in relazione alla conformazione della testa mariana, il nitore classico del volto, la capigliatura divisa al centro, raccolta ai lati e dotata di una ciocca cadente, l'andamento delle pieghe della camiciola e la postura del capo nobilmente ruotata. Proprio nel corso degli anni Settanta, il Genovese manifestò una propensione sperimentale verso una retorica, abbinata al gusto per l'Antico, che trova un referente importante in Algardi, ampiamente visionato nel corso dei soggiorni romani e direttamente verificato in patria attraverso l'operato di Puget e la diretta frequentazione della collezione Franzone²⁷.

²³ A detta di Ratti, la seconda permanenza romana «non fu men lunga del prima», mentre nella versione manoscritta indicò una periodizzazione limitata a «quattro o cinque anni»: C.G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri*, cit., c. 56v (ed. 1997, p. 59); C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, cit., p. 54.

²⁴ D. Sanguineti, *Algardi e Genova. Percorsi di lettura da Tomaso Orsolino a Filippo Parodi*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 148-149; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 14, 29 nota 40 (con bibliografia precedente).

²⁵ Cfr. ad esempio l'esemplare in bronzo conservato alla Galleria Nazionale delle Marche: J. Montagu in *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, Roma, De Luca, 1999, p. 227, n. 60.

²⁶ J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, p. 385.

²⁷ D. Sanguineti, *Algardi e Genova*, cit., pp. 139-161.

Parodi ebbe tempo di interagire con Pierre Puget ed essere introdotto presso Francesco Maria Sauli. Tra i responsabili dell'ampliamento di competenze di Parodi – in rottura con le ferree regole delle corporazioni professionali, rigidamente suddivise a Genova sulla base alla materia lavorata²⁸ –, vi fu proprio Sauli, esponente del ramo principale della famiglia, dotato di un ruolo decisionale sulle committenze relative alla basilica gentilizia di Nostra Signora Assunta di Carignano. Secondo Ratti, fu lui il finanziatore di un ulteriore perfezionamento di Parodi a Roma: bisognoso di uno scultore in grado di dar seguito, con modalità aggiornate e dopo la partenza di Puget, alla serie delle statue da porre nei pilastri della crociera, Francesco Maria ordinò proprio a Filippo il *San Giovanni Battista*, terminato nel 1677 [fig. 5]²⁹. Per affrontare questo impegno, Parodi, secondo Ratti, mise in atto una frequentazione, attuata su intercessione del nobile genovese, della bottega di Gian Lorenzo Bernini, dove, sotto la direzione del Cavaliere, ottenne quel grado di competenza necessaria per poi affrontare la grande statua. I numerosi modelli citati da Ratti non sono noti ma presuppongono, evidentemente, un recupero in presa diretta di specifiche idee, visto che l'impianto prescelto per la statua richiama, alla lettera, il berniniano *Angelo con il titolo*. Sempre Ratti, per altro, ricordava l'atteggiamento reverenziale mostrato da Filippo verso le invenzioni berniniane, dal momento che «modellò più e più volte il bel gruppo della Dafne con l'Apollo di villa Borghese, la santa Teresa con l'angiolino, l'Abachuche con l'angiolino e simili altre che poi in Genova portò»³⁰. Prima della conclusione di questo impegno, Parodi aveva già condotto a termine, entro marzo 1676, l'*Ercole* destinato al cortile del palazzo Sauli in zona Campetto, commissionato da Teresa Spinola, vedova di Ottavio Sauli: la grande statua, addossata alla parete della nicchia, è circondata da una vasca dai profili fitomorfi di stretta ascendenza berniniana – date le innegabili affinità con la *Barcaccia* di piazza di Spagna³¹. Anche i due *Telamoni* in origine per il portale del giardino del

²⁸ R. Santamaria, *Marmor nostrum in Mare nostrum. Genova e l'affermazione di una Repubblica del marmo nell'Età moderna*, Genova, Sagep, 2025, pp. 45-99.

²⁹ D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 16, 29 nota 51 (con bibliografia precedente).

³⁰ C.G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri*, cit., c. 56r (ed. 1997, p. 59). Per il contenuto dello studio e della casa di Parodi al momento del decesso cfr. L. Magnani, *Intorno a un busto con «una parrucca assai capricciosa»*, in *Archeologie. Studi in onore di Tiziano Mannoni*, a cura di N. Cucuzza, M. Medri, Bari, Edipuglia, 2006, p. 73; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 27, 31 nota 107.

³¹ L. Rossi, *L'Ercole Sauli nel palazzo del Melograno: Filippo Parodi scultore per un matrimonio*, in «Studi di Storia delle Arti», 9 (1997-1999), pp. 343-353; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 14-15.

palazzo Brignole, dichiarano un'attenzione più strutturata verso temi di matrice romana – il torso del Tritone al centro della fontana in piazza Barberini – verificati attraverso l'interpretazione di Puget, in questo caso gli *Atlanti* messi in opera nel 1656 per il palazzo municipale di Tolone³².

Per il timpano e l'arcone della cappella Balbi nella chiesa dei Santi Vittore e Carlo [fig. 6], lo scultore si occupò non solo di fornire, aprendosi a un più sereno confronto con Alessandro Algardi, la grande *Madonna del Carmine*, avviata e conclusa nel biennio 1677-1678, ma, dimostrando ormai di aver risolto ogni incertezza compositiva e tecnica, animò il fastigio dello stesso altare, nel biennio 1680-1681, di quattro statue, due angeli, Teresa d'Avila e Giovanni della Croce (queste ultime due affidate per l'esecuzione al migliore collaboratore, il genero Jacopo Antonio Ponzanelli)³³. Parodi qui esprime nuove doti di apparatore, dimostrando di aver inteso le ardite invenzioni osservate a Roma: sembra significativo rinvenire proprio nel timpano spezzato in San Nicola da Tolentino, ideato da Algardi e concluso dai suoi collaboratori entro il 1658, la stessa soluzione del coronamento della cappella Balbi con un modulo centrale, prima aggettante e poi rientrante, sormontato da due *Angeli* distesi. Tuttavia, rispetto a quelli, il linguaggio utilizzato da Parodi nell'elaborazione delle forme restituisce con evidenza l'interesse verso lo stile di Bernini, sbocciato con forza nell'arco del biennio che distanzia l'esecuzione della statua mariana dal compimento del fastigio: infatti nelle soluzioni del modellato dei due angeli, soprattutto nella morbida apertura alare e nel ritmo incessante dei panneggi, si impone il fascino esercitato dal gruppo di statue distribuite sul ponte Sant'Angelo, messe in opera, tra il 1669 e il 1671, sotto la regia del Cavaliere. È soprattutto quel ritmo, generatore di arabeschi e pieghe fiammeggianti, prediletto da Antonio Raggi e da Girolamo Lucenti, a colpire Filippo, abile nell'appropriarsene e nel combinarlo con l'utilizzo ingannevole dello stucco nella modellazione del cartiglio.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo sono da collocare opere che riverberano le suggestioni della statuaria romana e al contempo indicano la poetica adottata dall'artista attraverso una riproposizione delle idee berninia-

³² D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il «maschio portale» di Palazzo Brignole a Genova: note dalle fonti storiografiche*, in *Viridarium Novum. Studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C. Damiano Fonseca, I. Di Liddo, Roma, De Luca, 2020, pp. 223-228; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., p. 15.

³³ F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, Architetto, Decoratore. Carrara 1654-Genova 1735*, Massa Carrara, Associazione Percorsi d'Arte, 2011, pp. 377-378, n. 3 (con bibliografia precedente); D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 16-19 (con bibliografia precedente).

ne ingentilite da un modellato morbido e pittorico, secondo soluzioni in voga tra gli scultori attivi nella Roma del secondo Seicento, in particolare Ercole Ferrata: ad esempio la *Sant'Agata* per la chiesa genovese intitolata alla martire, che si presta a stringenti confronti con la *Santa Bibiana* di Bernini e con la *Santa Agnese* dello stesso Ferrata³⁴.

A febbraio 1683 Parodi, con la famiglia e alcuni collaboratori, raggiunse Venezia per provvedere, su richiesta di Giovan Francesco Morosini del Giardin, all'allestimento nel presbiterio della chiesa teatina di San Nicola da Tolentino del monumento dedicato all'omonimo prozio, defunto nel 1678³⁵. Il *Monumento funebre del patriarca Giovan Francesco Morosini* (1683-1685 circa) non solo segnò l'avvio della feconda attività di Parodi in Veneto, ma rappresentò – proprio pochi anni dopo la morte di Giusto Le Court (1679) – l'approdo radicale in Laguna di scenografiche modalità di stampo romano [fig. 7]: basta considerare non solo le statue allegoriche collocate ai lati, in particolare la Carità esemplata su quella scolpita da Bernini per il monumento in onore di Urbano VIII, ma anche la postura del patriarca posto al centro della macchina funebre, del tutto analoga a quella prescelta, nei tardi anni Cinquanta, da Domenico Guidi per il cardinale *Giovan Francesco Guidi di Bagno*, giacente e nel contempo orante nella basilica dei Santi Bonifacio e Alessio a Roma³⁶. L'attitudine di Filippo all'elaborazione di spunti in fase di progettazione

³⁴ L. Magnani in *Genova nell'Età Barocca*, cit., p. 317, n. 197; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., p. 22.

³⁵ Un precedente legame tra Morosini e i Sauli potrebbe esser posto all'origine della trasferta, visto che già il 21 agosto dello stesso 1683 Giovanni Francesco «Nobil Veneto» presenziava, rappresentato per procura da Lorenzo Sauli, al battesimo, svoltosi a Genova, di Vittoria, figlia di Ponzanelli e nipote di Filippo. Per l'attività di Parodi in Veneto: M. Clemente, «Con genio divoto verso il Santo glorioso». *Filippo Parodi e la Cappella delle Reliquie (1689-1697)*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, a cura di L. Bertazzo, G. Zampieri, II, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021, pp. 1353-1395; M. Clemente, «Colà chiamato per lasciarvi delle sue rare virtù». *Filippo Parodi, i Morosini, Venezia*, in *La "splendida" Venezia di Francesco Morosini (1691-1694). Cerimoniali, arti, cultura*, a cura di M. Casini, S. Guerriero, V. Mancini, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 73-88; M. Clemente, *Parodi e la Serenissima*, in *Ecce Homo. Un busto di Filippo Parodi restaurato da Venetian Heritage*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 25-67; M. Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi. Un excursus*, in *Filippo Parodi. Le Metamorfosi*, cit., pp. 33-39.

³⁶ A. Spiriti, *Cultura europea e ragioni del luogo: considerazioni sul monumento Morosini ai Tolentini*, in «Arte Documento», 11 (1997), pp. 132-137 (con datazione del monumento eccessivamente anticipata); F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli*, cit., pp. 52-53, 378, n. 4 (con bibliografia precedente); D. Sanguineti, *Algardi e Genova*, cit., p. 121; M. Clemente, «Colà chiamato per lasciarvi delle sue rare virtù», cit., pp. 73-88; M. Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi*, cit., pp. 33-35.

colti durante i soggiorni romani è ben dimostrata anche nel caso del *Compianto* per la cappella della Pietà in Santa Giustina a Padova [fig. 8], scolpito tra il 1686 e il 1688 grazie a una fitta rete di committenti interconnessi³⁷. Ebbene, il fulcro principale del gruppo patavino sviluppa in chiave monumentale uno spunto algardiano, ossia l'altorilievo in bronzo, di identica iconografia, fuso da un modello dello stesso artista bolognese e circolante nella bottega di Ferrata, oltre al ricordo della macchina processionale dell'Arciconfraternita del Gonfalone, progettata nel 1650 da Algardi con artifizi di apparatore: quella struttura rocciosa abitata dai protagonisti del *Compianto*, fortemente saliente per agevolare la fruizione di tutti i personaggi e in particolare del Cristo disteso, sembrerebbe specificatamente evocata nell'ambito della compagine patavina³⁸.

Questa panoramica, nella quale sono stati presentati i casi più interessanti e macroscopici, non deve intendersi univoca, in un ambiente eclettico e tradizionalmente attento agli influssi esterni: l'adesione alla corrente più classicista, così importante per la cultura figurativa genovese di secondo Seicento, si fonde tendenzialmente con il fascino della teatralità berniniana, dando vita in campo scultoreo a un linguaggio vivace, essenzialmente basato su un compromesso linguistico tra Algardi e Bernini, le due facce del barocco romano, di cui il percorso di Filippo Parodi risulta una sintesi sofisticata.

³⁷ F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli*, cit., pp. 54, 383, n. 13 (con bibliografia precedente); M. Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi*, cit., p. 37.

³⁸ D. Sanguineti, *Algardi e Genova*, cit., p. 121.



Fig. 1 Filippo Parodi, *Autunno (Bacco)*, 1667-1670 circa, Albissola (Savona), Villa Durazzo Faraggiana.



Fig. 2 Filippo Parodi, *Tritone con aquila*, 1671, Genova, Palazzo del Principe.



Fig. 3

Filippo Parodi, *Treno posteriore della carrozza Doria Pamphilj*, 1671, Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 3393.



Fig. 4

Filippo Parodi, *Madonna del Rosario*, 1673-1674, Rossiglione Superiore (Genova), chiesa di Santa Caterina.



Fig. 5

Filippo Parodi, *San Giovanni Battista*, 1677, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.



Fig. 6 Cappella del Carmine, Genova, chiesa dei Santi Vittore e Carlo.



Fig. 7

Filippo Parodi e collaboratori, *Monumento funebre del patriarca Giovan Francesco Morosini*, 1683-1685, Venezia, chiesa di San Nicola da Tolentino.



Fig. 8 Filippo Parodi e collaboratori, *Compianto*, 1686-1688, Padova, chiesa di Santa Giustina.



PROFILO AUTORE

Daniele Sanguineti

Daniele Sanguineti è professore associato di Storia dell'arte moderna presso l'Università di Genova ed è stato funzionario storico dell'arte presso alcune delle sedi periferiche dell'attuale Ministero della Cultura (le Soprintendenze di Mantova, poi di Torino e infine di Genova, con l'incarico di conservatore di Palazzo Reale).

Ha orientato la sua ricerca sulla cultura figurativa genovese in età moderna con un primo filone riguardante la scultura lignea d'età barocca e un secondo relativo alla ritrattistica di Sei e Settecento. Ha inoltre impiegato l'indagine monografica per l'ordinamento dei cataloghi di numerosi pittori e scultori, restituendo in alcuni casi i risultati attraverso progetti espositivi, di cui si possono ricordare Domenico Piola (2017), Anton Maria Maragliano (2018), Bernardo Strozzi (2019) e Domenico Parodi (2022).

Daniele Sanguineti is an associate professor of Modern Art History at the University of Genoa and has served as an art historian at several regional offices of the current MIC (the Soprintendenze of Mantua, then Turin, and finally Genoa, where he held the post of curator of the Palazzo Reale).

He has focused his research on Genoese figurative culture in the modern era, with an initial strand concerning Baroque-era wooden sculpture and a second relating to portraiture of the 17th and 18th centuries. He has also employed monographic research to catalogue the works of numerous painters and sculptors, in some cases presenting the results through exhibition projects, notably those on Domenico Piola (2017), Anton Maria Maragliano (2018), Bernardo Strozzi (2019) and Domenico Parodi (2022).





Giuseppe Dardanello

Filippo Juvarra. Modelli per l'iconografia della scultura

Abstract ITA

Filippo Juvarra sapeva disegnare di figura ed entrò in dialogo con gli scultori per suggerire le iconografie dei soggetti destinati agli altari da lui progettati. Il saggio si sofferma sui dieci "pensieri" progettuali disegnati per l'altare maggiore della chiesa di Superga nel 1728-1729 circa. Mentre passa in rassegna forme e modelli per un altare che ospiti la statua votiva, l'architetto intravede la possibilità di accostarvi un bassorilievo evocativo della battaglia di Torino. Questa idea prende gradualmente il sopravvento e la statua viene marginalizzata fino ad essere esclusa in favore di una pala di bassorilievo marmoreo. Nel trascorrere emblematico dei passaggi dall'immagine iconica a quella del rilievo narrativo, i disegni di Juvarra enfatizzano i valori simbolici e celebrativi del ruolo della dinastia.

Abstract ENG

Filippo Juvarra knew how to draw figures and entered into dialogue with sculptors to suggest iconographies for the subjects intended for the altars he designed. The essay focuses on the ten "pensieri" drawn up for the high altar of the church of Superga in around 1728-1729. While reviewing shapes and models for an altar to house the votive statue, the architect envisaged the possibility of combining it with a bas-relief evoking the battle of Turin. This idea gradually gained ground and the statue was marginalised until it was excluded in favour of a marble bas-relief altarpiece. In the emblematic transition from iconic image to narrative relief, Juvarra's designs emphasise the symbolic and celebratory values of the dynasty's role.

Parole chiave

Agostino Cornacchini, altari di marmo, battaglia di Torino, Bernardino Cametti, disegni progettuali per altari, Filippo Juvarra, iconografia per la scultura, modelli per la scultura, Simone Martinez, Superga

Premessa necessaria: Juvarra sapeva disegnare di figura.

Francesco Susinno, nel manoscritto de *Le vite dei pittori messinesi* circa il 1724, accenna a un suo apprendistato anche presso un pittore¹, ma prioritariamente si trattava di una competenza acquisita grazie alla sua formazione di argentiere, attestata dalla vita dell'architetto attribuita al fratello Francesco Natale, il quale ne sottolineava l'accostamento alla pratica del disegno esaltando significativamente le sue capacità nel «figurare in argento»:

Nacque il Cavaliere Don Filippo Juvarra nella Città di Messina da Pietro Juvarra celebre argentiere, e da Leonora Tafuris [...] Fin dai primi anni attese allo studio delle lettere con grande spirito, essendo di naturale molto vivace, e di buonissimo intelletto. I parenti lo tirarono all'ecclesiastico e lo fecero far chierico all'età di 12 anni; ma perché l'inclinazione lo portava altrove si diede a disegnare di figura, e per suo divertimento sotto la direzione del suo fratello maggiore Francesco Juvara, uomo di molta fama nella professione di argentiere, lavorava de' bassorilievi d'argento con grande maestria².

Un'affermazione che ne asserisce le qualità di argentiere nello specifico campo figurativo del bassorilievo e che ha trovato conferma in due spettacolari progetti peroreficerie da parata, entrambi caratterizzati dalla vistosa presenza di rilievi istoriati, destinati nel 1715 all'ambasciatore del Sacro Romano Impero a Roma, il conte Johann Wenzel von Gallas; e in un vaso battesimale in argento destinato all'erede al trono degli Asburgo nel 1716 attribuitogli quale esito di una stretta collaborazione tra i due fratelli³.

Juvarra si è servito della sua competenza nel figurare in più occasioni in cui ebbe a rapportarsi con gli scultori, a volte semplicemente per suggerire o evocare una immagine nota, dimostrando di aver assimilato con agevole naturalezza i modelli figurativi del Seicento romano, altre volte per prefigurare un modello iconografico da seguire.

L'architetto messinese aveva collaborato con Pierre I Legros per la prima e prati-

¹ F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724 circa), a cura di V. Martinelli, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 94, 258.

² [Francesco Natale Juvarra], *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna*; cito dall'edizione in *Filippo Juvarra. Architetto e scenografo*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, 1966) a cura di V. Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C, 1966, p. 22.

³ G. Dardanello, *Filippo e Francesco Juvarra: disegni per argenti eoreficerie romane (I)*, in «Ricche minere», 9 (2018), pp. 100-119.

camente unica commissione portata a termine nel suo soggiorno romano (1704-1715): la cappella per l'avvocato Filippo Antamoro in San Girolamo della Carità. Uno scrigno-capolavoro nel genere del «bel composto» berniniano, al servizio della scultura: la statua di San Filippo Neri, investita dalla evocazione diretta e potente della fonte di luce della Cattedra di San Pietro, che dalla finestra retrostante illumina la statua del santo esaltandone il profilo⁴.

Per la cappella resta una coppia di disegni di entrambi gli artisti che valutano, dai rispettivi punti di vista, possibili opzioni per la figura della statua. Il tema è stato affrontato in un approfondito articolo di Gerhard Bissel, e vorrei qui accennare soltanto alle due proposte per l'iconografia della figura di san Filippo suggerite da Juvarra⁵. L'architetto naturalmente immagina il progetto complessivo della cappella, la disposizione in controluce della statua nel campo dell'ampia finestra alle sue spalle, che configura in ovale o centinata; ma studia anche la figura del santo nella relazione in cui si pone anche con una seconda fonte di luce, immaginata a centro volta, frequentata da una gloria di cherubini.

Nel «primo pensiero» non può fare a meno di riferirsi al modello dell'immagine della *Visione di San Filippo* fissata da Guido Reni per la Vallicella, inginocchiato a braccia spalancate con indosso la pianeta della celebrazione liturgica. Ma nel «secondo pensiero» per l'interno della cappella, l'architetto si rivolge a una delle più delicate immagini della sensibilità moderna prodotta proprio dalla mano dell'amico Legros: il Beato Luigi Gonzaga per la pala marmorea di rilievo scolpita per l'altare dei Gesuiti in Sant'Ignazio⁶.

Cambiamo scenario e arriviamo a Torino, a uno degli impegni progettuali più rilevanti per Juvarra: la chiesa reale di Superga, progettata e costruita tra 1716 e 1735 come immagine di sintesi esemplare della storia del tempio nell'architettura occidentale. Superga è il luogo dove Juvarra riesce a portare Roma a Torino per il tramite della commissione del re Vittorio Amedeo II le tre pale di rilievo marmoreo che attestano del fenomeno di più clamoroso successo della cultura figurativa e

⁴ H.A. Millon, *The Antamoro Chapel in S. Girolamo della Carità in Rome: Drawings by Juvarra and an Unknown Draftsman*, in *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, a cura di H.A. Millon, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1980, pp. 261-288; T. Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010, pp. 213-231.

⁵ G. Bissel, *A 'dialogue' between sculptor and architect: the statue of S. Filippo Neri in the Cappella Antamori*, in *The sculpted object 1400-1700*, a cura di S. Currie, P. Motture, Cambridge, Scholar Press, 1997, pp. 221-237.

⁶ B. Contardi, *L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Milano-Trento, Luni editrice, 1996, pp. 96-113.

scultorea romana lanciato alla metà del Seicento dalla pala di San Leone Magno e Attila di Algardi in San Pietro. È tutto ben noto e documentato: la commissione tra 1726 e 1729 delle due pale per gli altari laterali a Bernardino Cametti e Francesco Moderati, presto sostituito da Agostino Cornacchini; l'affidamento della pala dell'altare maggiore a Cametti nel 1729, messa in opera nel 1731⁷.

Per quest'ultima si conoscono dieci "pensieri" di Juvarra che studiano congiuntamente la cornice architettonica dell'altare e il soggetto iconografico che dovrà presentare⁸. Si trovano dispersi tra le pagine delle due collezioni di disegni del Museo Civico di Torino a Palazzo Madama che riuniscono i "pensieri" progettuali dell'architetto per lo più relativi alla sua attività nel periodo torinese⁹.

Il punto di partenza, rimasto nell'ombra negli studi che si sono occupati di Superga, è una statua lignea seicentesca della Madonna stante con il Bambino in braccio [fig. 1]. Si trovava nella piccola chiesa intitolata alla Beata Vergine o Nostra Signora di Superga, un edificio di patronato della Città di Torino situato sulla collina che domina la città. È la statua di fronte alla quale l'ancora duca Vittorio Amedeo II pronunciò il suo voto in occasione della Battaglia di Torino nel settembre 1706; episodio decisivo per le sorti dello Stato sabaudo che grazie alla resistenza opposta con successo all'assedio della città da parte dei francesi consegnò al ducato di Savoia, con il trattato di Utrecht nel 1713, il passaggio di *status* a Regno di Sicilia. All'icona della Madonna di Superga fu attribuito un ruolo cruciale nelle fasi ideative della progettazione dell'altare maggiore del tempio che assolveva all'adempimento di quel voto e i "pensieri" di Juvarra sono tutti rivolti alla formulazione di ipotesi per una sua presentazione sull'altare che ne valorizzi il significato simbolico-celebrativo che venne ad assumere nella congiuntura storica del 1706, dirimente per l'ascesa sul piano europeo della dinastia sabauda.

⁷ N. Carboneri, *La reale chiesa di Superga di Filippo Juvarra. 1715-1735*, Torino, Ages, 1969, pp. 16-18; G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Modena, Panini, 1992, I, pp. 266-274; S. Felder, *Spätbarocke Altarreliefs. Die Bildwercke in Filippo Juvarras Superga dei Turin*, Berlin, Imorde, 2001; J. Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture*, The Eleventh Horst Gerson Lecture held in memory of Horst Gerson (1907-1978) on November 8, 2001, Baarn, The Netherlands, pp. 34-40; S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2017, pp. 254-257; G. Dardanello in *Sfida al Barocco. Roma Torino Parigi 1680-1750*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di G. Dardanello, M. di Macco, C. Gauna, Genova, Sagep Editori, 2020, n. 95, pp. 345-347.

⁸ S. Felder, *Spätbarocke*, cit., pp. 133-156, 165-170.

⁹ Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, *Disegni di Juvarra*, voll. I e II. Per i riferimenti ai disegni nel testo si adotterà l'abbreviazione MCT, seguita dal numero del volume, delle carte e dei disegni.

Ora sappiamo che la statua lignea fu commissionata nel 1624 dal sindaco della Città di Torino Domenico Trotto e realizzata negli anni immediatamente a seguire¹⁰; è registrata in un inventario del 27 aprile 1637: in legno dorato, dotata di collana di granate e attornata di ventiquattro ex voto in argento¹¹. Sotto gli strati delle ridipinture otto-novecentesche conserva ancora oggi lineamenti che hanno consentito di collocarla nell'orbita delle due principali figure di scultori in legno che operarono in Piemonte nella prima metà del Seicento, Pietro Botto e Michele Enatem, un cui responso attributivo merita ancora un serio supplemento di indagine¹².

L'immagine iconica della Vergine è dunque la ragione di partenza dell'ex voto che mette in moto la grandiosa impresa architettonica del tempio di Superga. Attorno al fulcro figurativo di quella immagine l'architetto fu incaricato di progettare l'altare. Nel passare in rassegna forme e modelli per una edicola architettonica che potesse gloriosamente ospitare l'immagine votiva, Juvarra intravvide la possibilità di accostarvi un bassorilievo che evocasse la Battaglia di Torino. Questa idea poco a poco prese il sopravvento e la statua venne gradualmente integrata in una pala di bassorilievo marmoreo, per poi essere esclusa definitivamente dalla scena con una scelta successiva al completamento dell'iter progettuale dell'altare. Una scelta non suffragata da attestazioni documentarie e che potrà prestarsi a diverse ipotesi interpretative.

La serie dei "pensieri" progettuali di cui si propone la sequenza di successione dovette necessariamente precedere l'affidamento allo scultore Bernardino Cametti della lavorazione della pala – quando ormai era stato stabilito che fosse integralmente di rilievo marmoreo – che comportava una impegnativa fase preparatoria: dalla modellazione del bozzetto in terracotta, al suo esame da parte di autorevoli esperti, all'esecuzione di un modello in scala grande che dovette ricevere il gradi-

¹⁰ Archivio Storico della Città di Torino, *Ordinati*, vol. 175, c. 35.

¹¹ Archivio Arcivescovile di Torino, Inventari, vol. 8.3.1, c. 331r. Devo la conoscenza di questi riferimenti documentari al lavoro di tesi condotto da Serena Varesio sull'argomento: S. Varesio, *La Madonna delle Grazie di Superga. Modelli figurativi di Pietro Botto e Michele Enatem per le sculture devozionali della Vergine nel Piemonte del Seicento*, tesi di laurea triennale, rel. Giuseppe Dardanello, Università degli Studi di Torino, a.a. 2018-2019.

¹² Quando sarà reso possibile osservarla e fotografarla senza la teca di vetro che la protegge e il manto in broccato settecentesco che ne ricopre spalle e fianchi. Per un primo solido inquadramento della bottega degli Enaten si veda E. Ragusa, *Michele e Bartolomeo Enaten: una famiglia di scultori ad Asti, in Il teatro del sacro. Scultura lignea del Sei e Settecento nell'Astigiano*, catalogo della mostra (Asti, Palazzo Mazzetti 18 aprile-18 ottobre 2009), a cura di R. Vitiello, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, pp. 40-57; su Pietro Botto la monografia, che necessita di un aggiornamento, di B. Antonetto, *I Botto: una famiglia di intagliatori nel Piemonte del secolo XVII*, Torino, Centro studi piemontesi, 1994.

mento e l'approvazione della committenza prima che lo scultore potesse mettere mano al marmo, secondo l'iter prescritto dalla stessa istruzione di Juvarra per il bassorilievo dell'altare maggiore il 16 novembre 1729¹³. Per l'elaborazione della serie dei "pensieri" si deve dunque presumere una datazione certamente antecedente a questa data, ma che in ragione della scelta dirimente che portò ad escludere la presenza della statua della Madonna del voto dall'altare potrebbe risalire anche ad anni precedenti, per cui si suggerisce, con il beneficio del dubbio, un periodo di esecuzione tra 1728-1729 circa.

Nel trascorrere dei passaggi dall'immagine iconica a quella del rilievo narrativo, i "pensieri" di Juvarra fanno poco alla volta emergere figure e immagini che enfatizzano i valori simbolici e celebrativi del ruolo della dinastia. Il tema che si pone inizialmente è immaginare un monumentale altare tabernacolo che possa ospitare e fare da cornice sontuosa alla statua del voto. Juvarra passa in rassegna una serie di modelli di altari per lo più romani che dovevano essergli ben noti, ciascuna volta rielaborando la sua fonte, che in non pochi casi resta ben riconoscibile.

I suoi primi due "pensieri" sono per giganteschi cibori (MCT II, c. 12, n. 20; MCT II, c. 12, n. 21) [figg. 2-3]; approfittando della curvatura in concavità dell'abside allestiscono delle architetture su colonne in spiccata convessità, così da creare degli spazi quasi circolari dove accogliere la statua della Madonna del voto nella sua nicchia entro un pilone; come se vi fosse trasferita e preservata la sua condizione seicentesca di immagine votiva nell'antica chiesetta di Superga. Il pilone presenta un ornato laterale a volute sedenti, scavato da una nicchia entro cui si scorge la sagoma della statua. Lateralmente al pilone si intravedono dei candelieri, nel disegno MCT II, c. 12, n. 21 portati da due figure di angeli.

Questi elementi, la forma del pilone, il piedistallo che lo solleva e la presenza laterale degli angeli sono precisati in dettaglio nel "pensiero" MCT II, c. 32, n. 62, quasi come se l'altare con il pilone potesse essere proponibile come un elemento a sé stante, come stanno a indicare anche le linee di curvatura dell'abside in alto [fig. 4]. Ma nello schizzo immediatamente a sinistra il pilone con la nicchia rientra in una macchina d'altare, questa volta a esposizione frontale: una edicola su colonne innalzate su un doppio basamento, coronato da un fastigio a catino e dotato della presenza di ulteriori figure di angeli. Ospita all'interno il pilone con la nicchia e la statua della Madonna delle Grazie, questa volta sollevato in alto da due figure di angeli.

Novità di questi due "pensieri" è l'introduzione di un piccolo bassorilievo nel ba-

¹³ Archivio di Stato di Torino, *Contratti fabbriche*, vol. 18, 1729, cc. 171r-172r. L'istruzione è integralmente pubblicata in N. Carboneri, *La reale chiesa*, cit., pp. 85-86.

samento del pilone: viene accennato di forma rettangolare nel disegno a destra; il profilo vuoto sottostante ne prefigura la forma che viene adottata nel disegno dell'altare a sinistra. Alla presenza iconica della statua miracolosa viene associata qui per la prima volta l'intenzione di evocare la memoria dell'evento con un bassorilievo: una scena concitata a più figure, per il momento non meglio riconoscibile. Nel passare in rassegna il tipo di altare più confacente a ospitare il pilone con la statua e ai suoi piedi il bassorilievo, Juvarra non si fa scrupolo di ricorrere al modello di Andrea Pozzo per l'altare del Beato Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio, pubblicato nel 1700 nel II volume della *Perspectiva pictorum et architectorum*, semplicemente adattandolo alla concavità dell'abside (MCT II, c. 12, n. 19)¹⁴ [figg. 5-6]. Modello importante in questo contesto perché porta con sé l'invenzione di quello che Jennifer Montagu ha definito il «rilievo iconico»: una pala d'altare dove la presenza della statua, suggerita nell'originario progetto di frate Pozzo, è sostituita da un bassorilievo che mantiene un significato iconico, non presentando un episodio narrativo ma il beato in gloria¹⁵. E perché entra in scena la pala d'altare di rilievo marmoreo, che fa così il suo ingresso anche nella sequenza progettuale per l'altare maggiore di Superga.

Nel «pensiero» MCT I, c. 100, n. 162, assistiamo al ribaltamento dei ruoli: se fino allora il fulcro principale dell'altare era rimasta la statua nella sua nicchia, a cui era stato in subordine affiancato un bassorilievo minore, ora l'intera pala è diventata un bassorilievo; senza escludere però la statua della Madonna delle Grazie, traslata entro una mandorla in alto, in un foro aperto nel marmo appositamente per ospitarla [fig. 7].

Juvarra ricorre qui nuovamente all'idea berniniana della pala portata dagli angeli, nell'esempio degli altari di Santa Maria del Popolo, che lui stesso aveva studiato con un rilievo particolareggiato nei dettagli (MCT I, C.2, n. 2). Quella memoria lo porta a spogliare l'architettura dell'edicola dell'altare, che viene dotata di ornamenti e ulteriori angeli soltanto nella zona del coronamento.

Oltre al ribaltamento delle relazioni tra statua e rilievo, si incomincia a decifrare una presenza relativa all'evento che merita di essere notata: sotto la mandorla con la gloria d'angeli che attornia il foro per la statua si vede a terra una figura inginocchiata in atto di intercessione.

Possiamo facilmente immaginare quale sia il personaggio scelto da Vittorio Amedeo II in veste di intercessore: il Beato Amedeo di Savoia, una presenza costante nei dipinti dell'iconografia sabauda, che nonostante l'impegno promozionale della

¹⁴ A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, vol. II, Roma, 1700, tav. 26

¹⁵ J. Montagu, *The Aesthetics*, cit., pp. 31-34.

casata rimase sempre relegato allo *status* di beato. Ne possiamo ricordare un esempio recente, inginocchiato a sinistra nella sua frequente attitudine di intercesore, nella pala di Carlo Maratti, *La Madonna con il Bambino e santi*, per l'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri a Torino: la pala romana di prestigio commissionata dal principe di Carignano per l'altare di sua dotazione nella chiesa degli Oratoriani, realizzata con tempi lunghi e la collaborazione degli allievi tra 1701 e 1709¹⁶. Con il Beato Amedeo, un patrono della storia della dinastia sabauda incominciava a entrare come testimone nello spazio del racconto.

Juvarra lavora sul suo specifico di architetto e non rinuncia a progettare altre forme di edicole d'altare su colonne e con fastosi coronamenti, ma parallelamente continua a elaborare l'immagine della pala di rilievo. Nel "pensiero" MCT II, c. 6, n. 9, ha disegnato prima la pala a inchiostro bruno, poi è intervenuto in un secondo momento a sovrapporvi l'edicola architettonica a inchiostro grigio. Il Beato Amedeo è ancora a terra, ma ora di fronte a lui si intravede il profilo di una città con la collina sullo sfondo; una gloria d'angeli attorno foro della mandorla con la statua e, forse, una figura del Padre Eterno pronto ad accoglierla in alto [figg. 8-9].

Con lo studio MCT I, c. 39, n. 53v, oltre a mettere alla prova ancora un altro tipo di altare, mutano le relazioni di *status* delle figure all'interno della pala: il Beato Amedeo, sempre inginocchiato sulla destra, non è più nello spazio terreno, ma è sollevato in aria a entrare in diretto contatto con l'immagine della Madonna del voto, mentre è scomparsa la figura del Padre Eterno.

Juvarra ha sempre disegnato la statua della Vergine coperta da un tratteggio a penna, a indicare che doveva trovarsi in una posizione arretrata rispetto al marmo del rilievo. Con il prospetto e la sezione della pala (MCT II, c. 25, n. 46) arriva il momento di spiegare la collocazione della statua rispetto al rilievo e lo strattagemma, anch'esso berniniano, studiato per retro-illuminarla [fig. 10]. Sulla destra l'altare è tagliato in sezione per l'altezza della pala con la sua centina, lo sporto della figura del Beato Amedeo ai piedi del foro e la gloria d'angeli che lo circonda. Dietro lo spessore della pala marmorea c'è un vuoto e la statua della Madonna si trova collocata su un alto piedistallo; lo spazio interstiziale tra il marmo e la parete muraria si allarga verso l'alto per diventare un canale che va a raccogliere la luce dalla finestra che dall'abside della chiesa si rivolge verso il chiostro retrostante.

Dobbiamo quindi immaginare la pala nel suo astratto nitore marmoreo destinata al racconto dell'evento terreno, celebrato da una gloria di angeli che in alto si dispone attorno a un vuoto, dove sospesa in aria appare la statua del voto, l'immagine

¹⁶ S. Mattiello, *Padre Sebastiano Resta e le dinamiche di una commissione. Maratti, Passeri e Seiter a confronto per la pala in San Filippo Neri a Torino*, in «Proporzioni», 13/14 (2012-2013), pp. 145-161.

sacra nelle sembianze del naturale, in legno dipinto e colorato, illuminata dal fascio di una luce nascosta che cala dall'alto.

Nel prospetto frontale della pala sono date tutte le misure di quota: ora la componente narrativa è chiaramente decifrabile: la figura del Beato Amedeo a destra, ormai sollevato sulle nubi, in atto di intercedere per la battaglia che si sta svolgendo fuori le mura di Torino, di cui si intravede lo skyline, con la collina di Superga sullo sfondo.

Definita la scelta del rapporto tra il rilievo narrativo e l'icona della Vergine, Juvarra passa ad occuparsi del suo contesto di ambientazione nell'abside della chiesa. Propone una edicola centinata terminata da un timpano triangolare, con al di sopra un secondo frontone e la colomba dello Spirito Santo (MCT II, c. 4, n. 5); o in alternativa un grande globo raggiato con le cifre di Maria presentato da due angeloni (MCT II, c. 20, n. 36) [figg. 11-12].

La pianta presenta la mensa dell'altare separata dall'edicola, con il vano ovale dietro la pala marmorea per la sede della Madonna delle Grazie. Il bassorilievo è sollevato su di un alto basamento e il Beato Amedeo sospinto verso l'alto da un groppo di nubi è stato ora spostato a sinistra; la battaglia di Torino con un gruppo di armati in primo piano, la città e la collina sullo sfondo sono chiaramente riconoscibili.

Su questo ultimo "pensiero" cade la scelta di Juvarra, condivisa e approvata dal suo committente, tant'è che si incomincia a predisporre la fase esecutiva con la scelta dei marmi per l'altare nella stesura di un disegno di presentazione rigorosamente in scala, conservato in un'altra raccolta di disegni dell'architetto presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino¹⁷. È un disegno dotato del massimo di informazioni utili e necessarie per la lavorazione dell'altare: la parte ombreggiata a destra per dare le indicazioni sui volumi dell'architettura, quella colorata a sinistra per prescrivere le combinazioni dei marmi policromi da impiegare; il soggetto del rilievo è chiaramente delineato, come il ruolo di fulcro visivo che è ancora riservato alla statua della Vergine¹⁸ [fig. 13].

La storia, il rilievo narrativo, ha preso il sopravvento, pur restando al servizio della immagine iconica della Madonna del voto, che appare in un'aura luminosa contornata da una gloria d'angeli. Nel disegno esecutivo la statua che aveva innescato la costruzione del tempio di Superga rimaneva al centro della scena, ma affiancata

¹⁷ Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.2, n. 15.

¹⁸ G. Dardanello, *Disegno e colore negli altari di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, B. Blasco Esquivias, Milano, Fabbri, 1995, pp. 262-267.

nel primo piano della pala marmorea dalla figura interprete dell'atto intercessorio della dinastia che ne aveva richiesto l'intervento miracoloso, decisivo per la Battaglia di Torino.

Ma non andò a finire così [fig. 14]. La statua della Madonna del voto fu esclusa e nel 1731 relegata in un ambiente attiguo alla sinistra del presbiterio, dove tuttora si trova, in posizione defilata e marginalizzata rispetto al ruolo di fulcro centrale che avrebbe assunto sull'altare. Il vuoto della mandorla che la ospitava venne colmato da una Madonna con il Bambino assisa in cielo tra le nubi nella pala scolpita interamente in marmo da Bernardino Cametti tra 1729-1731¹⁹.

Quali furono le ragioni della rinuncia all'ipotesi di teatro sacro barocco allestita da Juvarra in favore della soluzione della pala di bassorilievo marmoreo messa in opera? Non sono emerse per ora attestazioni documentarie che possano aiutare a rispondere a questa domanda. Si possono ipotizzare almeno due risposte, una di fattibilità tecnica, l'altra che fa appello al valore di prestigio all'altezza dei tempi che aveva assunto quel genere di «pittura di marmo»²⁰ nella Roma del secondo Seicento.

Il canale predisposto per accogliere la luce dalla finestra affacciata sul chiostro retrostante e rifletterla verso il basso sulla statua della Vergine non era in grado di illuminare adeguatamente la statua. La finestra infatti è esposta verso nord e per di più oscurata dal porticato del chiostro. La statua del voto non avrebbe potuto ricevere luce sufficiente a illuminarla e sarebbe rimasta in ombra, vanificando l'effetto cercato per valorizzare l'immagine della Vergine: una motivazione pratica non certo irrilevante.

L'altra ipotesi è che il ricorso all'immagine suggestivamente arcaica della statua votiva potesse sembrare una scelta ormai fuori tempo rispetto al modello della pala d'altare tutta di marmo che aveva affermato la modernità della scultura a Roma a partire dal successo dell'*Incontro di Leone Magno e Attila* realizzato da Algardi alla metà del secolo precedente. Motivo in ragione del quale era stato adottato per le pale dei due altari laterali di Superga e poteva giocare a favore di una scelta di concezione unitaria e di coerenza figurativa, che oltretutto consentiva di mettere sullo stesso piano l'accostamento del Beato Amedeo, personificazione della casata sabauda, alla Vergine e al Bambino in un dialogo diretto, attualizzando al presente in una unica unità di tempo e di luogo il racconto dell'evento e del suo epilogo, e contribuire così a enfatizzare l'immagine del ruolo della dinastia.

¹⁹ G. Gritella, *Juvarra*, cit., pp. 269-274; S. Felder, *Spätbarocke Altarreliefs*, cit., pp. 56-63; G. Dardanello in *Sfida al Barocco*, cit., n. 95, pp. 345-347.

²⁰ Definizione che si deve a Stefano Pierguidi, *Pittura di marmo*, cit.

Nell'iconografia della pala tutta di marmo, l'esclusione della statua del voto faceva infatti salire di un ulteriore gradino di accessibilità il rapporto tra il Beato Amedeo e la nuova e la più accostante figura della Vergine in gloria con il Bambino disponibili ad accogliere le sue ragioni. Il maggiore spazio dedicato alla Battaglia di Torino consentiva inoltre di raffigurare i personaggi che vi ebbero un ruolo decisivo: il Principe Eugenio di Savoia, lo stratega condottiero che portò alla vittoria, e con lui il futuro re Vittorio Amedeo II.

La commissione fu affidata come noto a Bernardino Cametti, che tra 1726 e 1729 aveva scolpito il suo capolavoro con il rilievo dell'Annunciazione per l'altare occidentale della chiesa reale di Superga, carico di un impeto dinamico di marca ancora squisitamente barocca, straordinario per la ricchezza nel gioco delle pieghe e ingentilito di una grazia preziosa nell'intaglio dei particolari in primo piano.

Il modello in grande per la pala dell'altare maggiore di Superga, realizzato in gesso per un'altezza di circa due metri, rintracciato nel 1979 nel Pontificio Collegio Irlandese a Roma è molto prossimo alla traduzione in marmo della pala, se non per minimi cambiamenti di alcuni volti e nello skyline della città²¹ [figg. 15-16]. Il modello è chiamato in causa dalla istruzione di Juvarra per il bassorilievo dell'altare maggiore del 16 novembre 1729: «Inanzi di mettere mano al marmo, sarà da persone eletta dal Ministro in Roma di S.M. rivisto il modello se corrisponde la ricchezza del soggetto, e approvato si lavorerà il marmo secondo quello». Soggetto che è descritto nei particolari, come lo abbiamo visto progressivamente prendere forma nei "pensieri" di Juvarra: «Si doverà rapresentare in aria la gloriosa Vergine con il Bambin Gesù in braccio, e sarà retta da gruppi d'angeli, come parimente sarà coronata di stelle di due angioloni o putti di mezzo rilievo che rompino sopra la cornice. Gli sarà il Beato Amedeo Duca di Savoia a ginocchio sopra nuvoli, con putti che scherzino con il manto ducale e che regono la corona e il scetro in atto di pregare la Vergine che assiste con la sua protezione a vincere la battaglia successa li 7 settembre 1706, di basso rilievo con tutte le distinzioni che si possono esprimere con la scultura. [...] e ci saranno figure tutti staccati dal piano secondo il stile dell famoso basso rilievo dell'Atila in S. Pietro del Largardi»²².

Compare quindi esplicito riferimento al modello per eccellenza della pala di rilievo marmoreo romana realizzata da Algardi, come parametro assoluto di riferimento e nello specifico per le figure della scultura da lavorarsi quasi a tutto tondo. Parametro a cui Cametti non manco di attenersi nella scultura di entrambe le pale per

²¹ *Ibidem*.

²² Archivio di Stato di Torino, *Contratti fabbriche*, vol. 18, 1729, cc. 171r-172r. L'istruzione è integralmente pubblicata in N. Carboneri, *La reale chiesa*, cit., pp. 85-86.

Superga, nell'Annunciazione come nella pala dell'altare maggiore, i personaggi principali emergono quasi a piena figura dal piano di fondo.

Riprendo ancora un ultimo passaggio dell'istruzione che riguarda i putti accanto al Beato Amedeo: «Gli sarà il Beato Amedeo Duca di Savoia a ginocchio sopra nuvoli, con putti che scherzino con il manto ducale e che regono la corona e il scettro». Nel modello la presenza della corona e dello scettro non è presente e i due putti sono genericamente scherzanti; mentre nel marmo muta vistosamente la relazione tra i due a favore dell'introduzione di un ulteriore tassello simbolico-politico nel processo di trasformazione dell'iconografia della pala in una celebrazione della dinastia sabauda: il putto sulla sinistra in atto di allontanarsi con in mano lo scettro e la corona regia, raffigurerebbe il Genio di Francia, richiamato e sollecitato a voltarsi indietro dal Genio del Piemonte²³, che gli indica l'esito della battaglia, a significare il fallito tentativo dei francesi di impedire ai Savoia l'acquisizione del titolo regio ottenuto grazie alla battaglia di Torino [fig. 17].

Juvarra non mancherà di suggerire con i suoi disegni l'iconografia di altre opere scultoree, a partire dalla commissione del rilievo della *Pietà* per l'altare della cappella sotterranea nella stessa Superga, affidato ad Agostino Cornacchini con il disegno allegato alla istruzione datato 3 settembre 1730 e controfirmato dallo scultore, «con l'idea della scoltura», ma «lasciando in libertà del celebre Virtuoso, tutte l'altre perfezioni acciò l'opera sia compiuta e perfetta»²⁴. L'architetto propose una vaga memoria del modello della *Pietà* michelangiolesca; suggerimento che Cornacchini non terrà in conto, orientandosi piuttosto per un modello di *Pietà* carraccesca, enfatizzato da un accentuato patetismo, siglato dalla sua personale estrosa ed elegante stilizzazione stilistica [figg. 18-19].

E intorno al 1732 arriverà a dettare un modello di sua invenzione per il *San Giuseppe con il Redentore in gloria* per il gruppo marmoreo affidato all'esecuzione del nipote Simone Martinez per l'altare della Regina Polissena nella chiesa di Santa Teresa a Torino, un altare che nella sua architettura andava ancora a recuperare un proscenio su colonne dal repertorio di Andrea Pozzo. In un foglietto di circa 15x20 cm, il disegno dell'architetto assume una funzione di governo dell'intero apparato scultoreo dell'altare, di cui definisce tutte le componenti figurative: il gruppo

²³ Come ha notato anche N. Carboneri, *La reale chiesa*, cit., p. 17.

²⁴ Archivio di Stato di Torino, *Contratti fabbriche*, vol. 19, 1730, c. 297, *Istruzione per il basso rilievo di marmo che va situato nella Capella sotterranea della Chiesa reale di Superga*; anch'essa pubblicata in N. Carboneri, *La reale chiesa*, cit., p. 92. Si veda A. Griseri, *Un impegno dinastico: Juvarra e la cappella sotterranea della Basilica di Superga*, in «Paragone», XLV, 535-537 (1994), pp. 81-93, figg. 56-65.

con la «Figura di San Giuseppe con il Bambino Gesù in gloria d'angeli»; le due virtù sedenti sul frontespizio, la Carità e la Fede; lo stemma con due putti accanto su un letto di lauro e di quercia; gli ovali a basso rilievo con i putti che portano i “geroglifici” di San Giuseppe, gli attributi del Santo; e ancora altri gruppi di cherubini da disporre in varie zone dell'altare [figg. 20-21]. Con la mentalità di architetto si premura di schizzare il gruppo anche in sezione per indicarne le modalità di aggrappo alla parete con il blocco di «marmo che va nel muro».

L'esecuzione di Martinez è una risposta di qualità, aderente al modello, che traduce in scultura modificandone sapientemente alcuni particolari; lavorando le pieghe del manto di San Giuseppe in lastra, per piani riflettenti, forse un retaggio anche nel suo caso della formazione da argentiere nella bottega messinese degli Juvarra²⁵.

²⁵ G. Dardanello, *Simone Martinez e lo Studio di scultura a Torino*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. «Di differente e ben intesa bizzarria»*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, 2005, pp. 200-211.



Pietro Botto o Michele Enaten (?), *Madonna delle Grazie*, 1624-1630 circa. Chiesa Reale di Superga, Cappella del Voto.

Fig. 1

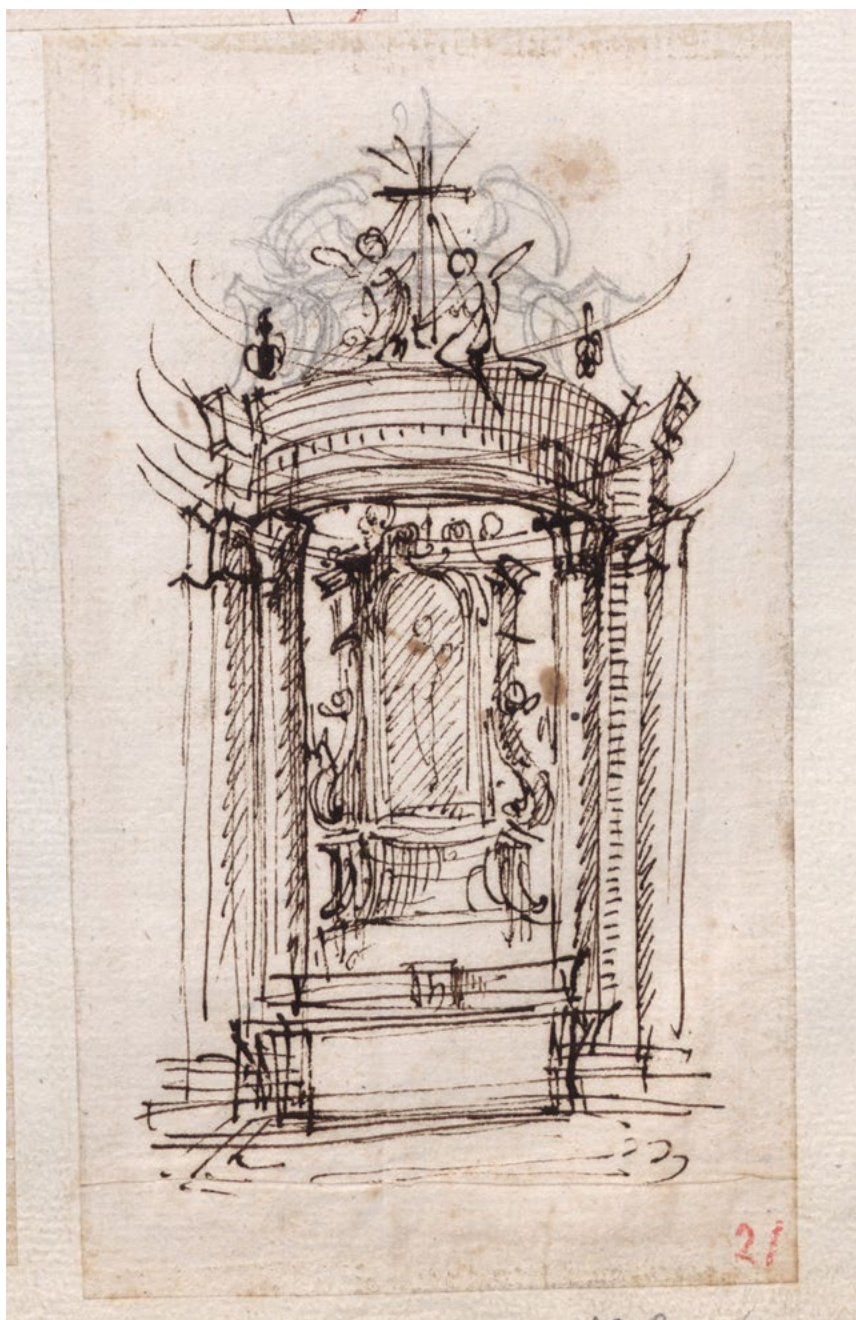
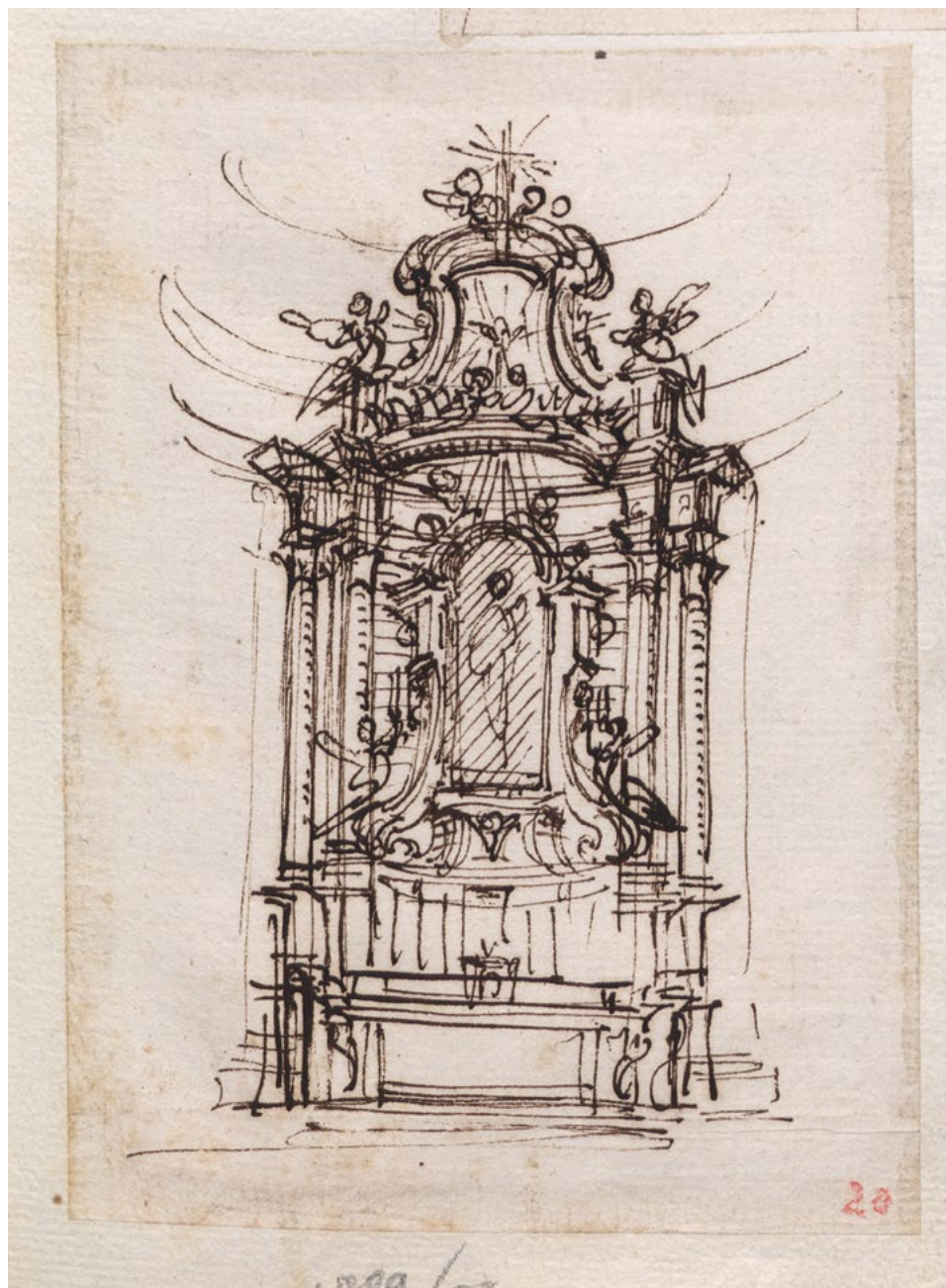


Fig. 2

Filippo Juvarra, *Primi pensieri per l'altare maggiore di Superga*, 1728-1729 circa. MCT, II, c. 12, n. 21. Cortesia Fondazione Torino Musei.



Filippo Juvarra, *Primi pensieri per l'altare maggiore di Superga*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 12, n. 20. Cortesia Fondazione Torino Musei.

Fig. 3

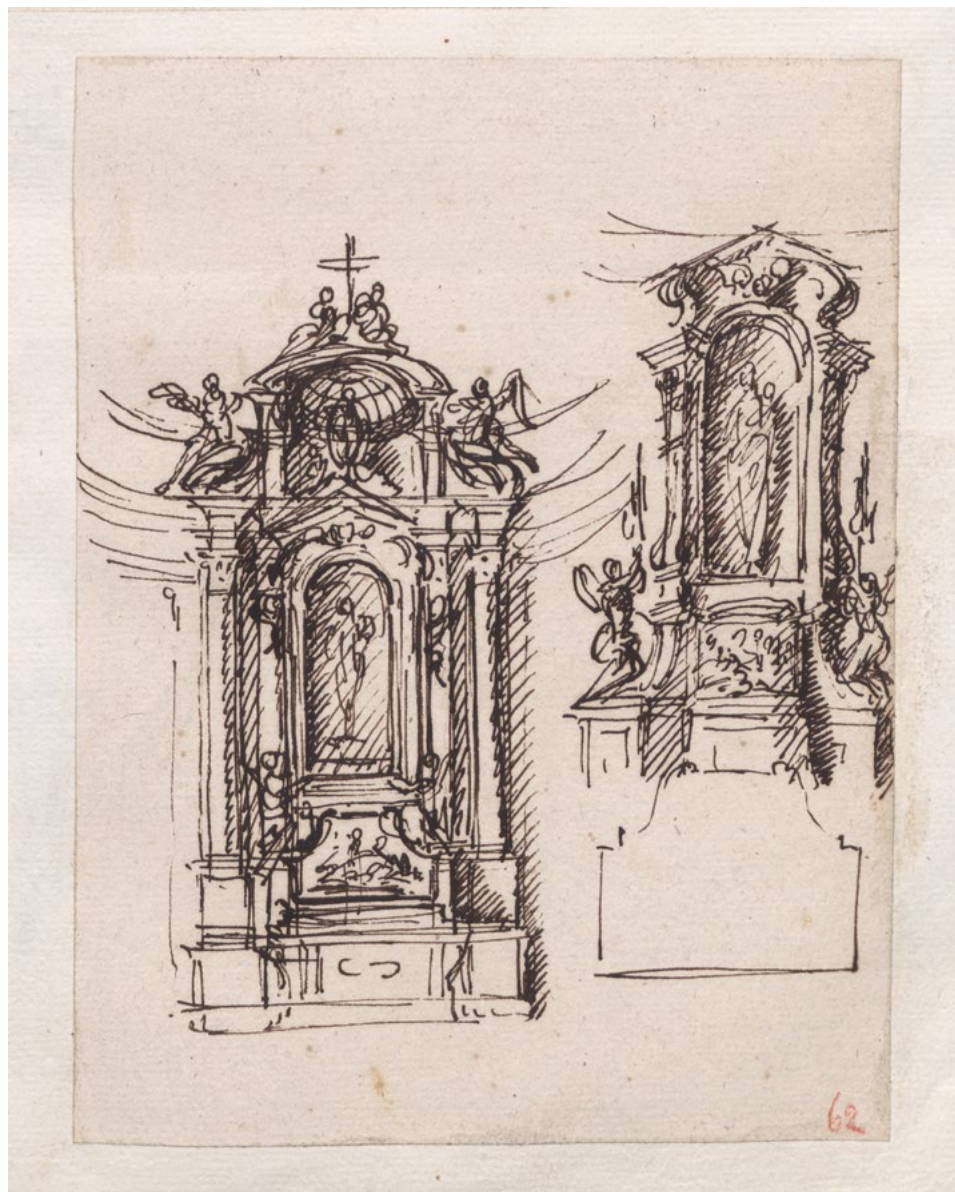
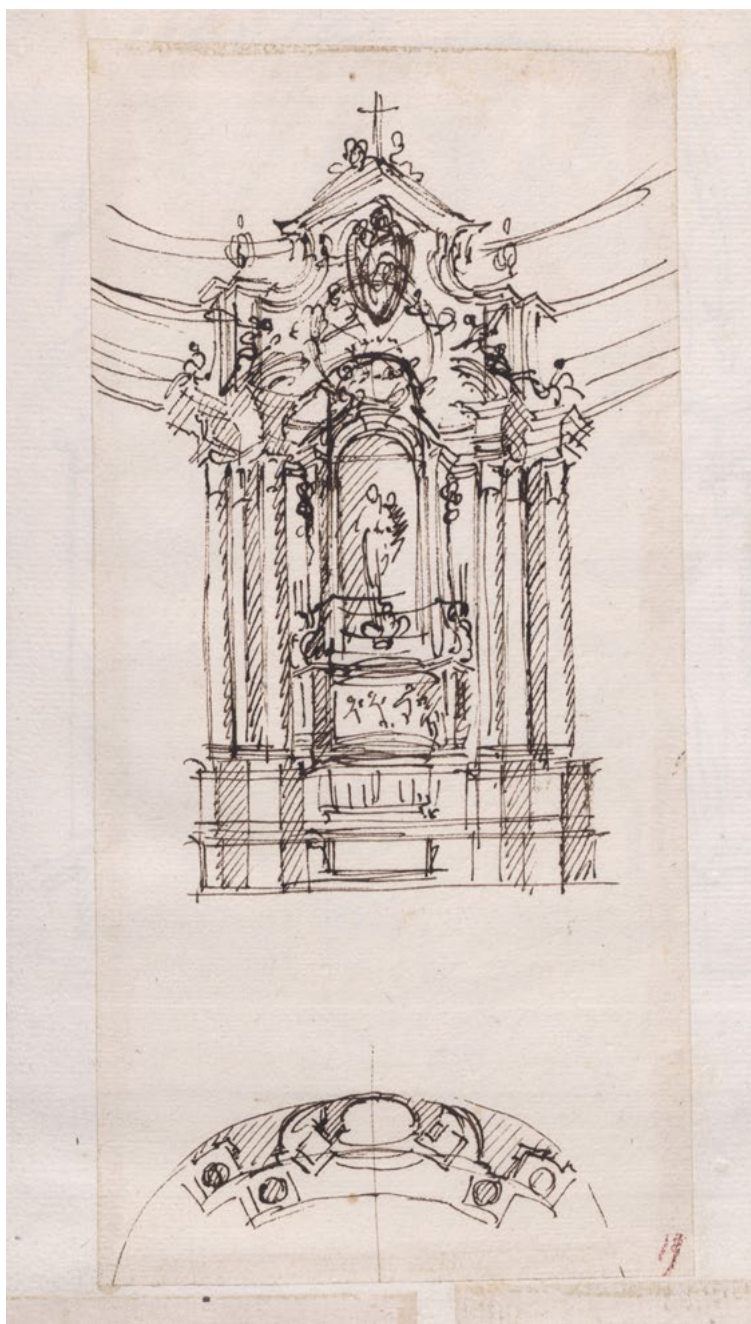


Fig. 4 Filippo Juvarra, *Pensiero per l'edicola della Madonna del voto con un bassorilievo ai suoi piedi*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 32, n. 62. Cortesia Fondazione Torino Musei.



Filippo Juvarra, *Pensiero per l'altare maggiore di Superga*, 1728-1729 circa.
MCT II, c. 12, n. 19. Cortesia Fondazione Torino Musei.

Fig. 5

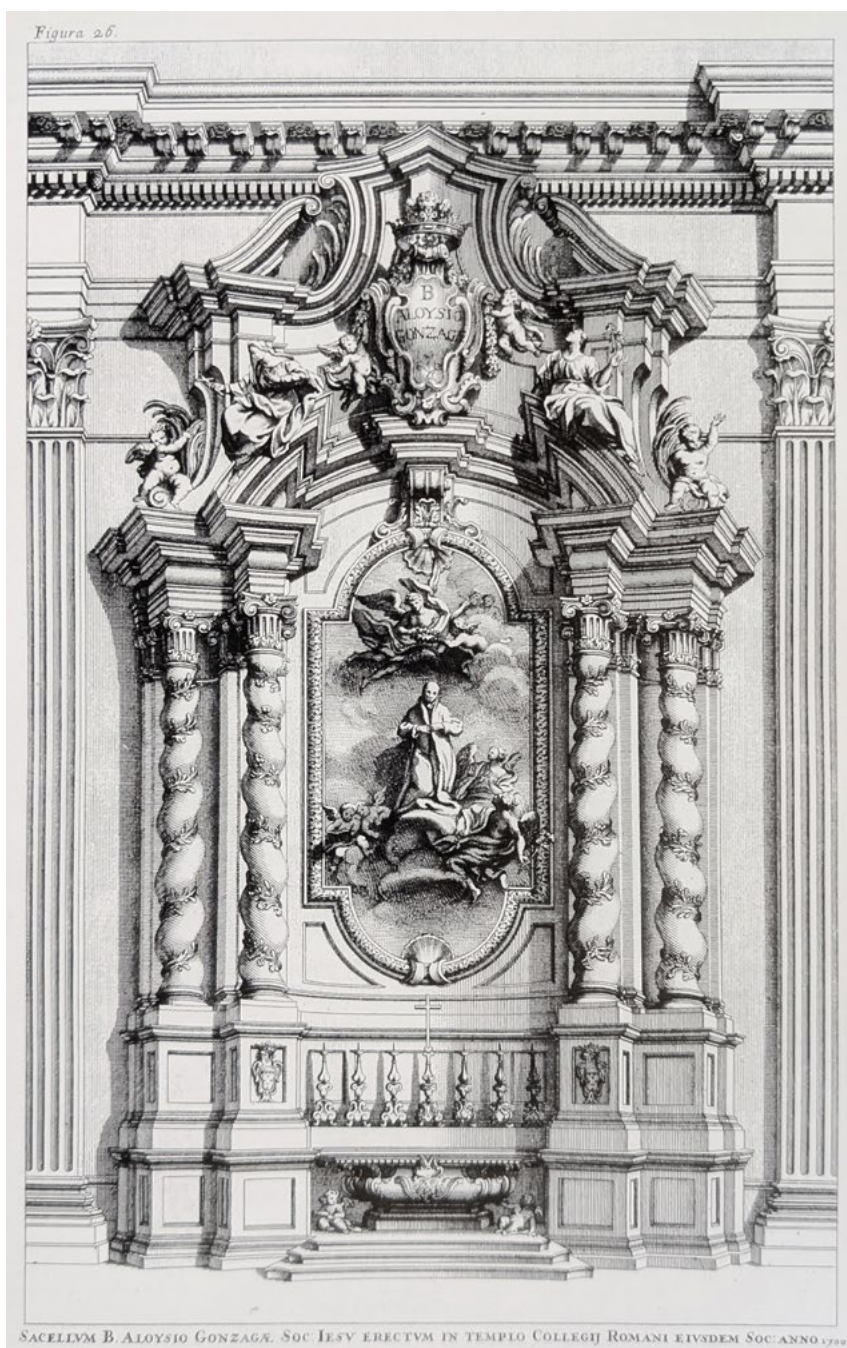


Fig. 6 Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1700, tav. 26.

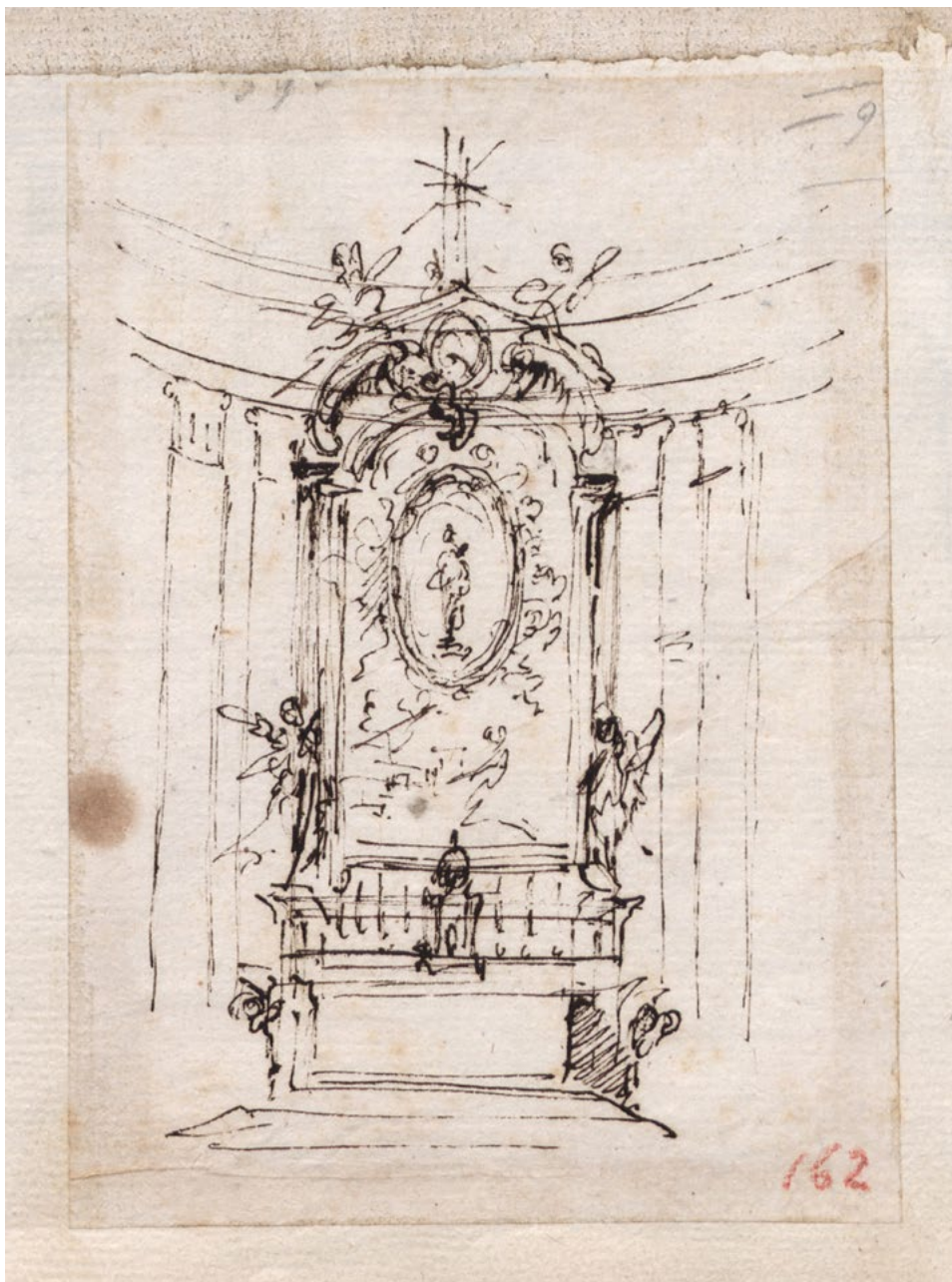


Fig. 7

Filippo Juvarra, *Pensiero per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT I, c. 100, n. 162. Cortesia Fondazione Torino Musei.



Fig. 8 Filippo Juvarra, *Pensieri per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 6, n. 9. Cortesia Fondazione Torino Musei.

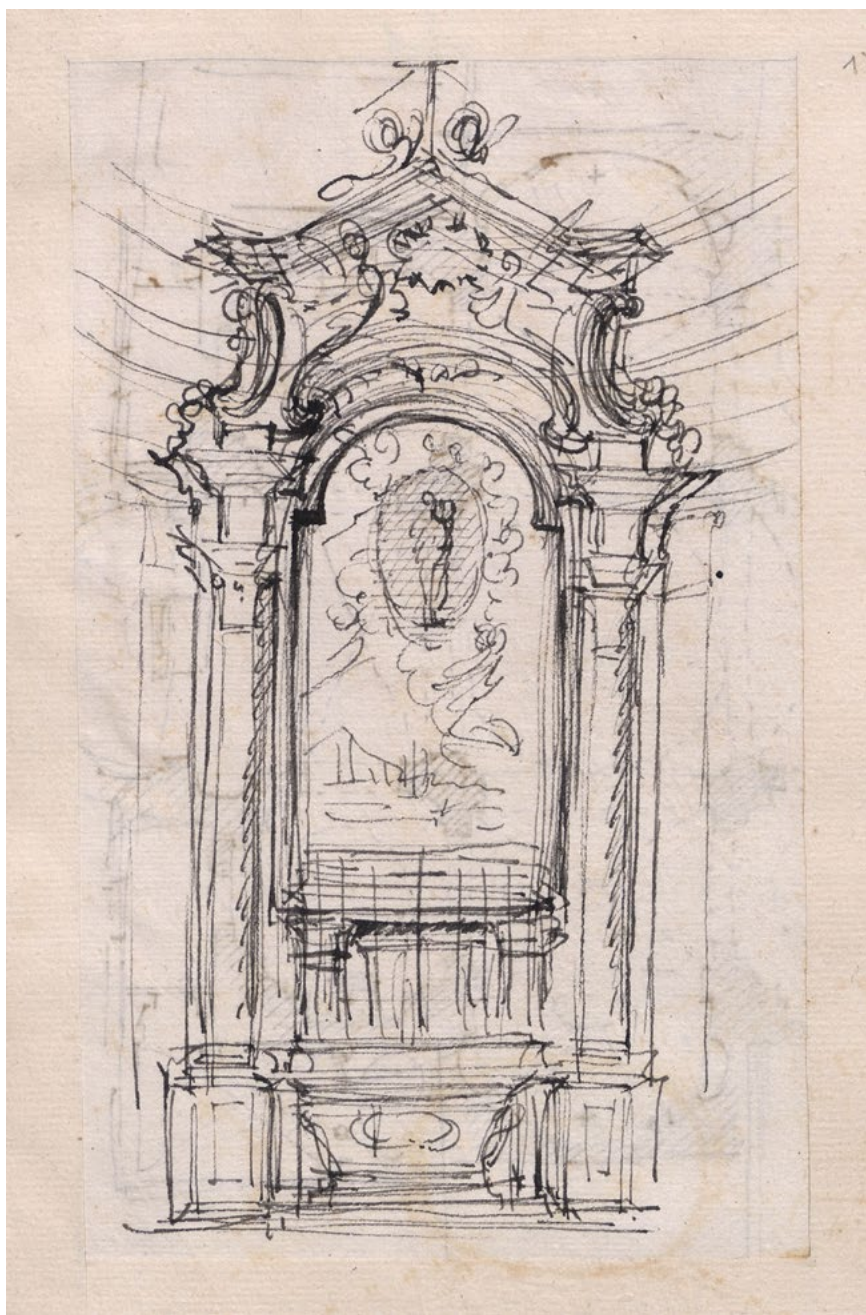


Fig. 9

Filippo Juvarra, *Pensieri per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT I, c. 39, n. 53v. Cortesia Fondazione Torino Musei.

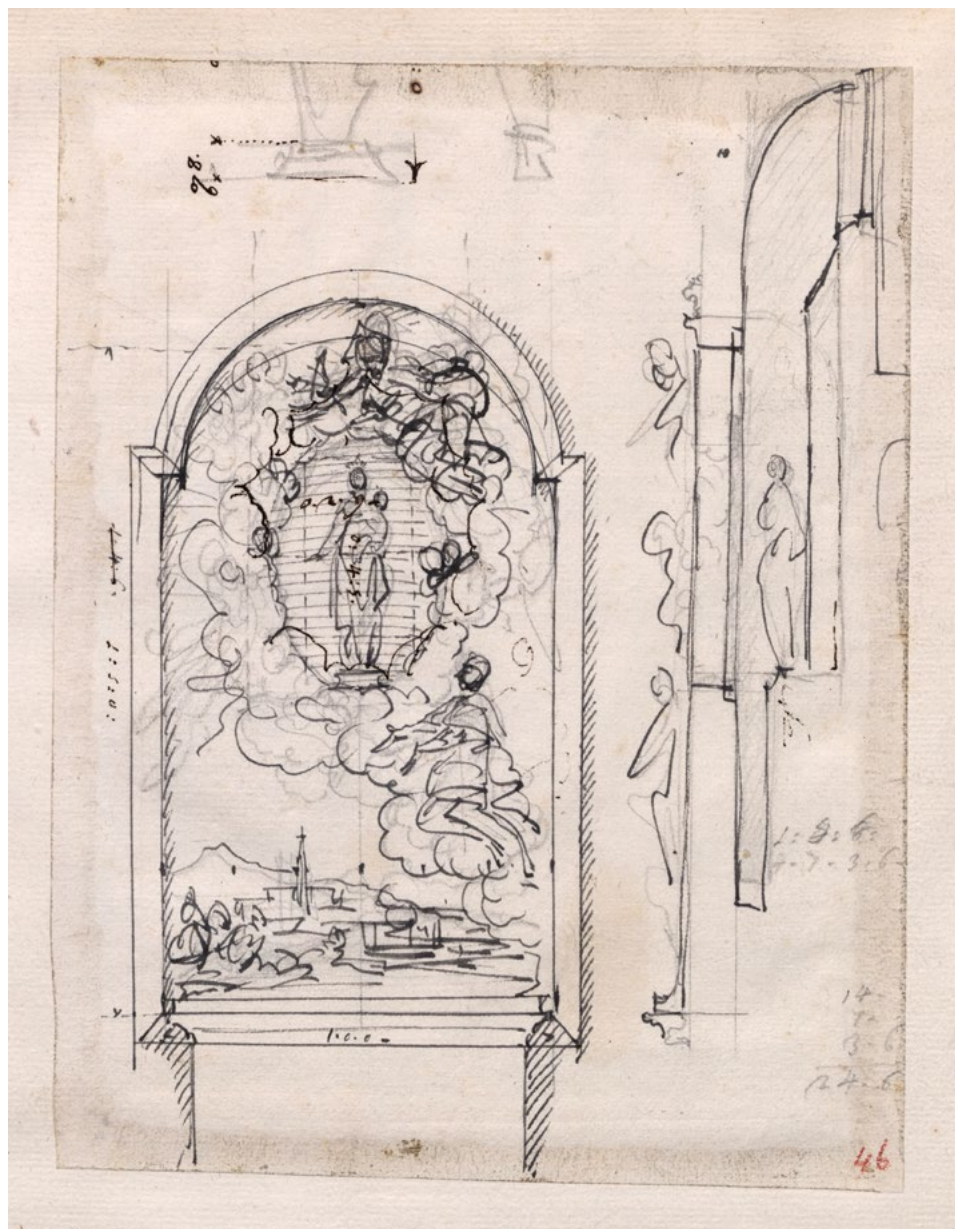


Fig. 10 Filippo Juvarra, *Studio quotato in prospettiva e pianta per l'altare maggiore nell'abside di Superga*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 25, n. 46. Cortesia Fondazione Torino Musei.

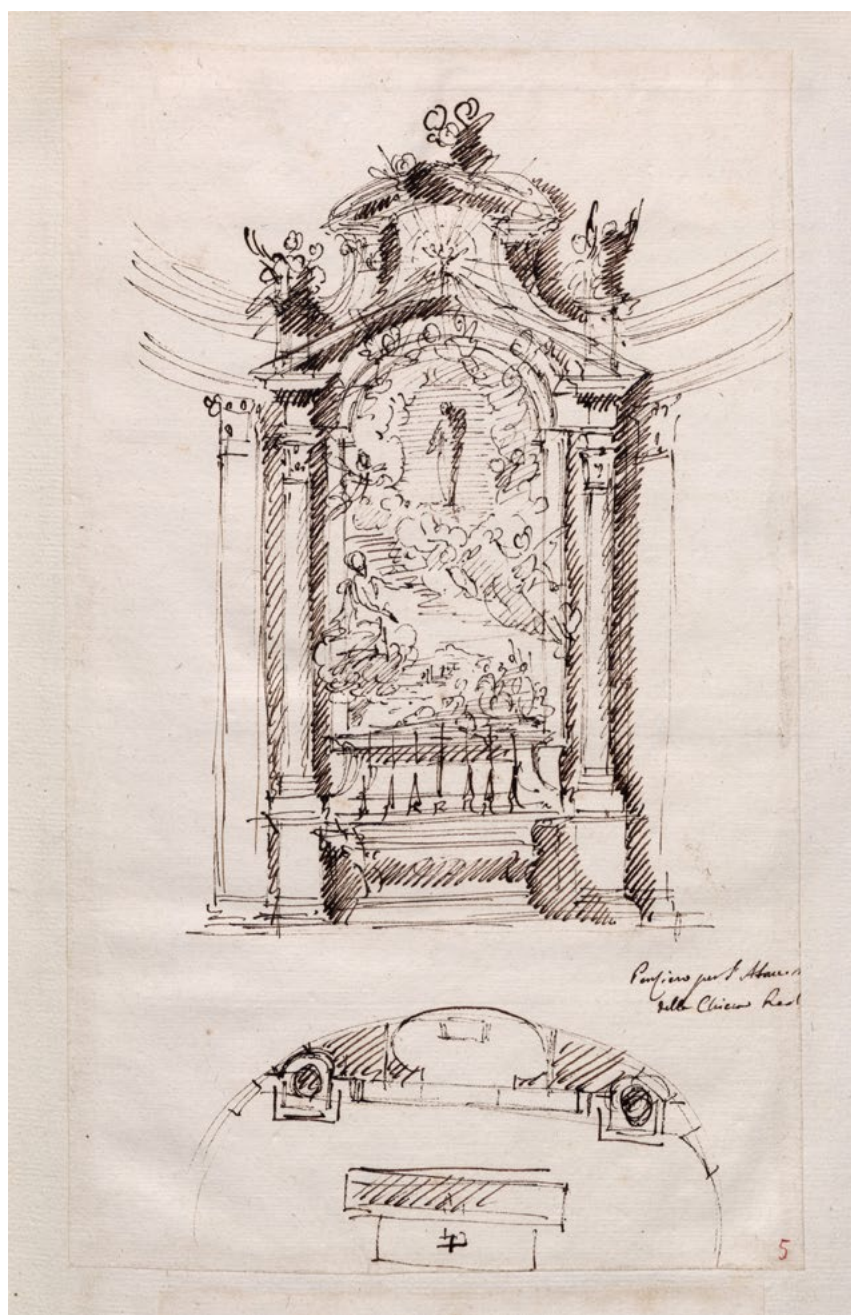


Fig. 11

Filippo Juvarra, *Pensieri per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 4, n. 5. Cortesia Fondazione Torino Musei.

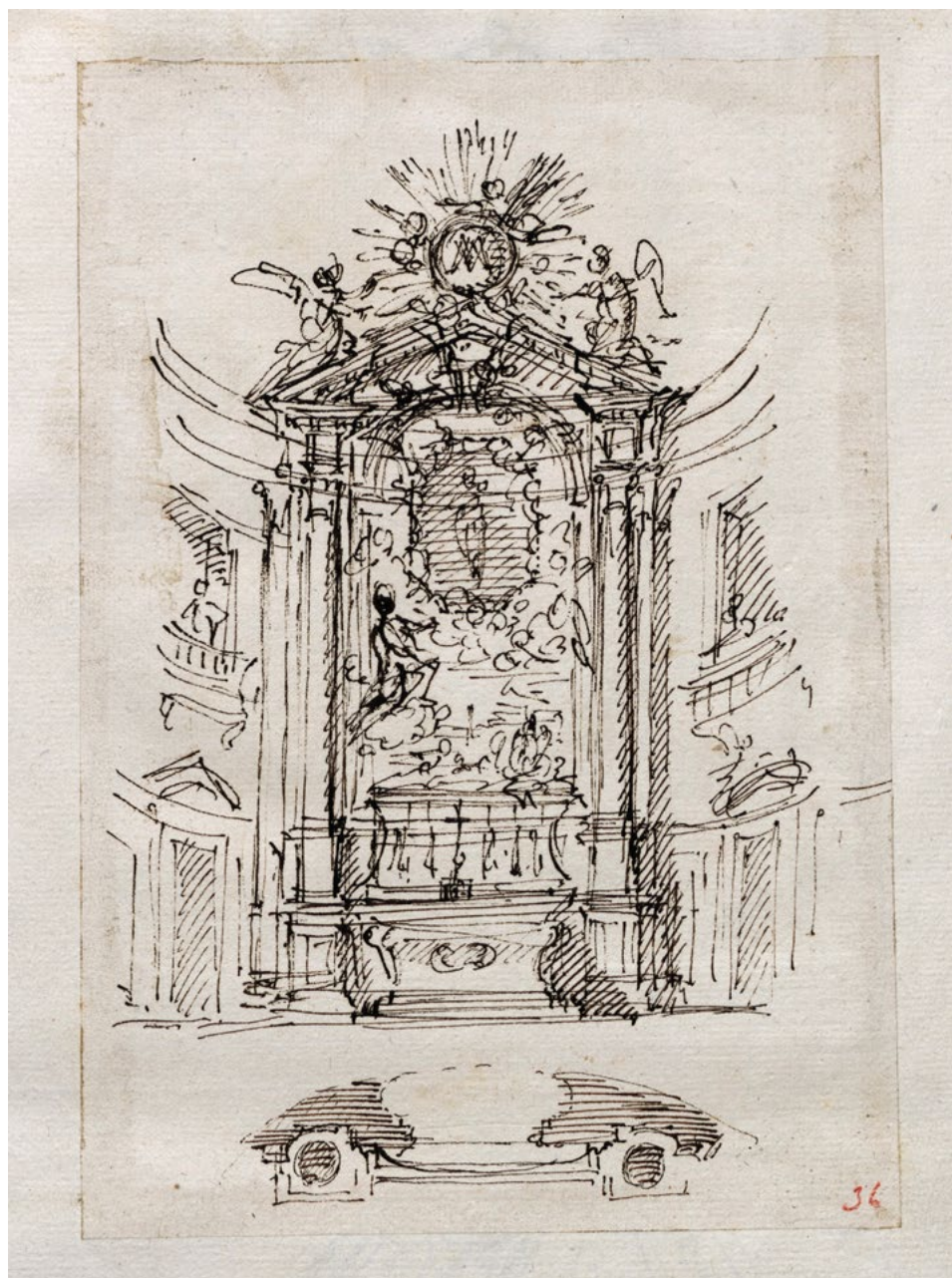
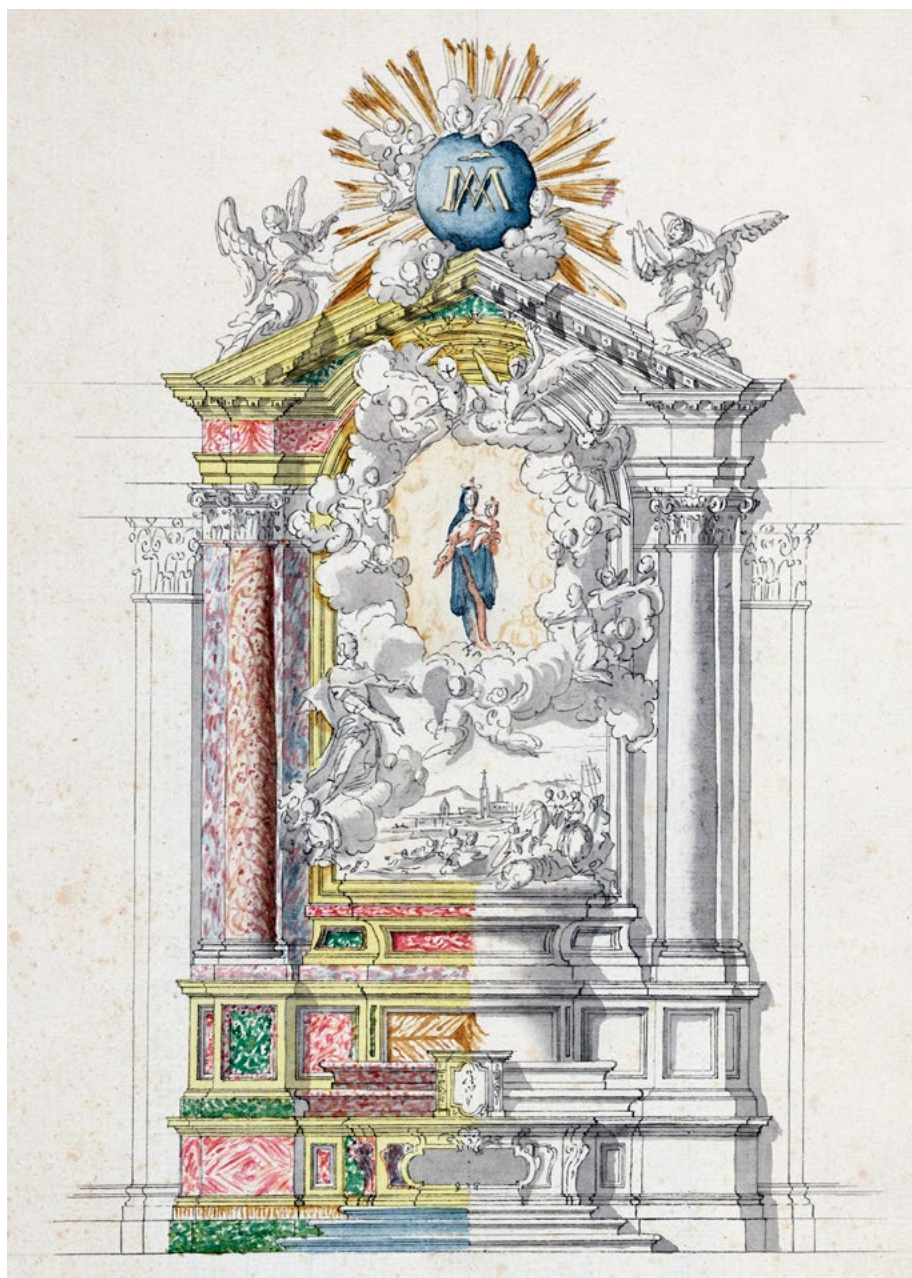


Fig. 12 Filippo Juvarra, *Pensieri per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 20, n. 36. Cortesia Fondazione Torino Musei.



Filippo Juvarra, *Disegno di presentazione del progetto per l'altare maggiore di Superga, con indicazioni cromatiche per la lavorazione dei marmi*, particolare, 1728-1729 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.2, n. 15.



Fig. 14

Filippo Juvarra (su progetto di) e Bernardino Cametti, *Altare maggiore*, 1729-1731 circa. Chiesa reale di Superga.



Bernardino Cametti, *Il beato Amedeo di Savoia intercede presso la Madonna con il Bambino per il successo nella Battaglia di Torino*, marmo, 1730-1731 circa. Chiesa reale di Superga.

Fig. 15



Fig. 16

Bernardino Cametti, *Il beato Amedeo di Savoia intercede presso la Madonna con il Bambino per il successo nella Battaglia di Torino*, modello in gesso, 1729-1730 circa. Roma, Pontificio Collegio Irlandese.



Bernardino Cametti, *Il beato Amedeo di Savoia intercede presso la Madonna con il Bambino per il successo nella Battaglia di Torino*, particolare dei putti, marmo, 1730-1731 circa. Chiesa reale di Superga.

Fig. 17

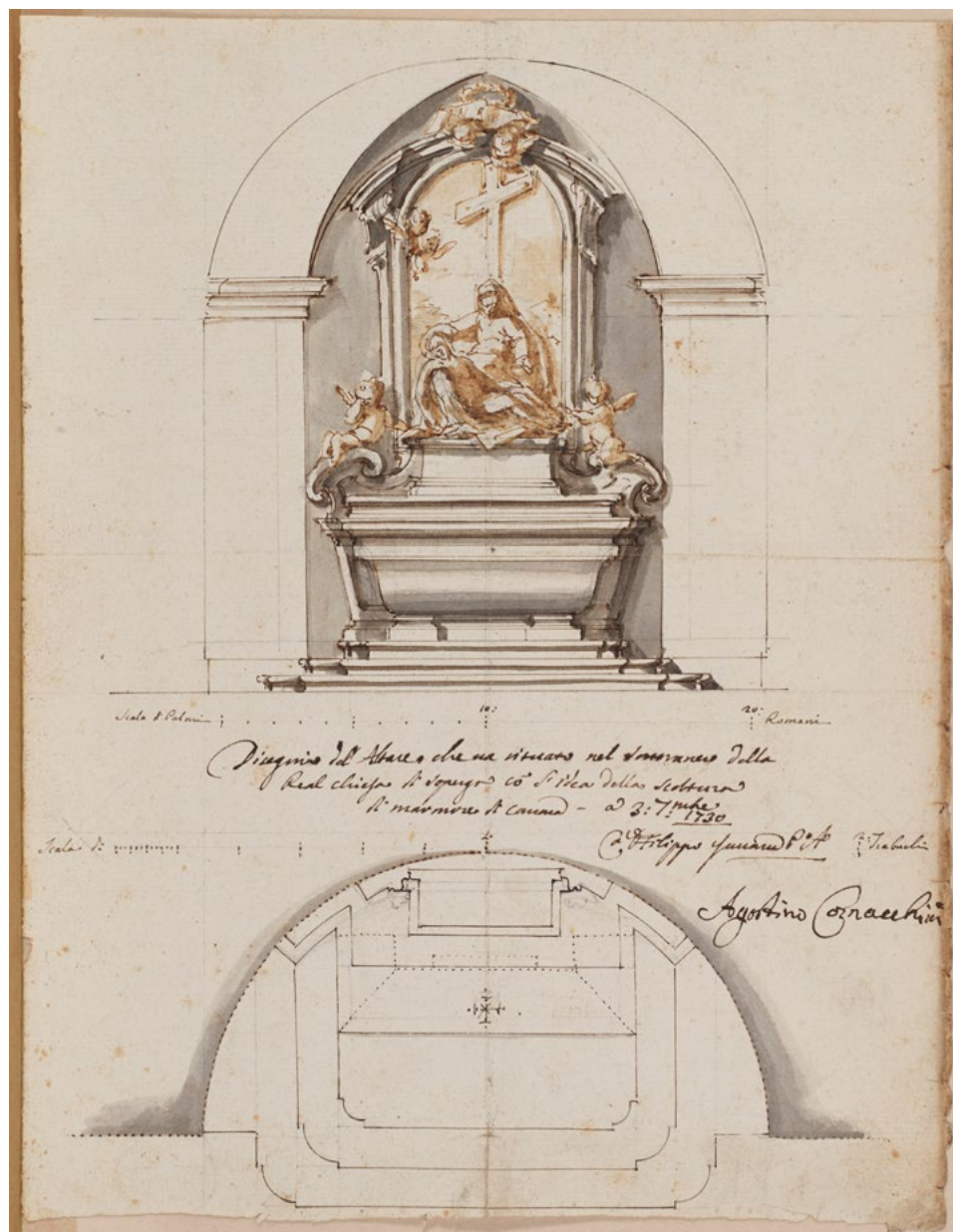


Fig. 18 Filippo Juvarra, «Disegno del Altare che va situato nel Sotterraneo della Real Chiesa di Superga con l'idea della scultura», 3 settembre 1730. Collezione privata.



Fig. 19 Agostino Cornacchini, *Pietà*, 1730-1733 circa. Chiesa reale di Superga, cappella sotterranea.



Filippo Juvarra, *Pensieri per il gruppo scultoreo di San Giuseppe e il Bambin Gesù in gloria, le virtù, l'arma e gli emblemi per la decorazione scultorea dell'Altare di San Giuseppe*, 1732 circa.

Fig. 20 Collezione privata.



Simone Martinez, *San Giuseppe e il Bambin Gesù in gloria*, marmo, 1733-1736 circa.
Torino, Santa Teresa, Cappella di San Giuseppe.

Fig. 21



PROFILO AUTORE

Giuseppe Dardanello

Professore ordinario di Storia dell'arte moderna all'Università di Torino. La sua ricerca si è prioritariamente incentrata sulle reciproche interferenze tra scultura, architettura e ornamentazione; sulle forme di collaborazione professionale nei cantieri di Sei e Settecento; sulla sensibilità per i valori visivi e l'intervento della luce nella modellazione degli spazi progettati da Andrea Pozzo, Guarino Guarini e Filippo Juvarra. I suoi studi sono confluiti nella curatela di alcune mostre: *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750* (con Henry Millon a Stupinigi, nel 1999); *Guarini, Juvarra, Antonelli. Segni e simboli per Torino* (2008), *Andrea Pozzo (1642-1709). Pittore e prospettico in Italia settentrionale* (Trento 2009); e la mostra progettata con Michela di Macco, *Sfida al Barocco 1680-1750*, allestita nel 2020 alla Venaria Reale.

Full professor of History of Modern at the University of Turin. His research has focused primarily on the mutual influences between sculpture, architecture and ornamentation; professional collaboration on building sites in the 17th and 18th centuries; and on sensitivity to visual values and the use of light in the spaces designed by Andrea Pozzo, Guarino Guarini and Filippo Juvarra. His studies have informed his curatorship of several exhibitions: *The Triumphs of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750* (with Henry Millon in Stupinigi, 1999); *Guarini, Juvarra, Antonelli. Segni e simboli per Torino* (2008), *Andrea Pozzo (1642-1709). Pittore e prospettico nell'Italia settentrionale* (Trento 2009); and the exhibition co-edited with Michela di Macco, *Sfida al Barocco 1680-1750*, staged in 2020 at the Venaria Reale.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-5, 7-12: Cortesia Fondazione Torino Musei; **14-17, 21:** foto dell'autore; **19:** Riccardo Gonella.





Donato Salvatore

Un contesto barocco a Torino e un'immagine della città

Abstract ITA

La presenza a Torino, nella chiesa di San Filippo Neri, di un dipinto di Francesco Solimena, inviato da Napoli, invita a riflettere sulle opere, sugli artisti e sulle circostanze della committenza che, nel corso del primo quarto del Settecento, hanno contribuito all'allestimento pittorico e scultoreo della chiesa oratoriana della città sabauda.

Abstract ENG

The presence in Turin, in the church of San Filippo Neri of a painting by Francesco Solimena, sent from Naples, encourages us to reflect on artworks, artists and patronage which, during the first quarter of the eighteenth century, gave their contribution to the pictorial and sculptural display of the Oratorian church of the capital of the Savoy.

Parole chiave

Carlo Giuseppe Plura, chiesa di San Filippo Neri a Torino, Francesco Solimena, Giorgio Ferretti, Oratoriani a Torino, Torino nel Settecento



Nella monografia dedicata a Francesco Solimena, pubblicata nel 1958 da Ferdinando Bologna, uno dei testi fondativi della storia dell'arte 'vista da Sud' (per utilizzare una formula recente), nata sulla scia di una accurata e opportuna revisione critica delle *Vite* settecentesche di Bernardo De Dominici, dopo i radicali giudizi di assoluta inattendibilità dell'autore maturati a cavaliere tra Ottocento e Novecento, emerge la fama di respiro ampiamente europeo guadagnata in vita da Francesco Solimena e si offre ragione della nutrita presenza *ab antiquo* di opere del pittore presso edifici religiosi, regge, palazzi nobiliari e luoghi del collezionismo spesso lontani dal contesto dove Solimena operava abitualmente e dal quale raramente volle allontanarsi¹.

Non sorprende, perciò, di trovare nella chiesa di San Filippo Neri a Torino una pala d'altare di mano del pittore, individuato dalla committenza oratoriana come l'artista di riconosciuto prestigio al quale affidare il rilevante incarico. Il dipinto, ben conosciuto agli studi, in particolare, della di Macco e di Dardanella, raffigura *San Filippo Neri che intercede presso la Madonna con il Bambino per la città di Torino* [fig. 1]²

¹ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1958.

² Sulla pala d'altare di Solimena cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena*, cit., pp. 118, 276; M. di Macco, *I pittori «napoletani» a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1989, pp. 270-277; Eadem, *S. Filippo a Torino: pale d'altare d'"eccellente pennello" nella Chiesa Nuova di Filippo Juvarra*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 266-268; C. Arnaldi di Balme, E. Pagella, *La storia per immagini*, in *Torino 1706. Dalla storia al mito, dal mito alla storia*, a cura di D. Balani, S.A. Benedetto, Torino, Città di Torino – Archivio Storico, 2006, p. 204; B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani* [1742-1745], ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli, artstudiopaparo, 2017, III, p. 1148 e nota 85; *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2018, I, pp. 440-441, n. 195; G. Dardanella, *Francesco Solimena, «San Filippo Neri che raccomanda la Città di Torino al Bambin Gesù tenuto in braccio da Maria Vergine con gran corteggio d'Angeli»*, in *Sfida al Barocco. Roma Torino Parigi 1680-1750*, Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 342-344, scheda n. 93; M. Caldera, *Francesco Solimena, San Filippo Neri raccomanda la città di Torino alla Madonna con il Bambino, 1722-1723 ca.*, scheda n. 69, in *Restituzioni*, 2022, pp. 766-772, con bibliografia precedente, <https://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/RESTITUZIONI-2022_versione-web_NUCLEO-69.pdf>.

In accertata relazione con la pala d'altare della chiesa torinese intitolata a San Filippo Neri (cm 560x325), si conservano, inoltre, con il riferimento a Solimena, nelle collezioni, rispettivamente, del Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) di Lisbona e nel Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama nel capoluogo piemontese, due tele di medie dimensioni (Lisbona: cm 129x76; Torino: cm 124x72,5), la prima acquisita dallo Stato portoghese a Parigi nel 1921 (n. inv. 1640) – cfr. Museu Nacional de Arte Antiga, *Catálogo da Exposição provisória de pintura estrangeira*,

e occupa sin dalla sua originaria collocazione l'altare con colonne in onice rosso della terza cappella a sinistra della chiesa filippina del capoluogo piemontese³. Ferdinando Bologna, nella citata monografia del pittore, assegnava l'opera ai primi anni Trenta del Settecento sulla scorta di puntuali confronti con opere dello stesso autore – specificamente, le tele con *Storie di S. Martino* nella cappella dedicata al Santo nella chiesa della Certosa di Napoli – che riteneva cronologicamente prossime alla perduta pala di San Gaudioso del 1733, ma che risultano documentatamente in opera nel corso del 1723⁴. In effetti, tenendo conto degli aggiustamenti cronologici, a conferma della correttezza dei raffronti stilistici proposti da Bologna, per il dipinto di Torino sono noti due mandati di pagamento, rispettivamente di 3000 lire in data 9 giugno 1722 e di 2000 lire il 7 aprile 1723, autorizzati dal facoltoso mercante torinese Gabriele Bogetto a favore della committenza oratoriana, che pur senza indicarne l'autore, consentono di precisarne la datazione anticipata; inoltre, il quadro risulta collocato all'altare della chiesa filippina entro il 1728 quando è accuratamente descritto in occasione della visita pastorale dell'arcivescovo Francesco Arborio di Gattinara, del 25 febbraio 1728⁵.

Lisboa, 1975, n. 53, senza nn. pp. –, la seconda acquistata nel 1961 dall'antiquario torinese Pietro Accorsi (cfr. M. di Macco, in *La regola e la fama*, cit., pp. 573-574, scheda n. 129). Analoghe per soggetto e per stile, sono considerate generalmente bozzetti preparatori autografi, ad eccezione di Spinosa, in *Francesco Solimena (1657-1747)*, cit., I, pp. 440-441, n. 195, che le ritiene entrambe prodotti *d'après* della bottega di Solimena: tuttavia, la presenza nel quadro d'altare, rispetto alle tele di dimensioni minori, di alcune significative modifiche compositive, rappresentate da un più vasto corteggio di angeli e cherubini, da una considerevole riduzione del panneggio del manto rosso dell'angelo in basso, così da lasciare più spazio al paesaggio urbano, e da altre non trascurabili varianti nella gamma cromatica, complessivamente più fredda, sono da intendersi come correzioni e adeguamenti in corso d'opera, lasciando preferire l'ipotesi della funzione preparatoria dei dipinti di Lisbona e Torino. Inoltre, Spinosa, in *Francesco Solimena (1657-1747)*, *ibidem*, cita anche due ulteriori telette: la prima nella sagrestia della chiesa napoletana di San Domenico Maggiore, la cui effettiva presenza non mi è stato possibile accertare, la seconda, giudicata di minore qualità, passata all'incanto da Sotheby's Milano il 28 novembre 2011, lotto 186.

³ La chiesa e l'annesso Oratorio compongono l'*insula* torinese dei Padri Filippini, costituita a partire dal 1675, che si fa largo nel tessuto del centro cittadino solo diversi anni dopo l'inse-diamento della Congregazione oratoriana in città risalente al 1648, di fronte all'attuale palazzo dell'Accademia delle Scienze, nato come Collegio dei Nobili, retto dalla Compagnia di Gesù, iniziato nel 1679 e portato avanti, con evidenti influssi guariniani, fino al 1687 dall'architetto Michelangelo Garove.

⁴ M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*. Appendice documentaria a cura di U. Fiore, Napoli, Liguori Editore, 1997, pp. 456-457.

⁵ M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 276, nota 74.

Il dipinto è, a queste date, il primo a trovare collocazione in occasione dell'ancora provvisorio rinnovamento architettonico e decorativo della chiesa avviato su progetto di Filippo Juvarra, dopo il distruttivo crollo della navata avvenuto alla fine del 1714, e non è dubbio che il biografo napoletano Bernardo De Dominici nel 1742-1745 intenda citare tale dipinto pur presentandolo con un'iconografia non conforme («l'Immacolata Concezione e san Filippo Neri con bello accompagnamento d'angeli, puttini, e teste di cherubini con bella gloria»), curiosamente analoga a quella del coevo o poco più tardo dipinto di Sebastiano Conca all'altare principale dell'Oratorio filippino annesso alla chiesa⁶; così impropriamente descritto, De Dominici ne riconduce l'esecuzione alla committenza del re di Sardegna, che lo volle collocare «nella sua reale cappella». Sebbene manchino del tutto riscontri documentali di un effettivo patronato regio, Michela di Macco⁷, identificando la «reale cappella» con quella della chiesa dedicata a san Filippo Neri che conserva il dipinto di Solimena, mostra di non volere escludere categoricamente l'intervento del sovrano sabaudo sostenuto da De Dominici, anche in considerazione dell'acertata e contemporanea committenza da parte di Vittorio Amedeo II di Savoia di quattro tele di analogo formato con *Storie bibliche* che Solimena dipinge tra il 1720 e il 1724, originariamente destinate al Gabinetto Giallo del Re nel Castello di Rivoli e pochi anni dopo trasferite al Gabinetto Grande dell'Appartamento d'Inverno del re Carlo Emanuele III in Palazzo Reale, denominato, perciò, *Camera del Solimena*, oggi conservate alla Galleria Sabauda⁸, la cui menzione trova spazio nella biografia dedominiciana del pittore subito prima della imprecisa menzione del dipinto a soggetto filippino di Solimena.

Dal canto suo, Francesco Bartoli, nel 1776, descrivendo la chiesa oratoriana di Torino⁹, menziona il dipinto della cappella *in cornu Evangelii* più vicina all'altare

⁶ Il quadro del pittore di Gaeta, assegnato da M. di Macco, in *La regola e la fama*, cit., pp. 571-573, scheda n. 128, al terzo decennio del Settecento, raffigura la *Vergine Immacolata in gloria e san Filippo Neri* ed era sicuramente esposto all'altare dell'Oratorio prima del 25 febbraio 1728, anch'esso puntualmente citato in occasione della già ricordata visita pastorale di Francesco Arborio di Gattinara. Il Museo Civico di Palazzo Madama a Torino ne conserva il relativo bozzetto, acquistato nel 1958 – come tre anni dopo la teletta del Solimena – dall'antiquario torinese Pietro Accorsi.

⁷ M. di Macco, *I pittori «napoletani» a Torino*, cit., p. 271.

⁸ C. Veronese, Francesco Solimena, *La cacciata di Eliodoro dal Tempio*, in *Sfida al Barocco*, cit., pp. 333-334, scheda n. 86.

⁹ F. Bartoli, *Notizia delle Pitture, Sculture ad Architetture che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, E di non poche Terre, Castella, e Ville d'alcuni rispettivi Distretti*, tomo primo, In Venezia, presso Antonio Savioli, 1776, I, pp. 21-22.

maggiore descrivendone puntualmente il soggetto e attribuendolo correttamente a «Francesco Solimena di Nocera», senza fornire indicazioni sulla committenza. In ogni caso, piuttosto che a un non documentato patronato regio, la pala di Solimena, collocata in una cappella già eretta e salvatasi dal vasto cedimento strutturale del 1714 che interessò tutta l'area della navata dell'edificio sacro, va preferibilmente ricondotta più direttamente alla regia di Filippo Juvarra, responsabile, in stretta rapporto con l'architetto oratoriano Giovanni Domenico Perardi, nominato Prefetto della Fabbrica, del nuovo cantiere della chiesa dei Filippini, che non avrà mancato, nell'occasione, di offrire precise indicazioni al pittore operoso lontano da Torino in merito all'orientamento accentuatamente diagonale della composizione e alla direzione laterale delle fonti di luce in relazione alla prevista disposizione *in situ* del dipinto; indicazioni che sembra di poter cogliere di riflesso confrontando il quadro di Solimena con lo studio grafico conservato al Louvre che presenta, in particolare, un orientamento del Santo successivamente modificato in funzione della prevista collocazione della pala, a sinistra dell'altare maggiore (Département des Arts graphique, INV. 9785 recto). In tale contesto di progettualità juvarriana si situa anche il dipinto con il *Martirio di San Lorenzo* originariamente esposto all'altare della cappella del lato destro più prossima alla zona presbiteriale: di fronte al quadro di Solimena e in rapporto compositivo e scenografico con l'altare maggiore, Filippo Juvarra aveva previsto di collocare entro un altare di disegno analogo a quello sul lato opposto dedicato al protomartire un dipinto di Francesco Trevisani (1656-1746), artista ben noto al messinese durante i suoi trascorsi romani¹⁰, la cui fama ma anche la sua scarsa puntualità nella consegna delle opere giungono da Roma a Torino sulle ali dei dispacci diplomatici. Il dipinto, attualmente posto incongruamente al primo altare a sinistra della chiesa, cui si pensava già nel 1715, ma che era ancora richiesto dalla committenza filippina di Torino nel 1728, fu infine completato e inviato in città tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta¹¹. Una probabile conferma della volontà progettuale di Juvarra per i due dipinti laterali all'altare maggiore e, in particolare, per il quadro di Solimena è rappresentata dalla dettagliata veduta della città di Torino che compare sia nella zona inferiore dei bozzetti di Lisbona e Torino sia nella versione definitiva della pala d'altare [fig. 2]: una rappresentazione topograficamente esatta di Torino vista da sud-est che privilegia la presenza dei bastioni murari, del ponte sul Po, della collina dei

¹⁰ A. Griseri, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1989, p. 39 e nota 29, con bibliografia precedente.

¹¹ M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., pp. 264-266.

Capuccini e di quella, più lontana, di Superga, con la raffigurazione su quest'ultima della chiesa voluta come *ex-voto* dal re di Savoia, allora in costruzione sotto la direzione di Filippo Juvarra, che può ben costituire un implicito, ma, non di meno, dichiarato omaggio all'architetto cui era stato affidato, come detto, anche il rinnovamento della chiesa di San Filippo Neri già a partire dal 1715, subito dopo il suo rientro a Torino da Roma, dove aveva lavorato al progetto della sagrestia vaticana per Clemente XI.

Tale esatta veduta urbana di Torino (che in Solimena si ricollega a una consolidata tradizione della pittura napoletana del Seicento come nel caso celebre ma non unico della rappresentazione di Didier Barra della città Napoli nel dipinto di Onofrio Palumbo alla chiesa della Trinità dei Pellegrini)¹² non sembra avere precedenti di riferimento noti: il rame di Abraham Allard impresso nel 1723 per l'opera *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, stampata da Pieter van der Aa¹³ presenta una raffigurazione cittadina da est dalla Villa della Regina con la collina dei Capuccini in primo piano, senza una precisa corrispondenza con la veduta del quadro di Solimena che è invece diversamente orientata, cosicché l'ipotesi che Solimena si sia servito di un disegno specificamente inviato al pittore da Filippo Juvarra risulta la più plausibile¹⁴.

Il rinnovato allestimento dei due altari laterali più prossimi al presbiterio della chiesa di San Filippo Neri, affidato alla direzione congiunta di Perardi e di Juvarra, non ha certamente mancato di tener conto, in linea con un ricercato criterio di unità delle arti, del preesistente altare maggiore, salvatosi dal crollo ma, in questo nuovo progetto, parzialmente modificato e arretrato più a ridosso della parete di fondo del presbiterio rispetto all'assetto originario¹⁵, con il quale i dipinti di Solimena e di Trevisani dialogano – in un caso – e dialogavano – nell'altro caso – scenograficamente. Realizzato in due fasi tra il 1697 e il 1703 per la cura e a spese del principe Emanuele Filiberto Amedeo di Carignano, che allo scopo mette a disposizione

¹² Onofrio Palumbo, Didier Barra, *San Gennaro protegge Napoli*, 1640-1660, olio su tela, cm 350x220, Napoli, chiesa della Trinità dei Pellegrini, Complesso Museale dell'Augustissima Arciconfraternita dei Pellegrini.

¹³ A. Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento. Bibliografia-iconografia-repertorio degli artisti. Con una introduzione di L. Firpo*, vol. I (1538-1825), Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1965, pp. 186-189, n. 130/2.

¹⁴ M. di Macco, *I pittori «napoletani» a Torino*, cit., p. 271; G. Dardanella, in *Sfida al Barocco*, cit., pp. 343-344.

¹⁵ L'altare maggiore, già allestito al centro del presbiterio, venne spostato arretrandolo contro la parete di fondo dell'abside su progetto di Juvarra, a seguito dell'approvazione dei lavori, nel 1727 (M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 262).

l'ingente somma di più di 60.000 lire, il grandioso altare-baldacchino a fronte concava, in marmi policromi, è opera di complessa e articolata realizzazione affidata alla responsabilità esecutiva dei due "ingegneri ordinari" del Principe di Carignano, Michelangelo Garove, originario di Bissone, in Canton Ticino (1648-1713), in carica fino al 1699, e il piemontese Antonio Bertola (1647-1719), che gli subentra nel corso dello stesso anno, con la documentata collaborazione dello scalpello Francesco Maria Giudici¹⁶, e con il possibile intervento anche del nizzardo Melchiorre Galleani (notizie 1697-1703), che una testimonianza ottocentesca¹⁷, accolta da Dardanello, indica come responsabile nel 1698 del cantiere decorativo di Palazzo Carignano¹⁸.

La pala dipinta che vi è collocata al centro, tra due gruppi di tre colonne tortili di evidente influenza berniniana, realizzata a Roma da un'*équipe* di pittori (Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini, Giuseppe Passeri) al seguito di Carlo Maratta, raffigura la *Madonna in gloria con il Bambino tra i santi Giovanni Battista ed Eusebio e i beati Amedeo e Margherita di Savoia* ed è una eloquente testimonianza di classicismo barocco romano in città, in cui, oltre alle principali figure di casa Savoia assunte agli onori degli altari, è significativa la presenza di sant'Eusebio quale voluto omaggio al titolare della prima sede ottenuta dai Filippini a Torino (1667); i primi pagamenti disposti dal principe di Carignano¹⁹ risalgono al 1701, ma, nella

¹⁶ G. Chevalley, *Vicende costruttive della chiesa di S. Filippo Neri a Torino*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 1942, pp. 69-70; H.A. Millon, *L'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri di Torino*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», 1960-1961, pp. 83-91; V. Comoli Mandracci, *Le invenzioni di Filippo Juvarra per la chiesa di S. Filippo Neri in Torino. Con notizie dei vari disegni e della realizzazione dell'opera*, Torino, Albra, 1967, p. 36; R. Pommer, *Eighteenth-century architecture in Piedmont: the open structures of Juvarra*, Alfieri & Vittone, New York-London, 1967, pp. 79-96; 219-234 (ed. it. *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino-Londra-Venezia-New York, Umberto Allemandi & C., 2003, pp. 61-72, 160-170).

¹⁷ G. Claretta, *La Corte e la Società torinese: dalla metà del secolo XVII al principio del XVIII; reminiscenze storiche ed aneddotiche subalpine*, Ed. ritoccata ed accresciuta, Firenze, Ufficio della «Rassegna Nazionale», 1894, p. 102.

¹⁸ G. Dardanello, *Altari piemontesi: prima e dopo l'arrivo di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1989, pp. 169-172, 210-211; cfr. anche M. di Macco, *Il «più conveniente decoro» in San Filippo a Torino: altare maggiore e prime cappelle nella chiesa di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 269-277.

¹⁹ È il principe Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia-Carignano l'effettivo committente dell'opera a dispetto dell'erronea testimonianza di Lione Pascoli che non senza ragioni di ossequio cor-

testimonianza dell'incaricato sabaudo a Roma, il dipinto risulta ancora non consegnato nel 1707²⁰, raggiungendo la sua collocazione definitiva solo al principio del 1709²¹ [fig. 3].

Un disegno che fa parte del ricco *Corpus Juvarrianum*, conservato presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino²² sembra poter offrire testimonianza dell'impianto dell'altare maggiore nella prima fase di progettazione: sebbene si tratti di un disegno eseguito negli anni del cantiere diretto dall'architetto messinese, esso è generalmente considerato una copia di un disegno più antico, risalente ai primi anni del Settecento, verosimilmente prima dell'arrivo del quadro d'altare.

L'esercizio grafico suggerisce che al di sopra dell'apertura circolare con la Colomba celeste e ai lati del fastigio fosse programmata la presenza di tre statue. Tuttavia, l'incerta definizione di dettaglio delle sculture che vi sono raffigurate non aiuta a comprendere in che modo si volesse dare esito alla decorazione plastica dell'altare, sulla quale vorrei, in particolare, concentrare l'attenzione.

tigiano cita come destinatario dell'opera «l'invitto sovrano», Vittorio Amadeo II, duca di Savoia e re di Sardegna dal 1720, cui dedica il primo volume della sua opera intitolata *Vite de Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Roma 1730-1736, I, 1730, p. 143. Il secondo volume delle *Vite* di Pascoli è dedicato a Carlo Emanuele III di Savoia che succede al padre nel 1730.

²⁰ M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 256. Il bozzetto è descritto nell'inventario dei beni di casa di Carlo Maratti, compilato nel 1711, come l'«abbozzetto del Quadro de Turino, rappresentante il Beato Amedeo, et altri Santi con la Madonna, il Bambino et angeli senza cornice» senza indicazione dell'autore (cit. da M. di Macco in *La regola e la fama*, cit., pp. 571-572); S. Mattiello, *Padre Sebastiano Resta e le dinamiche di una commissione. Maratti, Passeri e Seiter a confronto per la pala in San Filippo Neri a Torino*, in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», XIII-XIV (2012-2013), pp. 148-149.

²¹ H.A. Millon, *L'altare maggiore*, cit., pp. 86, 91 (*Documento 17* del 6 marzo 1709).

²² Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris. 59.18, f. 33r, dis. n. 49, recentemente pubblicato, nel contesto della dettagliata ed esaustiva illustrazione del *corpus* dei disegni juvarriani in *Filippo Juvarra regista di corti e capitali. Dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, a cura di F. Porticelli, C. Roggero, C. Devoti, G. Mola di Nomaglio, Torino, Centro studi piemontesi, 2020, p. 236: [Allievo di F. Juvarra / G. P. Baroni di Tavigliano?] *Torino, Chiesa di S. Filippo. Studio sull'altare maggiore come progettato a fine Seicento. Prospetto e pianta*, s.d.

Precedentemente reso noto da R. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte*, cit., p. 167 §8 e fig. 236, con la segnatura, parzialmente inesatta, Riserva 59/19, n. 49, che lo considera «copia di un progetto del 1701 fatta in occasione delle revisioni dell'altare pianificate nel 1730». Più complessivamente, F. Porticelli, «*Penzieri Diversi*» di Filippo Juvarra nel fondo di grafica della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, in *Filippo Juvarra regista di corti e capitali*, cit., p. 281, giudica che i disegni dell'album Ris. 59.18 «si devono alla mano di Tavigliano, nell'ambito dell'attività d'insegnamento di Filippo Juvarra» (opinione già espressa da A. M. De Marchi, *Filippo Juvarra maestro di Architettura?*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura», n.s., I (1951), pp. 121-125.

Nel suo assetto definitivo, l'imponente «Macchina di Marmo dell'Altare Maggiore»²³ è impreziosita in corrispondenza del disegno di tre statue che raffigurano la *Carità*, la *Fede* e la *Speranza* [fig. 4], assegnate nell'ottavo decennio del Settecento da Bartoli²⁴ e quindi, con continuità negli studi a seguire, a Carlo Giuseppe Plura, riconosciuto come «il principale scultore ligneo del Piemonte nei primi quattro decenni del Settecento»²⁵. Pur in assenza di documentazione specifica, la critica è orientata a datare l'intervento di Plura sul finire degli anni Venti del Settecento, proprio in relazione con i ricordati interventi di rinnovamento e di risistemazione dell'altare maggiore della chiesa filippina promossi da Juvarra²⁶.

Non è mia intenzione, in questa occasione, ripercorrere, neppure per sommi capi, l'attività dello scultore, indagata, in particolar modo, da Franco Gualano, al quale si devono i contributi più organici sulla personalità artistica di Plura e sulla sua vasta e apprezzata produzione in legno e stucco, in grado di soddisfare, grazie a una ben orchestrata bottega, una rilevante parte delle commesse primosettecentesche in territorio piemontese²⁷.

Dello scultore, nato verosimilmente a Lugano nel 1665²⁸ e stabilmente attivo in

²³ Per la citazione da una coeva fonte settecentesca cfr. M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 260. H.A. Millon, *L'altare maggiore*, cit., p. 83, definisce l'altare «il più importante dell'Italia settentrionale dei primi anni del '700 ... fra la morte di Guarini e Castellamonte (1683) e l'arrivo a Torino di Juvarra (1714)».

²⁴ F. Bartoli, *Notizia*, cit., I, pp. 21-22.

²⁵ F. Gualano, *Carlo Giuseppe Plura, scultore in legno nel Piemonte Sabauda*, in «Studi Piemontesi», XXVI/2 (1997), p. 277; analogamente, per G. Dardanella, in *Sfida al Barocco*, cit., p. 315: «il più affermato scultore in legno nella Torino dei primi quarant'anni del Settecento».

²⁶ F. Gualano, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 286.

²⁷ (Alessandro Baudi di Vesme), *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, 1963-1982, vol. 3 (1968), pp. 840-843; F. Gualano, *Un'aggiunta al catalogo e una proposta per Carlo Giuseppe Plura* in «Studi Piemontesi», 20 (1991), pp. 375-378; Idem, *Uno scultore luganese in Piemonte: Carlo Giuseppe Plura. Segnalazioni inedite*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Studi in onore di R. Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo, Bolis, 1995, pp. 186-191; Idem, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., pp. 277-299; Idem, *Documenti biografici su Carlo Giuseppe Plura (1665-1737): la più antica scultura documentata e altri riferimenti*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. s., LII (2000) [2002], pp. 119-134, con bibliografia precedente; ma si veda anche G. Dardanella, *Prima ancora di parlare di Juvarra e la scultura*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. «Di differente e ben intesa bizzarria»*, a cura di G. Dardanella, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio, 2005, pp. 17-28, con bibliografia precedente.

²⁸ F. Gualano, *Documenti biografici*, cit., pp. 119-120.

Piemonte dal 1704 fino alla morte nel 1737, posso solo menzionare, con riferimento allo stesso complesso oratoriano torinese di San Filippo, la statua lignea raffigurante *Cristo alla colonna*, ulteriore versione di un soggetto dal forte impatto devozionale, più volte replicato nel corso della sua attività, resa nota con l'attribuzione a Plura, per primo, da Gualano²⁹, con la quale lo scultore dà prova di una delicata sensibilità di modellato che esalta le qualità naturalistiche della figura a onta della finitura in lacca bianca, verosimilmente più tarda.

Inoltre, conservata nella sagrestia della chiesa dedicata a San Filippo Neri, una delle numerose repliche, riconosciuta autografa del Plura anche in questo caso da Gualano³⁰, del *Cristo crocefisso*, in legno con finitura in lacca bianca, qui accompagnato dalle figure della *Vergine* e di *San Giovanni*, in cui il Salvatore, sebbene si presenti più plasticamente risoluto, si approssima per stile e condivide la tipologia del *Crocefisso* della Cappella Regia del Palazzo Reale di Torino, l'unico conservatosi dei due destinati alla Real Casa documentati al 1732³¹, pertanto, cronologicamente prossimo agli interventi di Plura per l'altare maggiore di San Filippo. In entrambi si evidenzia la preferenza dello scultore per un Cristo vivo e visibilmente dolente, dal corpo che pare allungarsi in maniera innaturale nello spasmo estremo, con i piedi affiancati, fissati alla croce con due chiodi, e con il lembo destro del perizoma sollevato come da un vento impetuoso, che ha fatto plausibilmente pensare a un richiamo al celebre modello romano di Alessandro Algardi del quale rimangono numerose repliche che ne attestano la fortuna, ma non l'originale perduto, in argento, realizzato nel 1646-1647 e offerto in dono dallo scultore bolognese al pontefice Innocenzo X Pamphili, noto come *Crocefisso* del

²⁹ F. Gualano, *Uno scultore luganese*, cit., p. 189; Idem, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 283; la versione della capitale sabauda è verosimilmente successiva agli esemplari di Asti (1720 circa, Confraternita di San Rocco) e della chiesa dell'Assunta di Savigliano (CN), per i quali cfr. Idem, *Un'aggiunta*, cit., pp. 375-378.

³⁰ Idem, *Uno scultore luganese*, cit., p. 188; Idem, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 284.

³¹ Torino, Palazzo Reale, Cappella Regia (Palazzo Reale, inv. D. C. [D(otazione) della C(orona)] 504) 1732, 29 aprile. - Allo scultore Carlo Giuseppe Plura, prezzo di due Christi di legno con loro croci e scogli, spediti per la Regia Casa di Torino, L. 80. (Real Casa) (*Schede Vesme*, cit., III, p. 842, con il refuso 1723, in luogo del più corretto 1732). Sono documentati due ulteriori esemplari che Plura realizza per la Venaria Reale e un altro per la basilica di Superga: - 1723, 20 dicembre. - Al scultore Carlo Plura, per un crocefisso sopra una croce per la sacristia della reale cappella della Venaria, per altro crocifisso con sua croce con piedestallo per l'altare maggiore di detta cappella, ed altro per la sudetta sacristia; L. 154. (Real Casa); - 1733, 19 gennaio. - *Item*, prezzo di un Christo di legno, dal medesimo fatto per la sacristia della reale chiesa di Superga; L. 65. (Real Casa) (*ibidem*).

«tipo Pallavicini», dal migliore esemplare superstite, quello in bronzo conservato nella collezione Pallavicini³².

Tornando alla partecipazione di Carlo Giuseppe Plura all'allestimento del rinnovato altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri, sembra opportuno fare riferimento a un ulteriore e ben noto disegno di proprietà dei Padri Filippini di Torino, ma attualmente conservato nelle collezioni di Palazzo Madama³³, pubblicato per la prima volta da Chevalley³⁴ e in diverse occasioni successive³⁵, che rappresenta in alzato l'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri addossato alla parete di fondo del presbiterio, con il sovrastante cupolino, a documentazione del riallestimento promosso da Juvarra in quest'area della chiesa.

Esso suggerisce, alle estremità dell'architrave di sostegno al fastigio, la presenza di due statue solo indirettamente riconducibili alle figure allegoriche della *Speranza* e della *Fede*. La soluzione figurativa proposta per queste ultime nel disegno differisce, infatti, sensibilmente dalle sculture lignee effettivamente realizzate e attualmente visibili [figg. 5-6], a testimonianza da parte dello scultore incaricato, la cui identificazione con Plura non ha bisogno di essere messa in discussione – di una autonoma elaborazione iconografica ed esecutiva del modello progettuale di partenza, caratterizzata dall'introduzione su ciascun lato di un angioletto che

³² *Algar di. L'altra faccia del Barocco*, a cura di J. Montagu, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), Roma, Edizioni De Luca, 1999, scheda n. 33.

³³ Filippo Juvarra, *San Filippo Neri, alzato per la decorazione della parete e della cupola del presbiterio*, post 1730, tracce di matita, inchiostro grigio, acquarello grigio, rosso, giallo e bruno, carta bianca telata, mm 720x541. Proprietà dei Padri Filippini, Torino in deposito presso Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Su concessione della Fondazione Torino Musei. ©Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei.

³⁴ G. Chevalley, *Vicende costruttive*, cit., pp. 86, 88 e fig. 42, come disegno originale di Juvarra.

³⁵ Di autografia e datazione incerta, ma concordemente considerato testimonianza di prima mano degli interventi operati dal cantiere juvarriano. Cfr. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte*, cit., p. 170, fig. 294, dubitativamente attribuito al Sacchetti; G. Dardanello, *Altari piemontesi*, cit., pp. 210-211, nota 82 e fig. a p. 209: disegno progettuale, «probabilmente posteriore ai lavori avviati nel 1730 sul nuovo progetto di Juvarra»; M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 256, attribuito ad un collaboratore di Juvarra; Eadem, *Il «più conveniente decoro»*, cit., p. 272: «Si daterebbe di conseguenza a questa fase di progetto, collegata ai lavori approvati nel 1727, il disegno, elaborato nel cantiere juvarriano in San Filippo ...»; G. Gritella, *Juvarra. L'architettura. II*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, pp. 272-273, n. 95 come «Progetto di completamento della decorazione dell'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri a Torino, post 1730»; menzionato in rapporto con la rimodellazione dell'abside avvenuta nel 1727 da S. De Matteis, *Juvarra che non c'è: il processo creativo della Chiesa di San Filippo Neri a Torino e la Chiesa di Sant'Andrea a Chieri*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, XXXVI ciclo, 2023, pp. 23-25, 43, nota 18, fig. 3-4 a p. 34.

garantisce una maggiore ampiezza di forme e un più accentuato dinamismo compositivo, accompagnato da una marcata enfasi gestuale, di cui non è traccia nel disegno.

Se, invece, si pone attenzione alla statua della *Carità* [fig. 7] inserita all'interno della cornice mistilinea che chiude, in alto, lo sviluppo dell'altare, non si dura fatica a notare che essa non presenta particolari differenze rispetto alla rappresentazione grafica del progetto maturato sotto la direzione di Juvarra. Inoltre, nel disegno, a differenza di come sono raffigurate le altre *Virtù*, i contorni della figura della *Carità* sono solo profilati e privi di definizione chiaroscurale, allo stesso modo in cui sono delineate le sei colonne vitinee ai lati dell'altare, che sappiamo già in essere entro il primo decennio del Settecento. La duplice circostanza consente, a mio giudizio, di sostenere l'ipotesi – già incidentalmente avanzata da Gualano³⁶ – che la statua della *Carità* fosse già stata realizzata e collocata al suo posto prima dell'intervento di Juvarra, verosimilmente al tempo in cui l'altare era stato così sostanziosamente finanziato dal principe Emanuele Filiberto Amedeo di Carignano.

Al riguardo, assumono specifico peso la notizia d'archivio presentata da Millon³⁷ e la più ampia documentazione fornita dalle *Schede Vesme*³⁸, relative alla partecipazione a più riprese, tra il 1701 e il 1703, dello scultore Giorgio Ferretti alla realizzazione dell'apparato scultoreo dell'altare maggiore della chiesa filippina di Torino. Era previsto di affidare allo scultore la statua della *Carità* – come specificamente indicato – nonché una serie di putti e cherubini pertinenti al medesimo complesso. In particolare, il confronto stilistico tra le *Virtù teologali* dell'altare, pur reso difficile dalla collocazione elevata delle statue, consente di cogliere una maggiore larghezza compositiva e una più accentuata enfasi espressiva nelle statue della *Fede* e della *Speranza*, riconducibili alla maniera di Plura, rispetto a quella più raccolta con cui è rappresentata la *Carità*, ragionevolmente attribuibile a Ferretti, di trent'anni circa più risalente.

Dai documenti, oltre al nome dell'artista coinvolto nei primi anni del nuovo secolo e alle parti decorative affidategli, si ricava anche la precisazione che la statua prin-

³⁶ F. Gualano, *Uno scultore luganese*, cit., pp. 189-190; Idem, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 286.

³⁷ H.A. Millon, *L'altare maggiore*, cit., p. 90, *Documento 12* (R(egistro)E(manuele)F(iliberto) – Ristretto 1684–1703 – 31.VI (sic!)). 1701: «Pagate al scultore Ferretti in conto dello (sic!) statua della Carità che al p.n.te lavora per l'altare maggiore di S. Filippo L. 150:00:00».

³⁸ *Schede Vesme*, cit., II, 1966, p. 469 (docc. 1701-1703, per l'altare Maggiore di San Filippo Neri). I documenti sono richiamati da F. Gualano, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 286, nota 73, con una collocazione archivistica da intendersi, più correttamente, come Archivio di Stato di Torino > Sezione Corte > Materie politiche per rapporto all'interno > Principi di Savoia-Carignano > Categoria CII. Conti dei Tesorieri > Conti a giornale § 1 > Marzo 15 > Volume 29 > p. 534.

cipale dovesse essere realizzata nel più pregiato marmo di Carrara, mentre per il secondo intervento, limitato a elementi plastici di contorno, allo scultore è richiesto l'impiego del marmo delle cave locali di San Martino.

Giorgio Ferretti, membro di una famiglia di plasticatori della Val d'Intelvi, tra il Lago di Como e il Lago di Lugano, risulta presente a Torino nel corso del 1701, quando, appunto, riceve il compenso per la messa in opera della *Carità* «nell'altare maggiore de (sic!) Sua Altezza Serenissima – che sappiamo essere il Principe di Carignano – fa costruer nella nuova chiesa dei Padri di S. Filippo Neri»³⁹, per il quale sta ancora lavorando nel 1703. In quello stesso anno è coinvolto nella stipula dell'accordo tra lo stuccatore luganese Domenico Beltramelli e i padri agostiniani del Santuario di Santa Maria del Popolo a Cherasco (CN) per la decorazione a stucco della cupola. Giorgio Ferretti non è presente alla firma del contratto, ma Beltramelli offre le necessarie garanzie del coinvolgimento dello scultore, qui indicato come «Millanese», la cui presenza è espressamente richiesta dalla committenza per l'esecuzione delle «figure», segno di un riconosciuto apprezzamento che è pensabile derivi dalla recentissima impresa torinese⁴⁰. Come precisato da Laura Facchin, i lavori dovettero concludersi entro il 1709, quando la chiesa fu consacrata⁴¹.

Nel 1712 è attestata la presenza di Giorgio Ferretti a Stoccarda, impegnato nella decorazione dell'Altes Schloss, a capo di una lunga attività in territorio tedesco che poté concludersi poco prima del 1730, quando, rientrato in Italia, lavora ancora per un lustro con il figlio Antonio, già suo collaboratore al castello di Mannheim, tra il 1724 e il 1726, nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Nesso sul Lago di Como, e, con minore certezza, a Cremona (Portico della Bertazzola) e a Brescia (Giardino di Palazzo Avogadro)⁴².

Non mi risulta, invece, che il profilo biografico di Giorgio Ferretti, così sommariamente indicato, si sia mai intrecciato con la notizia fornita dall'attento memorialista

³⁹ *Schede Vesme*, cit., II, 1966, p. 469.

⁴⁰ Documento del 13 Aprile 1703 trascritto in N. Carboneri, *Stuccatori luganesi in Piemonte tra Sei e Settecento*, in *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, vol. II, *Gli stuccatori dal barocco al rococò*, a cura di E. Arslan, Como, Tipografia editrice Antonio Nosedà, 1964, pp. 19-20, 26-27.

⁴¹ L. Facchin, *Stucchi rocailles nel Piemonte sabauda all'inizio del XVIII secolo*, in *Il Rococò: nascita di un linguaggio artistico*, Atti del Convegno (Brignano Gera d'Adda, 15 marzo 2008), a cura di A. Spiriti, B. Bolandrin, Treviolo (BG), Comune di Brignano Gera d'Adda, 2010, pp. 40-46, tav. XIV a p. 169.

⁴² C. Basta, *sub voce* Ferretti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47 (1997), p. 61; A. Kotzurek, *sub voce* Ferretti (Feretti), Giorgio, in S.A.U.R., 39, München-Leipzig 2003, p. 98, con l'errato riferimento a lavori nel 1701-1703 per l'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri a Brescia, invece che a Torino.

oratoriano Giacomo Ligi, autore del manoscritto intitolato *Congregazione dell'Oratorio di Fano*, conservato nella Biblioteca Federiciana della città marchigiana⁴³, di una sua attiva partecipazione, tra il 1710 e il 1711, alla decorazione plastica della chiesa filippina di San Pietro in Valle a Fano, nota alla letteratura locale⁴⁴, ma mai messa in relazione né con le opere piemontesi, né con quelle realizzate durante il lungo soggiorno in Germania.

Ligi segnala, in particolare, come opera di «un perito Maestro forestiero Giorgio Ferretti, che venne a Fano con tre figli, et un suo lavorante da Como sua Patria»⁴⁵, gli angeli in stucco delle due cantorie affrontate che occupano il transetto della chiesa [fig. 8] e le due statue di marmo ai lati dell'altare maggiore, ancora in opera nell'ottobre del 1711 [fig. 9]⁴⁶.

Le ragioni dello stile meritano una più attenta conferma, ma non sembra che vi si oppongano, e l'attività di Giorgio Ferretti attestata da Ligi a Fano sul finire del primo decennio si colloca con favorevole precisione tra i documentati impegni in territorio sabaudo e la presenza dell'artista dal 1712 nel Württemberg tedesco. In conclusione, ci sono buoni motivi che suggeriscono, quanto meno, di non escludere l'opportunità di percorrere un itinerario 'filippino' che, partendo da Torino giunge a Fano, confidando nella compagnia settecentesca dello scultore Giorgio Ferretti.

⁴³ Giacomo (Jacomo) Ligi, *Congregazione dell'Oratorio di Fano*, Mss. Federici, n. 76, Fano, Biblioteca Federiciana, 1710 circa.

⁴⁴ F. Battistelli, *Dipinti della chiesa di San Pietro in Valle*, in *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Fano; 1843-1993; Carifano; Centocinquantesimo Anniversario*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1993, p. 253; F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, Fiesole (FI), Nardini/Fondazione Cassa di Risparmio della provincia di Macerata, 1996, pp. 66-69; F. Battistelli, *I Filippini a Fano: politica culturale ed artistica*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, Atti del Convegno (Fano, 14-15 ottobre 1994), a cura di F. Emanuelli, Firenze, Nardini Editore, 1996, p. 310.

⁴⁵ Il passo è trascritto in G. Perrucci, M. Tagliabracci, *Lo spazio musicale nella tradizione dei Padri Filippini di Fano*, in *La chiesa di San Pietro in Valle a Fano: dalle origini agli ultimi restauri*, a cura di G. Volpe, Fano, Fondazione Cassa di risparmio di Fano, 2013, p. 243.

⁴⁶ *Ibidem*: «... due statue di marmo bianco su Piedistalli della Cappella maggiore».



Fig. 1

Francesco Solimena, *San Filippo Neri che intercede presso la Madonna con il Bambino per la città di Torino*, 1722-1723, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 2 Francesco Solimena, *San Filippo Neri che intercede presso la Madonna con il Bambino per la città di Torino*, particolare con la veduta di Torino, 1722-1723, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Michelangelo Garove, Antonio Bertola e altri, *Altare maggiore* (1697-1703); Carlo Maratta con Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini, Giuseppe Passeri, *Madonna in gloria con il Bambino tra i santi Giovanni Battista ed Eusebio e i beati Amedeo e Margherita di Savoia*, 1701-1709, Torino, chiesa di San Filippo Neri.

Fig. 3



Fig. 4

Fastigio dell'altare maggiore con le *Virtù Teologali*, 1697-1730 circa, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Figg. 5-6

Carlo Giuseppe Plura, *Speranza* (a sinistra) e *Fede* (a destra), 1730 circa, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 7 Giorgio Ferretti, *Carità*, 1701-1703, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 8

Giuseppe Giorgio Ferretti, *Decorazione in stucco della cantoria*, 1710-1711, Fano, chiesa di San Pietro in Valle.



Fig. 9 Giorgio Ferretti, *Angeli*, 1710-1711, Fano, chiesa di San Pietro in Valle, altare maggiore.



PROFILO AUTORE

Donato Salvatore

Donato Salvatore è professore associato di Storia dell'arte moderna del Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Salerno, componente del collegio docenti del Dottorato di Ricerca in *Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica*, istituito presso il Dipartimento di afferenza, e del Gruppo di Ricerca dell'Università degli Studi di Salerno del PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750*. È vice-presidente del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale 'Giovanni Previtali' e condirettore della Collana di Studi in Storia delle Arti 'Vedere e rivedere'. È autore di numerosi contributi e pubblicazioni, in particolare, sull'arte meridionale tra quindicesimo e sedicesimo secolo.

Donato Salvatore is an associate professor of Modern Art History at the Department of Cultural Heritage Sciences at the University of Salerno, a member of the teaching staff of the PhD program in *Methods and Methodologies of Archaeological and Art-Historical Research*, established within the Department, and of the University of Salerno Research Group of the PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750* project. He is vice-president of the Giovanni Previtali Center for Studies on the Artistic Civilization of Southern Italy and co-director of the "Vedere e rive" series of studies in the history of art. He is the author of numerous articles and publications, particularly on Southern Italian art between the fifteenth and sixteenth centuries.





Gianluca Forgione

Il *Cristo velato* e la scultura barocca romana

Abstract ITA

Allievo dei gesuiti a Roma dal 1720 al 1730, Raimondo di Sangro ebbe modo di assimilare in ogni suo aspetto la tradizione barocca di matrice berniniana. Tale esperienza rivestì un'importanza cruciale nelle scelte che egli intraprese in occasione della decorazione del suo tempio di famiglia a Napoli, come rivela l'invenzione della *Pietà* che Francesco Celebrano intagliò sull'altare maggiore della cappella Sansevero tra il 1766 e il 1767. L'intervento mira a illustrare i nessi che finanche il *Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino (1753) stabilisce con le forme e i modelli della scultura barocca romana, e in particolare con il *San Stanislao Kostka* che ai primi del Settecento Pierre Legros intagliò per le stanze del noviziato di Sant'Andrea al Quirinale.

Abstract ENG

Educated by the Jesuits in Rome between 1720 and 1730, Raimondo di Sangro absorbed in all its aspects the Baroque tradition rooted in the work of Gian Lorenzo Bernini. This formative experience proved crucial to the artistic choices he later made for the decoration of his family chapel in Naples, as evidenced by the conception of the *Pietà* carved by Francesco Celebrano for the high altar of the Cappella Sansevero between 1766 and 1767. This essay aims to elucidate the connections that even the *Veiled Christ* (1753) by Giuseppe Sanmartino establishes with the forms and models of Roman Baroque sculpture, with particular reference to the *Stanislaus Kostka* carved in the early eighteenth century by Pierre Legros for the novitiate rooms of Sant'Andrea al Quirinale.

Parole chiave

Barocco gesuitico, cappella Sansevero, *Cristo velato*, Francesco Celebrano, Giuseppe Sanmartino, Pierre Legros, Raimondo di Sangro, San Stanislao Kostka

«Au fond d'une crypte est un Christ mort enveloppé dans son linceul; le gardien allume une bougie, et dans cette teinte blafarde, dans l'air humide et froid, les yeux, les sens, tout l'être nerveux se trouble comme au contact d'un cadavre»¹.

Le parole di Hippolyte Taine, che visitò Napoli e la Cappella Sansevero nell'inverno del 1864, riproducono fedelmente l'emozione del grande intellettuale francese al cospetto del marmo più celebre della storia della scultura meridionale [fig. 1]. Benché ancora poco valorizzata in tal senso, la testimonianza di Taine comprova che in quell'anno il *Cristo velato* si trovava nella cavea sotterranea che oltre cent'anni prima Raimondo di Sangro, il settimo principe di Sansevero, aveva cominciato a far costruire proprio con l'intenzione di destinarvi il capolavoro di Giuseppe Sanmartino².

È il Principe stesso a illustrare il suo progetto nelle ben note lettere che tra il 1753 e il 1754 spedì all'accademico della Crusca Giovanni Giralaldi e all'abate Jean-Antoine Nollet. Sansevero vi illustrava le proprietà di una sostanza eccezionale da lui scoperta, ricavata dalle ossa del cranio umano, che aveva bruciato ininterrottamente per tre mesi senza riscaldarsi né consumarsi. Tale sostanza avrebbe dovuto alimentare i due «lumi eterni» che Raimondo voleva collocare alle estremità del *Cristo velato* nella cavea ipogea che oggi ospita le «macchine anatomiche» di Domenico Giuseppe Salerno (1728-1792) [fig. 2]. In quest'ambiente, che avrebbe dovuto dare l'impressione «di essere scavato nella rocca», sarebbero state collocate le sepolture dei discendenti dei Di Sangro, nel timore che queste potessero alterare il delicato equilibrio simbolico e compositivo con cui Raimondo aveva ripensato la decorazione della chiesa. Nella cripta il Principe avrebbe quindi voluto realizzare un tempio ovale, diviso in otto arcate e sormontato da una cupola forata, nel cui

¹ Sono grato ad Adriano Amendola e a Cristiano Giometti per l'invito a prendere parte al convegno e al volume, e a Vittoria Brunetti, Maichol Clemente, Giuliano Colicino, Mariagrazia de Gaetano, Maria Alessandra Masucci e Riccardo Naldi per l'aiuto in vario modo offertomi.

² H. Taine, *Voyage en Italie*, I, *Naples et Rome*, Paris, Hachette, 1866, p. 46.

³ Sul *Cristo velato* e sulle altre opere della Cappella Sansevero richiamate all'interno del saggio si rimanda al catalogo scientifico digitale del Museo Cappella Sansevero curato da chi scrive nel 2025, al quale hanno collaborato Luigi Coiro, Sabrina Iorio, Eleonora Loiodice, Augusto Russo e Mariano Saggiomo: <<https://catalogoscientifico.museosansevero.it/>>. Sulle esperienze culturali e figurative che Raimondo di Sangro poté maturare a Roma come allievo dei gesuiti dal 1720 al 1730, e quindi sui modelli romani cui ebbe modo d'ispirarsi per il programma figurativo della Cappella Sansevero, si veda G. Forgione, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2022.

«mezzo» doveva collocarsi «la statua di marmo al naturale di Nostro Signor Gesù Cristo morto, involta in un velo trasparente pur dello stesso marmo»³.

Raimondo morì nel 1771 senza vedere concluso il suo progetto. Lo scultore lombardo Donato Andrea Fantoni, le cui notizie sulla Cappella e sul Palazzo dei Sansevero sono state considerate solo di recente⁴, già nel 1769 descrive il *Cristo velato* in chiesa, e più precisamente «a man dritta entrando»⁵. Sappiamo, del resto, che il marmo ha abitato la navata per la gran parte della sua storia, a eccezione degli anni in cui si collocano giustappunto il referto di Taine e quello, sinora ritenuto poco credibile in ragione della sua eccezionalità, di Gennaro Aspreno Galante, il quale nel 1872 ribadisce che il *Cristo* era ubicato nell'«ipogeo»⁶.

Sembra evidente che l'aspetto roccioso della cavea avrebbe dovuto alludere al «sepolcro nuovo» che Giuseppe d'Arimatea aveva fatto scavare per sé nella roccia, e che poi donò per la sepoltura del Salvatore. Di Sangro avrebbe dunque voluto che, coerentemente con la sua funzione, l'intera cripta venisse identificata con la tomba di Cristo. Com'è stato possibile dimostrare con maggiore ampiezza, anche le altre caratteristiche dell'ambiente immaginato dal Principe – la pianta ovale, la cupola forata e le otto arcate – inducono a credere che il committente intendesse dare vita a una spettacolare rilettura del modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme⁷.

La scultura della Cappella Sansevero, firmata e datata 1753, è stata spesso ricollegata, per ragioni di stile e d'iconografia, al *Cristo deposto* di Matteo Bottigliero, presso cui Sanmartino dovette formarsi, che fu scolpito nel 1722 su disegno di Francesco Solimena [fig. 3]⁸. Il suo committente, l'arcivescovo Nicola Caracciolo,

³ Cfr. su tutto R. Di Sangro, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldi e Nollet, Dissertation*, introduzione, note e appendice a cura di L. Spruit, Napoli, Alós, 2018; la citazione è tratta dalla terza lettera di Sansevero a Giraldi, pp. 30-34, in particolare p. 33. A distanza di pochi mesi dall'invio delle lettere, il progetto del Principe è riportato in termini simili da G. Origlia Paolino, *Istoria dello Studio di Napoli...*, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, II, pp. 367-368.

⁴ Si veda la già citata schedatura *online* delle opere del Museo.

⁵ D.A. Fantoni, *Diario di viaggio e lettere. 1766-1770*, a cura di Anna Maria Pedrocchi, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1977, p. 50.

⁶ G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, stamperia del Fibreno, 1872, pp. 162-163. In base alle testimonianze figurative e letterarie in nostro possesso, il *Cristo velato* dovette essere esposto nella cavea dopo il 1858 e non oltre il 1880: <<https://catalogoscientifico.museosansevero.it/catalogue/5/>>.

⁷ G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 39-46.

⁸ Sul *Cristo morto* di Capua si veda M. D'Angelo, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2018, pp. 186-191, n. B2.

aveva ordinato per la cripta del Duomo di Capua una fedele riproduzione del tempio del Santo Sepolcro di Gerusalemme cui il *Deposto* era destinato. Nello scorso decennio l'edicola è stata smantellata nell'ambito di un controverso progetto di restauro dell'intero ambiente, al centro del quale il marmo è ora improbabilmente esposto a imitazione della «splendida solitudine» del *Cristo velato* nella navata della Cappella Sansevero⁹. Eppure, proprio il legame della scultura di Bottiglierio con il significato dell'ambiente che la custodiva doveva essere all'origine dell'interesse di Raimondo di Sangro nei confronti di questo contesto capuano, se, come abbiamo detto, per la cavea sotterranea anch'egli intendeva riproporre il modello gerosolimitano, benché in termini più scenografici che filologici e in accordo a una tradizione divenuta assai rara nel Meridione.

Nel Duomo di Capua il Principe di Sansevero poté forse notare pure i due busti di *Cristo* e della *Vergine* che vennero collocati ai lati dell'altare del Crocifisso verosimilmente dopo il 1735, e che in tempi recenti sono stati restituiti a Domenico Guidi¹⁰. Le due opere derivano dalla fortunata invenzione che nel 1674 lo scultore carrarese ultimò per l'altar maggiore della Cappella della Pietà a Roma¹¹, e che possiamo ritenere il modello di riferimento della pala marmorea che Francesco Celegbrano intagliò tra il 1766 e il 1767 per l'altar maggiore della Cappella Sansevero [figg. 4-5]¹². La Napoli del Sei e del Settecento non aveva ancora conosciuto quadri di marmo destinati ad altari maggiori, e la scelta di Raimondo appare coerente con il protagonismo che la tradizione del barocco romano assume nel programma decorativo con cui il Principe decise di rinnovare il tempio familiare a partire dagli anni quaranta del Settecento.

Di Sangro, nato a Torremaggiore nel 1710, era stato allievo dei gesuiti a Roma dal 1720 al 1730. In questi dieci lunghi anni il giovane Raimondo ebbe modo di assimilare in ogni sua forma la grande cultura del barocco romano. Sansevero era naturalmente di casa nelle chiese del Gesù e di Sant'Ignazio, ma la sua irrequieta

⁹ M.G. Pezone, *Le trasformazioni della Cattedrale di Capua nel Settecento e la costruzione del succorpo con il sacello del Santo Sepolcro*, in *Intorno a Capua Nova. Ricerche tra antichità ed età moderna*, a cura di M.G. Pezone, Castellammare di Stabia, Eidos Publishing and Design, 2022, pp. 88-103, in particolare pp. 98-103.

¹⁰ D. Ciarlo, *Domenico Guidi a Capua. I busti ritrovati di Cristo e della Vergine*, in *Artisti che non si direbbon di primo seggio. Comprimari (o protagonisti?) della scultura barocca tra Firenze e Roma*, a cura di A. Bacchi, D.K. Marignoli, Todi, Ediert (Speciali di Studi di Storia dell'Arte), 2025, pp. 25-36.

¹¹ C. Giometti, *Domenico Guidi, 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010, pp. 30, 67-68, 72-73, 76, 190-200, n. 25.S.

¹² G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 23-24.

curiosità dovette presto spingerlo al di là della cittadella della Societas Iesu. Oltre ai monumenti resi eterni nel bronzo e nel marmo, era la vita stessa di Roma a offrirgli il caleidoscopico spettacolo della festa barocca: con le sue strade incendiate da fuochi pirotecnici e con le sue piazze e le sue chiese che ospitavano macchine effimere con lo scopo di avvincere la mente e il corpo dello spettatore.

Tra i volumi della biblioteca napoletana del Principe era conservata la *Vita* di Bernini pubblicata da Filippo Baldinucci nel 1682¹³. E nel corso del processo che alla fine degli anni cinquanta lo vide opposto a Francesco Queirolo, il quale era divenuto responsabile dei lavori della Cappella dopo la morte di Antonio Corradini nel 1752, Di Sangro rivendicò la restituzione di un «libro in folio delle statue esistenti in Roma», ch'egli aveva dato in prestito allo scultore genovese perché questi evidentemente lo adoperasse come fonte privilegiata per le invenzioni da destinare al mausoleo dei Sansevero. È probabile che «il libro» non vada identificato in un'opera allestita 'in casa' riunendo incisioni eterogenee, ma in una raccolta già data alle stampe, qual era quella dedicata alle «statue antiche e moderne» che fu pubblicata a Roma da Domenico De Rossi nel 1704. Com'è noto, infatti, oltre ai capolavori della tradizione classica e rinascimentale il celebre repertorio commentato da Paolo Alessandro Maffei offre un numero significativo di tavole dedicate alla scultura barocca, da Bernini ad Algardi, a Duquesnoy¹⁴.

Più di ogni altra cosa, è la risistemazione dell'altar maggiore della Cappella Sansevero, realizzata nella seconda metà degli anni sessanta del Settecento, a restituire la misura del legame assai stretto tra il programma figurativo messo a punto dal Principe e la cultura del barocco romano [figg. 1, 5]. Già nel 1818 il conte Leopoldo Cicognara coglieva – anche se in chiave più tipologica che stilistica – la discendenza berniniana degli *Angeli con i simboli della Passione* che Paolo Persico realizzò ai lati del *Compianto*¹⁵. Gli unici due *Angeli* che Bernini intagliò personalmente per il Ponte Sant'Angelo erano stati esposti in Sant'Andrea delle Fratte a partire dal marzo del 1729, quando Raimondo era ancora a Roma¹⁶. E viene da chiedersi se, alla pari del messaggero con il titolo della Croce, anche l'angelo dalla parte del Vangelo, il cui attributo è andato perduto, richiamasse in origine il prototipo

¹³ Raimondo di Sangro. *Cronaca di vita e opere*, a cura di F. Masucci, L. Spruit, Napoli, Alós, 2020, p. 335.

¹⁴ G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 22-23.

¹⁵ L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX...*, III, Venezia, Picotti, 1818, pp. 96-97.

¹⁶ M.G. Bernardini, *Bernini. Catalogo delle sculture*, Torino, Allemandi, 2021, II, pp. 445-451, nn. 135a-135b.

berniniano, esibendo nella mano destra la corona di spine. Irving Lavin ha provato a dimostrare, del resto, che Bernini non scelse a caso quali Angeli scolpire, visto che sia la corona di spine, sia il titolo della Croce riguardano direttamente la *Maiestas* del Cristo, e dunque la ragione stessa della sua condanna per la salvezza dell'umanità¹⁷.

Tutta romana pare pure la genesi della gloria angelica di Paolo Persico, specialmente in relazione al significato e alla funzione di quest'invenzione [fig. 6]: una gloria di angeli che sta scortando la discesa del dipinto miracoloso della *Pietà*, la precedente pala d'altare del complesso, con il cui ritrovamento alla fine del Cinquecento ha origine la storia della Cappella Sansevero. È possibile rievocare i famosi modelli protosecenteschi della *Salus Populi Romani* nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore e della *Madonna della Vallicella* di Rubens: anche in quest'ultimo caso l'antica reliquia dipinta legata alla fondazione della Chiesa Nuova venne ingegnosamente inglobata nella nuova pala d'altare barocca che il grande fiammingo ideò per i padri di san Filippo Neri. Come sappiamo, da tali premesse trarranno origine nel secondo Seicento le invenzioni di Bernini e dei suoi allievi: dalla gloria angelica che circonda la veneratissima *Madonna delle Grazie* o *del Voto* nella Cappella Chigi nel Duomo di Siena alla suprema spettacolarizzazione della reliquia della *Cattedra di san Pietro* nell'abside della basilica vaticana, dove ritroviamo i raggi in stucco che s'irradieranno finanche dalla composizione di Persico¹⁸.

Con l'invenzione del nuovo altare barocco il Principe e i suoi artisti furono in grado di conferire un differente valore semantico anche alla tomba di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria e fondatore della Cappella, che fu intagliata dallo scultore vicentino Cristoforo Monterosso nella seconda metà degli anni venti del Seicento, e che sin dall'origine venne collocata alla destra dell'altar maggiore [fig. 1]. Rispetto al significato della sua ubicazione primitiva, tuttavia, il busto in adorazione perpetua del fondatore non sta più pregando dinanzi a una reliquia miracolosa, qual era la precedente pala d'altare dipinta, ma diviene spettatore partecipe del dramma sacro della *Pietà*. Le fonti riferiscono che Raimondo di Sangro e i suoi familiari assistevano alla cerimonia liturgica da una posizione di riguardo, affacciandosi alla tribuna balaustrata alla sinistra dell'altare. E il dialogo teatrale tra il busto del patriarca Alessandro, la storia marmorea e i Sansevero in carne e ossa – ipostasi esemplare della fede cattolica nella comunione dei vivi e dei morti – non

¹⁷ I. Lavin, *Visible Spirit. The Art of Gian Lorenzo Bernini*, III, *Bernini at Saint Peter's. The Pilgrimage*, London, The Pindar Press, 2012, p. 272.

¹⁸ G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 25-27.

può che risentire concettualmente della rivoluzione che Bernini portò a compimento nella Cappella di Santa Teresa d'Avila, dai cui palchi laterali i Cornaro assistono all'evento miracoloso della transverberazione: un'invenzione che ebbe un séguito notevole anche nella scultura tardo-barocca napoletana¹⁹.

Oltre alla Cappella della Pietà, a Roma altre chiese importanti potevano offrire a Raimondo di Sangro e ai suoi artisti esempi rilevanti di quadri d'altare marmorei: e tra queste vi era senza dubbio la chiesa di Sant'Ignazio, che Sansevero frequentava abitualmente come allievo del Seminario Romano, e dove alla fine del Seicento Pierre Legros il Giovane intagliò il *San Luigi Gonzaga* per l'altare del transetto *in cornu Evangelii* progettato da Andrea Pozzo [fig. 7]²⁰. Che Di Sangro avesse in mente la pala d'altare di Legros sta a dimostrarlo viepiù il disegno della cornice mistilinea ch'egli decise di riproporre sull'altar maggiore della cappella napoletana. Durante il lungo periodo di formazione presso i gesuiti Raimondo ebbe modo di frequentare pure le stanze dedicate a Stanislao Kostka nel noviziato di Sant'Andrea al Quirinale. Nel 1727, del resto, la Compagnia di Gesù celebrò la canonizzazione del santo polacco con feste e apparati figurativi che dovettero richiamare l'attenzione di Sansevero²¹. Nelle stanze dedicate a Kostka tutt'oggi si conserva la statua del santo morente che il medesimo Legros intagliò nel 1703 [fig. 8]²². Nella sua disamina delle fonti figurative del *Cristo velato*, Regina Deckers ha notato giustamente che la composizione dello scultore francese poté avere ispirato l'invenzione di Giuseppe Sanmartino, in cui il Redentore è similmente disteso su un letto in cui il materasso e il *sommier* ricoperto dal drappo con la frangia appaiono chiaramente distinti [fig. 9]²³.

È interessante notare come nella prima idea del *Cristo velato*, ricavabile dal bozzetto in terracotta attribuito ad Antonio Corradini e conservato al Museo della Certosa di San Martino, il materasso non è riconoscibile, poiché la coltre ricopre in-

¹⁹ *Ivi*, pp. 30-31. Sul monumento di Alessandro di Sangro, che oltre a Monterosso poté vedere coinvolti Jacopo Lazzari e Giovanni Antonio Galluccio, si veda la scheda di Sabrina Iorio: <<https://catalogoscientifico.museosansevero.it/catalogue/4/>>.

²⁰ B. Contardi, *L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Milano-Trento, Luni Editrice, 1996, pp. 96-114; e G. Bissell, *Pierre LeGros. 1666-1719*, Reading, Si Vede, 1997, pp. 44-46, n. 10.

²¹ *Corpus delle feste a Roma. Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca, 1997, pp. 62-63; G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 17-18.

²² *Ivi*, pp. 73-79, n. 20.

²³ R. Deckers, *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München, Hirmer Verlag GmbH, 2010, pp. 289-290.

teramente il giaciglio [fig. 10]²⁴. Il proposito di adottare la soluzione prospettata dal marmo di Legros dovette quindi maturare in un secondo momento, quando la commissione del *Cristo* era già passata a Sanmartino. A mio parere, la decisione di rifarsi anche in questo caso a un modello del barocco romano di commissione gesuitica dovette dipendere da Raimondo di Sangro prima ancora che dallo scultore napoletano.

Attraverso la mediazione del marmo di Legros è possibile anche in questo caso risalire a due interpretazioni berniniane che Sansevero e Sanmartino non potevano ignorare. Nell'*Estasi della beata Ludovica Albertoni* in San Francesco a Ripa, approntata dall'ultrasettantenne Bernini, il materasso è chiaramente identificabile, anche se l'ondeggiare del drappo frangiato appare assai più tempestoso che nelle riletture di Legros e di Sanmartino [fig. 11]. Eppure, la meticolosa trapuntatura ideata dallo scultore napoletano non trova riscontri né nello *Stanislao Kostka*, né nella *Ludovica Albertoni*, e rende necessario il ricorso a un precedente non meno celebre di Gian Lorenzo: il materasso su cui è provocatoriamente adagiato l'*Ermafrodito* di collezione Borghese oggi al Louvre [fig. 12]²⁵.

La natura scenografica della cavea della Cappella Sansevero, con le finte rocce in evidenza e con le tombe dei discendenti che avrebbero dovuto disporsi «con un certo studiato disordine»²⁶, spinge a chiedersi se alla cultura effimera del barocco romano non sia da riconnettere finanche l'invenzione di quest'ambiente che Raimondo non riuscì a completare. Il giovane Di Sangro ebbe di certo occasione di assistere ai tanti teatri effimeri con le rappresentazioni del Gologota e del Santo Sepolcro che sugli altari delle chiese di Roma venivano riproposti specialmente in occasione delle Quarantore. Andrea Pozzo stesso realizzò diversi progetti a tale scopo per i gesuiti romani, come testimonia il «teatro di tempio» riprodotto nel suo trattato sulla prospettiva e anch'esso ispirato alla Rotonda dell'Anastasis di Gerusalemme²⁷. Com'è stato da tempo evidenziato, al medesimo trattato Raimondo

²⁴ Riguardo alla terracotta del Museo di San Martino e, più in generale, alla questione dei bozzetti del *Cristo velato* si veda R. Naldi, *Alle origini di Giuseppe Sanmartino 'statuario'. Un modello in terracotta del Cristo velato*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», XXX/29 (2025), pp. 187-200. Nel nuovo bozzetto del *Cristo velato* di collezione privata attribuito dallo studioso a Sanmartino si ritrova il motivo della bordura ricamata del cuscino – assente nella traduzione in marmo – che sembra derivare anch'esso dal *Kostka* (ivi, p. 194).

²⁵ Sulle complesse vicende dell'*Ermafrodito* e della *Beata Ludovica Albertoni* si rimanda a M.G. Bernardini, *Bernini*, cit., II, rispettivamente pp. 108-109, n. 16, e pp. 477-480, n. 140.

²⁶ R. Di Sangro, *La materia del fuoco*, cit., p. 33.

²⁷ R. Bösel, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo-2 maggio

dovette guardare per la cupola illusionistica e per l'intelaiatura compositiva dell'*Allegoria dell'opera missionaria della Compagnia di Gesù*, imprese decorative che Pozzo portò a termine in Sant'Ignazio rispettivamente nel 1685 e nel 1694, e che più di mezzo secolo dopo Francesco Maria Russo provò a riproporre, assai meno felicemente, nella volta della cappella napoletana²⁸.

Anche l'invenzione dell'altar maggiore realizzata da Celebrano e Paolo Persico sembra ricalcare nella sua interezza lo schema di un Santo Sepolcro effimero [fig. 1]: con la gloria angelica a sovrastare il Deposto, compianto dai dolenti e in procinto di essere calato nella tomba; ai lati gli angeli con i simboli della Passione; e la natura selvaggia che erompe tutt'intorno. Un altro progetto di padre Pozzo per le Quarantore, noto tramite un foglio appartenuto a Luigi Salerno e poi transitato sul mercato romano, mostra il trasporto del Cristo deposto mentre in un ciborio sopraelevato altri due angeli sono impegnati a scoperchiare il sarcofago che a breve accoglierà il Redentore²⁹. Vi cogliamo il senso della medesima azione che nella pala di Celebrano viene compiuta dall'angelo al di sotto della mensa eucaristica. La scena è stata più volte interpretata in rapporto alla resurrezione, ma a mio parere sarebbe invece da leggere in continuità di spazio e di tempo con quanto sta accadendo al di sopra dell'altare. Le esigenze di spettacolarizzazione del teatro sacro possono giustificare il fatto che l'angelo – nel disegno di Pozzo così come nella pala di Celebrano – sta compiendo un'azione che non gli è propria nell'iconografia tradizionale, dove sono ovviamente Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo a preparare la tomba del Salvatore³⁰.

Le rocce del *Compianto* e dell'antra del sepolcro potevano prefigurare al fedele lo spettacolo della cavea rocciosa con la rivelazione del *Cristo velato*. Come si è detto, la cripta ipogea s'ispirava al tempietto dell'Anastasis, e la speranza della vita eterna doveva certamente accompagnare i discendenti di Raimondo che vi avrebbero trovato sepoltura. Chi muore con Cristo rivivrà con lui, scrive san Paolo ai Romani (6, 3-11), e il tema del *Consepulti* è non a caso ricorrente in molte delle imitazioni del Santo Sepolcro.

2010) a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 271-283, in particolare pp. 273, 282-283, n. 14.12.

²⁸ R. Cioffi, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, pp. 65-68.

²⁹ G. Dardanella, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009-5 aprile 2010) a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanella, F. Frangi, Trento, Tipografia Editrice Temi, 2009, pp. 230-231, n. 31.

³⁰ G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 35-37.

Giuseppe Sanmartino doveva essere consapevole delle intenzioni del Principe e della forte connotazione simbolica dell'ambiente cui il suo marmo era destinato. Forse anche per questa ragione lo scultore intese rimarcare l'ambiguità di un Cristo tanto espressivo, che nella posa irrequieta e nella trasmutazione del corpo nel velo sembra già sperimentare i preliminari della resurrezione³¹.

³¹ *Ivi*, pp. 43-44.





Fig. 1 Napoli, Cappella Sansevero, navata.

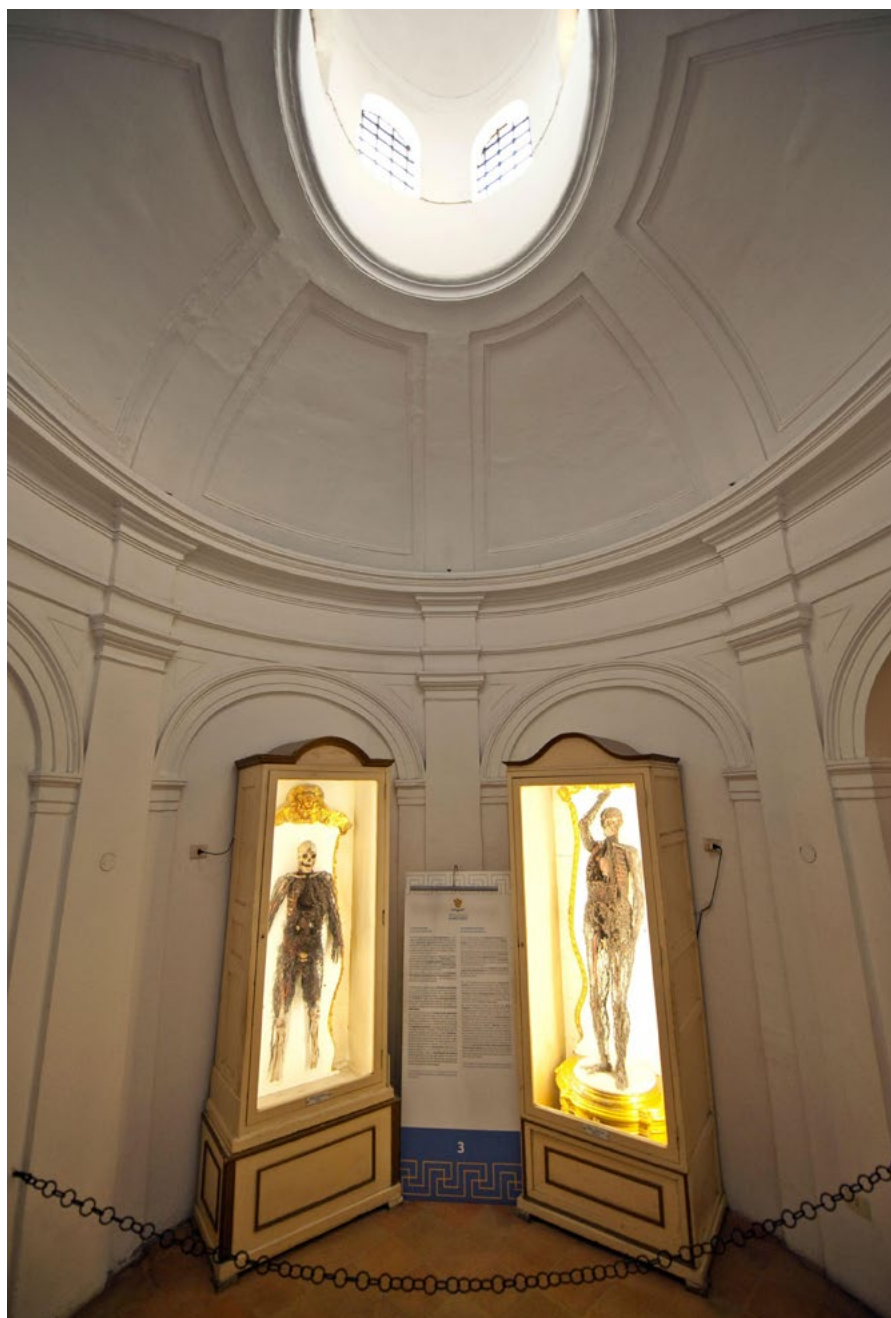


Fig. 2

Napoli, Cappella Sansevero, cavea con le «macchine anatomiche» di Domenico Giuseppe Salerno.



Fig. 3 Matteo Bottigliero, *Cristo deposto nella tomba*, Capua, cattedrale di Santa Maria Assunta, cripta.



Fig. 4 Domenico Guidi, *Compianto sul Cristo morto*, Roma, Cappella del Monte di Pietà, altare maggiore.



Fig. 5

Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore con il *Compianto sul Cristo morto* di Francesco Celebrano e con gli *Angeli e putti con i simboli della Passione* di Paolo Persico.



Fig. 6 Paolo Persico, *Gloria angelica*, Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 7

Pierre Legros il Giovane, *Gloria di san Luigi Gonzaga*, Roma, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, altare di San Luigi Gonzaga.



Fig. 8

Pierre Legros il Giovane, *San Stanislao Kostka sul letto di morte*, Roma, stanze di san Stanislao Kostka in Sant'Andrea al Quirinale.



Fig. 9

Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*, Napoli, cappella Sansevero, navata.



Fig. 10 Antonio Corradini, *Cristo velato*, Napoli, Certosa e Museo Nazionale di San Martino.



Gian Lorenzo Bernini, *Estasi della beata Ludovica Albertoni*, Roma, chiesa di San Francesco a Ripa.

Fig. 11



Fig. 12 *Ermafrodito dormiente*, copia del II secolo d.C. da un originale greco del 150-140 a.C. con integrazioni di Gian Lorenzo Bernini, Parigi, Museo del Louvre.



PROFILO AUTORE

Gianluca Forgione

Gianluca Forgione è professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro all'Università degli Studi di Ferrara. Ha conseguito il dottorato di ricerca alla Federico II di Napoli con una tesi sui Girolamini, pubblicata in volume nel 2020, e ha svolto attività di ricerca, tra gli altri, per la Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, per la Fondazione Longhi e per la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. I suoi interessi scientifici riguardano in particolare il barocco meridionale e le relazioni artistiche tra Napoli, Roma e l'Emilia nel XVII secolo. Nel 2022 è stato autore di uno studio monografico sulla committenza artistica di Raimondo di Sangro (*I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*), e nel 2025 è stato pubblicato a sua cura il catalogo scientifico digitale del Museo Cappella Sansevero (catalogoscientifico.museosansevero.it).

Gianluca Forgione is Associate Professor of Museology and Art and Restoration Criticism at the University of Ferrara. He earned his PhD from the University of Naples Federico II with a dissertation on the Girolamini complex, published as a monograph in 2020. He has conducted research, among others, at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, the Longhi Foundation, and the 1563 Foundation for Art and Culture of the Compagnia di San Paolo. His research focuses primarily on Southern Italian Baroque art and on artistic exchanges between Naples, Rome, and Emilia in the seventeenth century. In 2022 he published a monographic study on the artistic patronage of Raimondo di Sangro (*I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*), and in 2025 he edited the digital scholarly catalogue of the Museo Cappella Sansevero (catalogoscientifico.museosansevero.it).



Elisa Acanfora

Roma-Napoli-Province: circolazioni di modelli e questioni metodologiche

Abstract ITA

Il contributo tratta della diffusione di alcuni celebri modelli della scultura romana settecentesca nelle Province del Regno di Napoli, in particolare in Basilicata e in Puglia. Ad illuminare le modalità e gli strumenti di tale capillare circolazione di modelli, vengono prese in considerazione sia le incisioni di traduzione, che furono uno dei tramiti principali, sia l'adesione a tali modelli da parte di alcune tra le più rilevanti botteghe napoletane, quale fu quella di Giacomo Colombo. Il contributo tratta infine dei rapporti tra la scultura, il disegno e la pittura, come pure analizza, attraverso alcuni esempi, le modalità di recezione, da parte delle aree periferiche, dei modelli delle grandi capitali artistiche.

Abstract ENG

This contribution focuses on the dissemination of renowned eighteenth-century Roman sculptures in the provinces of the Kingdom of Naples, particularly Basilicata and Puglia. In order to shed light on the methods and tools employed in the widespread circulation of these models, the contribution considers both engravings, which were one of the main means of transmission, and the adoption of the models by important Neapolitan workshops such as that of Giacomo Colombo. Finally, the contribution deals with the relationship between sculpture, drawing and painting, and examines, by way of example, how peripheral areas received models from major artistic centres.

Parole chiave

Botteghe scultoree napoletane, diffusione dei modelli scultorei, Giacomo Colombo, rapporti tra scultura, disegno e pittura, scultura romana settecentesca

Condividendo le tematiche e gli spunti metodologici di questo convegno, accolgo la sollecitazione a leggere il genere della scultura nelle sue varie diramazioni territoriali, focalizzando, nel contempo, il ruolo trainante dei modelli romani per tutta l'età barocca e tardobarocca. Spronata, appunto, dal titolo stimolante del convegno "Tutte le statue partono da Roma", una lettura incentrata sui rapporti artistici con la città papale comporta, almeno per l'arte plastica delle province del Sud Italia – che è il focus del mio intervento –, una prospettiva di analisi diversa e innovativa, perché, com'è noto, per i territori meridionali ci si è sempre rivolti a Napoli quale primaria (se non unica o quasi) capitale artistica di riferimento. E le novità in questo cambio di prospettiva, come diremo, non sono mancate.

Nell'analisi delle dinamiche degli scambi tra centro e periferie resta, certo, sempre di fondamentale importanza l'apertura metodologica offerta dal celebre saggio sull'argomento, uscito nel 1979 a firma di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg¹, apripista di tante riflessioni ulteriori. In questo contributo pionieristico, mancava, tuttavia, come ho già avuto modo di indicare per la pittura², ogni accenno all'influenza della circolazione delle incisioni nell'analisi dei meccanismi di trasmissione delle immagini. L'incidenza culturale, prima ancora che iconografica, delle immagini veicolate grazie alle stampe, e in specie alle stampe di traduzione, andrà vista, più quanto non sia stato fatto proficuamente sinora, non solo nel campo della pittura, ma anche in quello della scultura³. Come dobbiamo riconoscere, infatti, le fonti incise ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione dei moderni archetipi scultorei romani in tutta Italia sino a comprendere buona parte dell'arte europea. A tal proposito andrà meglio valutato, nella statuaria di ambiente meridionale che qui ci interessa, l'impatto di alcune grandi imprese romane di attualità, attraverso la circolazione delle stampe, come quelle illustranti la serie dei dodici Apostoli nella basilica di San Giovanni in Laterano (incise nel secondo Settecento dal pittore e in-

¹ E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*. 1. *Materiali e problemi*, vol. 1. *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 285-352, ried. Milano, Officina libraria, 2019.

² E. Acanfora, *Rapporti tra centri e periferie. L'influenza delle stampe di traduzione nell'Italia meridionale tra Sette e Ottocento*, in *La Storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Università degli Studi di Chieti, 10-11 giugno 2021), a cura di I. Miarelli Mariani, T. Casola, V. Fraticelli, V. Lisanti, L. Palombaro, Roma, Campisano Editore, 2022, pp. 205-213.

³ Per la scultura si veda (con bibliografia precedente): C. Giometti, *La galleria cartacea di Domenico Guidi, ovvero la stampa di traduzione come forma di autopromozione*, in «Politico», 4 (2005) [2006], pp. 47-62; idem, *La scultura barocca romana nelle stampe di traduzione: ombre, silenzi e tardive riscoperte*, in *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, a cura di S. Brunì, A. Ducci, E. Pellegrini, Pisa, Edizioni ETS, 2022, pp. 211-217.

cisore romano Angelo Campanella [1746-1811])⁴ e il ciclo scultoreo del Colonnato di San Pietro⁵, ciò che fa dunque risaltare l'ascendente dei modelli romani anche di matrice berniniana nell'Italia del sud.

Volendo analizzare il fenomeno, nei limiti di spazio del presente intervento, restringerò l'attenzione sulla fortuna della serie dei Santi fondatori della Basilica di San Pietro a Roma, commissionate, com'è noto, a diversi artisti, a partire dall'inizio del Settecento sotto il pontificato di Clemente XI, dalle Congregazioni e dagli Ordini religiosi per celebrare il proprio santo fondatore⁶. Delle trentanove sculture, la cui esecuzione si protrasse per oltre due secoli, diciannove di esse si scalano, come sappiamo, lungo l'arco del XVIII secolo, dalle quali vennero tratte delle stampe a tambur battente rispetto alla messa in opera e inaugurazione dei singoli marmi. All'importanza del progetto Vaticano si lega il suo rilevante impatto in tutta Europa, che avvenne soprattutto attraverso le incisioni⁷, la cui diffusione fu promossa giust'appunto dagli Ordini stessi a scopo propagandistico e affinché tali statue diventassero modelli normativi dal punto di vista iconografico. Un successo straordinario ebbe, in specie, il *San Domenico*, su cui ho concentrato esemplarmente la mia ricognizione. Una statua questa, eseguita da Pierre Legros il giovane tra il 1702 e il 1706 [fig. 1], che aprì, in ordine di tempo, la serie per volontà dei Domenicani. Di questa scultura fu eseguita una stampa di traduzione [fig. 2] nel 1708 (non 1706) da Nicolas Dorigny (Parigi, 1658-1746)⁸. Va sottolineato il fatto che essa è

⁴ Su di lui: R. Donati, *L'attività grafica di Angelo Campanella: le opere incisorie conservate presso le Collezioni stampe e disegni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, in «Bollettino/Società Tarquiniese di Arte e Storia», 32 (2003) [2004], pp. 131-149.

⁵ P. Santa Maria Mannino, *Testimonianze grafiche delle statue del colonnato berniniano nel XVIII secolo*, in *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, a cura di V. Martinelli, Roma, De Luca, 1987, pp. 231ss.; su cui richiama l'attenzione S. Costa Saldanha, *Matrizes da arte cristã. São Filipe Néri de Giovanni Battista Maini*, in «Revista de Bens Culturais da Igreja», 2014, p. 55.

⁶ Sulla serie delle sculture dei santi fondatori, e sulle incisioni derivate, si vedano i saggi relativi in *La Basilica di San Pietro*, a cura di G. Rocchi Coopmans De Yoldi, Bergamo, Bolis, 1996, pp. 303-437, ripresi alla lettera, pur senza citare la fonte, dal cardinale V. Noè, *I Santi Fondatori nella Basilica Vaticana*, Modena, Panini, 1996. Più recentemente S. Costa Saldanha, *Matrizes*, cit., pp. 55-59.

⁷ Si veda la bibliografia alla nota precedente; sull'impatto europeo rimando a quanto osserva S. Costa Saldanha, *Matrizes*, cit., p. 55.

⁸ Sulla statua vaticana e le sue trascrizioni in incisione rimando a E. Acanfora, *Pierre Legros il giovane, San Domenico*, in *La Basilica di San Pietro*, a cura di G. Rocchi Coopmans De Yoldi, Bergamo, Bolis, 1996, pp. 335-341, sulle incisioni derivate, cui faccio qui riferimento, si veda in part. pp. 337-338, figg. 1-2. L'incisione del Dorigny reca l'iscrizione in lettere capitali: ORDO

dedicata al domenicano Vincenzo Maria Orsini, nato a Gravina di Puglia, figlio del duca Ferdinando III e di Giovanna Frangipane della Tolfa di Toritto, che dal 1672 divenne cardinale, dal 1675 arcivescovo di Manfredonia, poi vescovo di Benevento e dal 1724 papa col nome di Benedetto XIII; ciò fa bene intendere la circolazione di questa incisione nelle province meridionali proprio grazie, evidentemente, alla promozione dell'influente cardinale Orsini.

Stampe di traduzione della statua vaticana circolavano nell'editoria domenicana, come fu anche l'incisione inserita nel terzo volume odepórico del padre Labat, intitolato *Voyages du P. Labat de l'Ordre des FF. Precheurs, en Espagne et en Italie* (1730, ed. 1731)⁹. Un'altra incisione, eseguita a puro contorno da Gioachino Mitterpoch (notizie 1835-1839), fu pubblicata nel 1845 a corredo del primo dei due volumi de *La Patriarcale Basilica Vaticana* a cura di Agostino Valentini¹⁰.

Alla circolazione delle stampe di traduzione si dovette la trasmissione non solo dell'iconografia (il libro e il cane con la fiaccola tra i denti) – da quel momento paradigma per la raffigurazione del santo –, ma anche degli aspetti stilistici e formali della statua vaticana, caratterizzata dalla posa svirgolata della figura, con una gamba protesa obliquamente in avanti, il braccio destro al cielo, il braccio opposto che regge il libro appoggiato con fermezza sul viluppo del panneggio del manto, che sceso trasversalmente dalla spalla si raccoglie all'altezza della vita. Tale impostazione compositiva e tali caratteri stilistici propri dello stile tardo barocco dello scultore francese¹¹ – che ebbero un successo dirompente a Roma (come attesta nella stessa basilica vaticana la *Santa Teresa* di Filippo della Valle (1751-1754) – trovarono altresì un'eco davvero straordinaria sui territori meridionali attraverso le carte incise. Lo prova il numero altissimo di riproposizioni che per tutto il Sette-

PRAEDICATORVM / FVNDTORI SVO EREXIT / MDCCVI (riferendosi alla statua riprodotta e riproducendone fedelmente il cartiglio alla base) e in calce alla dedica: «Nicolaus Dorigny Galus del. et Sculp. Romae Sup. perm an. 1708»; la stampa è citata da S. Costa Saldanha, *Matrizes*, cit., p. 56 (nell'esemplare a Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, volume 27M13B, inv. S-FC9987, ma indicandone erroneamente la data come 1706, che è invece l'anno vergato alla base della statua a memoria della sua collocazione nella nicchia).

⁹ J.B. Labat, *Voyages du P. Labat de l'Ordre des FF. Precheurs, en Espagne et en Italie*, 8 voll., Paris, chez Jean-Baptiste Delespine, Charles J. B. Delespine, 1730, ed. Amsterdam, Aux Dépens de la Compagnie, 1731, III, tav. s.n. a seguito di p. 86.

¹⁰ *La Patriarcale Basilica Vaticana*, a cura di A. Valentini, Roma, A spese di A. Valentini, 1845-1846, I, 1845, tav. LXXV.

¹¹ Oltre alla bibliografia già indicata, G. Dardanella, "Le tout est d'un goût exquis": la selezione moderna dei modelli di Pierre Legros, in *Sfida al barocco. 1680-1750: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra (Torino, Citroniera Juvarriana, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. Di Macco, G. Dardanella, C. Gauna, Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 119-126.

cento sino all'Ottocento, pur di qualità altalenante, ho potuto rintracciare, ancora pressoché inedite, nella statuaria in legno e anche in cartapesta, due generi che nella scultura meridionale, soprattutto delle province, furono di primissimo piano. Inizio questa ricognizione dalla Puglia, legata agli Orsini, dove trovo, come derivazione appunto dalla scultura del Legros, un *San Domenico* settecentesco, nella diocesi di Lucera Troia¹² [fig. 3], e un altro pregevole esemplare [fig. 4] nella basilica di Santa Maria della Coltura a Parabita (Lecce), la cui assegnazione ad "Ambito pugliese" della seconda metà del Seicento, formulata nella scheda ministeriale¹³, si può indirizzare più opportunamente alla scuola napoletana e forse all'ambito di Giacomo Colombo della prima metà del Settecento. La continuità nella riproposizione del modello romano si osserva, restando alla Puglia, nel *San Domenico di Guzman*, una statua processionale in cartapesta nella chiesa di San Domenico a Noci (diocesi Conversano-Monopoli), firmata dal leccese Raffaele Caretta (1871-1950)¹⁴.

Per la Calabria, attesta la ripresa del modello vaticano il pregiato *San Domenico* [fig. 5] a San Giorgio Morgeto (Reggio Calabria), conservato oggi nella chiesa di Sant'Antonio ma ricordato dal Frangipane nel 1933 come facente parte della chiesa domenicana dell'Annunziata, e da questi assegnato alla seconda metà del Settecento¹⁵. Meno alti per qualità e più tardi gli esemplari calabresi che si trovano rispettivamente, l'uno, nella chiesa del Santissimo Rosario a Gagliano (frazione di Catanzaro), schedato come di "Bottega dell'Italia meridionale della fine del XVIII-inizi XIX secolo"¹⁶, e, l'altro, nella chiesa conventuale della Riforma a Caccuri (Crotone) come di "Bottega calabrese circa 1890-1899"¹⁷. Nel territorio calabro, il modello romano, che si ritrova pure nella chiesa del Santissimo Rosario a Brognaturo¹⁸, transitò fedelmente anche nello stucco, come prova, pur in una accezione pateticamente più accesa e irrequieta, il *San Domenico di Guzman* in una

¹² Attribuito ad «Ambito meridionale, sec. XVIII» e indicato nella diocesi Lucera Troia, nella scheda della catalogazione dei Beni ecclesiastici in web (BeWeB).

¹³ 155x65x65 cm; scheda ministeriale di C. Restaino 2001.

¹⁴ La firma è stata letta e riportata nella scheda ministeriale (M. Cognetti 1994).

¹⁵ Rimando alla scheda ministeriale di L. Autilio 1987, rev. E. Grandinetti 2007, con bibl., dove questo *San Domenico* (170x90x60 cm) è riferito a «Bottega dell'Italia meridionale del sec. XVIII».

¹⁶ *San Domenico* (h 100 cm): scheda ministeriale di C. Suter Sardo 1979, rev. S. Forieri 2006.

¹⁷ G. De Rose, scheda ministeriale 1992.

¹⁸ Come «Bottega dell'Italia meridionale 1790-1810»: cfr. scheda ministeriale di F. Giacomantonio, 1993.

delle nicchie superiori nella chiesa di Maria Santissima del Rosario a Cittanova (Reggio Calabria)¹⁹.

Per l'ambito siciliano segnalo il tardo *San Domenico*, che è una statua processionale in cartapesta del XIX secolo, nella chiesa dedicata al santo ad Acireale²⁰. E venendo infine alla Basilicata si intende come il prototipo romano fosse particolarmente attecchito nella provincia, sia grazie all'arrivo di opere da Napoli, quale il bel *San Domenico*, in cartapesta, nella cattedrale di Santa Maria Assunta a Moliterno²¹, sia diffuso nelle botteghe locali come dimostra la scultura lignea già nella chiesa di San Domenico (e ora nella chiesa della Madonna della Misericordia a Montemurro)²². Un capitolo apposito, per quale valga solo un breve accenno, sarebbe poi da dedicare alle ricadute che tale composizione romana ebbe su altre iconografie; in Basilicata si vedano, esemplarmente, le statue di *San Vincenzo Ferrer* nella chiesa della Santissima Trinità a Potenza²³ e nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Trivigno (Potenza) [fig. 6]²⁴.

Se, come credo, nel caso della statua vaticana per i Domenicani la capillarità della sua conoscenza nelle province meridionali del Regno di Napoli si spiega, in primo luogo, con il ricorso alle incisioni di traduzione, è lecito pensare che, tra gli scultori recatisi nella città papale per studio, non pochi avessero osservato direttamente il capolavoro del Legros e ne avessero tratto disegni, che poi ebbero circolazione. Sappiamo che proprio gli Ordini religiosi, e soprattutto Domenicani e Francescani, promossero i viaggi di studio degli artisti, anche degli scultori, ad essi legati; risulta, per esempio, che lo scultore francescano di origini calabresi frate Diego Giurato

¹⁹ Riferito a «Bottega Italia meridionale» (nella scheda ministeriale di L. Lojacono 1993) o a «Bottega calabrese (Francesco Morano)» (nella scheda BeWeB); nella stessa chiesa c'è anche una scultura lignea napoletana di analoga iconografia firmata e datata «G. AVALIANI/ NAPOLI 1913».

²⁰ Cartapesta 185x88x76 cm: M. Busacca, G. Consiglio, F. Pignatelli, D. Turco, scheda ministeriale OA 19/00125376, 1994.

²¹ Attribuito convincentemente da R. Ruotolo (scheda ministeriale, 1983), a «Bottega napoletana della prima metà del XVIII secolo».

²² Riferita a «Bottega lucana del XVIII secolo» nella scheda ministeriale di A. D'Alessandro 1986 (rev. C. Vizziello 2006): «La statua, insieme a quella raffigurante San Francesco Saverio, proviene dalla chiesa di San Domenico, edificata con l'annesso convento intorno al XVIII secolo. È ascrivibile a scultore attivo nel XVIII secolo e riferentesi a modelli napoletani coevi, come si rileva dal lezioso movimento del panneggio».

²³ Su cui: R. Ruotolo che lo cataloga (scheda ministeriale, 1975) come di «Bottega dell'Italia meridionale della metà XVIII secolo».

²⁴ A. D'Alessandro, scheda ministeriale, 1993, come «Ambito lucano del sec. XVIII».

da Careri fu persino mandato in Lombardia dal suo stesso ordine per studiare le sculture dei Sacri Monti.²⁵

Va altresì notato che dell'opera romana circolavano anche repliche di ridotte dimensioni (e fors'anche in piccolo), soprattutto nell'ambito dei conventi domenicani, di cui è esempio la statuetta (59 cm) conservata a Fiesole, vicino Firenze, nel convento di San Domenico e catalogata come opera toscana della seconda metà del Seicento (una datazione che va però posticipata alla prima metà del secolo successivo, alla luce proprio della sua iconografia).²⁶ A tal proposito segnalò anche il reliquiario a statuetta (41 cm) della seconda metà del XVIII secolo conservato nella chiesa della Beata Vergine dell'Assunta a Pievepelago (in provincia di Modena); si tratta di una statuetta in legno intagliato, argentato, eseguita a tutto tondo su base dorata, che fu donata insieme con altri argenti dal parroco Don Antonio Lotti che li procurò a Roma, dove risiedeva per conto dei duchi di Modena, e viene attribuita pertanto, nella scheda ministeriale, all'orafo romano Giuseppe Borroni (notizie 1775-1777), che firmò e datò al 1775 la statuetta d'argento con l'*Assunta* del medesimo corredo²⁷.

E per chiudere il cerchio sul discorso delle modalità di trasmissione del modello, voglio infine portare all'attenzione una scultura lignea raffigurante *San Domenico* [fig. 7], che ho rintracciato a Bagnara Calabra, nella chiesa di Santa Maria e i Dodici Apostoli, ma proveniente (post 1783) dalla stessa abbazia²⁸, che per qualità si candida come la migliore delle derivazioni. Già attribuita infondatamente a "Bottega romana del XVI secolo (post 1582)"²⁹ o a "Scuola dell'Italia meridionale del sec. XVII"³⁰, è evidente che anch'essa dipende letteralmente dal *San Domeni-*

²⁵ E. Acanfora, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata; Potenza, Palazzo Loffredo, Galleria Civica Comunale, 9 luglio-1 novembre 2009; Firenze, Palazzo Medici Riccardi 24 luglio-5 settembre 2010), Firenze, Mandragora, 2009, pp. 26-27 con bibliografia.

²⁶ Scheda ministeriale di I. Lapi, 1979.

²⁷ A. Garuti, scheda ministeriale 1970, rev. F. Candi 2006, con bibliografia. Nella scheda relativa all'*Assunta* lo studioso indica: «Lo stupendo pezzo di oreficeria, che ha il pregio della firma dell'artista, Giuseppe Borroni romano, fu eseguito nel 1775. Ciò si ricava dalle iscrizioni. Fu donata alla chiesa dal prevosto Don Antonio Lotti, residente a Roma per conto dei duchi di Modena. Altri pezzi, come l'ostensorio (scheda con NCTN 00190294) e le statuette di legno vennero procurate da questo sacerdote».

²⁸ Notizie nella scheda ministeriale di L. Lojacono 1993,

²⁹ L. Lojacono, scheda ministeriale, 1993, rev. C. Tucci 2006, con bibliografia.

³⁰ Scheda di catalogo BeWeB.

co vaticano di Pierre Legros del 1702-1706. Fissata allora più adeguatamente la sua cronologia e considerati i suoi caratteri stilistici insieme al suo indubbio pregio esecutivo (per quanto posso giudicare da fotografia), mi è agevole restituirla a Giacomo Colombo e fissarla a una collocazione cronologica intorno alla seconda metà del primo decennio del Settecento. Confronti stringenti, infatti, la legano a opere di sicura paternità e cronologia di quel caposcuola, quali il *San Francesco* a Montefusco del 1709 e la simile redazione a Troia, vicini nella resa morbidamente espressiva della testa, nonché la *Santa Rosa* a Moliterno, che presentai nel 2009 a seguito del restauro che ne ha restituito la firma e la data 1707³¹, un'opera quest'ultima affine per stile e nella posa del braccio alzato. Di certo, la scultura di Bagnara Calabria precede il *Sant'Agostino* [fig. 8] della cattedrale di Troia, databile intorno al 1715³², che palesemente si appoggia alla medesima composizione, come pure anticipa il noto *San Domenico*, che Colombo lasciò firmato nella chiesa del Rosario a Moliterno³³.

Il ritrovamento del magnifico pezzo di Bagnara Calabria, esemplato platealmente sul marmo del Legros, è un tassello importante per accertare che la trasmissione dei modelli romani nelle province del regno di Napoli – veicolata sì, come abbiamo detto, attraverso incisioni, disegni, versioni in piccolo e modelletti – passò necessariamente e fu mediata altresì attraverso i più importanti ateliers partenopei, quale fu quello di Giacomo Colombo. Transitato da giovane nella città papale e segnato fortemente, come è stato osservato, dal barocco romano e da influenze berniniane, Colombo si qualifica sempre più come una figura chiave per capire i rapporti e le congiunture, avvenute nella scultura, tra Roma, Napoli e le Province meridionali.

Altri ritrovamenti, che posso qui presentare, accertano la recezione del prototipo romano nelle botteghe napoletane. Mi riferisco in specie alla continuità, in ambito partenopeo, del modello del Legros, attestata da altri esemplari quali il *San Domenico* (140x88x55 cm) [fig. 9] attribuito a bottega napoletana, circa 1740-

³¹ La scheda in catalogo è stata affidata a M.V. Fontana, in *Splendori*, cit., p. 156, cat. 74, fig. 74.

³² Su cui I. Di Liddo, *I contesti della scultura napoletana nel Settecento in Italia meridionale: da Giacomo Colombo a Nicola Antonio Brudaglio*, Fasano, Schena Editore, 2024, p. 128, fig. 90, con bibliografia.

³³ Il *San Domenico* firmato di Moliterno, entrato a pieno titolo nella letteratura recente su Giacomo Colombo, era stato riconosciuto, leggendo la firma parzialmente coperta da una ridipintura, da Renato Ruotolo nella scheda ministeriale del 1983 ed è stato pubblicato da G.G. Borrelli 2005, p. 27, fig. 38; cfr. idem, in *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna: modelli in legno, tecniche e pratiche culturali. Studi in ricordo di Vincenzo Pugliese*, a cura di I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, Fasano, Schena, 2017, p. 68, fig. 12.

1760, statua che si trova nella chiesa di Santo Stefano Protomartire a Limosano (Campobasso)³⁴. Penso inoltre, tra gli altri, al tardo *San Domenico* nella chiesa parrocchiale di Sant'Alfonso a Marina di Camerota (Camerota, Salerno), che, assegnato a «Bottega campana del sec. XIX», nella scheda ministeriale del 1993 (rev. R. Caneschi 2005), documenta la fortuna del prototipo a date avanzate³⁵.

Va sottolineato che l'adozione di modelli scultorei romani nell'arte meridionale non solo ne comportò un rinnovamento sul piano iconografico ma soprattutto sollecitò riforme e aggiornamenti ben più sostanziali sul piano stilistico e compositivo. Sempre rimanendo al successo dei Santi Fondatori vaticani, e ancora soffermandomi sulla ripresa fattane da Giacomo Colombo, è evidente, a mio avviso, che le sue opere verosimilmente successive alla scultura di Bagnara Calabria – tra cui il *Sant'Agostino* (1715) della cattedrale di Troia [fig. 8] – risultino segnate indelebilmente dallo studio del *San Domenico* del Legros. Echi precisi se ne trovano infatti nella carriera del caposcuola come pure nell'attività degli artisti che gravitarono nel suo atelier, quale poté essere il caso dello scultore Paolo Saverio di Zinno, cui sono riferiti alcuni disegni nella Biblioteca provinciale di Campobasso³⁶, relativi sia a opere a figura intera [fig. 10] sia a busti. In questa ricognizione, per questioni di spazio, mi sono limitata alla statuaria, tralasciando la pur interessante produzione dei busti, in cui, tuttavia, la recezione della scultura romana di grandi dimensioni, adattata al diverso formato, è altrettanto evidente.

Quanto detto offre il destro per alcune considerazioni sulla *vexata questio* dei disegni degli scultori, e più in generale sui rapporti scultura-pittura, su cui molto si è soffermata la storiografia recente, anche affermando, a mio avviso più del dovuto, il debito degli artisti dello scalpello nei confronti dei pittori sul piano dell'invenzione e della decorazione policroma, a necessaria finitura delle sculture lignee. Sebbene siano emersi innegabili documenti, specie in area spagnola³⁷, che attestano la fat-

³⁴ A. Pasquetti 1984, scheda ministeriale: «Di buon livello qualitativo, la statua presenta fattezze eleganti e sobrie ed è confrontabile con la migliore produzione di Giacomo Colombo, in opere quali il busto di S. Francesco Saverio nella Chiesa di S. Rocco a Lama dei Peligni o l'Assunta della Parrocchiale di Carano di Sessa. È pertanto ascrivibile ad un artista di scuola napoletana attivo intorno alla metà del secolo XVIII».

³⁵ A. Amendola, scheda ministeriale del 1993 (rev. R. Caneschi 2005). Segnalo, inoltre, sebbene con varianti, anche il *San Domenico* (170x70x50 cm) nell'oratorio della Congrega di Santa Maria delle Grazie a Bracigliano (Salerno) attribuito a «Bottega napoletana della seconda metà del Settecento» da P. Fardella, scheda ministeriale, 1994.

³⁶ Sui quali cfr. I. Di Liddo, *I contesti*, cit., spec. pp. 126, 141, figg. 84, 87, 111.

³⁷ Sulla collaborazione tra scultori e pittori ha molto insistito il catalogo *The sacred made real. Spanish painting and sculpture 1600-1700*, catalogo della mostra (London, National Gallery, 21

tiva collaborazione di pittori, incaricati di stendere la cromia sulle sculture lignee, credo sia opportuna una verifica caso per caso, bottega per bottega.

Quanto alla pratica disegnativa non si può non rimarcare il fatto che le fonti – Alberti, Vasari, Giustiniani tra gli altri – sottolineano l'importanza del disegno anche per gli scultori, i quali furono tutt'altro che imbelli a tenere in mano pennelli e matita. La capillarità territoriale della diffusione dei modelli, qui mostrata, è prova, come si è detto, della presenza di disegni almeno di copia nelle botteghe degli scultori. I viaggi di studio compiuti nelle grandi capitali artistiche permisero agli scultori di rimpatriare, soprattutto nelle province, dopo essersi ben equipaggiati di un ricco materiale grafico. Il caso del pugliese Nicola Antonio Brudaglio, che ripropose composizioni di Giacomo Colombo lungo tutto l'arco della sua carriera (come ha ben dimostrato recentemente Isabella Di Liddo³⁸), fa intendere, come credo, che (senza nulla togliere alle capacità della sua memoria visiva) li avesse disegnati nel breve passaggio nella bottega napoletana di quel caposcuola.

Faccio ancora il caso emblematico dello stesso Giacomo Colombo per il quale – e proprio per lui che proveniva da una famiglia di pittori-decoratori, iscritto e prefetto nel 1701 della Confraternita napoletana dei Pittori – si è voluto in un certo senso sminuire la capacità come pittore e disegnatore, enfatizzando a dismisura la sua amicizia con il Solimena, alle cui invenzioni compositive egli sarebbe ricorso, complice la cattiva interpretazione di un celebre passo di Bernardo De Dominici³⁹. Il passo va riletto, tuttavia, nel contesto complessivo delle 'Vite' dedominiciane, nelle quali la scultura, anche lignea, ha una grande rilevanza, sebbene l'eroe di tutta la costruzione storiografica resti il Solimena, cui il biografo ha agio di 'cucire addosso' una supremazia indiscussa rispetto non solo ai pittori ma anche allo scultore di massimo livello nell'ambito regnicolo quale fu Giacomo Colombo. Quanto a quest'ultimo, la sua abilità mirabile nella pittura – richiamo il caso da ritenere autografo del bel Crocifisso dipinto nella statua firmata di Moliterno già richiamata – è evidente, ai miei occhi, altresì nell'inscindibile rapporto sempre presente nella sua produzione lignea tra parti scolpite, in aggetto e pittura (come nelle lividure dell'*Ec-*

ottobre 2009-24 gennaio 2010; Washington DC, National Gallery, 28 febbraio-31 maggio 2010) a cura di X. Bray, A. Rodríguez G. de Ceballos, New Haven, Yale University Press, 2009, e in part. il saggio di X. Bray (*ivi*, pp. 14-43).

³⁸ I. Di Liddo, *I contesti*, cit., *passim*.

³⁹ Il passo famoso (B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli 1742-1745; rist. anast. Bologna 1979; ed. in 4 voll., Napoli 1840-1846; ed. a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, 5 voll., Napoli 2017, III.1, p. 734) è stato richiamato, tra gli altri, da F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, 5 voll., Roma, Donzelli, 1997-2009, IV, 2002, pp. 157-160, nella sua lettura, che resta interessante, sul percorso di Colombo.

ce *Homo* di Lagonegro, **fig. 11**), la cui intrinseca correlazione sul piano progettuale e di esecuzione – senza soluzione di continuità tra i generi delle pittura e della scultura – rende impensabile non riferirle se non alla sua unica mano, escludendo il ricorso a un pur magistrale pittore, intervenuto in seconda battuta.

Vengo infine brevemente all'ultimo punto del mio intervento. Come reagirono le province di fronte ai modelli provenienti dalle grandi capitali artistiche? Su questo aspetto, aperto lucidamente nel dibattito storiografico già da Castelnuevo e da Ginzburg nel 1979, molto si è interrogata la letteratura più recente ed è stato anche per me il quesito fondamentale nel momento in cui riscoprendo nel 2009 gli artisti del barocco lucano⁴⁰ mi interrogavo sulle peculiarità della scuola locale. Avanzando gli studi tra centro e periferie, riflessioni ulteriori credo siano necessarie sul piano metodologico.

Procedo con un caso a mo' di esempio.

Recatosi a Napoli, Nicola Brudaglio, come testé si è detto richiamando gli studi della Di Liddo, poté riproporre modelli di Giacomo Colombo lungo l'arco della sua prolifica attività. A fronte di questa innegabile constatazione, occorre tuttavia osservare che essi rimangono due artisti molto distanti (diametralmente opposti direi) sul piano della tecnica e della stilistica, due aspetti assolutamente rivelatori delle loro prime esperienze formative. La concezione del nudo, elegante e fortemente idealizzata, di Colombo **[fig. 12]** si fonda sulla statuaria (antica e berniniana) studiata a Roma e meticcata con il grande naturalismo della tradizione figurativa napoletana, aspetti che sono poco o nulla intesi dal Brudaglio. Le sculture di Nicola grondano sangue, e lì la bellezza del nudo classico è alterata da un patetismo crudo e quasi febbrile **[fig. 13]**, in ciò corrispondendo piuttosto alla tradizione scultorea pugliese influenzata dal patetismo di marca iberica e rivelando, così, che la prima, giovanile e fondativa, formazione dello scultore avvenne in Puglia e non in una bottega napoletana. Il modo di procedere di Brudaglio **[fig. 15]** per aggiunzione, con infinite commettiture e con incollaggi mai perfetti e poco duraturi, è tutt'altra cosa rispetto alle poche e 'ingegneristiche' commettiture delle sculture di Colombo, con tagli obliqui e longitudinali (e non con giunzioni di testa) a garanzia di continuità e resistenza **[fig. 14]**. Le tecniche di assemblaggio delle sculture, al pari della costruzione del nudo e del panneggio, sono infatti le migliori cartine di tornasole, rivelatrici dell'*imprinting* della bottega di formazione di un artista⁴¹.

⁴⁰ *Splendori*, cit.

⁴¹ Sulle commettiture: E. Acanfora, *La scultura lignea: Vasari e posizioni antivasariane tra Italia meridionale e Spagna*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010; Roma, Palazzo Carpegna-Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), a cura di A. Masi, C. Barbato, Roma, Aracne, 2013, pp. 81-102; eadem, *I. Tec-*

Di qui la necessità, come credo, di riaffrontare la questione centri-periferie e dei margini di autonomia delle zone periferiche rispetto ai paradigmi dominanti, procedendo a una catalogazione sì complessiva dei territori ma con dei distinguo caso per caso. Il nodo metodologico, che oggi ci si para davanti, mi sembra appunto questo: distinguere opportunamente tra un artista che svolse la sua prima formazione in una capitale artistica da chi vi si recò in un momento successivo, ormai provetto, in un viaggio di aggiornamento e di studio (come fu per Brudaglio), oppure ancora se il contatto con i modelli dei grandi centri non fu diretto, grazie a un soggiorno, ma piuttosto mediato. Straordinario “mediatore della cultura artistica”, come la definì Evelina Borea, la stampa (*in primis* quella di traduzione) fu uno strumento cui gli artisti anche meridionali attinsero largamente. Che Giacomo Colombo ricorresse alle incisioni lo prova l’inventario dei suoi beni di bottega steso nel 1731, in cui sono citate “alcune stampe” e una raccolta di carte incise di Stefano Della Bella (“Uno libretto con alcune figure di Stefano di Labella”)⁴².

niche di esecuzione e di committenza nelle statue da vestire: tre casi esemplari nella diocesi pugliese di Castellaneta, in *Statue vestite. Prospettive di ricerca*, a cura di A. Capitano, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 117-122.

⁴² Questa mia osservazione si fonda sulla rilettura del documento edito in G.G. Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli, Paparo edizioni, 2005, p. 107.



Fig. 1 Pierre Legros il giovane, *San Domenico*, 1702-1706, Roma, basilica di San Pietro.



Fig. 2

Nicolas Dorigny, incisione (1708) da Pierre Legros il giovane, *San Domenico*, 1702-1706, Roma, basilica di San Pietro.



Fig. 3 Scultore meridionale del XVIII secolo, *San Domenico*, diocesi di Lucera Troia.



Fig. 4 Scuola napoletana (ambito di Giacomo Colombo) della prima metà del Settecento, *San Domenico*, Parabita (Lecce), basilica di Santa Maria della Coltura.



Fig. 5 Scultore meridionale, *San Domenico*, Giorgio Morgeto (Reggio Calabria), chiesa di Sant'Antonio.



Fig. 6 Scultore meridionale, *San Vincenzo Ferrer*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Trivigno (Potenza).



Fig. 7 Giacomo Colombo, *San Domenico*, Bagnara Calabra, chiesa di Santa Maria e i Dodici Apostoli.



Fig. 8

Giacomo Colombo, *Sant'Agostino*, Troia, cattedrale.



Fig. 9

Scuola napoletana, *San Domenico*, Limosano, chiesa di Santo Stefano Protomartire.



Fig. 10 Paolo Saverio Di Zinno, *San Donato*, disegno, Campobasso, Fondazione Giuseppe Eliseo.



Fig. 11 Giacomo Colombo, *Ecce Homo*, particolare, Lagonegro, chiesa del Crocifisso.



Fig. 12 Giacomo Colombo, *Crocifisso*, Lagonegro, chiesa del Crocifisso.



Fig. 13 Nicola Antonio Brudaglio, *Crocifisso*, Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele.



Fig. 14 Giacomo Colombo, *Ecce Homo*, particolare, Lagonegro, chiesa del Crocifisso.



Nicola Antonio Brudaglio, *Cristo alla colonna*, Forenza, chiesa di San Nicola (già chiesa di Santa Maria dei Longobardi).

Fig. 15



PROFILO AUTRICE

Elisa Acanfora

Professore ordinario di Storia dell'arte moderna presso l'Università della Basilicata, Elisa Acanfora è una specialista del Seicento fiorentino e dell'arte meridionale – lucana e pugliese in particolare – del Sei e Settecento. Tra i suoi insegnamenti e temi di ricerca c'è lo studio della letteratura artistica. Tra le sue molte pubblicazioni, varie monografie (tra cui *Alessandro Rosi* 1994 e 2026, *Sigismondo Coccapani: ricomposizione del catalogo* 2017; l'edizione critica (2002) del trattato di ingegneria e architettura di Sigismondo Coccapani; volumi sul patrimonio artistico di Forenza (*Forenza barocca* 2012 e 2020) e di Laurenzana (2018), su *Il Rinascimento in Basilicata: Simone de Fiorentia* (2019), e l'edizione critica della Relazione Gaudioso per la Basilicata (2025). Ha organizzato mostre di riscoperta e di valorizzazione, con progetti finanziati da Fondi Europei; è stata promotrice della riscoperta e valorizzazione del Barocco lucano, a partire dalla mostra *Splendori del barocco defilato* (Potenza-Matera 2009, Firenze 2010) organizzata per il XXV della Fondazione dell'Università della Basilicata, con l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Il suo impegno scientifico e didattico si qualifica per un'intensa attività di terza missione e di trasferimento della conoscenza, per Firenze e per la Basilicata in specie, anche con importanti ricadute sulla tutela del patrimonio storico-artistico.

Elisa Acanfora, Full Professor of Modern Art History at the University of Basilicata, is a specialist in 17th-century Florentine art and in southern Italian art – particularly that of Basilicata and Apulia – from the 17th and 18th centuries. Her teaching and research interests include the study of sources. Among her many publications are monographs (including *Alessandro Rosi* 1994 and 2026, *Sigismondo Coccapani: ricomposizione del catalogo* 2017; the critical edition (2002) of Sigismondo Coccapani's treatise on engineering and architecture; volumes on the artistic heritage of Forenza (*Forenza barocca* 2012 and 2020) and Laurenzana (2018), on *Il Rinascimento in Basilicata: Simone de Fiorentia* (2019), and the critical edition of the Gaudioso Report on Basilicata (2025). She has organised exhibitions aimed at rediscovery and promotion, with projects funded by European grants; she has been a driving force behind the rediscovery and promotion of the Lucanian Baroque, beginning with the exhibition *Splendours of the Baroque* (Potenza-Matera 2009, Florence 2010) organised to mark the 25th anniversary of the founding of the University of Basilicata, under the High Patronage of the President of the Italian Republic. Her scientific and educational commitment is characterised by an intense focus on the knowledge transfer, particularly for Florence and Basilicata, with significant benefits for heritage conservation.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

15: © Archivio dell'Arte / Luciano Pedicini





Filippo Aruanno

Nuove aggiunte a Nicola Fumo tra Basilicata, Puglia e Nuovo Mondo

Abstract ITA

Il contributo propone un aggiornamento sul percorso artistico di Nicola Fumo (Baronissi 1647-Napoli 1725), attraverso l'analisi di un gruppo di sculture lignee finora inedite attribuibili allo scultore campano, rintracciate in Basilicata, Puglia e, in casi significativi, in America Latina. Le opere vengono messe a confronto con lavori certi del maestro, evidenziando coerenze stilistiche e soluzioni formali riconducibili al suo lessico figurativo. Questa indagine, oltre ad ampliare il catalogo di Nicola Fumo, permette di riflettere sulla diffusione, nelle province meridionali, della scultura lignea napoletana tra XVII e XVIII secolo. Un ruolo determinante emerge dalle committenze dell'Italia meridionale e dell'area iberica, nonché dalla mobilità delle opere d'arte a uso devozionale connessa alle attività missionarie, quali principali vettori della fortuna della scultura di Fumo fino al Nuovo Mondo.

Abstract ENG

This article provides an update on the artistic career of Nicola Fumo (Baronissi 1647-Naples 1725), through an analysis of a group of previously unpublished wooden sculptures attributed to the Campania-born sculptor, which have been traced to Basilicata, Apulia and, in significant cases, Latin America. The works are compared with the master's authentic pieces, highlighting stylistic consistencies and formal solutions attributable to his figurative vocabulary. This study, in addition to expanding Nicola Fumo's catalogue, allows us to reflect on the diffusion of Neapolitan wooden sculpture in the southern provinces between the 17th and 18th centuries. A decisive role emerges from commissions in southern Italy and the Iberian Peninsula, as well as from the mobility of devotional artworks linked to missionary activities, which served as the main vectors for the success of Fumo's sculpture as far as the New World.

Parole chiave

Arte devozionale, Chiapas, committenza nell'Italia meridionale, committenza nella penisola iberica, Messico, Nicola Fumo, scultura lignea napoletana

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-f-aruanno-nuove-aggiunte-nicola-fumo>

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

Nell'ambito degli studi sulla scultura lignea barocca meridionale solo in tempi relativamente recenti la critica ha rivolto attenzione ai territori di Puglia e Basilicata, riconoscendone il ruolo significativo nel dibattito scientifico. Tra i momenti decisivi in questo processo è da annoverare il lavoro di ricognizione curato da Elisa Acanfora e confluito nella mostra *Splendori del barocco defilato* del 2009¹, che ha inaugurato una nuova lettura dell'arte lucana, valorizzando le botteghe locali e definendo meglio il contributo dato dai maestri napoletani, determinante per l'evoluzione figurativa del territorio, fino ad allora influenzata dalla riforma tridentina.

Muovendo da questa stagione e nel solco già tracciato dalla critica più aggiornata sulla circolazione della scultura lignea meridionale², ho parimenti concorso ad ampliare ulteriormente il quadro conoscitivo relativo agli scultori napoletani attivi nell'area³. In questo processo di revisione critica, particolare rilievo hanno assunto le indagini sul campo dedicate al patrimonio artistico delle comunità lucane⁴, che hanno consentito di accertare tanto la presenza quanto la significativa dispersione di opere di elevata qualità formale ascrivibili all'attività di Nicola Fumo.

Questo scultore, operando a Napoli in un contesto artistico di straordinaria vitalità ed emergendo come protagonista della scultura tardo-seicentesca meridionale⁵,

¹ *Splendori del barocco defilato: arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, 9 luglio-10 novembre 2009; Potenza, Palazzo Loffredo, Galleria Civica Comunale, 11 luglio-18 ottobre 2009), a cura di E. Acanfora, Firenze, Mandragora, 2009.

² *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), vol. 2, a cura di L. Gaeta, Galatina, Congedo editore, 2007; *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, A. Cassiano, Roma, De Luca Editori, 2007; I. Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma, De Luca Editori, 2008; *Sculture in legno in Calabria: dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Altomonte, Museo Civico 30 luglio 2008-31 gennaio 2009), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Paparo Edizioni, 2009; *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano 28-30 maggio 2015), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Artstudiopaparo, 2015, ai quali si affiancano puntuali rimandi alla precedente letteratura.

³ Tra i contributi più significativi a mia firma si segnalano in special modo le prime ricostruzioni biografiche degli artisti partenopei, pugliesi e lucani, oltre che alle schede delle opere nel catalogo della mostra a cura di E. Acanfora, *Splendori cit.*, pp. 273-291.

⁴ Si rammenta, tra tutte, la giornata di studi "Barocco in Rabatana. Arte a Tursi nel Settecento", a cura di E. Acanfora, Tursi, Sala consiliare, 19 marzo 2010.

⁵ Un primo vaglio sistematico volto a ricomporre e ordinare il quadro relativo al profilo biografico

seppe compiutamente sviluppare rapporti fecondi e di osmosi con scultori e con pittori del suo tempo, che influenzarono profondamente il suo linguaggio espressivo⁶.

Se la critica ha fin qui delineato più volte i principali tratti del suo profilo biografico e stilistico⁷, permane a questo punto degli studi l'esigenza di una più ampia catalogazione delle opere⁸. L'indagine condotta in Basilicata e nei territori limitrofi intende perciò offrire aggiuntivi elementi, a cominciare dalla statua lignea della *Madonna con Bambino* [fig. 1], oggi nella chiesa della Madonna delle Grazie di Tursi, ma originariamente collocata in cattedrale⁹.

di Nicola Fumo è costituito da G. Merola, *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna: Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento*, Roma, De Luca Editori, 2021, con rimando alla bibliografia precedente.

⁶ A riguardo cfr. G. Merola, *Nell'orbita di Cosimo Fanzago: gli esodi di Nicola Fumo e Lorenzo Vaccaro*, in *Lo sguardo di Orione: studi di storia dell'arte per Mario Alberto Pavone*, a cura di A. Amendola, L. Lorizzo, D. Salvatore, Roma, De Luca Editori, 2020, pp. 103-108; R. Casciaro, *Nicola Fumo nel Salento: un'aggiunta e una restituzione*, in *Paesaggi di pietra e di verzura: omaggio a Vincenzo Cazzato*, a cura di F. Del Sole, Roma, Gangemi Editore, 2023, pp. 210-211.

⁷ Si ricordano anche M. Pasculli Ferrara, *Fumo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50 (1998), pp. 734-737; R. Casciaro, *In grande e in piccolo: Nicola Fumo e il "formato terzino"*, in *Interventi sulla "questione meridionale". Saggi di storia dell'arte*, a cura del Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Roma, Donzelli, 2005, pp. 297-303; Idem, *Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo*, in *La statua e la sua pelle: artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. Casciaro, Galatina, Congedo editore, 2007a, pp. 221-245; Idem, *Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro-A. Cassiano, Roma, De Luca Editori, 2007b, pp. 49-74; Idem, *Seriazione e variazione: sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), vol. 2, a cura di L. Gaeta, Galatina, Congedo editore, 2007c, pp. 245-280.

⁸ L'avvio di un censimento delle opere in Italia e in Spagna, comprendenti quelle autografe esistenti, quelle solo documentate, le opere non rintracciate o scomparse e quelle attribuite, permane al momento in un primo regesto redatto in R. Casciaro, *Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: qualche osservazione e l'avvio di un censimento "ragionato"*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, convegno internazionale di studi (Chieti, Campus universitario 29-30 ottobre 2009), a cura di G. Curzi-A. Tomei, in «Studi medievali e moderni: arte letteratura storia», XV/I-II, 29-30 (2011), pp. 292-298.

⁹ A. Nigro, *Memoria topografica istorica sulla città di Tursi e sull'antica Padosia di Eraclea, oggi Anglona*, Napoli, Raffaele Miranda, 1851, p. 23; R. Ruotolo, scheda ministeriale 1975, OA 1700039865.

L'opera entra nel dibattito critico nel 2005¹⁰, quando Gian Giotto Borrelli la attribuisce a Pietro Patalano per analogie con la *Madonna della Carità* di Licata¹¹. In seguito però, in occasione della mostra fiorentina del 2017 sulla scultura lignea lucana, Elisa Acanfora¹², accogliendo una mia proposta, l'ha presentata come opera di Nicola Fumo, basando l'attribuzione su riscontri stilistici e tipologici della morbida resa degli incarnati e dei volti che, insieme al registro espressivo misurato e pacato, richiamano le opere certe di Fumo come il busto di *Santa Fausta* a Salandra¹³, mentre i tratti del Bambino rimandano all'*Angelo custode* di Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone¹⁴. Completano il quadro l'originale decorazione floreale a stampo, non alterata da ridipinture, ricorrente in molte delle opere note dello scultore campano¹⁵, per esempio nel *San Gregorio taumaturgo* a Crotone, del 1721¹⁶, ambito cronologico entro il quale è più corretto collocare anche la scultura in esame.

La presenza di Fumo nel contesto artistico tursitano non è però da considerarsi come un episodio isolato, poiché il nome dello scultore si lega anche all'esecuzione di un articolato retablo ligneo raffigurante l'*Annunciazione* [fig. 2], rimasto sin qui estraneo al dibattito critico.

¹⁰ G.G. Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli, Paparo, 2005, p. 29, fig. 77.

¹¹ G. Ingaglio, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal rinascimento al barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000-30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano, Charta, 2001, p. 541, scheda 38.

¹² Come ricordato da Elisa Acanfora (*Maternità divine: sculture lignee della Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, (Firenze, Sacro della basilica di Santa Croce 16 dicembre 2017-24 marzo 2018), a cura di E. Acanfora, Firenze, Aska, 2017, p. 54) la statua presenta su un piedistallo posticcio l'iscrizione: «A DI[VOZIO]NE DI GIUSEPPE FEDERICI 1887», riferibile a un vecchio intervento di restauro di cui viene ricordato il committente.

¹³ Essa è in *pendant* con il busto di *San Donato*, anch'esso firmato nella pedagna originale dallo stesso scultore campano, come ho potuto verificare direttamente in occasione della mostra lucana *Splendori del barocco defilato* (2009), nella quale le due sculture furono esposte congiuntamente. Cfr. F. Aruanno, in *Splendori*, cit., p. 154, schede 68-69, figg. 68-69.

¹⁴ P. Di Maggio, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 276-279, scheda 56.

¹⁵ Un esempio emblematico è costituito dall'*Assunta* del Duomo di Lecce su cui cfr. V. Rossi, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 260-261. Significativo, in tal senso, il saggio di Raffaele Casciaro (*Due botteghe a confronto*, cit., pp. 221-245), che mette in evidenza come l'impiego dell'analisi scientifica nello studio delle opere lignee di Nicola Fumo debba supportare e integrare le tradizionali indagini stilistiche.

¹⁶ G. Leone, in *700 anos de arte italiana: obras primas da Calabria*, catalogo della mostra (San Paolo del Brasile, Museu de Arte Brasileira 25 settembre-13 novembre 2005), a cura di S. Abita, G. Leone, R. Vodret, San Paolo del Brasile, Cafe editora, 2005, p. 188, scheda 54.

Conservato fino a pochi decenni fa nel braccio sinistro della cattedrale di Tursi¹⁷, il complesso scultoreo fu purtroppo distrutto nell'incendio del 1988, che cancellò l'intero apparato decorativo dell'edificio. Oggi ne resta memoria solo attraverso alcune riproduzioni fotografiche¹⁸, sufficienti tuttavia a restituirne l'elevata qualità e a misurarne altresì la gravità della perdita.

L'opera si articolava su un tavolato ligneo dipinto concepito come una quinta teatrale, entro cui le figure si disponevano con enfasi in un impianto unitario e dinamico. L'illusoria prospettiva del finto pavimento dilatava poi lo spazio e amplificava la presenza dei personaggi, richiamando, seppur in forma più rarefatta, soluzioni liriche e sospese analoghe a quelle adottate da Gaetano Patalano nell'Incoronazione di Cadice del 1693¹⁹.

A corroborare in modo dirimente la paternità a Nicola Fumo che qui si propone è inoltre il rinvenimento del monogramma «NF» [fig. 3], originariamente apposto nell'angolo inferiore sinistro della macchina lignea, che ho individuato grazie all'ingrandimento della documentazione fotografica e che consente perciò di sciogliere ogni residua incertezza sulla sua paternità.

Quand'anche però si volesse prescindere da tale acquisizione, giungendo persino a metterne in dubbio l'autenticità con eccessivo rigore critico²⁰, l'analisi stilistica condotta sulla base delle immagini di repertorio sarebbe, di per sé, sufficiente a rilevare stringenti consonanze con il linguaggio di Nicola Fumo.

Infatti, nella figura di Maria così come nei turbinosi cherubini disposti in sequenza emerge una convergenza stilistica che richiama i modelli elaborati da Fumo nelle

¹⁷ A. Nigro, *Memoria topografica*, cit., p. 23; R. Ruotolo, scheda ministeriale 1975, OA 1700039834; R. Bruno, *La cattedrale della SS. Annunziata. Note storiche ed artistiche*, Polico-ro, Grafidea, 2000, p. 24.

¹⁸ Fotografia bianco e nero, SBAS MT E6064, fornitami dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Basilicata che ringrazio per la gentile concessione.

¹⁹ A. Di Lustro, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli, Arte Tipografica, 1993, p. 46, figg. 17-18.

²⁰ Il rinvenimento di tale monogramma, ove lo si voglia ritenere autentico e non già esito di un rifacimento postumo, assumerebbe i tratti di un vero *unicum* nel repertorio delle opere recanti sulle pedagne l'iscrizione della firma dello scultore. A mio parere però, se, da un lato, appare difficilmente casuale la coincidenza delle lettere "NF" con le iniziali di Nicola Fumo, dall'altro risulterebbe poco persuasivo ipotizzare che l'indicazione dell'autore dell'opera con il suo monogramma sia frutto di un'invenzione arbitraria o di una tradizione orale, maldestramente recepita e tradotta in forma grafica da un restauratore. Ciò nondimeno, tale considerazione non può esimerci dal valutare con la dovuta cautela quanto i supporti di questi manufatti lignei siano stati, nel corso del tempo, oggetto di interventi, alterazioni e manomissioni, tali da imporre una prudente giudizio critico basandoci principalmente sull'evidenza stilistica disponibile.

Immacolata di Siviglia e di collezione privata²¹. Ancor più qualificante del suo lessico figurativo è l'Angelo annunciante, confrontabile con l'*Angelo custode* di Cadice²², databile nel finale del Seicento, e, in forma più marcata, con il *San Michele* a Castrignano del Capo del 1707²³, periodo in cui appare più coerente collocare l'esecuzione del retablo²⁴. Con entrambe queste opere, il messo celeste di Tursi manifesta la medesima grazia fisiognomica, l'elegante dinamismo dei panneggi e lo slancio formale della posa che trasforma in scultura le istanze rococò della lezione giordanesca al volgere del secolo. Tale debito stilistico risulta ancor più evidente nei dettagli delle due figure principali: dall'elegante gestualità dell'indice proteso dell'Angelo, alla postura raffinata e al paludamento artificioso della Vergine, che sono dei rimandi chiaramente osservabili nel dipinto di Giordano [fig. 4] con il medesimo soggetto, conservato al Metropolitan di New York²⁵. L'incendio del 1988, quindi, ci lascia l'amarrezza per averci privato irrimediabilmente di un esempio significativo del barocco meridionale partenopeo, un *unicum* nel repertorio finora noto di Fumo per l'episodio mariano inscenato all'interno di un tavolato dipinto²⁶, tema che parallelamente venne affrontato anche da Pietro Patalano a Roccanova (1707)²⁷ e da Colombo a Sant'Arsenio (1709)²⁸.

²¹ R. Casciaro, *Napoli vista da fuori*, cit., Roma, 2007b, p. 66, figg. 38, 40.

²² E. Romero de Torres, *Catalogo monumental de Càdiz*, Càdiz, 1934, p. 344, fig. 227; R. Alonso Moral, *Fama y fortuna de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes*, in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano 28-30 maggio 2015), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Artstudiopaparo, 2015, pp. 97, 103, fig. 4.

²³ R. Casciaro, in *Sculture di età barocca*, cit., 2007, pp. 274-275, scheda 55.

²⁴ L'opera dovette verosimilmente precedere il completamento, nel 1720, della cappella del Santissimo su commissione del vescovo Domenico Sabbatino (1702-1721), come attesta un cartiglio marmoreo un tempo visibile sulla facciata esterna. Cfr. A. Nigro, *Memoria topografica*, cit., 1851, p. 22.

²⁵ O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, vol. 2, 1992, p. 573, fig. 287.

²⁶ È opportuno segnalare che, nel corso della recente giornata internazionale di studi "*Nicola Fumo a trecento anni dalla morte*", a cura di Pierluigi Leone de Castris e svoltasi presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli il 16 dicembre 2025, Giuseppina Merola ha reso nota un'ulteriore acquisizione ascrivibile allo scultore, presentando un gruppo dell'*Annunciazione* – articolato, in tal caso, in due distinti elementi – rinvenuto a Chiusa e recante sul basamento la firma e la data 1707.

²⁷ F. Giaconella, in *Splendori del barocco*, cit., p. 157, scheda 77, fig. 77.

²⁸ L. Gaeta, *Note su un libro recente e un Lantriceni ritrovato*, in *Ottant'anni di un Maestro: omag-*

Il consolidamento degli studi su Nicola Fumo consente oggi attribuzioni più sicure, sostenute da ricerche territoriali e interventi conservativi, sui quali è stato possibile fondare la riscoperta della *Santa Rosa da Viterbo* [fig. 5] a Lauria Superiore²⁹.

La statua si dispone in un elegante ancheggiamento, bilanciato dall'inclinazione di busto e volto, che rimanda a un repertorio ricorrente nelle versioni spagnole della *Santa Teresa* e in altre opere napoletane³⁰. Il gesto delle braccia aperte, dalla gestualità accostante e teatrale già sperimentata da Fumo nei capolavori leccesi, richiama invece il modello del *San Longino* berniniano in San Pietro, verosimilmente mediato dalla circolazione delle incisioni³¹.

Databile al secondo decennio del XVIII secolo, la *Santa Rosa* apre all'individuazione di un coerente nucleo di sculture lucane finora ignote – tra cui la *Santa Chiara* di Rivello, il *San Felice da Cantalice* e il *Sant'Antonio da Padova* di Muro Lucano [figg. 6-8]³² – in cui Fumo approda a una matura sintesi tra il naturalismo tardo-barocco di matrice giordanesca ed un'elegante compostezza classicista, prossima all'esperienza di Paolo de Matteis, come suggerisce il confronto tra il *Sant'Antonio* scolpito e quello dipinto dal pittore cilentano³³.

Nei tratti del santo padovano con il Bambino, in più, si colgono nitidamente i rimandi alla dolcezza mistica dei volti e la raffinata resa formale suggeriti nel gruppo

gio a Ferdinando Bologna, a cura di F. Abbate, Napoli, Paparo, 2006, pp. 516-517, 522, fig. 1.

²⁹ R. Ruotolo, scheda ministeriale 1986, OA 1700040125.

³⁰ G. Merola, *Novità su Nicola Fumo. I Santi Patroni nella produzione lignea dello scultore in ambito salernitano*, in *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali. Studi in ricordo di Vincenzo Pugliese*, a cura di I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, Fasano, Schena Editore, 2017, pp. 80-81, 90, fig. 6; Eadem, *Officine di scultura*, cit., pp. 131-132, fig. 39; P. Di Maggio, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 276-279.

³¹ B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, Roma, Artemide, 2018; Ringrazio Elisa Acanfora del suggerimento per l'opportuno richiamo all'opera di Bernini e rimando al suo saggio qui presentato per un'analisi più approfondita della diffusione dei modelli della scultura barocca romana e della loro recezione nella scultura barocca meridionale. Tra gli esiti più emblematici si annovera la celebrata statua del *Cristo caduto* del 1698 presente nella chiesa di San Ginés a Madrid, che, direttamente o per il tramite di una traduzione a stampa, rielabora in scala monumentale il modello del piccolo bronzo ideato da Alessandro Algardi (cfr. G.G. Borrelli, *Sculture in legno*, cit., p. 19; R. Casciaro, *Napoli vista da fuori*, cit., pp. 65-66).

³² La statua di *Santa Chiara* proviene dalla chiesa di Sant'Antonio da Padova a Rivello, su cui R. Ruotolo, scheda ministeriale 1995, OA 17 00135708; mentre il *Sant'Antonio da Padova* e il *San Felice da Cantalice* dalla chiesa cappuccina di Muro Lucano, su cui M. Forti, scheda ministeriale 1992, OA 1700132466; Idem, schede ministeriale 1992, OA 1700132468.

³³ Cfr. E. Acanfora, *Splendori del barocco*, cit., p. 18. L'opera, già nella chiesa di Santa Maria della Platea a Genzano di Lucania, malauguratamente risulta oggi trafugata.

scultoreo dello stesso soggetto [fig. 9] recentemente apparso prima in un'asta a Barcellona per essere poi acquisito nel 2025 dal Museo del Prado dove oggi è esposto, e attribuito, con ragione, al *corpus* di Nicola Fumo del primo decennio del Settecento³⁴. Allo stato delle cose però, poco o nulla si conosce sulla provenienza originaria dell'opera se non quanto riportato nel catalogo antiquariale che ne esclude parentoriamente l'origine spagnola³⁵.

A questo punto, non sorprende più che Nicola Fumo continui a occupare un ruolo di rilievo nel contesto iberico. Già Bernardo De Dominici ricordava come lo scultore «molte commissioni ebbe pel regno, per Sicilia, e più per la Spagna, dove inviò opere bellissime da lui scolpite in marmo ed in legno»³⁶, apprezzate per l'eleganza rispetto al più marcato naturalismo iberico³⁷. D'altronde, nel quadro dell'esportazione di sculture napoletane verso il mercato ispanico³⁸, documentata sin dalle

³⁴ La Suite. Subastas galerie, asta 108, lotto 31, 26 novembre 2024, <<http://www.suitesubastas.com/www/articulo?codArticulo=34350>>; <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aparicion-del-nio-jesus-a-san-antonio-de-padua/f61aac38-c5d3-4a34-a9aa-22ca535a74eb/>>.

³⁵ La scheda museale riporta come origine: «Mercato dell'arte, Germania; Acquisito dal Museo del Prado con fondi propri da Albahaca FFSS, SL, Barcellona, 2025».

³⁶ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani. Non mai date alla luce da autore alcuno. Scritte da Bernardo De Dominici napoletano*, tomo III, Napoli, Nella Stamperia del Ricciardi, 1745, p. 188.

³⁷ A. Di Lustro, *Gli scultori*, cit. pp. 36-37; R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit., p. 75; L.E. Alcalá, «...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...»: Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico, in «Libros de la corte. Tejiendo redes-acortando distancias. Arte entre España e Hispanoamérica», IX/5 (2017), p. 171.

³⁸ Mi riferisco *in primis* ad Aniello Stellato, ai fratelli Aniello e Michele Perrone, a Giacomo Colombo e a Gaetano Patalano. Sulle opere di questi inviate in Spagna si veda A. Di Lustro, *Gli scultori*, cit.; M.M. Estella, *La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), vol. 2, a cura di L. Gaeta, Galatina, Congedo editore, 2007, pp. 93-122; R. Alonso Moral, *La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro-A. Cassiano, Roma, De Luca Editori, 2007, pp. 75-86; I. Di Liddo, *La circolazione*, cit.; G. Varriale, *Napoli e Valencia negli anni di Filippo IV*, in *Il Mediterraneo delle città: scambi, confronti, culture, rappresentazioni*, a cura di F. Salvatori, Roma, Viella, 2008, pp. 265-297; R. Casciaro, *Fortuna critica*, cit., pp. 273-298; R. Alonso Moral, *Tras las huellas del escultor Aniello Perrone: una contribución española*, in «Kronos: periodico del DBAS, Dipartimento Beni Arti Storia», 14 (2011), pp. 235-240; M. Sáez González, *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera*, Lugo, Diputación de Lugo, 2012, pp. 18-24; J. Urrea Fernández, *El relicario napolitano del duque de Lerma en el convento de San Pablo de Valladolid*, in *Viridarium Novum*.

osservazioni di Giovan Battista Pacichelli³⁹, Fumo si distinse infatti per particolare autorevolezza, affermandosi come una delle figure centrali nel dialogo artistico tra Napoli e la penisola iberica. Non a caso la sua fortuna moderna fu riconosciuta precocemente, non in Italia ma dalla storiografia spagnola⁴⁰, che già nell'Ottocento ne consacrò il prestigio con una biografia e il censimento delle opere note⁴¹, assumendolo anche come termine di confronto per la scultura locale⁴².

Se la ricezione delle opere di Fumo in Spagna appare oggi più chiara grazie alle recenti ricerche, resta invece frammentaria la loro presenza nei territori vicereali del Nuovo Mondo e che solo di recente si è iniziato a indagare⁴³. Gli artisti parteno-

Studi di Storia dell'Arte in onore de Mimma Pasculli Ferrara, a cura di C.D. Fonseca, I. Di Liddo, Roma, De Luca Editori, 2020, pp. 18-24; G. Merola, *Officine di scultura*, cit., 29-33.

³⁹ G.B. Pacichelli, *Lettere familiari, istoriche ed erudite tratte dalle memorie recondite dell'abate d. Gio. Battista Pacichelli, in occasione de' suoi studj, viaggi e ministeri*, Napoli, Appresso li socii Parrino e Mutii, 1695, p. 85.

⁴⁰ La fama di Fumo in Spagna è stata oggetto di numerosi studi moderni, a cominciare da R. Casciaro, *Napoli vista da fuori*, cit.; M.M. Estella, *La escultura napolitana*, cit., pp. 101-105; I. Di Liddo, *La circolazione*, cit., pp. 214-223; R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit., pp. 95-104; L. Coiro, *Fortune spagnole della scultura napoletana in legno, il caso del San Miguel di Nicola Fumo nella collezione Güell a Barcellona*, in «*Locvs amoenvs*», 15 (2017), pp. 105-115; F. Serrano Estrella, *Esculturas napolitanas en la catedral de Jaén*, in *La catedral de Jaén a examen. Los bienes muebles en el contexto internacional*, vol. 2, a cura di P.A. Galera Andreu-F. Serrano Estrella, Jaén, UJA editorial, 2019, pp. 34-85; G. Merola, *Officine di scultura*, cit., con rimando alla bibliografia precedente.

⁴¹ J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II, Madrid, En la imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 147. Il biografo spagnolo fu all'origine del fraintendimento che voleva Fumo trasferitosi personalmente alla corte del re di Spagna, equivoco che la storiografia successiva ha continuato a riproporre fino alle recenti precisazioni di R. Casciaro, *Seriazione*, cit., pp. 251-252, come rende noto anche R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit., p. 97.

⁴² R. Casciaro, *Fortuna critica*, cit., p. 275; R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit., p. 96.

⁴³ R. Ramos Sosa, *Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonios e imágenes*, in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano 28-30 maggio 2015), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Artstudiodipaparo, 2015, pp. 211-220; L.E. Alcalá, «...*Fatiga, y cuidados*», cit.; F. De Nicolo, *Un Ecce Homo attribuibile a Nicola de Mari a Lima*, in «*Esperide. Cultura artistica in Calabria*», XII/23-24 (2019) [2022], pp. 188-189; Idem, *Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821*, tesis doctorales, programa de doctorado en historia y artes, Universidad de Granada, a.a. 2023, direttore di tesi prof. Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán; Idem, *Uno scultore per le nuove terre. Silvestro Jacobelli da Cerreto al Vicereame del Perù: nel terzo centenario dalla nascita*, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2024; R. Alonso Moral, *Neapo-*

pei affiancarono alle statue a grandezza naturale la produzione di piccole sculture lignee, dette in 'formato terzino', caratterizzate da elevata qualità esecutiva e finitura policroma, che ne favorì la diffusione presso committenze eterogenee, attratte tanto dalla funzione devozionale privata quanto dal contenimento dei costi e dalla facilità di trasporto⁴⁴. Anche in questo specifico ambito Fumo si distingue per il numero e la qualità delle opere eseguite per l'Italia e soprattutto per la Spagna, alcune firmate e datate⁴⁵. La concentrazione iberica di queste statuette, sebbene ancora priva di documentazione diretta, suggerisce comunque una successiva circolazione verso conventi e parrocchie dell'America Latina, favorita dai canali della Corona e dalle reti missionarie francescana e gesuita⁴⁶.

È in questo quadro perciò che propongo di collocare due inedite sculture di piccolo formato, oggi conservate presso il museo della Fundación Mario Uvence di San Cristóbal de las Casas (Chiapas, Messico), raffiguranti l'*Immacolata Concezione* [fig. 10] e l'*Assunzione della Maddalena* [figg. 11-12], che mostrano chiari tratti della produzione di Nicola Fumo⁴⁷.

Difatti, se l'*Immacolata* richiama l'esemplare di Almeida (Spagna)⁴⁸ per impianto iconografico e affinità formali, la *Maddalena* presenta corrispondenze ancora più

litan sculpture in the Hispanic world: circulation and reception, in *The creation, diffusion, and reception of Italian art in the early modern Iberian world*, edit by C.T. Gallori-B. Navarrete Prieto, New York-London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2025, pp. 161-183.

⁴⁴ R. Casciaro, *In grande e in piccolo*, cit.; R.A. Moral, *Un mapa de la escultura italiana en España durante el "Seicento"*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca: la produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Genova, Università degli Studi di Genova 3-5 dicembre 2015), a cura di L. Magnani, D. Sanguineti, Genova, Genova University Press, 2017, p. 625.

⁴⁵ R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit.; G. Merola, *Officine di scultura*, cit.

⁴⁶ L.E. Alcalá, "De compras por Europa": *procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España*, in «Goya: revista de arte», 318 (2007), pp. 141-158; Eadem, "Fatiga, y cuidados", cit., pp. 170-171, in cui si afferma che «Es llamativa la frecuencia con la cual aparecen religiosos facilitando el movimiento de obras a finales del siglo XVII, algo que se corrobora también en la documentación conocida sobre la circulación en Hispanoamérica, siendo los jesuitas muy activos en ello».

⁴⁷ Le due sculture, finora non affrontate dalla critica, sarebbero state ricondotte a un ambito guatemalteco, come risulta da un breve carteggio intercorso con il direttore Mario Uvence. Esprimo, inoltre, il mio più vivo ringraziamento a Pablo Francisco Amador Marrero, docente presso la Universidad Nacional Autónoma de México, per la generosa disponibilità del materiale fotografico e per le informazioni essenziali per la definizione delle due sculture oggetto di studio e da lui precedentemente catalogate su incarico della fondazione messicana.

⁴⁸ G. Merola, *Officine di scultura*, cit., pp. 128-129, fig. 36, con rimando alla bibliografia precedente.

persuasive con le monumentali *Assunta* e *San Giovanni Evangelista in gloria* eseguite da Fumo per la città di Lecce⁴⁹. Pur in forma più contenuta, la composizione messicana mantiene parimenti un impianto verticale dinamico di ascendenza giordanesca, con la figura principale dominante e il moto ascensionale scandito dagli angeli alla base, a intensificare la tensione mistica.

Le strette analogie con lo stile del maestro confermano dunque l'attribuzione, mentre il moto spiraliforme più controllato, i drappaggi meno concitati e l'espressività più misurata suggeriscono una datazione posteriore all'*Assunta* (1689) e prossima invece al *San Giovanni* (circa 1695), senza oltremodo oltrepassare la fine del secolo.

Va detto anche che il soggetto, tratto dalla *Legenda Aurea*, si risolve in una formulazione compositiva in sintonia con la sensibilità della committenza spagnola, cui Fumo pare attingere sia dai modelli romani di Legros⁵⁰ sia da precedenti pittorici iberici, come l'*Assunzione della Maddalena* di Ribera, già all'Escorial⁵¹, e la versione di Antolínez al Prado⁵² [fig. 13]. Da questi l'artista sembra mutuare il rapimento mistico, la postura della santa, le diagonali compositive e il dinamismo dei putti, intensificando sospensione estatica e moto ascensionale.

Poiché le ricerche sono ancora in fase preliminare e mancano dati aggiuntivi, la spiegazione più convincente per comprendere la storia e le ragioni del loro arrivo in Messico rimane un probabile trasferimento dalla Spagna, tramite intermediari iberici ancora essere identificati⁵³.

⁴⁹ V. Rossi, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 260-261, scheda 48; B. Minerva, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 270-271, scheda 53.

⁵⁰ A tal ragione, un confronto di particolare pregnanza si delinea con il rilievo marmoreo della *Gloria di San Luigi Gonzaga*, eseguito nel 1697 da Pierre Legros per la chiesa di Sant'Ignazio a Roma. Tuttavia, a mio avviso, stringenti risultano le deferenze con quest'opera romana anche per la realizzazione del *Sant'Antonio da Padova* eseguito da Fumo nel 1700 per la chiesa del Gesù delle Monache a Napoli, la cui postura e impostazione di fondo manifestano evidenti richiami al modello legrosiano, tali da corroborare un suo studio dal vero piuttosto che da incisioni e stampe. Cfr. L. Coiro, in *Il Museo Diocesano di Napoli: percorsi di fede e arte*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, De Rosa, 2008, p. 200; G. Merola, *Novità su Nicola Fumo*, cit., pp. 80-81, 90, fig. 6.

⁵¹ N. Spinosa, *Ribera: la obra completa*, Madrid, Fundacion Arte Hispanico, 2008, p. 407, scheda A196.

⁵² A.E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, catálogo de la exposición (Madrid, Palacio de Villahermosa gennaio-marzo 1986), Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 282.

⁵³ Nel corso della consegna del presente saggio, ho appreso da Roberto Alonso Moral – al quale rivolgo il mio vivo ringraziamento per la generosa condivisione – che anche lui, parallelamente,

Conclude questa disamina la statua dell'*Immacolata* [fig. 14] di Modugno, posta sull'altare maggiore della chiesa a lei dedicata⁵⁴, che illustra gli esiti della fase tardiva di Nicola Fumo. Il confronto con le Madonne di Avellino (1718) e Casal Velino (1720 circa)⁵⁵ evidenzia la coerenza di un lessico plastico codificato, nel dinamismo misurato e nella solenne compostezza devozionale. A ciò si aggiunge anche un documento del 1° settembre 1723, rimasto finora ai margini⁵⁶, che attesta il pagamento di cinquantatré ducati a Fumo «havendo il medesimo fatto una statua della Santissima Concettione per li PP. Cappuccini della città di Modugno»⁵⁷, dato che si accorda pienamente con l'opera in esame e con la storia dell'edificio, retto in origine proprio dall'ordine francescano. La scultura, d'altro canto si inserirebbe nell'ambito dell'azione rinnovatrice messo in atto nella chiesa e confermata dalla presenza nello stesso complesso di altri manufatti partenopei firmati e datati⁵⁸. La scultura modugnese si configura così come l'ultima opera ad oggi documentata dello scultore, collocabile perciò negli anni finali della sua carriera, terminata con la morte nel 1725.

Le aggiunte al *corpus* di Nicola Fumo intendono dunque concorrere a rafforzare il ruolo e la fortuna assunti dall'artista quale figura di rilievo della scultura barocca italiana, capace non solo di incidere profondamente sul gusto del suo tempo nelle più disparate provincie del regno spagnolo, ma anche di esercitare un'influenza duratura che è andata ben oltre la propria parabola biografica.

ha riconosciuto la *Maddalena* messicana, inserendola come oggetto di studio nella sua tesi di dottorato (R. Alonso Moral, *El gusto importado: la circulación de escultura entre Nápoles y España (1590-1707)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, a.a. 2026, tutor académico prof. Jesus Cantera Montenegro), la cui discussione è avvenuta il 17 marzo 2026. Inoltre, secondo quanto riferitomi dallo stesso studioso, l'opera proverrebbe originariamente da una collezione spagnola. Restiamo dunque in attesa della pubblicazione delle sue ricerche, le quali saranno determinanti per una più completa definizione dell'opera.

⁵⁴ N. Milano, *Le chiese della diocesi di Bari. Note storiche e artistiche*, Bari, Levante stampa, 1982, p. 411.

⁵⁵ I. Di Liddo, *La circolazione*, cit., p. 218, fig. 192; G. Merola, *Novità su Nicola Fumo*, cit., pp. 81, 91, fig. 7; Eadem, *Officine di scultura*, cit., p. 142.

⁵⁶ M. Pasculli Ferrara, *Fumo*, cit., p. 736.

⁵⁷ Archivio di Stato del Banco di Napoli (ASBN), *Banco del SS. Salvatore*, giornale copiapolizze, matr. 750, 1° settembre 1723.

⁵⁸ Come è il caso della statua di *San Pasquale Baylon*, la cui pedagna reca la firma dello scultore, Francesco Picano, e la data 1720. Su cui cfr. N. Milano, *Le chiese*, cit., p. 412.



Fig. 1

Nicola Fumo (attribuito), *Madonna con Bambino*, Tursi, chiesa della Madonna delle Grazie, già cattedrale di Maria SS. Annunziata.



Fig. 2 Nicola Fumo, *Annunciazione* (perduta), Tursi, cattedrale di Maria SS. Annunziata.



Fig. 3

Nicola Fumo, *Annunciazione* (perduta), particolare del monogramma, Tursi, cattedrale di Maria SS. Annunziata.



Fig. 4 Luca Giordano, *Annunciazione*, New York, Metropolitan Museum.



Fig. 5 Nicola Fumo (attribuito), *Santa Rosa da Viterbo*, Lauria Superiore, chiesa di Sant'Antonio.



Nicola Fumo (attribuito), *Santa Chiara*, Rivello, chiesa di Sant'Antonio.

Nicola Fumo (attribuito), *Sant'Antonio da Padova*, Muro Lucano, chiesa di Sant'Antonio.

Nicola Fumo (attribuito), *San Felice da Cantalice*, Muro Lucano, chiesa di Sant'Antonio.

Figg. 6-8



Fig. 9 Nicola Fumo (attribuito), *Sant'Antonio da Padova*, Madrid, Museo del Prado.



Nicola Fumo (attribuito), *Immacolata*, San Cristóbal de las Casas (Chiapas, Messico), Fundación Mario Uvence.

Fig. 10



Fig. 11 Nicola Fumo (attribuito), *Assunzione della Maddalena*, San Cristóbal de las Casas (Chiapas, Messico), Fundación Mario Uvence.



Nicola Fumo (attribuito), *Assunzione della Maddalena*, particolare, San Cristóbal de las Casas (Chiapas, Messico), Fundación Mario Uvence.

Fig. 12



Fig. 13 Claudio José Vicente Antolínez, *Assunzione della Maddalena*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 14

Nicola Fumo, *Immacolata*, Modugno, chiesa dell'Immacolata.



PROFILO AUTORE

Filippo Aruanno

Filippo Aruanno frequenta il XXXVIII ciclo di dottorato in Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi della Basilicata, sede di Matera. Nel corso delle sue indagini scientifiche ha rivolto particolare attenzione alla riscoperta di alcuni tra gli scultori napoletani di età controriformata – Donato e Andrea Villano e Michele Maurizio – attivi nel Seicento in Basilicata e in Puglia, nonché allo studio della scultura lignea barocca tra Sei e Settecento nelle medesime aree. Ha inoltre partecipato a convegni e giornate di studio dedicati alla valorizzazione del territorio lucano e collaborato alla redazione di schede di catalogo per mostre, tra cui *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, *Forenza barocca* e in specie *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini, da Luca Giordano al Settecento*, nella doppia esposizione lucana (2009) e fiorentina (2010), a cura di Elisa Acanfora.

Filippo Aruanno is currently enrolled in the 38th PhD programme in Modern Art History at the University of Basilicata, Matera campus. In the course of his research, he has focused particularly on the rediscovery of several Neapolitan sculptors of the Counter-Reformation era – Donato and Andrea Villano and Michele Maurizio – who were active in the 17th century in Basilicata and Apulia, as well as on the study of Baroque wood sculpture between the 17th and 18th centuries in the same regions. He has also participated in conferences and study days dedicated to promoting the Lucanian region and collaborated on the drafting of catalogue entries for exhibitions, including *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, *Forenza barocca* and, in particular, *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini, da Luca Giordano al Settecento*, in the dual exhibition in Basilicata (2009) and Florence (2010), curated by Elisa Acanfora.



Paolo Coen

Sculture di Gian Lorenzo Bernini nel diciottesimo secolo: le prospettive degli 'intendenti' romani e di alcuni viaggiatori e residenti britannici

Abstract ITA

Il saggio esamina la fortuna della scultura di Gian Lorenzo Bernini nel Settecento romano, assumendo come caso esemplare la vendita del *Nettuno e Tritone* nel 1786. L'episodio consente di indagare le tensioni tra tradizione romana e gusto internazionale. A Roma, biografi, eruditi e guide consolidarono Bernini come fondamento della scuola capitolina; in ambito britannico, invece, il classicismo portò a giudizi spesso negativi, soprattutto sulla sua scultura. In questo quadro si inserisce Thomas Jenkins, mercante e mediatore, che sfruttò tali contraddizioni per immettere Bernini nel mercato internazionale. La sua azione segnò un punto di svolta, contribuendo alla nuova circolazione dell'artista.

Abstract ENG

The essay examines the reception of Gian Lorenzo Bernini's sculpture in Rome over the course of the eighteenth century, taking as a case study the sale of the *Neptune and Triton* in 1786. This episode provides a lens through which to explore the tensions between Roman tradition and international taste. In Rome, biographers, scholars, and guidebooks consolidated Bernini's status as a foundational figure of the local artistic school; in the British context, by contrast, classicism often prompted negative judgments, especially of his sculpture. Within this framework emerged Thomas Jenkins, a dealer and cultural mediator who capitalised on these contradictions to introduce Bernini into the international market. His actions marked a turning point, fostering the artist's renewed circulation beyond prevailing aesthetic prejudices.

Parole chiave

Gian Lorenzo Bernini, Grand Tour, mercato dell'arte nel Settecento, Nettuno e Tritone, Thomas Jenkins

Nel 1786 un mercante e imprenditore romano, Giuseppe Staderini, mise in vendita un importante gruppo marmoreo di Gian Lorenzo Bernini, raffigurante *Nettuno e Tritone* [fig. 1]. L'opera, com'è noto, era stata realizzata tra il marzo 1622 e il febbraio 1623 su ordine del cardinale Alessandro Damasceni Peretti, nipote per parte materna di papa Sisto V e in genere detto il cardinal Montalto¹. Il gruppo era stato sistemato in origine alla sommità della peschiera della Villa Peretti all'Esquilino: qui lo ripresero diverse stampe d'epoca e qui rimase per oltre un secolo e mezzo, mentre la villa, passata alla famiglia Negroni, entrava gradualmente in un processo di decadenza. È all'interno di tale contesto, segnato più che altro dalla dismissione di oggetti d'arte, che l'ultimo proprietario italiano del gruppo, Staderini appunto, lo vendette al diplomatico e mercante britannico Thomas Jenkins.

La vendita e la successiva uscita da Roma del *Nettuno e Tritone* costituiscono un episodio di spicco nel mercato artistico romano². L'episodio si potrebbe quasi definire un punto di non ritorno, anche al di là della mera constatazione che cade in una fase liminale, ovvero alla vigilia della frattura determinata dalle campagne di Napoleone I e dalle conseguenti requisizioni sistematiche. L'affare del *Nettuno e Tritone* rivela il funzionamento interno di un mercato, quello della scultura barocca con destinazione fuori da Roma, che stava ridefinendo i propri criteri di valore. Non sembra casuale che a essere coinvolta in questo processo fosse proprio un'opera di Bernini. Più di ogni altro scultore del Seicento romano, egli incarnò il problema della persistenza di opere barocche su quella precisa e determinata piazza anche nel diciottesimo secolo e della domanda allora espressa dal *coté* britannico.

All'interno di questo perimetro, questo contributo sostiene che la vendita del 1786

¹ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon, 1966, pp. 177-178; J. Pope Hennessy, J. Wyndham, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, Phaidon, 1963, p. 123; J. Pope Hennessy, *Catalogue of the Victoria and Albert Museum*, London, Her Majesty's Stationery Office, 1964, p. 596 s; C. Benocci, *Documenti inediti sul "Nettuno e Tritone" di Gian Lorenzo Bernini per la peschiera di Villa Peretti Montalto a Roma*, in «Storia della città», 14 (1989), pp. 83-86; B. Granata, *Le passioni virtuose: collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma, Campisano, 2012; B. Granata, *Nuove riflessioni sul gusto collezionistico del cardinale Alessandro Peretti Montalto*, in *Principi di Santa Romana Chiesa*, Quaderni delle giornate di studio, 2 (Roma, 27 maggio 2013), a cura di M. Gallo, Roma, Gangemi, 2013, pp. 5-12; A. Seidel, *The Peretti Montalto Collection of sixteenth and seventeenth century sculptures: Bernini, Giambologna, and beyond*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 43 (2017-2018), pp. 181-217.

² Per una ricostruzione d'insieme del mercato romano e per la griglia interpretativa si rinvia a P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo*, con una prefazione di E. Castelnuovo, 2 voll., Firenze, Olschki, 2010.

costituì il momento nel quale Thomas Jenkins trasformò la controversa reputazione di Bernini in una risorsa commerciale. Si tratta di un problema sfaccettato, insieme di gusto, di valutazione storica, di qualificazione estetica e, in fin dei conti, di collocazione mercantile. Il *Nettuno e Tritone* diventa così un punto di osservazione privilegiato per interrogarsi sul destino della scultura barocca romana nel Settecento.

Bernini osservato dal fronte romano

Nel Settecento Bernini continuò a rimanere un artista divisivo, che obbligava di volta in volta a prendere una posizione³. Le sue opere suscitavano a seconda delle circostanze ammirazione o fastidio, devozione oppure rigetto. Solo in rari casi è possibile cogliere situazioni e realtà intermedie. Le reazioni nei loro confronti permettono di osservare in modo particolarmente chiaro la frattura fra tradizione locale e gusto internazionale, fra memoria urbana e canone classicista, fra valutazione storica e domanda espressa dal pubblico del collezionismo al di là dei confini delle Mura Aureliane.

Per ragioni di schematizzazione, occorre fermarsi e riflettere su di un primo fronte, costituito dagli “intendenti” d’arte romani, che in genere si rivelò favorevole a Bernini. Uno dei principali pilastri di questa linea è la *Vita del Cavalier Giovan Lorenzo Bernino*, che il suo ultimogenito, Domenico Bernini, iniziò a scrivere all’indomani della morte del padre, nel 1680, per pubblicarla nel 1713⁴. L’opera ha un carattere apertamente apologetico e costruisce l’immagine di Bernini come genio universale, vertice della scultura moderna e il solo capace di raccogliere il pesante fardello di Michelangelo. Sotto questo profilo la biografia di Domenico supera per importanza quella di Filippo Baldinucci, pure uscita trent’anni prima e redatta da uno

³ B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, con una presentazione di T. Montanari e una prefazione di B. Jatta, Roma, Artemide, 2018; *A Transitory Star: The Late Bernini and his Reception*, a cura di C. Lehmann, K. J. Lloyd, Berlin, De Gruyter, 2015; A. Bacchi, A.-L. Desmas, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento*, in *Bernini*, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 333-348.

⁴ D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, Roccò Bernabò, 1713, rist. anastatica Todi, Edart, 1999. Si veda anche Idem, *The Life of Gian Lorenzo Bernini*, a cura di F. Mormando, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2011. Sulla strategia storiografica dell’artista e per le complesse vicende di questa biografia si vedano E. Bellini, *Le biografie di Bernini e la cultura romana del Seicento*, in «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», 3 (2003), pp. 399-406; T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell’artista e le regole del potere*, Torino, Einaudi, 2016, p. 49 s.

specialista in storia dell'arte. Va ammesso: per molti, anche a livello accademico, Bernini restò un modello poetico da proporre agli artisti delle giovani generazioni, affinché l'imitassero. Lo attestano con chiarezza diverse prove di concorso bandite dall'Accademia di San Luca, inclusa quella del 1738, cui prese parte Edme Bouchardon⁵. D'altro canto Bernini jr., anche perché di mestiere faceva lo storico, anziché l'artista, preferì fare un passo indietro: evitando di scendere nell'agone estetico, egli fissò il significato di Bernini all'interno di un quadro narrativo più grande, quello della tradizione artistica capitolina, che fino allora aveva avuto una sola stella fissa, appunto Michelangelo Buonarroti. Anziché possibile modello da imitare nel presente, ecco dunque un nuovo e diverso Gian Lorenzo, ormai fondamento storico imprescindibile per una corretta ricostruzione della storia dell'arte a Roma. La ricezione romana di Bernini trovò un secondo, fondamentale interprete in Lione Pascoli, principalmente attraverso le *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* pubblicate fra il 1730 e il 1736⁶. Pascoli non era solo un uomo di carta e di penna: egli aveva una consuetudine viva e diretta con la pratica del collezionismo e del mercato dell'arte. Faccio mia l'interpretazione offerta anche di recente da Francesco Federico Mancini: Pascoli fu contrassegnato da una ragguardevole indipendenza di giudizio, che lo pose al di fuori delle mode e dalle facili condanne, soprattutto di marca classicista⁷. Nello specifico, Pascoli adottò la stessa linea strategica di Domenico Bernini, riconoscendo l'importanza strutturale dell'artista barocco nella storia dell'arte romana, la sua influenza, il successo e la centralità nel panorama artistico complessivo. La dicono lunga non solo e non tanto le pagine di lode, per esempio nel proemio, dove parla fra l'altro «de' venerandi sepolcri innalzati, e scolpiti [...] dai Bernini», o alle altre dove viene detto «celebre»⁸. Ma ancor più le continue citazioni, quasi sempre prive di aggettivi, nelle biografie di un congruo numero di artisti coevi, da Giovanni Battista Gaulli a Carlo Maratti. In

⁵ *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Roma, Quasar, 1988-1991, II, pp. 99-200, 208. Ringrazio Maria Celeste Cola per l'indicazione, fornita nel corso del convegno.

⁶ L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, (1730-1736) ed. critica con introduzione di A. Marabottini, Perugia, Electa, 1992.

⁷ A. Ciuffetti, *Famiglia, erudizione e collezionismo nella prima metà del Settecento: Lione Pascoli e la sua quadreria*, in «Proposte e ricerche», XXVIII/54 (2005), pp. 80-96; F.F. Mancini, *La raccolta di Lione Pascoli: un caso di collezionismo eccentrico*, in *Lione Pascoli e il collezionismo in Italia nella prima metà del Settecento: un giro di orizzonte*, Atti del convegno (Deruta, Palazzo dei Consoli-Sala del Consiglio Comunale, 17-18 settembre 2021), a cura di F.F. Mancini, Milano, La casa degli artisti, 2022, pp. 61-73.

⁸ L. Pascoli, *Vite...*, cit., pp. 42, 127.

sostanza, Pascoli a sua volta considerò Bernini uno snodo storico imprescindibile, una figura che non poteva essere rimossa, pena compromettere la conoscenza e la comprensione dello sviluppo dell'arte moderna.

In modo diverso, eppure altrettanto efficace, agirono le guide di Roma. Conviene sottolineare come gli studi moderni abbiano ormai pienamente rivalutato il genere della guida turistica⁹. Da sottoprodotto di consumo, le guide si sono fatte strada nella considerazione scientifica, fino a trovare una nicchia a sé nell'ormai lunga storia della letteratura da viaggio. Attualmente esse sono giudicate strumenti chiave nella costruzione di canoni visivi, identità e gerarchie fra le cose menzionate e perciò degne di essere fruite e, all'esatto contrario, le molte, moltissime altre cose omesse – e perciò implicitamente ritenute prive di valore. Tale nuova dimensione critica vede Roma occupare un ruolo significativo. Secondo quanto segnalò a suo tempo Ludwig Schudt, almeno dal sedicesimo e dal diciassettesimo secolo la città, prendendo le mosse dagli antichi *Mirabilia Urbis*, sviluppò in questo campo una solida tradizione, che guadagnò ulteriore quota nel corso del diciottesimo, anche e soprattutto sulle ali della domanda connessa al Grand Tour¹⁰. Famiano Nardini, Filippo Titi, Pietro Rossini, Francesco Ficoroni, Gregorio Roisecco e dalla seconda metà del secolo Ridolfino Venuti, Giuseppe Vasi e suo figlio Mariano, quasi tutti sottoposti ad aggiornamenti, ristampe e traduzioni in varie lingue, ne rappresentano i gangli essenziali. Bene: il nome e le opere di Gianlorenzo Bernini costituiscono una presenza fissa in questo filone letterario. Si pensi all'opera di Filippo Titi (1639-1702), protonotario apostolico della Chiesa, comparsa nel 1674 e ristampata fino all'edizione del 1763, con aggiornamenti di Giovanni Gaetano Bottari¹¹. Bernini è di gran lunga l'artista più citato, seguito a distanza da Michelan-

⁹ J. Buzard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Oxford University Press, 1993; R. Koshar, 'What Ought to Be Seen': *Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe*, in «Journal of Contemporary History», 33 (1998), pp. 323-340; *Exploring the Use and Impact of Travel Guidebooks*, a cura di K.A. Scott, T. Glynn, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 2014.

¹⁰ L. Schudt, *Le guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie*, Wien-Augsburg, Benno Filser, 1930. Sulla tradizione delle guide si vedano le ricerche di S. Fogelberg Rota, tra cui il volume collettaneo *Rome and the guide book tradition: from the Middle Ages to the 20th century*, a cura di A. Blennow, S. Fogelberg Rota, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020. Tra i saggi pubblicati al suo interno si segnala A. Witte, E. van Kemenade, N. Graaf e J. Terburg, *Codifying the genre of early modern guidebooks: Oskar Pollak, Ludwig Schudt and the creation of the guide di Roma (1930)*, pp. 313-338.

¹¹ Cfr. F. Titi, *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma, 1674-1763*, a cura di B. Contardi, S. Romano, 2 voll., Firenze, Centro Di, 1987; F. Titi, *Studio di pittura scultura et architettura nelle chiese di Roma (1674)*, a cura di D. Delle Fave, con un saggio storico di C.

gelo Buonarroti. Ancor più esplicito l'*Itinerario istruttivo* dell'incisore Giuseppe Vasi, apparso nel 1763 e dopo il 1782 proseguito da Mariano. Valga per tutti il passaggio che i Vasi dedicarono al *Baldacchino* di San Pietro: «Questo maestoso altare viene nobilmente decorato da un magnifico baldacchino di metallo dorato, sostenuto da quattro superbe colonne [...]; opera veramente meravigliosa del cav. Bernini»¹². Stringendo nuovamente il fuoco su Roma, la tradizione delle guide settecentesche fece di Bernini una gloria cittadina, giudicandolo una ricchezza stabile, acquisita di qualsiasi esperienza romana.

Bernini osservato attraverso la lente anglo-romana

Sembra ora il caso di porre sotto la lente d'ingrandimento un secondo e diverso fronte settecentesco, rappresentato dai residenti e i viaggiatori britannici a Roma¹³. In genere, queste persone operarono un distinguo fra Bernini architetto e Bernini scultore. Per l'architetto, i britannici solo di tanto in tanto si espressero negativamente. È il caso di un allievo poco noto di William Chambers, l'architetto Willey Reveley (1760-1799), originario della regione del Northumberland e tornato di recente alla ribalta per i suoi disegni dei templi di Paestum¹⁴. Durante il soggiorno in Italia, durato quattro anni, dal 1784 al 1788, il giovane tenne un diario di viaggio, che al ritorno in patria costituì la base per un volume di 311 fogli, una sorta di canovaccio per un *Dictionary of Architecture*, oggi in deposito presso il Royal Institute of British Architects¹⁵. Il manoscritto riporta il momento della sosta ad Ariccia e della visita alla Collegiata di Santa Maria Assunta, progettata e costruita da Bernini fra il 1663 e il 1665, che agli occhi di Reveley fu soltanto «a very bad copy of one of the finest buildings in the world [*scil.* the Pantheon]»¹⁶.

Occhipinti, Roma, Universitalia, 2017; A. Ciannarella, «È riuscita di molto maggior fatica e spesa di quel che ci saremmo potuti mai immaginare»: Giovanni Gaetano Bottari e l'ultima edizione dello Studio di pittura, scoltura et architettura, in «La bibliofilia», 123 (2021), pp. 365-380.

¹² G. Vasi, M. Vasi, *Roma nel Settecento. Itinerario istruttivo di Roma* (1794), ed. a cura di G. Matthiae, Roma, Golem, 1970, p. 414.

¹³ Per una visione d'insieme della comunità anglo-romana cfr. J. Ingamells, *A Dictionary of Irish and British Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven-London, Yale University Press, 1997.

¹⁴ C. Cerone, *Willey Reveley. Un giovane architetto inglese a Paestum*, Paestum, Paestum in arte, 2021.

¹⁵ W. Reveley, *Volume containing notes and sketches for a proposed Dictionary of Architecture by Willey Reveley*, Ms., Londra, Royal Institute of British Architects, ReW/1.

¹⁶ Per l'esatto riferimento cfr. J. Ingamells, *A Dictionary of Irish and British Travellers*, cit., p. 807.

Assai più di frequente i britannici rivolsero su Bernini architetto giudizi positivi o addirittura lusinghieri. Molto prima di Reveley, in questo modo si esprime George Berkeley (1685-1753) [fig. 2]¹⁷. Berkeley, filosofo e religioso anglicano, si recò in Italia due volte, nel 1714 e poi nel 1716-1720, allorché servì da accompagnatore al giovane George Ashe, il figlio del Vice-cancelliere dell'Università di Dublino. Il soggiorno a Roma cade dall'aprile al novembre 1718. Lo studioso, che aveva alle spalle una formazione da grecista, aveva per obiettivo dichiarato visitare i templi dorici della Magna Grecia, in particolare in Sicilia. Nulla perciò di strano che a Roma egli spendesse parole di ammirazione per Piazza del Popolo e il Pantheon. Al contrario, disdegnò tutti gli edifici moderni, cioè non classici, con la sola eccezione della piazza del Campidoglio di Michelangelo e del colonnato di Bernini davanti a San Pietro [fig. 3]¹⁸.

Un segnale di rilievo giunge poi da Tobias Smollett (1721-1777) [fig. 4]¹⁹. Smollett, storico e narratore, oltre che medico e chirurgo, effettuò insieme alla moglie due Grand Tour. Dal primo, che risale al 1764-1765 e che gli diede l'opportunità di visitare Roma, nel tardo settembre 1764, venne fuori una serie di otto lettere, pubblicate nel 1766²⁰. Anche Smollett nutriva forti e decise riserve per quanto era stato costruito a Roma dopo l'età classica: «Moderna architecture failed to please. The churches and palaces were too crowded with petty ornaments and such an assemblage of useless festoons, pillars, pilasters and their architrave entablatures»²¹. Ciononostante, egli ebbe parole di plauso per la piazza e il colonnato di San Pietro, per le quali scomodò la categoria del sublime²².

Il tributo a Bernini architetto proseguì fino all'estremità del secolo ed ebbe un importante vessillifero in William Chambers (1723-1796) [fig. 5]²³. Figura centrale del classicismo georgiano, Chambers si formò tra viaggi in Oriente con la Compagnia

¹⁷ D. Berman, *Berkeley*, Firenze, Sansoni, 1998.

¹⁸ *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, a cura di A.A. Luce, T.E. Jessop, 9 voll., London, Nelson and Sons, 1948-1957, vol. 7, 1955, pp. 241, 250-253; *Ivi*, vol. 8, 1956, pp. 111-112.

¹⁹ *The Letters of Tobias Smollett*, a cura di L. M. Knapp, Oxford, Clarendon Press, 1970; R. D. Spector, *Tobias Smollett*, Boston, Twayne Publishers, 1989.

²⁰ T. Smollett, *Travels through France and Italy*, ed. cons. a cura di F. Felsenstein, Oxford-New York, Oxford University Press, 1981.

²¹ *Ivi*, lettera XXX.

²² *Ivi*, lettera XXXI.

²³ J. Harris, *Sir William Chambers: Knight of the Polar Star*, London, A. Zwemmer, 1970; *Sir William Chambers*, a cura di M. Snodin, London, Victoria and Albert Publications, 1996.

delle Indie e soggiorni a Parigi e Roma, coniugando palladianesimo, suggestioni francesi e interesse per l'estetica cinese. A Roma egli trascorse cinque anni, dal 1750 al 1755, facendosi notare da Robert Adam, che ne ammirò il gusto squisito. Tornato a Londra, l'architetto si dedicò alla trattatistica e insieme alla progettazione, realizzando opere emblematiche come Somerset House a Londra. Notevole anche il suo impegno in ambito didattico e teorico, che si esprime attraverso la fondazione della Royal Academy nel 1768 e la redazione del *Treatise on Civil Architecture*. Bene: nel 1773, al momento di spedire in Italia uno dei suoi numerosi allievi, Edward Stevens, egli fornì il consiglio di studiare e copiare le opere Michelangelo, Vignola, Peruzzi, Palladio e «of the celebrated Bernini»²⁴.

Il clima cambia di tono e volge decisamente al freddo quando i britannici trattarono Bernini scultore. Giusto allora tornare a Tobias Smollett. Smollett, proprio nella medesima lettera in cui plaudiva il *Colonnato* di San Pietro [figg. 2-3] si scagliò con decisione verso la *Cattedra* [fig. 6], «a heap of puerile finery, better adapted to an Indian Pagod, than to a temple built upon the principles of Greek architecture»²⁵.

Un'ideale rassegna dei giudizi negativi deve includere Patrick Home (1728-1808) [fig. 7], esponente della famiglia Home di Wedderburn. Rientrato in Scozia dopo una lunga esperienza coloniale in Giamaica, Home investì ingenti capitali nella costruzione e nel rinnovamento delle residenze di famiglia, tra cui Paxton House e Wedderburn Castle. Per farlo, egli promosse un programma architettonico e collezionistico aggiornato al gusto neoclassico, in dialogo con architetti come Robert Adam. Anche per questo l'aristocratico scozzese effettuò due volte il *tour*: la seconda, la più lunga e la più importante, fra il 1771 e il 1777, gli diede la possibilità di commissionare un congruo numero di opere, soprattutto copie destinate a Wedderburn. Seguendo il filo delle sue giornate, ricostruibili attraverso i suoi diari manoscritti, il 5 settembre 1772 egli visitò con la moglie la Galleria Borghese e dunque fra l'altro *Il ratto di Proserpina*. Dal suo punto di vista, che era quello di un committente e collezionista, lo stile di quel pezzo era «un peu maniérée»²⁶.

Ancora più avanti, verso la fine del secolo, è possibile collocare la testimonianza di Thomas Watkins (1761-1829), un erudito gallese ed ecclesiastico di fede anglicana. Watkins si recò in Italia nel 1787, poco dopo essersi laureato presso il Christ Church di Oxford, quando aveva ventisei anni. Durante il viaggio egli appuntò le

²⁴ J. Harris, *Sir William Chambers*, cit., pp. 1-8.

²⁵ T. Smollett, *Travels through France and Italy*, cit., lettera XXXI.

²⁶ J. Ingamells, *A Dictionary of Irish and British Travellers...*, cit., p. 516.

proprie esperienze attraverso una serie di lettere al padre, pubblicate nel 1792²⁷. Da queste lettere emerge la preferenza per il classicismo di Algardi e soprattutto di François Duquesnoy, e, per converso, il disprezzo nei riguardi di Michelangelo Buonarroti e delle «productions» berniniane²⁸.

In questa sequenza di giudizi negativi sembra corretto attribuire un ruolo centrale a James Byres (1733-1817) [fig. 8]²⁹. Byres, di origini scozzesi, si era mosso alla volta di Roma nel 1758, per entrare nello studio di Anton Raphael Mengs e così diventare un pittore professionista. Subito bocciato da Mengs, dagli anni sessanta egli ripiegò su mestieri collaterali all'arte, come la guida turistica, lo scrittore e soprattutto il mercante d'arte. In queste nuove e differenti vesti lo scozzese incontrò un congruo numero di viaggiatori, com'è logico soprattutto britannici, svolgendo un ruolo importante di mediatore culturale. Nel sistema costruito da Byres, Roma era degna di interesse soprattutto in quanto deposito dell'antico. Le sue scelte di visita e di acquisto privilegiano sistematicamente antichità, calchi, disegni, vedute. Anche per questo, cioè per motivi commerciali, James Byres si distinse fra i più tenaci e violenti detrattori di Bernini. Lo dimostrano le annotazioni di in margine alla sua copia personale dello *Studio* di Filippo Titi, nell'edizione del 1721, al cui interno definì «monstrously charactered» le figure dell'artista barocco³⁰.

Thomas Jenkins: la linea di crinale

Esattamente in tale contesto si inserisce Thomas Jenkins, come si è accennato al principio di saggio. Thomas Jenkins (1722-1798) [fig. 9], inizialmente formatosi come pittore specialista nel ritratto, si qualificò a Roma come una figura di raccordo tra aristocrazia britannica e l'ambiente locale, svolgendo anche un ruolo ufficioso di intermediario politico e diplomatico per il governo inglese³¹. La sua rete

²⁷ T. Watkins, *Travels through Swisserland, Italy, Sicily, the GreekIslands, to Constantinople (...)*, 2 vols., London, printed for T. Cadell, 1792.

²⁸ *Ivi*, vol. 2, p. 91.

²⁹ B. Ford, *James Byres principal Antiquarian for the English visitors to Rome*, in «Apollo», XCIX (1974), pp. 446-461; P. Coen, *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in «Roma moderna e contemporanea», XI/1-2 (2002), pp. 153-178; P. Coen, *Il mercato dei quadri...*, cit., in particolare p. 70 s.; W. J. Burney Paton, «You are master»: *James Byres' glyptic sales to Charles Townley*, in «Gemmae», V (2023), pp. 117-139.

³⁰ J. Ingamells, *A Dictionary...*, cit., p. 170.

³¹ P. Coen, *Il mercato dei quadri...*, cit., in particolare p. 193 s.; J. Yarker, *Marketing Wilson in Rome: the role of Thomas Jenkins*, in *Richard Wilson and the transformation of European landscape painting*, a cura di M. Postle, R. Simon, Yale, Yale Centre for British Art-Amgueddfa

di relazioni, costruita tra atelier, salotti e ambasciate, ne fece un mediatore culturale di primo piano. Proprio da questa posizione privilegiata maturò un interesse sempre più marcato per il collezionismo e per il mercato delle antichità, dove s'impose come antiquario, mercante e agente d'arte. Fra le sue caratteristiche nelle vesti di mercante rientrava la capacità di cogliere tempestivamente le occasioni offerte dal mercato. Per quanto abituato ad assecondare la domanda britannica per statue classiche e opere del seicento o settecento di pretta marca classicista, già negli anni sessanta egli iniziò a spingere linee parallele o addirittura divergenti. Questa linea può ripercorrersi attraverso la sua acquisizione sia di dipinti e disegni di Guercino, sia di quadri di Caravaggio e dei suoi seguaci, fra cui Mathias Stom³². Il motivo è semplice e rientra nelle normali dinamiche del commercio. Al contrario delle opere di Raffaello, di Annibale o di Guido, pezzi di questo genere si trovavano molto più facilmente sul mercato romano e a costi di gran lunga più contenuti. Di qui l'idea di spingerli, di proporli anche sul mercato britannico.

Tutto questo contribuisce a spiegare il comportamento di Jenkins nella dismissione dei beni provenienti dalla Villa Negroni Montalto e dalla successiva vendita del 1785-1786. Com'è noto, Jenkins comprò da Staderini un nutrito gruppo di sculture, una quarantina delle quali furono trattenute dai Musei Vaticani, mentre le altre furono destinate all'estero³³. Insieme a questo secondo gruppo vi era appunto il *Nettuno e Tritone* di Bernini [fig. 1]. Come ha ricostruito William Collier³⁴, il gruppo passò in Inghilterra per 500 sterline, pari a 2.000 scudi, cui bisogna aggiungere altre 400 sterline fra spese di restauro, imballo e trasporto. L'operazione riuscì perfettamente. Attraverso la mediazione di un noto collezionista, Charles Townley, il pezzo giunse nelle mani di Sir Joshua Reynolds, il fondatore della Royal Academy e, ironicamente, l'apostolo del verbo accademico classicista in Inghilterra. Egli lo avrebbe tenuto per circa 6 anni, fino alla morte, giunta nel 1792.

Cymru-National Museum Wales-Yale University Press, 2014, pp. 71-87; C. Hornsby, "Rome... to say the truth. Seems to be in a most tottering state": the contrasting fortunes of some British artist-dealers, 1797-1805, in *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750-1850): Akteure und Handlungsorte*, a cura di A. Fronhöfer, H. Putz, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019, pp. 31-48.

³² P. Coen, *Caravaggio e i suoi nel mercato d'arte romano del XVIII secolo*, in *Caravaggio e l'Europa*, a cura di L. Spezzaferro, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009, pp. 148-156.

³³ J. J. Winckelmann e le collezioni di Roma. *Le antichità Montalto a Villa Negroni*, Atti della giornata di studio (Roma, Musei Vaticani, 18 maggio 2018), a cura di C. Valeri, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 2019.

³⁴ W. Collier, *New Light on Bernini's Neptune and Triton*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 31 (1968), pp. 438-440.

Conclusione

Come ricorda anche Lucia Simonato, il 17 aprile 1787 il critico Francesco Milizia (1725-1798), scrisse una lettera a Girolamo Zulian, già ambasciatore presso la Santa Sede della Repubblica di Venezia, con all'interno un'invettiva contro l'intero ambiente artistico romano, a suo avviso reo di continuare a sostenere Bernini e il berninismo, anziché cedere il passo alla rivoluzione introdotta dall'astro nascente di Antonio Canova con il *Monumento a Clemente XIV Ganganelli*³⁵. Alla vigilia della crisi del mercato romano, Bernini appare dunque come un artista difeso a Roma come gloria locale, rifiutato in ambito britannico come modello estetico.

Esattamente come accaduto con Caravaggio, a Jenkins va dunque ascritta la responsabilità di avere creato una breccia all'interno del sistema mercato fra Roma e la Gran Bretagna. L'acquisto del *Nettuno e Tritone* nel 1786 rappresenta il risultato di una vera e brillante strategia mercantile. Certo, Jenkins la collocò in un contesto, in un ventaglio più ampio. Ma soprattutto la propose come un capolavoro storico, come la testimonianza di un virtuosismo tecnico degno di essere conservato. In questo modo Bernini divenne d'un colpo degno di essere commerciabile. In altri termini rese bene accetto quel che il gusto dominante tendeva a respingere, aggirando il canone classicista. Fu in questo modo che Bernini tornò a circolare praticamente ovunque, cioè grazie a strategie mercantili sofisticate. È in questa posizione instabile, in qualche negoziata e negoziabile, che Bernini rivela tutta la sua utilità come strumento per comprendere le tensioni profonde del mercato artistico europeo nel XVIII secolo.

³⁵ L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano, Electa, 2018, pp. 13-14.



Fig. 1 Gian Lorenzo Bernini, *Nettuno e Tritone*, Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 2 John Smibert, *Ritratto di George Berkeley*, 1730 ca., Londra, National Portrait Gallery.



Fig. 3 Gian Lorenzo Bernini, *Piazza San Pietro*, 1656-1667, Roma.



Fig. 4 Anonimo artista, *Ritratto di Tobias George Smollett*, 1770 ca., Londra, National Portrait Gallery.



Francis Cotes, *Ritratto di Sir William Chambers*, 1764, Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery.

Fig. 5



Fig. 6 Gian Lorenzo Bernini, *Cattedra di San Pietro*, 1657-1666, Città del Vaticano, basilica di San Pietro.



Sir Joshua Reynolds, *Ritratto di Patrick Home of Wedderburn*, 1787-1789, Edimburgo, National Portrait Gallery.

Fig. 7



Fig. 8

Hugh Douglas Hamilton, *Ritratto di James Byres*, 1782-1791, Aberdeen, Aberdeen Archives, Gallery & Museums.



Angelika Kauffmann, *Ritratto di Thomas e Anna Maria Jenkins*, 1790, Londra, National Portrait Gallery.

Fig. 9



PROFILO AUTORE

Paolo Coen

Paolo Coen è professore ordinario di Museologia e storia della critica e del restauro e Presidente del Corso di Studi in DAMS presso l'Università degli Studi di Teramo. A contratto, insegna Museologia presso la Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici della Sapienza Università di Roma e presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Perugia. I suoi studi si concentrano sulla storia del mercato dell'arte, sui rapporti tra produzione artistica e sistemi economici e sulla circolazione delle opere tra Italia ed estero, con particolare attenzione all'età moderna e contemporanea. È autore di circa 180 pubblicazioni scientifiche, in italiano e in inglese, tra monografie, saggi e contributi in volumi e riviste di fascia A.

Paolo Coen is Full Professor of Museology and the History of Criticism and Preservation, and President of the DAMS Degree Programme at the University of Teramo. He's Adjunct Professor of Museology at the School of Specialisation in Archaeological Heritage at Sapienza University of Rome and at the School of Specialisation in Art Historical Heritage at the University of Perugia. His research focuses on the history of the art market, the relationship between artistic production and economic systems, and the circulation of artworks between Italy and abroad, with particular attention to the early modern and modern periods. He is the author of approximately 180 scholarly publications, in Italian and English, including monographs, essays, and contributions to edited volumes and leading academic journals.





Cristiano Giometti

Da Ponte Sant'Angelo a Ronciglione: modelli berniniani in periferia

Abstract ITA

L'articolo esamina la diffusione della scultura barocca romana a fine Seicento, individuando nel cantiere berniniano di Ponte Sant'Angelo una matrice formale capace di influenzare contesti periferici. Lo studio si focalizza sui due *Angeli* dell'oratorio della Madonna del Rosario a Ronciglione, analizzandoli come esito di una ricezione consapevole del lessico di Gian Lorenzo Bernini. Attraverso indagini d'archivio, emerge la figura del committente Angelo Bondi, funzionario pontificio. L'analisi stilistica e filologica permette di ricondurre l'esecuzione delle opere a due collaboratori del maestro attivi nell'ultimo decennio del secolo: Giulio Cartari, per l'*Angelo con la Veronica*, e Giuseppe Mazzuoli, per l'*Angelo con la corona di spine*. In conclusione, la ricerca intende dimostrare come la committenza Bondi abbia ricomposto a Ronciglione un "piccolo cenacolo berniniano" basato sia sui modelli iconografici che sull'eccellenza esecutiva della sua scuola.

Abstract ENG

This article examines the dissemination of Roman Baroque sculpture in the late seventeenth century, identifying the Berninian site of Ponte Sant'Angelo as a formal model that influenced peripheral contexts. The study focuses on the two *Angels* in the oratory of the Madonna del Rosario in Ronciglione, analyzing them as the result of a conscious reception of Gian Lorenzo Bernini's stylistic language. Archival research reveals the figure of the patron, Angelo Bondi, a papal official. Stylistic and philological analysis supports the attribution of these works to two of the master's collaborators active in the last decade of the century: Giulio Cartari, for the *Angel with the Veil of Veronica*, and Giuseppe Mazzuoli, for the *Angel with the Crown of Thorns*. In conclusion, the research demonstrates how Bondi's patronage recreated a "small Berninian circle" in Ronciglione based on both iconographic models and the executive excellence of Bernini's school.

Parole chiave

Angelo Bondi, Gian Lorenzo Bernini, Giulio Cartari, Giuseppe Mazzuoli, Ponte Sant'Angelo, Ronciglione, 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-c-giometti-modelli-berniniani-in-periferia>

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

Nel quadro delle dinamiche di diffusione della scultura barocca romana nella seconda metà del Seicento, il cantiere di Ponte Sant'Angelo rappresenta uno snodo decisivo non soltanto per la definizione di un nuovo paradigma figurativo, ma anche per la sua immediata trasmissione al di fuori dell'Urbe. L'impresa ideata da Gian Lorenzo Bernini per Clemente IX non costituì infatti un episodio isolato nella topografia monumentale romana, bensì una vera e propria matrice formale destinata a generare traduzioni, varianti e riattualizzazioni in contesti territoriali diversi, dove il modello centrale veniva recepito e adattato alla luce di esigenze devozionali, disponibilità economiche e competenze operative differenti. Indagare tali processi significa dunque spostare l'attenzione dal capolavoro autografo alla sua ricezione, interrogando i meccanismi di trasmissione – attraverso bozzetti, incisioni, reti di committenza e circolazione di maestranze – e verificando in che misura la “periferia” non si configuri come semplice luogo di replica, ma come spazio di selezione e reinterpretazione consapevole del lessico berniniano. È in questa prospettiva che si colloca l'analisi dei due *Angeli* dell'Oratorio della Madonna del Rosario di Ronciglione [figg. 1-3], esito maturo di una committenza informata e sintomatico della persistenza operativa della fucina berniniana negli ultimi decenni del XVII secolo.

Nel 1667 Clemente IX Rospigliosi, da poco tempo asceso al soglio di Pietro, affidò a Gian Lorenzo Bernini il progetto di rinnovamento di ponte Sant'Angelo, intervento finanziato dalla Camera Apostolica con un primo stanziamento di 10.000 scudi disposto con chirografo pontificio dell'11 novembre¹. L'operazione si inseriva nel più ampio programma urbanistico e devozionale promosso dal suo predecessore Alessandro VII Chigi, volto a trasformare l'asse d'accesso a San Pietro in un percorso di progressiva elevazione spirituale. Il ponte doveva dunque assolvere al compito di favorire un momento di meditazione preparatoria grazie all'efficacia visiva di un apparato scenografico di forte teatralità. Riprendendo un precedente cinquecentesco, Bernini ideò una serie di dieci angeli recanti le Arma Christi da collocare sui contrafforti del ponte: gli strumenti della Passione entravano così nel-

¹ Per tutti i documenti relativi alla fabbrica di ponte Sant'Angelo si rimanda al fondamentale volume di M. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1974. Si vedano inoltre C. D'Onofrio, *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte Sant'Angelo, storia di un ponte*, Roma, Romana Società Editrice, 1981; L. Cardilli Aloisi, M.G. Tolomeo Speranza, *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1988; M. Minozzi, *La decorazione di Ponte Sant'Angelo*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra di Roma, a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo Dell'Arco, Milano, Electa, 1999, pp. 77-83.

lo spazio urbano, assumendo una funzione diretta e tangibile nel coinvolgimento devozionale dei fedeli.

Superate rapidamente le questioni finanziarie e organizzative, il 22 settembre 1667 si provvide all'acquisto dei marmi per le statue – inizialmente previste in numero di otto e poi portate a dieci – mentre si procedeva allo smantellamento del vecchio parapetto in travertino, sostituito da grate di ferro che alleggerivano visivamente il camminamento, integrando al contempo lo scorrere del fiume nella nuova scenografia. Parallelamente Bernini elaborò i modelli per tutte le figure, passando dalle prime idee tracciate su carta ai numerosi bozzetti in terracotta attraverso i quali studiava le espressioni, le pose e i drappeggi al fine di calibrare al meglio l'effetto d'insieme della teoria angelica². La traduzione di tali modelli fu affidata a un gruppo selezionato di collaboratori, scelti tra scultori di provata esperienza e spesso già attivi nelle sue imprese: tra essi Antonio Raggi, Cosimo Fancelli, Girolamo Lucenti, Lazzaro Morelli, Antonio Giorgetti, Paolo Naldini, Ercole Ferrata, cui si aggiunse anche Domenico Guidi, per la prima e unica volta presente in un cantiere diretto da Bernini.

Quest'ultimo riservò per sé l'esecuzione dell'*Angelo con il titolo della croce* e di quello con *Corona di spine* [figg. 4-5], entrambi ormai prossimi al completamento verso la fine di giugno del 1669, quando Clemente IX decise di non destinarli più al ponte, ritenendoli troppo preziosi per essere esposti alle intemperie. Inizialmente il papa decise di inviarli a Pistoia, dove la famiglia Rospigliosi stava promuovendo la costruzione dell'altare maggiore della chiesa gesuitica di Sant'Ignazio, oggi dedicata allo Spirito Santo. Ma il progressivo aggravarsi delle sue condizioni di salute non gli consentì di attuare questo intendimento e, poco prima della morte, con un chirografo del 1° dicembre 1669, Clemente IX dispose la donazione irrevocabile delle due statue al nipote, il cardinale Giacomo Rospigliosi che tuttavia non le avrebbe mai ritirate. Da quel momento le fonti documentarie tacciono sulla sorte di questi angeli, che rimasero nel palazzetto della famiglia Bernini di via della Mercede, in attesa di una collocazione definitiva. La loro ricomparsa nelle fonti risale al 13 marzo 1729, quando Francesco Valesio registra la donazione delle due opere alla chiesa romana di Sant'Andrea delle Fratte da parte di Prospero Bernini, nipote dello scultore³.

² Sui numerosi modelli in terracotta ancora conservati e realizzati da Bernini per questa impresa si rimanda alla sezione e alle relative schede del volume *Bernini Sculpting in Clay*, catalogo della mostra, a cura di C.D. Dickerson III, A. Sigel, I Wardropper, New Haven and London, Yale University Press, 2012, pp. 285-341, catt. 35-47.

³ *Diario di Roma di Francesco Valesio*, a cura di G. Scano, vol. V, Milano, Longanesi, 1979, p. 30.

Al ponte, dunque, vennero destinate due copie, non perfettamente conformi, collocate in situ nell'autunno del 1671: come rivelano i pagamenti pubblicati da Mark Weil, la redazione dell'*Angelo il titolo della croce* fu delegata a Giulio Cartari, ma con l'intervento dello stesso Bernini, mentre quello con la *Corona di spine* fu affidato a Paolo Naldini [figg. 6-7]⁴. È Filippo Baldinucci a ricordare questa circostanza, seppur assegnando al maestro la completa autografia dell'opera: «il Bernino ne scolpì un altro segretamente, che è quello, che sostiene il titolo della Croce, non volendo per verun modo, che un'opera d'un Pontefice, a cui egli si conosceva tanto obbligato, rimanesse senza qualche fattura della sua mano»⁵. In effetti il maestro ideò una composizione variata, orientando lo svolazzo del panneggio nella direzione opposta rispetto all'originale.

Questa ricca galleria di forme, gesti ed espressioni, esposta alla pubblica vista, fu oggetto di attenzione da parte di committenti ed artisti che, già nell'immediato, ricorsero a tali modelli per alcune interessanti rielaborazioni. In Santa Maria dell'Umiltà, lo scultore Francesco Cavallini ci propone una interpretazione del tutto personale delle composizioni berniniane in due rilievi realizzati entro il 1685 nella prima cappella di sinistra, su commissione di suor Anna Serafina Colonna⁶. Cavallini si trovò ad adattare le sue figure nello spazio angusto di una cornice a ridosso di una colonna e tradusse i prototipi marmorei del ponte attuando modifiche e semplificazioni: la cifra classicista e ridondante di Domenico Guidi, autore dell'*Angelo con la Lancia*, e quella più sintetica e ardita di Antonio Raggi, che scolpì l'*Angelo con la colonna della flagellazione* [fig. 8], si stemperano in un formalismo unificante che punta sulla sovrabbondanza dei panneggi ma senza eguagliare l'intensità spirituale dei prototipi di partenza. Anche i due *Angeli* in legno dipinto nella cappella della Pietà di Santa Maria in Transpontina mostrano una chiara discendenza da quelli del vicino ponte sul Tevere⁷. Tradizionalmente riferite all'ambito di Ercole

Nelle complesse operazioni di trasporto, l'*Angelo con il titolo della Croce* cadde rovinosamente, subendo la rottura di un braccio.

⁴ Per le due sculture si veda il contributo riassuntivo di O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1999, pp. 457, 459.

⁵ F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto e pittore, scritta da Filippo Baldinucci fiorentino*, Firenze, nella stamperia di Vincenzo Vangelisti, 1682, p. 54.

⁶ A. Marchionne Gunter, *Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna*, in «Storia dell'Arte», 91, (1997), pp. 315-366: 320; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, cit., p. 320 (in cui è indicata erroneamente come materia lo stucco).

⁷ Le due pregevoli sculture non hanno goduto di particolare attenzione da parte della critica. Si rimanda alla succinta segnalazione di J. Curziotti, *Tracce per la scultura lignea a Roma in età*

Ferrata ma senza alcun supporto documentario, le figure recano entrambe una lancia e ripropongono [fig. 9], in una girandola compositiva, soluzioni attinte dalle sculture angeliche di Raggi, Ferrata, Guidi e soprattutto da quelle di Bernini. Nel 1699, infine, l'intera parata di statue fu pubblicata da Filippo Bonanni nel suo volume *Numismata pontificum romanorum* e tradotta in eleganti incisioni a bulino da Arnold Westerhout, esegeta raffinato e attento nella resa del forte plasticismo e dei diversi trattamenti delle superfici marmoree⁸.

Proprio all'ultimo decennio del Seicento risale l'esecuzione dei due *Angeli* di Ronciglione, al centro di una singolare committenza promossa personalmente da Angelo Bondi, figura di funzionario pontificio spesso coinvolto in importanti fabbriche romane e dunque anche molto aggiornato sulle novità artistiche dell'Urbe e sui suoi protagonisti. I marmi della località nel viterbese, disposti ai lati dell'altare di San Silvestro nell'Oratorio della Madonna del Rosario, sono una derivazione diretta dalle statue realizzate da Bernini stesso, sebbene in formato più ridotto, dal momento che quello con la *Corona* di spine è alto 120 centimetri, mentre l'altro con la *Veronica* ne misura 124. Quest'ultimo presenta una modifica iconografica sostanziale poiché il *Titolo della croce* originario è stato sostituito con il velo su cui è impresso il volto di Cristo, scelta assai più efficace nell'ottica di una devozione popolare. La loro storia attributiva ruota intorno all'ambito berniniano – come è giusto che sia – e chiama in causa in maniera ricorrente i nomi di Paolo Bernini e Gaspare Fontana, in virtù del loro impegno, attestato dai documenti, nel cantiere del Duomo nuovo della cittadina, riedificato con la consulenza di Carlo Rainaldi tra il 1672 e il 1695⁹. Da una prima analisi formale, risulta subito evidente che i due marmi sono stati scolpiti da mani diverse, come dichiarano le inflessioni e le insistenze molto eterogenee nella declinazione dei panneggi. Se dunque alla cerchia dei collaboratori di Bernini si deve correttamente attingere, sarà opportuno individuare i nomi dei due artefici tra quelli ancora attivi nell'ultimo decennio del Seicento, come suggerisce la cronologia delle committenze di Angelo Bondi nel contesto ronciglione.

barocca, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale a cura di L. Magnani, D. Sanguineti, Genova, Genova University Press, 2017, pp. 533-547: 540.

⁸ B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, Roma, Artemide, 2018, pp. 627-632, catt. LXXII, 4 - LXXII, 12.

⁹ Si veda da ultimo C.V. Manfredi, *Carlo Rainaldi e l'architettura religiosa nella provincia romana: approfondimenti e precisazioni documentarie*, in *Architettura di Carlo Rainaldi nel quarto centenario dalla nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma, Gangemi Editore, 2012, pp. 109-128: 117-123.

Come si è accennato, Bondi è ricordato dalle fonti in qualità di “computista came-rale” e “appaltatore dello Stato di Castro e Ronciglione”, carica quest’ultima che avrebbe ricoperto tra il 1696 e il 1700¹⁰; in tali vesti si trovò non di rado a gestire ampie somme di danaro destinate a significative imprese artistiche. Dalla lettura del suo testamento, redatto dal notaio Tartaglia il 29 agosto del 1700, apprendiamo che Bondi era figlio di Tommaso romano e che il suo tenore di vita era alquanto agiato, dal momento che lasciava somme di danaro a tre servitori, al cuoco e a un cocchiere¹¹. Nominava sua erede la cugina carnale Francesca Bondi pregandola di selezionare a sua scelta due dipinti tra quelli della sua collezione da donare alla principessa Caterina Giustiniani e al Commissario della Camera Apostolica. Questa raccolta di quadri doveva essere piuttosto consistente nel numero e pregevole per qualità, con una preponderanza di opere di Giacinto Brandi, tra cui il bozzetto con la *Caduta degli angeli ribelli* per l’affresco della volta della chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso di Roma¹². In assenza al momento di un inventario *post mortem*, si ha notizia di questo cospicuo nucleo brandiano grazie all’elenco di 16 quadri dell’eredità Bondi inviati proprio nel 1700 alla mostra annuale di San Salvatore in Lauro, quasi tutti eseguiti dal pennello di Brandi¹³. Tale circostanza può essere ben inquadrata nel contesto di una frequentazione amicale tra i due personaggi, dal momento che, nel suo testamento del 7 dicembre del 1690, il pittore nominò il signor Angelo tutore e curatore dei beni per i nipoti Vincenzo e Costanza¹⁴. Nella sua veste di computista, nel 1678 Bondi fu attivo nel cantiere della chiesa di Santa Maria dei Miracoli a piazza del Popolo, effettuando i pagamenti alle maestranze per conto dell’Ospizio Apostolico dei Convertendi. Mi pare particolarmente significativo che, proprio nel maggio di quell’anno, Bondi saldasse i conti degli scultori che stavano completando le statue in travertino per il coronamento esterno: in particolare i documenti contabili si riferiscono a Lazzaro Morelli, Così-

¹⁰ O. Palazzi, *Ronciglione documenti inediti del Sei e Settecento*, Ronciglione, stampato a cura dell’Associazione culturale Mariangela Virgili, 1997, p. 89, che riporta erroneamente il 1706.

¹¹ Il testamento di Angelo Bondi (Archivio di Stato di Roma, *Notai e cancellieri della Reverenda Camera Apostolica*, Instrumenti 1934, cc. 221r-v, 234r-v) è segnalato in G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Miscellanea della Società Romana di Storia Patria, XVII, Roma, 1987, p. 137.

¹² O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli, Electa, 1990, p. 101.

¹³ G. De Marchi, *Mostre di quadri*, cit., pp. 124, 128-129.

¹⁴ A. Pampalone, *Per Giacinto Brandi*, in «Bollettino d’Arte», s. V, LVIII, (1973), 2-3, pp. 123-166: 156. Si veda inoltre A. Pampalone, *Collezionismo e libero mercato nella Roma del Seicento. La quadreria del mercante di sete Marcantonio De Marchis*, Roma, Campisano Editore, 2023, pp. 134, 137.

mo Fancelli, Balthasar Permoser, Michel Maille e Filippo Carcani¹⁵. Le sue qualità professionali furono apprezzate anche dalla famiglia Giustiniani, dal momento che nel 1679 lo troviamo a tarare i conti per il restauro della statua di *Igea* (oggi al Metropolitan Museum di New York), effettuato da Girolamo Gramignoli e valutato da Ercole Ferrata¹⁶.

La frequentazione di questi contesti deve aver favorito la conoscenza diretta di questi artisti e, più in generale, una certa predilezione per le arti plastiche. Se infatti si prende in esame il conto personale di Bondi presso il Banco di Santo Spirito si possono fare alcune interessanti scoperte: nell'agosto del 1675, e poi ancora nel novembre successivo, il funzionario camerale versò all'argentiere Marco Gamberucci la considerevole somma di 695 scudi, mentre nel 1683, al mese di luglio, compare il nome di Girolamo Lucenti, esperto fonditore e usuale collaboratore di Bernini, al quale corrispose una cifra di 229 scudi¹⁷. Non è stato ancora possibile determinare a quali opere tali somme possano essere associati ma ciò che preme sottolineare è l'attività autonoma di Bondi come committente, un'attività altresì testimoniata proprio dalle iniziative da lui promosse a Ronciglione.

Nella fabbrica del duomo nuovo è legato al suo nome il sontuoso altare della Madonna del Rosario, più volte segnalato e analizzato dalla letteratura locale. In particolare, Osvaldo Palazzi in un testo del 1997, riporta la citazione dal *Libro Mastro di Memorie della Compagnia del SS.mo Rosario* in cui si legge che «La Cappella della Madonna del Rosario fu incominciata ad officiare nel Duomo nuovo della Collegiata di Ronciglione il 4 maggio dell'anno 1698. Fatta con finissimi marmi dalla splendidezza del sig. Angelo Bondi, benefattore e fratello zelantissimo della nostra compagnia»¹⁸. In un'altra fonte a stampa ottocentesca si legge che la som-

¹⁵ Archivio Apostolico Vaticano, *Ospizio Apostolico dei Convertendi*, busta 58, carte non numerate, pubblicato in J. Curziotti, *Antonio Raggi scultore ticinese nella Roma barocca*, Roma, Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma, 2020, pp. 116-117.

¹⁶ I documenti (Archivio di Stato di Roma, *Giustiniani*, busta 20, fasc. 13) sono pubblicati in S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2003, *Inventari I*, pp. 544-546.

¹⁷ Archivio Storico della Banca d'Italia, Banco di Santo Spirito, Libri Mastri dei Depositi, rispettivamente Sez. II.1.81, 1675, c. 486; Sez. II.1.92, seconda parte, 1683, c. 1675. Si segnala inoltre che nel 1695, Bondi fu chiamato dai gesuiti per stimare gli oneri finanziari per la realizzazione di piazza Sant'Ignazio: i calcoli del computista camerale evidenziarono una "mancanza di denaro" per cui i lavori dovettero essere rimandati. Sulla vicenda si veda D. Thompson Metzger, *Piazza S. Ignazio, Rome, in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, PdD Dissertation, The University of Michigan, 1977, pp. 62-65.

¹⁸ O. Palazzi, *Ronciglione documenti inediti*, cit., p. 89.

ma investita da Bondi in quell'impresa fu di ben 12.000 scudi¹⁹. Pare significativo segnalare che sul timpano di questa macchina d'altare vennero collocati due angeli inginocchiati le cui pose sono riprese letteralmente da quelli ideati da Bernini per il tabernacolo della cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro (1672-1674). Il legame di Bondi con la congregazione ronciglione non si limitò a questo già cospicuo intervento e la sua munifica attenzione ricadde anche sull'Oratorio della Madonna del Rosario sulla cui storia possiamo disporre di una dettagliata descrizione riportata in un *Inventario* delle chiese della diocesi datato 1727. Qui si legge che: «In essa chiesa, ossia oratorio, vi è l'Altare Maggiore et altri due Altari tutti decentemente ornati. Nel primo, che è l'altare maggiore [...] si conserva e venera con somma devozione il corpo intiero del Glorioso Martire S. Fausto con un Ampolla d'argento, [...]. Quel Santo corpo fu trasportato da Roma nell'anno 1673 alli 3 di ottobre, et in detto altare [...] vi si recitano le litanie in musica con l'esposizione del SS.mo Sagramento, come per legato fatto dalla bona memoria del q. Angelo Bondi che vi ha lasciato dote sufficiente per tal mantenimento». Il documento prosegue ricordando che «A Cornu Epistole di detto Oratorio vi è l'altare di marmo fatto splendidamente dalla generosa pietà del bo. Me. D'Angelo Bondi con due Angioli similmente di marmo finissimo uno dimostra il Volto Santo, e l'altro la corona di spine di Nostro Signore»²⁰. Tale indicazione attesta dunque la collocazione *ab antiquo* delle due sculture all'interno dell'oratorio e ne conferma la commissione da parte di Bondi che, vista anche la sua notevole conoscenza delle dinamiche artistiche dell'Urbe, nella scelta degli autori pare aver attinto alla fucina di collaboratori del cavalier Bernini, scomparso ormai nel 1680.

Venendo dunque ad analizzare più nel dettaglio i due marmi, attraverso la lente della filologia stilistica, si noterà che l'*Angelo con la Veronica* deriva certamente da quello con il *Titolo della Croce* ma non nella versione eseguita da Bernini stesso e conservata in Sant'Andrea delle Fratte, bensì da quella poi effettivamente destinata al ponte e scolpita in buona parte da Giulio Cartari sul nuovo modello e con la collaborazione del maestro. Sembra quasi che lo scultore abbia potu-

¹⁹ O. Palazzi, *Ronciglione dal XV al XIX secolo*, Ronciglione, Centro Studi e Ricerche, 1977, p. 120. Palazzi cita un brano di G. G. Carabelli (*Dei Farnese e del ducato di Castro e Ronciglione*, Firenze, coi tipi di Felice Le Monnier, 1865): «Venne costruito nel 1700, o in quell'andare, dalla pietà d'un tal Bondi, ed è voce che spendesse ben 12.000 scudi».

²⁰ Archivio Storico della Diocesi di Civita Castellana, Dioc. Sutri, serie Beneficialia e Civile, 124, *Inventario 1727, Inventario di tutti i singoli effetti spettanti alla Venerabile Compagnia del Santissimo Rosario di Ronciglione fatto dalli Canonici Gio Bartolomeo Cavalieri e Carlo Carnevalini deputati da Monsignor Illustrissimo Vescovo di Sutri e Nepi nell'Anno del Signore 1727*, carte non numerate.

to osservare non soltanto la statua ma anche qualche bozzetto in terracotta, dal momento che quello autografo di Bernini conservato all'Hermitage presenta non poche affinità col nostro *Angelo* soprattutto per il caratteristico rigonfiarsi del panneggio a formare una ruota intorno al fianco²¹. Senza andare a ricercare troppo lontano, sembra del tutto plausibile identificare l'autore di quest'opera proprio in Giulio Cartari, legato a Bernini «da inalterabile ossequio, e filiale amore [...] per lo spazio di trent'anni»²², e ancora pienamente attivo nell'ultimo scorcio del Seicento dal momento che la data della sua morte è attestata al 6 settembre del 1699²³. Sebbene la sua produzione nota si sia diradata progressivamente a seguito della scomparsa del maestro, risalgono proprio agli anni Novanta del XVII secolo due sculture di carattere funerario che ben si offrono al nostro caso come validi termini di confronto. La prima è il *busto ritratto di Flavia Bonelli, principessa d'Altomare* nella chiesa agostiniana di Gesù e Maria al Corso, risalente al 1691 [fig. 10]²⁴, in cui la nobildonna è avvolta in un manto rigoglioso di pieghe arcuate e segnate da solchi profondi che creano vivaci variazioni chiaroscurali. La stessa insistenza nello scavare il tessuto con fenditure talvolta allungate, talvolta più squadrate, ritorna anche nell'*Angelo* di Ronciglione, in cui si ravvisa altresì quella medesima inclinazione a una grafia tendente quasi all'astrazione. Una qualche affinità dello stesso tenore si riscontra anche nel *busto di Isabel Cardosa Fonseca* nella cappella gentilizia in S. Lorenzo in Lucina, datato 1693, di recente ricondotto a Cartari per via documentaria²⁵.

Se dunque per l'*Angelo con la Veronica* si è chiamato in causa lo scultore che eseguì la versione destinata al ponte sotto la guida di Bernini, si potrebbe avanzare il nome di Paolo Naldini per quello con la *Corona di spine* ma la risoluta diversità di

²¹ *Bernini Sculpting in Clay*, cit., cat. 44, pp. 326-329.

²² D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713, p. 113.

²³ Archivio Storico del Vicariato di Roma, S. Nicola in Arcione, Morti, 1691-1713, c. 70v, pubblicato in J. Curziotti, *Sull'origine francese di Giulio Cartarè (1642-1699). Documenti e precisazioni in merito al nucleo familiare dell'ultimo allievo di Gian Lorenzo Bernini*, in «RIHA Journal – Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art», 230, (2019), pp. 1-9. Sullo scultore si vedano inoltre: *Scultura del '600 a Roma*, a cura di A. Bacchi, Roma, Longanesi & C., 1996: 793-794; A. Marchionne Gunter, *Documenti e nuove attribuzioni di opere in chiese romane tra Sei e Settecento*, in «Studi Romani», 51 (2003), pp. 339-359: 341, 351; D. Lipari, *L'Invidia della gloria. Mazzuoli per i De Vecchi ai Santi Apostoli di Roma (e una proposta per Giulio Cartari)*, in «Nuovi Studi», 28 (2024), pp. 185-214: 192-193.

²⁴ N. A. Mallory, *Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721), with an annotated catalogue by John L. Varriano*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 33 (1974), pp. 27-47: 35-37 e 45 nota 9; O. Ferrarri, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento*, cit., pp. 124-125.

²⁵ A. Marchionne Gunter, *Documenti e nuove attribuzioni*, cit., p. 354, doc. 13.

stile e la data di morte dello scultore, risalente al 1691, suggeriscono di rivolgere l'attenzione altrove. Si dovrà inoltre rilevare che in questo caso l'autore del marmo di Ronciglione pare aver fatto riferimento, più che alla statua del ponte, proprio all'originale scolpito da Bernini come mostrano alcuni dettagli riprodotti fedelmente da quel prototipo, quali l'identico ripiegarsi del capo e gli svolazzi del panneggio sul ventre e dietro la gamba destra. Cogliendo una suggestione già avanzata da Federica Bulian e Marta Dante²⁶, mi pare che il candidato più idoneo tra gli scultori della fucina berniniana attivi in questo scorcio di secolo vada individuato in Giuseppe Mazzuoli, maestro formatosi a Siena ma ben presto giunto a Roma per lavorare dapprima con Ercole Ferrata e Melchiorre Cafà e poi con Bernini²⁷. Sotto la sua direzione partecipò già nel 1672 ai lavori dell'altare del Santissimo Sacramento, realizzando i modelli in terracotta per le figure della *Fede* e della *Religione*, e tra il 1673 e il 1675 fu al fianco del maestro nel *monumento funebre di Alessandro VII*, eseguendo la bella allegoria della *Carità*. Prendendo in esame la produzione di Mazzuoli in un ampio ventaglio cronologico si noterà come alcuni dei suoi stilemi formali ritornino invariati nel tempo, fornendo validi elementi di confronto per il marmo ronciglione. Se osserviamo gli i due *Angeli* per il ciborio della chiesa di Sant'Agostino a Siena risalenti alla fine degli anni Settanta [fig. 11], o quelli inginocchiati per l'altare maggiore di San Donato nella stessa città, databili intorno al 1695, si noterà quella presenza di caratteristiche pieghe ondulate e scavate, ma mai troppo incisivamente, che terminano con risvolti angolosi. Lo stesso formalismo si riscontra anche nel ben più tardo *monumento a Lazzaro e Maria Camilla Pallavicini* in San Francesco a Ripa (1713-1719), in cui la figura della *Carità* [fig. 12] è avviluppata in un manto che pare, in alcuni passaggi centrali, ricalcare quello della statua in esame. Non è pertanto da escludere che Mazzuoli avesse

²⁶ F. Bulian, M. Dante, *L'Angelo con la corona di spine nell'Oratorio della Madonna del Rosario*, in *Arte a Ronciglione dal Medioevo al Settecento*, a cura di E. Guidoni, D. Corrente, Vetralla, Davide Ghaleb editore, 2002, pp. 78-84.

²⁷ Per Giuseppe Mazzuoli si rimanda a M. Butzke, *Die Modellsammlung der Mazzuoli in Siena*, in «Bruckmanns Pantheon», 46 (1988), pp. 75-102; Eadem, *Giuseppe Mazzuoli e le statue degli Apostoli del duomo di Siena*, in «Prospettiva», 61 (1991), pp. 75-89; A. Angelini, *Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De' Vecchi*, in «Prospettiva», 79 (1995), pp. 78-100; A. Bacchi, *Scultura del '600*, cit., pp. 821-823; A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, Silvana Editoriale, 1998: 258-268; J. Curzietti, M. Meleo, *Nuovi documenti sulla decorazione seicentesca della chiesa di Gesù e Maria al Corso a Roma*, in «Studi di storia dell'arte», 17 (2006), pp. 233-248: 241; V. Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in et. barocca: Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Torrita di Siena, Ist. per la Valorizzazione Abbazie Storiche della Toscana, 2016: 8-10; D. Lipari, *L'invidia della gloria*, cit.

avuto occasione di osservare e meditare direttamente sull'*Angelo con la corona di spine* berniniano: l'opera si trovava nello studio del maestro e vi era ancora presente al momento della commissione ronciglione, rendendo plausibile un confronto ravvicinato con quel modello

Se dunque l'*Angelo con la corona di spine* fu effettivamente realizzato da Mazzuoli, e quello con la Veronica da Cartari, si dovrà riconfigurare la commissione promossa da Angelo Bondi che volle ricomporre nell'Oratorio del Rosario di Ronciglione un piccolo cenacolo berniniano non solo nella scelta dei modelli ma anche nella selezione dei due scultori.





Fig. 1 Ronciglione, oratorio della Madonna del Santissimo Rosario, altare.



Fig. 2

Giulio Cartari, attribuito, *Angelo con la Veronica*, Ronciglione, oratorio della Madonna del Santissimo Rosario.



Fig. 3

Giuseppe Mazzuoli, attribuito, *Angelo con la corona di spine*, Ronciglione, oratorio della Madonna del Santissimo Rosario.



Fig. 4

Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con il titolo della Croce*, Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte.



Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con la corona di spine*, Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte.

Fig. 5



Fig. 6

Giulio Cartari, con Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con il titolo della Croce*, Roma, ponte Sant'Angelo.



Fig. 7 Paolo Naldini, *Angelo con la corona di spine*, Roma, ponte Sant'Angelo.



Fig. 8 Francesco Cavallini, *Angelo con la colonna*, Roma, chiesa di Santa Maria dell'Umiltà, particolare.



Fig. 9 Anonimo scultore, *Angelo con la lancia*, Roma, chiesa di Santa Maria in Transpontina.



Fig. 10 Giulio Cartari, *Busto ritratto di Flavia Bonelli, principessa d'Altomare*, Roma, chiesa del Gesù e Maria al Corso.



Fig. 11 Giuseppe Mazzuoli, *Ciborio*, Siena, chiesa di Sant'Agostino, particolare dell'angelo di sinistra.



Fig. 12 Giuseppe Mazzuoli, *Monumento a Lazzaro e Maria Camilla Pallavicini*, Roma, chiesa di San Francesco a Ripa, particolare della *Carità*.



PROFILO AUTORE

Cristiano Giometti

Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna (Arte-01/B) all'Università di Firenze dal 2017, è in possesso dell'Abilitazione scientifica nazionale al ruolo di professore di prima fascia ASN 2018 (ai sensi dell'art. 16 Legge 240/2010, settore concorsuale 10/B1 Storia dell'arte) Bando 2018 (secondo quadrimestre). Dall'aprile 2021, è Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte. Dottore di ricerca in Storia delle arti visive presso l'Università di Pisa (2004) con una tesi sullo scultore barocco Domenico Guidi (1625-1701), ha collaborato con le Soprintendenze di Pisa e Livorno, del Polo Museale Romano e del Lazio. I suoi temi di ricerca si incentrano principalmente sulla scultura barocca romana e la sua diffusione in Italia e in Europa e sui rapporti artistici tra Italia e Inghilterra in epoca tardo barocca. Tra le sue pubblicazioni si segnala il catalogo delle sculture in terracotta del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Rom 2011), nell'ambito di una ricerca finanziata dalla Getty Foundation di Los Angeles. Da ultimo ha coordinato un progetto di interesse nazionale (PRIN) sulla catalogazione della scultura barocca nella regione del Lazio e nelle aree di confine con la Toscana e la Campania.

Associate Professor of History of Modern Art (L-ART/02) at the University of Florence since 2017, he holds the National Academic Qualification for Full Professor (ASN 2018, pursuant to art. 16, Law 240/2010, disciplinary sector 10/B1 History of Art, second call 2018). Since April 2021 he has served as President of the Master's Degree Programme in History of Art. He holds a PhD in History of the Visual Arts from the University of Pisa (2004), with a dissertation on the Baroque sculptor Domenico Guidi (1625–1701), and has collaborated with the Soprintendenze of Pisa and Livorno, the Polo Museale Romano, and the Soprintendenza del Lazio. His research focuses primarily on Roman Baroque sculpture and its dissemination in Italy and Europe, and on artistic relations between Italy and England in the late Baroque period. Among his publications, particular mention should be made of the catalogue of the terracotta sculptures at the Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Rome, 2011), produced within a research project funded by the Getty Foundation of Los Angeles. He has recently coordinated a nationally funded research project (PRIN) on the cataloguing of Baroque sculpture in the Lazio region and in the border areas with Tuscany and Campania.





Antonello Ricco

Modelli romani in Terra Santa: un Crocifisso “vivo” tra Algardi e Bernini*

Abstract ITA

Il contributo intende presentare alla comunità scientifica un *Crocifisso* in bronzo dorato del convento di San Salvatore a Gerusalemme con una proposta d'attribuzione in favore dello scultore lombardo Ercole Ferrata, o della sua bottega. Il manufatto consente di ritornare sull'interpretazione barocca del *Cristo in croce* di Alessandro Algardi e sui Crocifissi ideati da Gian Lorenzo Bernini per la basilica di San Pietro in Vaticano, offrendo un modello alternativo che assurge a paradigma di una nuova sensibilità formale, capace di coniugare classicismo e tensione drammatica.

Abstract ENG

This paper aims to present to the academic community a gilded bronze *Crucifix* from the Convent of San Salvatore in Jerusalem, proposing that it be attributed to the Lombard sculptor Ercole Ferrata, or his workshop. The artefact allows us to revisit Alessandro Algardi's Baroque interpretation of *Christ on the cross* and the crucifixes designed by Gian Lorenzo Bernini for St Peter's Basilica in the Vatican, offering an alternative model that serves as a paradigm of a new formal sensibility, capable of combining classicism with dramatic tension.

Parole chiave

Alessandro Algardi, crocifissi in bronzo, Ercole Ferrata, Gerusalemme, Gian Lorenzo Bernini, Roma, Terra Santa

I vicoli, gli slarghi, i luoghi di preghiera e di confessione, gli spazi di ricovero e di riposo che compongono l'imponente complesso conventuale di San Salvatore a Gerusalemme, secolare sede della Custodia francescana di Terra Santa ubicata nella Città Vecchia, celano ancora le reliquie di una plurimillenaria storia dell'umanità. La loro riscoperta oggi, in piena crisi umanitaria e politica, deve risuonare come il sibilo di missili e il segnale acuto delle sirene per rivendicare la concordia tra i popoli. Il *Crocifisso* qui pubblicato (cm 75) [fig. 1], sottratto all'indifferenza degli sguardi e restituito alla collettività con gli opportuni strumenti di lettura, testimonia il legame indissolubile di Gerusalemme con l'Urbe. Di tale pregevole oggetto di bronzo dorato, di cui si ignora l'originaria destinazione, attualmente esposto in una sala della Curia Custodiale estranea ai flussi ordinari di utenti, fornirò le coordinate cronologiche e culturali per inserirlo nel contesto artistico di riferimento di secondo Seicento, che recentemente è stato arricchito di ulteriori approfondimenti¹. Nello specifico, lo relazionerò allo stretto ambito di Ercole Ferrata, l'artista lombardo che affinò il suo linguaggio scultoreo tra i modelli barocchi di Alessandro Algardi e Gian Lorenzo Bernini contribuendo egli stesso alla trasformazione dell'immagine della città.

Il *Crocifisso* della Custodia non ha goduto dell'interesse degli studi, risultando escluso anche dalle imprese scientifiche ed espositive scaturite negli ultimi anni dall'ambizioso progetto del Terra Sancta Museum², recentemente inaugurato con

* La ricerca è stata realizzata nell'ambito del progetto *Scultura romana del Sei e Settecento in Terra Santa: nuove indagini nei conventi francescani di Gerusalemme*, responsabile scientifico Antonello Ricco, codice 300398FRB24RICCO, finanziato con fondi FARB 2024 dell'Università degli Studi di Salerno. Desidero ringraziare Adriano Amendola e Cristiano Giometti per i confronti ai quali si sono resi disponibili nel corso dell'indagine. Gratitudine esprimo a frate Stéphane Milovitch che ha agevolato in ogni modo i miei studi garantendomi l'accesso in tutti gli ambienti del convento di San Salvatore.

¹ *Le arti a Roma nel secondo Seicento*, atti del convegno (Roma, 27-29 settembre 2023), a cura di S. Albl, E. Martini, Vienna, Austrian Academy of Sciences, 2026.

² Si considerino: *Trésor du Saint-Sépulcre*, catalogo della mostra (Versailles, 16 aprile-14 luglio 2013), a cura di B. Degout, J. Charles-Gaffiot, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013; *Barocco dal Santo Sepolcro. L'immagine di Gerusalemme nelle Prealpi*, catalogo della mostra (Lugano, 2014), a cura di M. Kahn-Rossi, C. Naldi, Lugano, Galleria Canesso, 2014; *Selected Works from the collections of the Terra Sancta Museum*, a cura di S. Cibin, Milano, ETS, 2019; M.P. Pettinau Vescina, *Paramenti sacri. Dall'Europa alla Terra Santa*, Milano, ETS, 2019; J. Charles-Gaffiot, *Trésors du Saint-Sépulcre*, Parigi, Cerf, 2020; *O Tesouro dos Reis: obras-primas do Terra Sancta Museum*, catalogo della mostra (Lisbona, 10 novembre 2023-26 febbraio 2024), a cura di J. Charles-Gaffiot, A. Afonso, Lisbona, Museo Calouste Gulbenkian, 2023; *Tesouros Reais. Obras mestras do Terra Sancta Museum*, catalogo della mostra (Santiago

le sue tre sedi che contemplano le seguenti sezioni: Multimediale, ubicata all'inizio della via Dolorosa; Archeologica, allestita nel convento della Flagellazione; Storica, ubicata nel convento di San Salvatore. Esso può vantare solo un'annotazione nell'inventario dei beni artistici di San Salvatore redatto nel 2016³ e una scheda di catalogo parzialmente compilata nel 2019, che lo identifica in modo inesatto come crocifisso di metallo dorato di ambito francese della seconda metà del Seicento⁴. Fugando subito ogni suggestione, è opportuno sottolineare che questo inquadramento culturale scaturì da una traccia archivistica emersa in quel frangente storico nel corso dell'informatizzazione dei Registri delle Condotte: l'arrivo a Gerusalemme nel 1672 di «un crocefisso di bronzo indorato con il piede da ponervi lerrelique [sic]»⁵ spedito dalla Francia. Appare evidente che il dato documentario riferisca di un reliquiario a forma di croce, munito di un Cristo crocifisso e di un alloggiamento nella base per le reliquie, piuttosto che di un semplice crocifisso, com'è quello in esame.

de Compostela, 22 marzo-4 agosto 2024), a cura di J. Charles-Gaffiot, A. Afonso, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2024; *Il Tesoro di Terrasanta al Museo Marino Marini*, catalogo della mostra (Firenze, 12 settembre 2024-7 gennaio 2025), a cura di L. Bezzi, J. Charles-Gaffiot, Firenze, Fondazione Marini San Pancrazio, 2024; *Terra Sancta Museum. L'Orfèvrerie du Saint-Sépulcre. Tome 1. Du XVIe au XVIIIe siècle*, a cura di M. Bimbénét-Privat, Parigi, Aux Feuillantines, 2025.

³ Gerusalemme, Custodia di Terra Santa [CTS], Ufficio Beni Culturali [UBC], Catalogo dei Beni Culturali [CBC], Gerusalemme, San Salvatore, scheda CTS-OA-26153, 2018, riferita al crocifisso in legno intarsiato in madreperla con il Cristo crocifisso di bronzo dorato, che richiama un inventario del 2016 nel quale il manufatto è identificato con il codice SCRO012.

⁴ CTS, UBC, CBC, Gerusalemme, San Salvatore, scheda CTS-OA-03078, 2019, riferita al Crocifisso di bronzo dorato.

⁵ CTS, Archivio Storico della Custodia di Terra Santa [ASCTS], Curia Custodiale [CCUS], Armadio 7, Condotte, registro n. 6, 13 agosto 1672, p. 212: «Ali 13 di agosto de' 1672 arrivorno a questa santa città di Gierusalem il padre frate Ludovico Mimeure [?], sacerdote figlio dela santa Provincia di Santo Bonaventura, e frate Antonio Ginu [?], dela santa Provincia di Franza. Li quali ci consegnorno le seguente robbe: un pezzo di panno d'arazzo, rapresentata la Sacra Cena, et un quadro di tela nel quale si rappresenta anco la Sacra Cena, 18 tovaglie de altare con merleti, un camiso, un amitto e un purufucatore, una tovaglia grande per il refettorio, un crocefisso di bronzo indorato con il piede da ponervi le rrelique, una lampada de argento piccolina con l'arma del Re Christianissimo [Luigi XIV]; e nel fondo vi sono tre pietre, un missale, un breviario e due diurni, un libro intitolato Serafin [?] [...], diezi mani de filo di cussire, cinque di fetugia de filo bianco, un quadreto ove da un parte vi è il Salvatore nel horto e dal'altra parte la Asunta, quatro pezze di tela Olanda sottile, [...]». I Registri menzionano croci grandi in metallo dorato: *ivi*, registro n. 6, 18 agosto 1667, p. 199, inviato da Roma un «Crocifisso d'argento»; *ivi*, registro n. 6, 4 settembre 1683, p. 253, inviata da Milano «Una croce grande di plata senza piede».

Sulla sfortuna critica del manufatto gerosolimitano avranno di certo influito la sua storia recente e l'ignota provenienza. Difatti, secondo quanto asserito da frate Stéphane Milovitch, direttore dell'Ufficio Beni Culturali della Custodia e coordinatore di campagne di catalogazione, di recuperi e di restauri di beni a rischio nei siti francescani, i frati lo ricordano nel convento di San Salvatore intorno al 1970 con l'economista *pro tempore*, che decise di montarlo su una croce in legno e madreperla del 1728 [fig. 2], già in suo possesso, per arredare il proprio ufficio in Curia⁶. Siffatto assemblaggio con la croce settecentesca, firmata in italiano da «MAESTRO PIETRO DI SALAMONE IN BETLEME», fu mantenuto fino al 2018, quando quest'ultima andò in restauro presso il Centro Piccirillo di Betlemme⁷. Quindi, il *Crocifisso* bronzeo approdò ai depositi del convento di San Salvatore e riconquistò la visibilità l'anno successivo. Nel corso del 2019, esso fu allestito con l'attuale croce in legno verniciato e fu esposto in una sala della Curia Custodiale riservata alle mansioni del custode⁸ [fig. 3]; sontuosamente arredata, questa sala accoglie anche la grande *Adorazione dei pastori* riferibile ad un seguace di Francesco De Mura che replicò, introducendovi alcune varianti, la più bella pala della chiesa di Santa Maria di Betlemme a Napoli⁹.

Nel tentativo di rintracciarne dapprima la provenienza, ho consultato gli inventari di oggetti preziosi degli edifici sacri della Città Santa, ma gli esiti sono stati negativi poiché il livello descrittivo delle singole voci non consente l'identificazione corretta di manufatti della medesima tipologia. E anche quando l'estensore dell'elenco forniva dati aggiuntivi relativi a contesti storici, si pensi all'inventario della sacrestia di San Salvatore del 1914, ove si legge di una «Croce della vecchia chiesa [quella settecentesca]»¹⁰, il dato non appare dirimente per le mie ricerche. Allo stato attuale nulla dirada la foschia che avvolge il *Crocifisso*, pertanto, procederò all'analisi dei suoi aspetti formali per restituirlo all'ambiente romano del XVII secolo, così

⁶ Sulla croce del 1728: F. Biasio, *La collezione delle madreperle della Custodia di Terra Santa*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, a.a. 2017-2018, in part. p. 42.

⁷ CTS, UBC, CBC, Gerusalemme, San Salvatore, scheda CTS-OA-26153: «Rumimat bi fakher fi markaz Pichirillo lil hifath ala alhiraf al yadawiya ala yad Al mualem salim ben Anton Ateek Bethlehem 2018» (traduzione italiana: Restaurato orgogliosamente nel Centro Piccirillo per la conservazione delle opere di artigianato dal maestro Salim Ben Anton Atick, Betlemme 2018).

⁸ CTS, UBC, CBC, Gerusalemme, San Salvatore, scheda CTS-OA-03078, riporta due fotografie che documentano il manufatto isolato e con la croce attuale in legno verniciato.

⁹ A. Ricco, *Frate Giovanni Antonio Yepes e la decorazione dei Luoghi Santi tra 1720 e 1737*, in «Storia dell'arte», 162/2 (2024) [2025], pp. 93-121, in part. p. 103.

¹⁰ CTS, ASCTS, CCUS, cartella prima di collocazione, «Inventario della chiesa e della sacrestia di San Salvatore fatto l'anno di Grazia 1914», p. 10.

riprendendo un tema, quale la raffigurazione del Cristo in croce in età barocca, che ha interessato tanti studiosi, sia per le implicazioni di natura teologica e dottrina, che per il chiarimento di problemi storico-artistici più ampi¹¹.

Il Cristo crocifisso della Custodia, dell'altezza di cm 75 misurata tra la chioma e l'alluce del piede sinistro, è una figura a tutto tondo di bronzo eseguita a getto e dorata a fuoco. La superficie rivela i segni del procedimento di fusione, ad esempio la saldatura delle braccia all'altezza delle spalle, e i segni che il tempo ha lasciato, quali graffi, abrasioni, piccole ammaccature e microlesioni, più evidenti tra il perizoma e il ventre. Il Figlio è crocifisso a quattro chiodi, ed è rappresentato vivo, nel momento in cui rivolge a gran voce le ultime parole al Padre, «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum», per poi esalare l'ultimo respiro. La narrazione evangelica di Luca (23, 46), spettatore del martirio, è così tradotta nell'innalzamento del capo, nel volto sofferente con la bocca aperta che mostra l'arcata dentale, e nel rigonfiamento del torace, che causa una lieve flessione del busto. Il corpo, dominato da solidità volumetrica e accuratezza anatomica, è contraddistinto dal perizoma in tessuto damascato che produce un articolato panneggio: trattenuto da un cordoncino annodato, esso nasconde le membra sul fianco sinistro e le lascia a vista su quello destro, offrendo un lembo alla forza del vento che si leva. Le gambe sono pressoché parallele perché i piedi, pur vicini, sono distintamente fissati con due chiodi, e le braccia in tensione, a causa di un corpo che sta cedendo ormai alla morte, mostrano tendini e arterie irrigidite.

Lo stile e l'iconografia relazionano il *Cristo vivo* gerosolimitano alla scultura prodotta a Roma nella metà del Seicento. Rinviano alle interpretazioni elaborate nello stesso torno di anni da Alessandro Algardi e Gian Lorenzo Bernini, che benché diverse – esemplificative delle due anime del Barocco – innovarono l'immagine di Cristo in croce sviluppando ulteriormente il processo di esaltazione mistica del soggetto attraverso la resa più realistica del martirio e lo studio naturalistico e dinamico del nudo¹². Ora, procedendo con confronti più serrati, preferisco soffermarmi dapprima sull'artista bolognese, richiamando opere e idee grafiche che hanno una priorità cronologica, per poi continuare con l'artista napoletano di nascita.

È innegabile la dipendenza del *Crocifisso* francescano dal linguaggio di matrice classica di Algardi, che ha prediletto nelle sue invenzioni il Cristo vivente e la crocifissione a quattro chiodi, forse spinto da ragioni stilistiche più che religiose¹³. Gli

¹¹ Sull'argomento è ancora utile F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in «Storia dell'arte», 20 (1974), pp. 57-80.

¹² F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco*, cit., p. 58.

¹³ J. Montagu, *Scheda n. 33*, in *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma,

accostamenti più immediati sono al prototipo del crocifisso d'argento donato intorno al 1646 a papa Innocenzo X Pamphili¹⁴, conosciuto tramite studi grafici e copie identificate dalla critica. Tra i disegni vi è il *Cristo sulla croce* della National Gallery of Art di Washington, considerato da Catherine Johnston una prima idea dell'opera¹⁵. In merito alle copie, gli studi si sono soffermati soprattutto sul *Crocifisso* di bronzo (cm 72,4) [fig. 4] in Palazzo Pallavicini Rospigliosi a Roma, già avvicinato all'Algardi da Rudolf Wittkower¹⁶ e attribuitogli in via definitiva da Jennifer Montagu¹⁷, e poi su quello più tardo (cm 72,5) nella chiesa di Santa Maria del Popolo, ritenuto «il più piacevole di tutti gli esemplari conosciuti»¹⁸. Invece, per le traduzioni mediante l'incisione, rammento quella di Jean Baron, probabilmente realizzata con il maestro ancora in vita¹⁹. Siffatto prototipo assurse a modello per la rappresentazione del soggetto in età barocca poiché Algardi «intendeva cogliere il momento del trapasso di Cristo dalla tormentata agonia dell'uomo alla gloria ed estasi della divinità vivente [...] prefigurazione del Cristo Risorto»²⁰; e ebbe una notevolissima fortuna che varcò il Seicento, se ne ritroviamo l'utilizzo presso Giovan Battista Foggini e Bernardo Holzmann²¹.

21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, Roma, De Luca, 1999, pp. 166-167.

¹⁴ J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1985, pp. 327-328, cat. L.16.

¹⁵ Washington, National Gallery of Art, inv. 1992.42.1. C. Johnston, *Drawings for Algardi's Cristo Vivo*, in «Burlington Magazine», 785 (1968), pp. 459-460; C. Johnston, *Scheda n. 93*, in *Algardi*, cit., pp. 288-289; D. Allen, *Scheda n. 21*, in *Renaissance & Baroque Bronzes from the Hill Collection*, catalogo della mostra (New York, 28 gennaio-15 giugno 2014), a cura di P. Wengraf, Londra, Holberton, 2014, pp. 234-241. Johnston relaziona al prototipo anche il disegno della Galleria Estense di Modena (inv. 980): C. Johnston, *Scheda n. 92*, in *Algardi*, cit., pp. 286-287.

¹⁶ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, 1955, seconda ed., Londra, Phaidon, 1966, pp. 229-232 cat. 57.4.

¹⁷ J. Montagu, *Alessandro Algardi*, cit., pp. 327-328 cat. L.16, p. 333 cat. 16.C.22; per le precedenti attribuzioni anche O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi, 1999, p. 499.

¹⁸ J. Montagu, *Scheda n. 33*, in *Algardi*, cit., pp. 166-167; anche J. Montagu, *Alessandro Algardi*, cit., p. 332, cat. 16.C.21.

¹⁹ J. Montagu, *Alessandro Algardi*, cit., pp. 339-340, cat. 16.E.1.

²⁰ F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco*, cit., p. 70.

²¹ E. Nardinocchi, *Catalogo*, in E. Nardinocchi, L. Sebgondi, *Il Tesoro di San Lorenzo*, Firenze, Mandragora, 2007, 2007, pp. 65-137, in part. pp. 102-103. Si veda anche C. Giometti, *Suggerimenti di scultura tardo barocca romana nei modelli della Manifattura di Doccia*, in *La Manifattura Ginori e la circolazione dei modelli scultorei in Europa*, a cura di R. Balleri, Firenze, Sillabe, 2024, pp. 29-44.

Dal confronto con le opere algardiane pocanzi citate emerge che l'autore del *Crocifisso* custodiale si appropriò dell'idea compositiva del maestro e ne modificò meticolosamente una serie di dettagli nel tentativo di addivenire ad una interpretazione personale del soggetto. Il volto è distante da quel dolore intenso ma equilibrato che distingue Algardi, ed è incorniciato da una chioma compatta che sul lato sinistro s'adagia con alcune ciocche alla spalla. Le braccia si distendono con un grado di inclinazione ampio, probabilmente in conseguenza della narrazione di un diverso momento della crocifissione; e così la gabbia toracica appare maggiormente voluminosa, con l'arco costale più esteso che inquadra i muscoli addominali in trazione e non in tensione. Le gambe sono fuse in un blocco unico con i piedi inchiodati alla medesima altezza; sporge solo l'alluce sinistro che si trova al di sotto di quello destro, riflesso di un'idea algardiana presente nel *Crocifisso* di argilla non cotta della chiesa di Santa Marta in Vaticano (oggi nei Musei Vaticani)²², utilizzata anche da Domenico Guidi nel *Crocifisso* di bronzo del 1659 che sostituì quello berniniano nel monastero di San Lorenzo di El Escorial in Spagna²³. Il perizoma, elemento caratterizzante l'opera, preleva lo schema algardiano adattandolo ad un tessuto pesante e meno morbido, che di conseguenza semplifica il virtuosistico panneggio dell'originale ma lo arricchisce di ornamenti in superficie e di frange lungo il bordo. Venendo al cavalier Bernini, l'argomento consente di richiamare il suo monumentale *Crocifisso* bronzeo acquistato tra il 1654 e il 1657 dal re di Spagna Filippo IV per il monastero di San Lorenzo di El Escorial, poi sostituito, per un motivo ancora ignoto, da quello di Guidi²⁴. Ma ferma l'attenzione sui *Crocifissi* di bronzo realizzati per gli altari della basilica di San Pietro in Vaticano tra il 1658 e il 1660, vale a dire su un *corpus* che, conosciuto nel 1942 grazie a Roberto Battaglia²⁵, oggi è

²² A. Nesselrath, *Scheda n. 28*, in *Algardi*, cit., pp. 156-157.

²³ C. Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 166-168.

²⁴ Per la discussione delle ipotesi si vedano: T. Montanari, *Bernini per Bernini: il secondo 'Crocifisso' monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi*, in «Prospettiva», 136 (2009), pp. 2-25, in part. pp. 12-14; Idem, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 138-140; Idem, *Scheda n. 21*, in *Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle Collezioni Reali di Spagna*, catalogo della mostra (Roma, 14 aprile-30 luglio 2017), a cura di G. Redín Michaus, Milano, Skira, 2017, pp. 184-187; M.G. Barberini, *Scheda n. VIII.10*, in *Bernini*, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 284-285; A. Bacchi, «Bernini sculptures not by Bernini». I Crocifissi di Ercole Ferrata per San Pietro, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 13-27, in part. pp. 22-24.

²⁵ R. Battaglia, *Crocifissi del Bernini in S. Pietro in Vaticano*, Roma, Reale Istituto di Studi Roma-

ampiamente discusso. È qui utile riprendere la vicenda di questi manufatti anche per ricordare le principali fasi di un procedimento di fusione e i rapporti di Bernini con fonditori e scultori, già delineati da Jennifer Montagu e Emmanuel Lamouche²⁶ e da approfondire oltremodo²⁷. La storia materiale, dunque, prese avvio il 13 dicembre 1656, quando la Fabbrica di San Pietro incaricò lo scultore Guidi e il fonditore Giovanni Artusi di eseguire entro giugno 1657 centoquattro candelieri e ventisei crocifissi²⁸. A Guidi, inoltre, spettava la realizzazione del modello di Cristo crocifisso²⁹, in quel momento non predisposto, e che verosimilmente sarebbe stato valutato da Bernini, al quale papa Alessandro VII Chigi rinviava ad esempio il giudizio sui candelieri³⁰. L'incarico tuttavia non ebbe seguito, per ragioni non del tutto chiarite dagli studiosi, che forse furono dibattute in una riunione tra il pontefice e il cavaliere tenuta il 4 febbraio 1657³¹. Però, poco dopo, il 17 marzo, la Congregazione della Fabbrica rinnovò il progetto petriano³².

Le carte d'archivio riconoscono a Bernini la direzione generale dei lavori e la creazione dei disegni dell'apparato decorativo. E menzionano il falegname Giovanni Maria Giorgetti, i fonditori Giovanni Artusi, Paolo Carnieri, Giovan Pietro del Duca, Francuccio Francucci e Angelo Pellegrini, gli scultori Bartolomeo Cennini e Ercole

ni, 1942. Anche il più recente A. Marchionne Gunter, *Documenti della Fabbrica di San Pietro su crocifissi, opere bronzee berniniane e altri lavori per l'arredo barocco della Basilica Vaticana*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 120 (1997) [1998], pp. 167-209.

²⁶ J. Montagu, *Bernini sculptures not by Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini. New aspects of His Art and Thought*, a cura di I. Lavin, Londra, University Park, 1985, pp. 25-61; J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1989; E. Lamouche, *Les fondeurs de bronze dans la Rome des papes (1585-1630)*, Roma, Ecole Française de Rome, 2022. Anche *Le forme del bronzo. Ricostruzione della fusione a cera persa con tecnica indiretta in età moderna (da un Crocifisso di Gian Lorenzo Bernini ed Ercole Ferrata)*, catalogo della mostra (Perugia, 26 marzo-30 ottobre 2005), a cura di G.B. Fidanza, Fabriano, Fabriano Edizioni, 2005.

²⁷ E. Levy, *Bernini e i fonditori: i bronzi di e per Urbano VIII*, in *Bernini e i Barberini*, catalogo della mostra (Roma, 12 febbraio-14 giugno 2026), a cura di A. Bacchi, M. Cicconi, Torino, Allemandi, 2026, pp. 128-141, in part. p. 129.

²⁸ C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 29-30.

²⁹ *Ivi*, p. 37.

³⁰ G. Morello, *Bernini e i lavori a S. Pietro nel "diario" di Alessandro VII*, in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, maggio-luglio 1981), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, V. Martinelli, L. Michelini Tocci, G. Morello, C. Pietrangeli, Roma, De Luca, 1981, pp. 321-340, in part. p. 322, 12 dicembre 1656.

³¹ *Ibidem*.

³² R. Battaglia, *Crocifissi*, cit., p. 21.

Ferrata³³. Nella fase iniziale, come si evince dalla distribuzione dei pagamenti, Giorgetti approntò i modelli dei candelieri e delle croci³⁴, che furono gettati da Artusi, del Duca, Francucci e Pellegrini. Nella fase successiva, il ben noto Ercole Ferrata lavorò dapprima al «modello del Crocifisso [di tipo morto] et rinettature di cere»³⁵ ricevendo acconti nel 1658 (a giugno, ottobre e novembre), e di seguito ad «un altro modello d'un Crocifisso vivo, così ordinato da Sua Santità [Alessandro VII] per mettere nelle croci delli altari fatto di bronzo»³⁶, ottenendo emolumenti a maggio 1659. Le figure di Cristo furono gettate in bronzo da Carnieri, evidentemente il più apprezzato tra i fonditori contattati e già collaboratore di Algardi, al quale si deve anche l'«haver post'in opera tutti li suddetti n. 25 crocifissi»³⁷ – non più ventisei – sopra gli altari. Cennini fu impiegato solo «per rinettare i Crocifissi»³⁸, attività qui conferita a uno scultore e non a un fonditore.

Attualmente, nella basilica di San Pietro si conservano ventitré crocifissi (cm 43), diciotto espongono il Cristo morto e cinque il soggetto vivente, inoltre un altro è in deposito e un ultimo è perduto³⁹. Gli studi attuali, superate le perplessità iniziali⁴⁰, convergono sull'intervento diretto di Bernini nel processo creativo dei *Crocifissi* e sulla funzione esecutiva di Ercole Ferrata, che traduceva le idee berniniane in modelli finali e rifiniva le cere per le fusioni⁴¹. Avalla tale posizione il rinvenimento

³³ *Ivi*, pp. 21-28.

³⁴ Riecheggiano la croce del tabernacolo di Ariccia: F. Petrucci, *Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative*, in *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, a cura di S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze, Roma, Campisano, 2017, pp. 341-364, in part. p. 345.

³⁵ R. Battaglia, *Crocifissi*, cit., p. 23.

³⁶ *Ibidem*, e ancora a marzo 1660 incassava compensi per la rinettatura delle cere di un Cristo crocifisso vivo e di dodici altri crocifissi.

³⁷ *Ivi*, p. 27.

³⁸ *Ivi*, p. 24.

³⁹ C. Savettieri, *Ercole Ferrata, Crocifissi (1658-1661), su disegni di Gian Lorenzo Bernini*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena, Panini, 2000, I/2, pp. 806-807. Per la fortuna dei modelli: U. Schlegel, *I crocifissi degli altari in San Pietro in Vaticano*, in «Antichità viva», XX/6 (1981), pp. 37-42; F. Petrucci, *Schede nn. 23-29*, in G. Morello, F. Petrucci, C.M. Strinati, *La Passione di Cristo secondo Bernini. Dipinti e sculture del Barocco romano*, catalogo della mostra (Roma, 3 aprile-2 giugno 2007), Roma, Ugo Bozzi, 2007, pp. 106-121; F. Federici, *Centri e periferie del barocco: circolazione di opere e artisti tra Massa, Carrara e Roma nel Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1 (2009), pp. 19-46; T. Montanari, *Bernini per Bernini*, cit., p. 15.

⁴⁰ Valga R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 229 cat. 57.2-3.

⁴¹ T. Montanari, *Bernini per Bernini*, cit., pp. 14-15, avallora le posizioni prevalenti di A. Nava

in una collezione privata di un *Crocifisso* di terracotta (cm 42) [fig. 5] prossimo al tipo vivente fotografato sull'altare della Navicella in San Pietro⁴² (cm 43) [fig. 6], che Andrea Bacchi attribuisce a Bernini⁴³. Proveniente dalla collezione del cardinal nepote Flavio Chigi, è ritenuto dallo studioso «un modello di presentazione e non [...] uno con finalità operative»⁴⁴, che il cavaliere offriva ad Alessandro VII per ottemperare alla sua esplicita richiesta di inserire sulle croci petriane un Cristo vivo. Difatti, ha dimensioni poco più piccole ed è fissato alla croce con quattro chiodi, una soluzione iconografica non assestata negli altri *Crocifissi* (né nel catalogo berniniano) che il pontefice non accolse e, stando alle evidenze, fece modificare. Ma papa Chigi non si rivolse a Ferrata, come propone Bacchi⁴⁵, bensì direttamente a Bernini, vale a dire all'attento direttore dei lavori che nella serrata organizzazione del progetto doveva fornire un prototipo definitivo a chi si occupava di modelli e cere per le fusioni. A mio avviso, l'ipotesi di Bacchi, che Ferrata correggesse un'invenzione di Bernini, non si concilia né con le «regole del cantiere», affioranti dalla contabilità della Fabbrica e dal Diario del papa, né con la «sovranità dell'artista» nitidamente illustrata da Montanari.

Ritornando ora al *Crocifisso* di Gerusalemme [fig. 7], esso dialoga con il Cristo vivo gettato in bronzo in più esemplari intorno al 1659 per gli altari della basilica di San Pietro. Non ne condivide la tensione del corpo, ma la sofferenza che traspare dal viso [fig. 8], e ne recupera l'impostazione del capo, la struttura fisiognomica e la chioma compatta. Le teste dei due Cristo derivano da un'idea compositiva di Bernini che trova un riscontro concreto nella terracotta di provenienza chigiana [fig. 9], con la quale i confronti del bronzo gerosolimitano si fanno più stringenti. Vi è il medesimo piglio naturalistico, palesato ad esempio dalla bocca con i denti a vista, dagli occhi languidi con le palpebre elevate, ove l'iride è incavata nella pupilla, dall'abbassamento dell'arcata sopraccigliare o dalle rughe sulla fronte. Inoltre, sono molto simili il naso, che appare un po' all'insù, la barba, costruita a tocchi rapidi che scalano verso il pizzetto a due punte, e i capelli, che si espandono per il tramite di ciocche principali, creando un gioco di pieni e vuoti, e si adagiano sulle spalle.

I molteplici punti di tangenza del *Crocifisso* della Custodia con le sculture di Algar-

Cellini, *Note per l'Algardi, il Bernini e il Reni*, in «Paragone», 207 (1967), pp. 35-52, e U. Schlegel, *I crocifissi*, cit., pp. 38-39.

⁴² R. Battaglia, *Crocifissi*, cit., tavv. V-VI.

⁴³ A. Bacchi, «Bernini sculptures not by Bernini», cit., pp. 13-27.

⁴⁴ *Ivi*, p. 18.

⁴⁵ *Ivi*, p. 24.

di e di Bernini, per niente generici, dimostrano che il suo artefice maturò a Roma la conoscenza profonda di quelle opere. Talune analogie stilistiche inducono ad ipotizzare che costui ebbe la possibilità concreta di esaminare *de visu* i bronzi della basilica vaticana e finanche i modelli definitivi e “non operativi” di Bernini, tra cui la terracotta chigiana oggi di collezione privata. Dunque, a mio avviso, siffatte constatazioni suggeriscono non semplicemente di ricercare tale personalità tra le fila degli scultori attivi nell’Urbe nella seconda metà del Seicento, bensì di identificarla in Ercole Ferrata, o in un artista dello strettissimo ambito⁴⁶. Il lombardo, stabilitosi nella Città Eterna nel 1647, fu l’abilissimo collaboratore sia di Algardi che di Bernini, ai quali era stato presentato da monsignor Virgilio Spada, e sviluppò un linguaggio di matrice classica influenzato dalla lezione di entrambi i maestri⁴⁷. Al riguardo, è significativo che l’artista di Pello Intelvi fosse il destinatario di una parte dei beni contenuti nello studio di Algardi (oltre a Domenico Guidi, Girolamo Lucenti e il citato Paolo Carnieri, che risulta attivo come fonditore)⁴⁸. Ed è altrettanto importante che l’inventario *post mortem* degli oggetti presenti nel suo studio in vicolo del Gonfalone, rubricasse negli ambienti ove si preparavano i modelli tanto manufatti ricondotti ad Algardi, quali «un cavo del Christo del Langardi» e «Due Christi grandi di cera del Langardi», quanto a Bernini, come «Un altro foglio con alcuni schizzi del Bernini» e «Un modello di cera che viene dal Bernini, una figurina di gesso, un Christo rotto di cera»⁴⁹.

Le fonti tramandano di Ferrata una modesta capacità inventiva, da cui l’utilizzo delle idee grafiche dei suoi allievi⁵⁰, tuttavia l’esperienza nella basilica di San Pie-

⁴⁶ P. Delperio, *La bottega “Lombarda” di Ercole Ferrata a Roma: gli allievi e i collaboratori*, in *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all’Europa*, atti del convegno (Como, 3-4 febbraio 2011), a cura di A. Spiriti, L. Facchin, Laino, APPACUVI, 2019, pp. 92-108; D. Lipari, *La bottega di Ercole Ferrata: nuove prospettive di studio*, in *Le arti a Roma nel secondo Seicento*, cit., pp. 413-434.

⁴⁷ In generale sull’artista: G. Casale, *Ferrata Ercole*, ad vocem, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto Treccani, 1996, XLVI, pp. 760-764; *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all’Europa*, cit., ma i primi esiti del convegno furono pubblicati in <https://www.appacuvi.org/questo-e-un-articolo-con-immagini/>; A. Casati, *Il dono alla patria. Ercole Ferrata, il Crocifisso eburneo di Pello Intelvi e la tradizione ferratesca in Lombardia*, Pisa, ETS, 2920.

⁴⁸ J. Montagu, *Alessandro Algardi*, cit., I, p. 231.

⁴⁹ Archivio di Stato di Roma, 30 notai capitolini, uff. 19, vol. 382, 16 luglio 1686, notaio G.F. Senepa, cc. 97r-139v, oggi trascritto in *Inventario dei beni di Ercole Ferrata*, in A. Casati, *Il dono alla patria*, cit., pp. 109-130, in part. pp. 126-127, 128, 129, per le citazioni nel testo; la prima trascrizione parziale fu in V. Golzio, *Lo “studio” di Ercole Ferrata*, in «Archivi», 2 (1935), pp. 64-74.

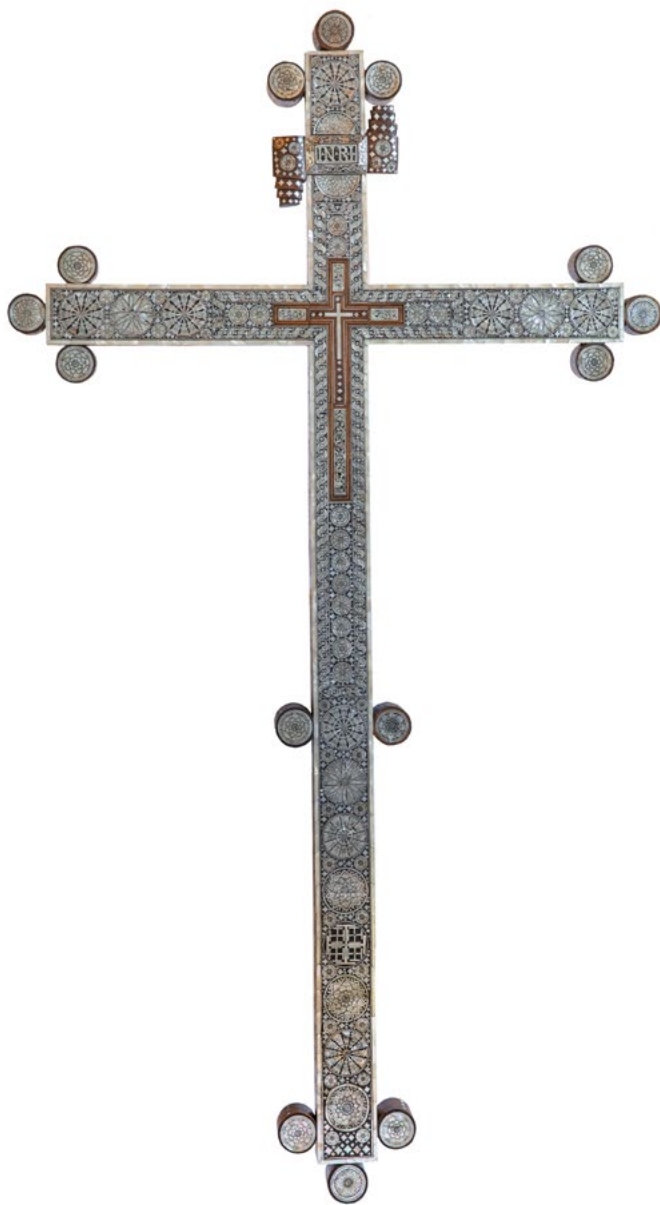
⁵⁰ F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 1681-1728, ed. a cura di D.M. Manni, Firenze, Stecchi e Pagani, 1773, XVIII, p. 170; L. Pascoli, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1730, I, p. 246.

tro in Vaticano nell'ambito del progetto di riallestimento liturgico dei ventisei altari, poté essere alquanto stimolante. Nella mia lettura degli eventi, il lavoro compiuto all'incirca nel 1659 con il tipo vivo di Cristo sulla croce, che indusse Bernini a realizzare diverse soluzioni stilistiche e iconografiche (riflettendo sulla produzione algardiana) e a dibatterle con il pontefice (magari analizzando anche i risvolti di talune scelte nella politica interna ed estera), fu l'occasione in cui lo scultore lombardo maturò un'interpretazione personale di quel martirio. Così, alla prima occasione utile, una volta conclusi i lavori vaticani, l'immagine che questi elaborò della morte del Figlio di Dio fu condensata in un prototipo che oggi è conosciuto attraverso il *Crocifisso* di bronzo dorato della Custodia di Terra Santa. La visione offerta da Ferrata va affiancata a quella che Domenico Guidi perfezionò nel 1656-1657 nel breve frangente dell'incarico vaticano, mostrandone gli esiti nella coeva croce d'altare della chiesa di San Domenico a Varazze⁵¹. Dunque, anche Ferrata, insieme al più giovane Guidi, nel tentativo di comporre due stili antagonisti quali di Algardi e Bernini, contribuì allo sviluppo della grande scultura romana dei primi decenni del Settecento.

⁵¹ T. Montanari, *Bernini per Bernini*, cit., p. 17.



Fig. 1 Ercole Ferrata (attribuito), *Crocifisso*, post 1659, Gerusalemme, convento di San Salvatore.



Pietro di Salamone da Betlemme, *Croce*, 1728, Gerusalemme, convento di San Salvatore.
© Custodia di Terra Santa.

Fig. 2



Fig. 3

Ercole Ferrata (attribuito), *Crocifisso*, post 1659, lato sinistro, Gerusalemme, convento di San Salvatore.



Fig. 4 Alessandro Algardi, *Crocifisso*, modello del 1646 ca., Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi.

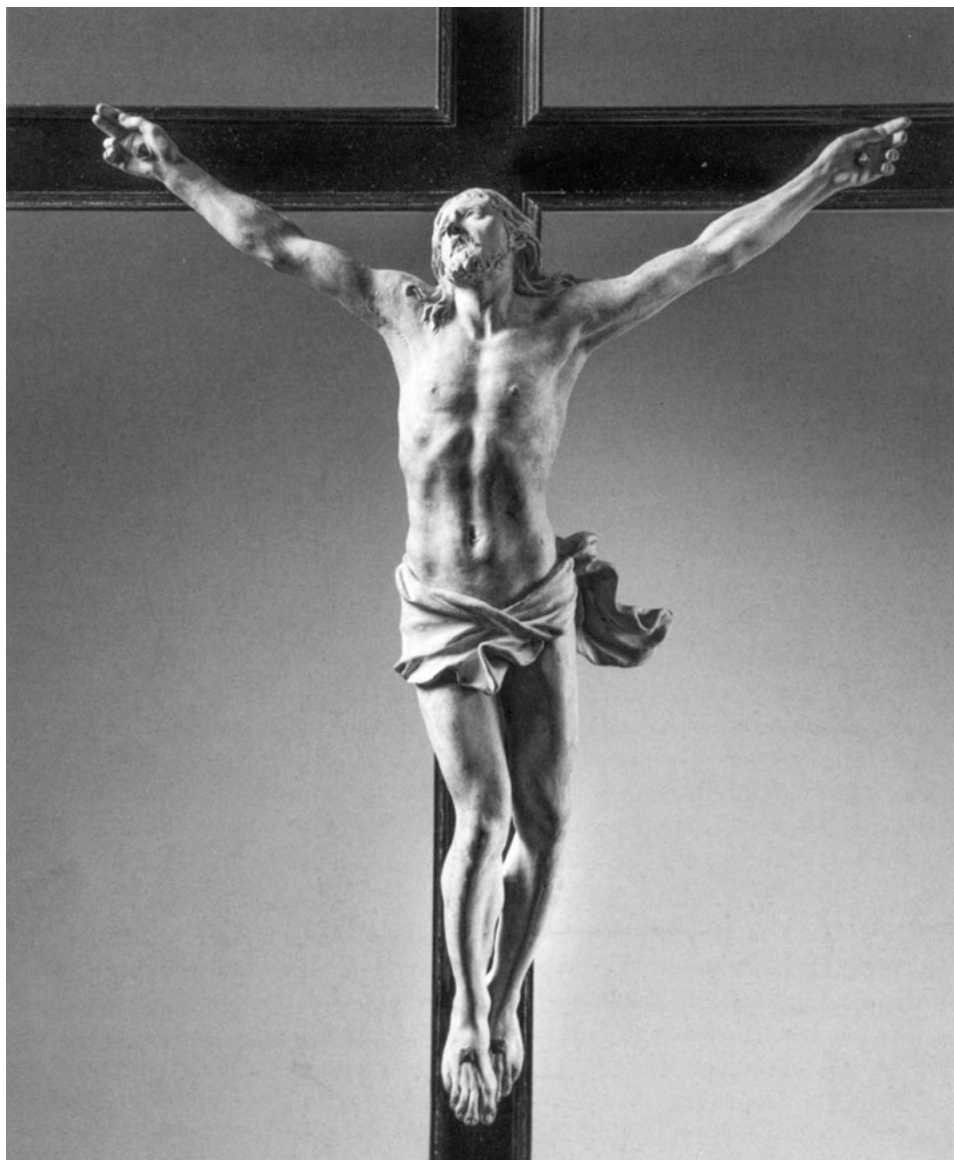
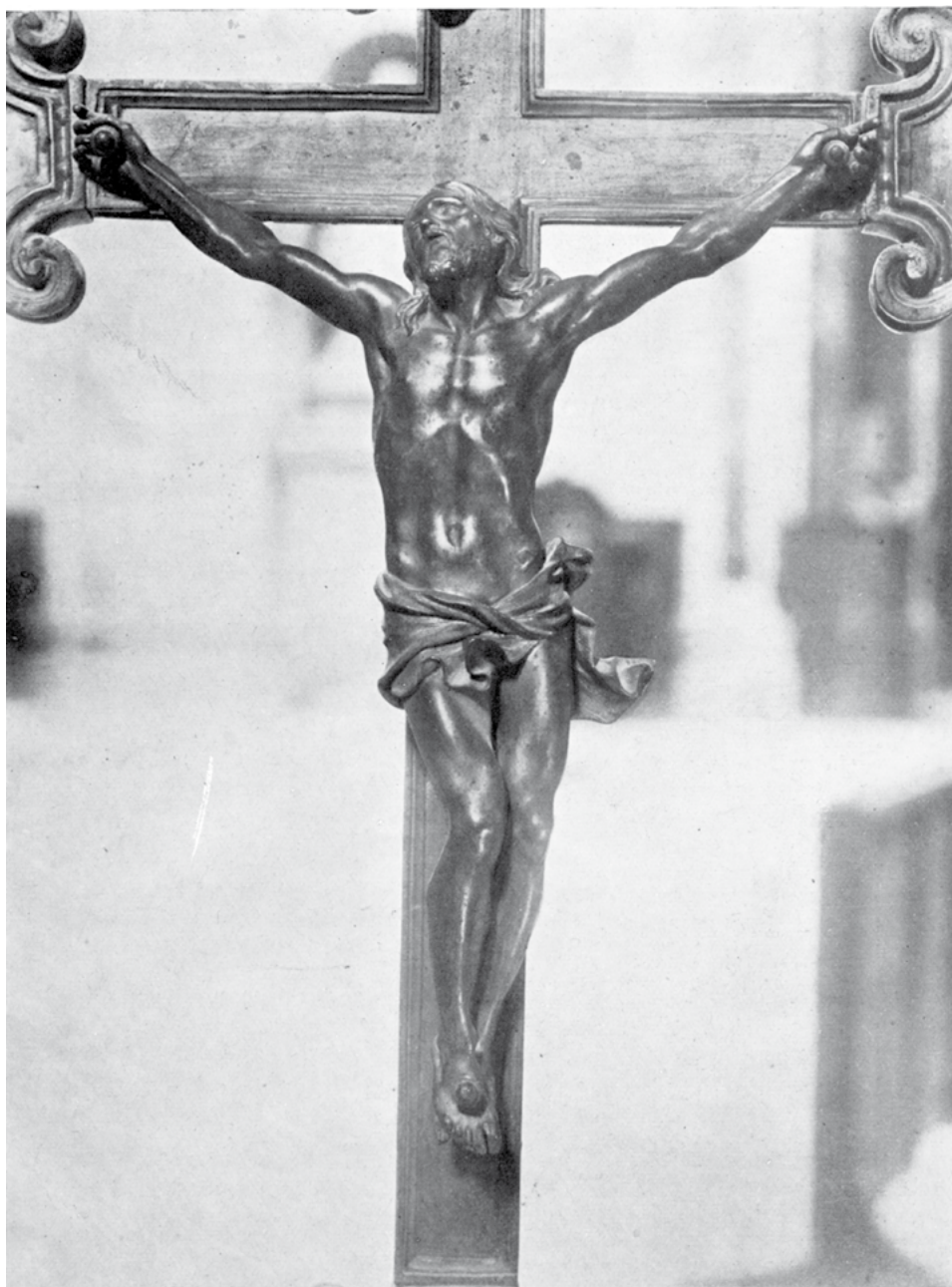


Fig. 5 Gian Lorenzo Bernini, *Crocifisso*, 1659, collezione privata.



Gian Lorenzo Bernini (su invenzione di), Ercole Ferrata, *Crocifisso*, 1659, Città del Vaticano, basilica di San Pietro.



Fig. 7

Ercole Ferrata (attribuito), *Crocifisso*, post 1659, particolare del busto, Gerusalemme, convento di San Salvatore.



Gian Lorenzo Bernini (su invenzione di), Ercole Ferrata, *Crocifisso*, 1659, particolare del busto, Città del Vaticano, basilica di San Pietro.

Fig. 8



Fig. 9 Gian Lorenzo Bernini, *Crocifisso*, 1659, particolare del busto, collezione privata.



PROFILO AUTORE

Antonello Ricco

Antonello Ricco è ricercatore in tenure track di Storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno, ove ha l'incarico di Delegato ai Tirocini curriculari e post-lauream ed è membro del Collegio di Dottorato in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica. Si occupa di produzione scultorea e i suoi interessi spaziano dalle arti applicate alla museologia. Nel corso degli anni, ha collaborato con Enti locali, Soprintendenze e Direzione Generale Musei del Ministero della Cultura; è membro del Comitato Scientifico del Terra Sancta Museum di Gerusalemme. Tra gli ultimi contributi, quelli su Camillo Rusconi in "Ricche minere" (22, 2024) e sull'oreficeria napoletana nel catalogo del *Terra Sancta Museum* (Parigi 2025), e la monografia su *Giulio Mencaglia* (Pisa 2023).

Antonello Ricco is a tenure-track researcher in Modern Art History at the Department of Cultural Heritage Sciences at the University of Salerno, where he serves as the Coordinator for Undergraduate and Postgraduate Placements and is a member of the Doctoral Board for Methods and Methodologies of Archaeological and Art-Historical Research. His work focuses on sculpture, and his interests range from the applied arts to museology. Over the years, he has collaborated with local authorities, heritage authorities and the Directorate-General for Museums of the Ministry of Culture; he is a member of the Scientific Committee of the Terra Sancta Museum in Jerusalem. Among his most recent contributions are those on Camillo Rusconi in "Ricche minere" (22, 2024) and on Neapolitan goldsmithing in the catalogue of the *Terra Sancta Museum* (Paris 2025), as well as the monograph on *Giulio Mencaglia* (Pisa 2023).



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1, 3, 7: foto dell'autore; **2:** © Custodia di Terra Santa; **4, 5, 9:** tratte da: A. Bacchi, «Bernini sculptures not by Bernini». *I Crocifissi di Ercole Ferrata per San Pietro*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano, Officina Libraria, 2019; **6, 8:** tratte da: R. Battaglia, *Crocifissi del Bernini in S. Pietro in Vaticano*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1942.



Teresa Leonor M. Vale

Il Re, ma anche ambasciatori, aristocratici e prelati: la committenza portoghese di scultura barocca romana tra Seicento e Settecento

Abstract ITA

Il fenomeno dell'importazione di scultura barocca italiana, e più specificamente romana, in Portogallo acquisisce particolare rilevanza a partire dall'ultimo quarto del Seicento, e durante la prima metà del Settecento, corrispondente al regno di Giovanni V (1706-1750). Se nel XVII secolo gli importatori risultano molteplici e diversificati è altresì vero che, a partire dall'inizio del Settecento il sovrano e, per sua prerogativa, la committenza regia assumeranno un ruolo chiaramente preponderante. In questo contributo si cerca di delineare il profilo dei committenti, di caratterizzare i processi inerenti alla concretizzazione della commissione – quali i meccanismi di importazione e gli agenti coinvolti – e, inoltre, di analizzare il grado di intervento del committente nella versione finale dell'opera.

Abstract ENG

The phenomenon of the importation of Italian Baroque sculpture, and more specifically Roman sculpture, into Portugal acquires particular significance from the last quarter of the seventeenth century and throughout the first half of the eighteenth century, corresponding to the reign of John V (1706-1750). While in the seventeenth century importers appear to have been numerous and diverse, it's nonetheless true that, from the beginning of the eighteenth century onwards, the monarch and, by virtue of his prerogative, royal patronage assumed a clearly predominant role. This study seeks to outline the profile of the patrons, to characterise the processes involved in the materialisation of the commission – such as the mechanisms of importation and the agents involved – and, moreover, to analyse the degree of intervention exercised by the patron in the final version of the work.

Parole chiave

Committenza portoghese, Giovanni V, importazione di scultura, Portogallo, scultura barocca romana

Il fenomeno dell'importazione di scultura barocca italiana, e più specificamente romana, in Portogallo acquisisce particolare rilevanza a partire dall'ultimo quarto del Seicento, in un momento in cui la pace con la Spagna era già stata siglata (1668), a seguito della cosiddetta Guerra da Restauração (Guerra di Restaurazione), scaturita dalla proclamazione dell'indipendenza dal dominio spagnolo, avvenuta il 1° dicembre 1640. L'ultimo quarto del XVII secolo si configura, pertanto, come una congiuntura favorevole allo sviluppo di una seconda fase diplomatica (la prima aveva mirato soprattutto al riconoscimento dell'indipendenza nazionale da parte delle altre potenze europee, e in modo del tutto particolare da parte del Pontefice), maggiormente predisposta ad altri tipi di contatti e relazioni, in ambito culturale e artistico. I diplomatici si rivelano, dunque, agenti determinanti nel quadro del fenomeno dell'importazione di opere d'arte romana e, in particolare, di scultura, procedendo all'acquisizione di opere sia per sé stessi sia per terzi.

Se nel XVII secolo gli importatori risultano molteplici e diversificati – tra i quali si annovera, naturalmente, il re, ma anche diplomatici e uomini di Chiesa (dell'alto clero secolare come pure di quello regolare) – è altresì vero che, a partire dall'inizio del Settecento e, in particolare, con il regno di Giovanni V (1706-1750), il sovrano e, per sua prerogativa, la committenza regia assumeranno un ruolo chiaramente preponderante.

In questo contributo si cercherà, pertanto, di delineare il profilo dei committenti, di caratterizzare i processi inerenti alla concretizzazione della commissione – quali i meccanismi di importazione e gli agenti coinvolti – e, inoltre, di analizzare il grado di intervento del committente nella versione finale dell'opera (fornitura di disegni, scelta degli artisti, definizione di programmi iconografici e/o decorativi).

Il profilo del committente

Le ricerche che abbiamo avuto l'opportunità di intraprendere nel corso delle ultime decadi consentono di delineare con ragionevole chiarezza e precisione il profilo – o meglio, i profili – dei committenti. Unificati dall'interesse e dalla capacità di consumo di opere di scultura barocca italiana, e più specificamente romana, grazie in primo luogo alle loro disponibilità economiche ma anche a una certa cultura artistica, tali committenti si presentano tuttavia portatori di profili differenti e rivestono ruoli e funzioni diversi all'interno della struttura sociale coeva.

Come è già stato osservato, si riconoscono due situazioni distinte tra il XVII e il XVIII secolo. Se nell'ultimo quarto del Seicento – momento in cui si può parlare a pieno titolo di barocco in Portogallo – i principali committenti si identificano nella nobiltà e nell'alto clero, senza che il re assuma un ruolo di particolare protagonismo, la situazione muta sostanzialmente a partire dai primi decenni del Settecento. Gli elementi provenienti dai gruppi sociali privilegiati continuano a essere presenti, ma il sovrano diviene chiaramente il motore della committenza, generando

peraltro un non trascurabile effetto di emulazione che stimola nuove commissioni da parte di altri agenti, soprattutto di coloro che gravitano nell'ambiente di corte.

Indipendentemente dalle differenze esistenti tra Sei e Settecento, si individuano come principali committenti della scultura italiana: il re, l'aristocrazia e il clero.

Per quanto riguarda il sovrano, e diversamente dai suoi immediati predecessori, la figura di Giovanni V (1689-1750), il cui regno corrisponde grosso modo alla prima metà del XVIII secolo, si impone come imprescindibile. Le committenze giovannine segnano profondamente la Roma del suo tempo – come puntualmente testimonia il diligente *Chracas* nelle pagine del suo «Diario Ordinario» – e mantengono attivi numerosi scultori, grazie alla dimensione di imprese come quella del complesso scultoreo della Basilica Reale di Mafra, comprendente 58 statue, 2 rilievi e un crocifisso monumentale, nella loro maggior parte eseguiti nell'Urbe¹.

Nel contesto dell'aristocrazia, sia nel Seicento che nel Settecento, si individuano soprattutto personaggi che, non avendo avuto l'opportunità di viaggiare nella Penisola Italica, ricorrono ai servizi di agenti – non di rado diplomatici (ambasciatori, inviati; ministri residenti), talora essi stessi committenti – per la realizzazione delle loro opere. A tale questione si tornerà in seguito.

Per quanto concerne il clero, si riconoscono fondamentalmente tre situazioni: quella degli ecclesiastici che si recano a Roma per motivi diversi – emblematico è il caso del domenicano e primo vescovo di Rio de Janeiro (in Brasile, dove non è mai andato) fra Manuel Pereira (1625-1688), che viaggia due volte nella città pontificia, prima come *socius* del Generale (1667) e, alcuni anni più tardi, come Provinciale dei domenicani portoghesi per partecipare al Capitolo Generale dell'Ordine, soggiornando a Roma tra il 1670 e il 1677. Nell'ambito del suo viaggio, con tappa a Genova, avrà commissionato, per la propria cappella funeraria nella chiesa del convento di S. Domingos di Benfica, un insieme di piccole statue che rappresentano chiaramente l'universo devozionale di un domenicano portoghese².

La seconda situazione riguarda quelli ecclesiastici che seppure non viaggiando si interessano all'arte italiana in generale e a la scultura in particolare e fanno ricorso di agenti per acquistare le opere che desiderano, e sarebbe questo il caso del primo Cardinale Patriarca di Lisbona, D. Tomás de Almeida (1670-1754), che

¹ J. Montagu, *D. João V and Italian Sculpture, The Age of the Baroque in Portugal*, a cura di Jay A. Levenson, Londra-New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 81-87, J. Montagu, *João V e la Scultura Italiana, Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma, Argos, 1995, pp. 385-390.

² T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisbona, Caleidoscópio, 2004, pp. 148-160; Eadem, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo. Opere, Artisti, Committenti*, Roma, Gangemi, 2010, pp. 23-33.

commissiona statue per la capella e per i giardini del suo palazzo di Santo Antão do Tojal, nei pressi della capitale.

La terza situazione riguarda i rapporti stretti mantenuti da alcuni ordini religiosi con i loro superiori a Roma. È il caso della Compagnia di Gesù e dell'applicazione del "modo nostro", che prevedeva il ricorso a una vera e propria rete di artisti ritenuti capaci di interpretare adeguatamente i requisiti e i desiderata dei committenti ignaziani. A Lisbona, esemplifica tale dinamica la commissione e l'esecuzione del gruppo di apostoli destinato alla chiesa del collegio di Santo Antão-o-Novo, durante gli anni Ottanta e Novanta del Seicento; opere di cui sopravvive solo una parte, visibile oggi all'esterno dell'edificio, trasformato in ospedale dopo l'espulsione della Compagnia nel 1759³.

Accanto a questi, va tuttavia menzionato un altro committente di rilievo: la comunità italiana di Lisbona, costantemente impegnata ad arricchire la propria chiesa nazionale di Nostra Signora di Loreto con opere d'arte provenienti dalla Penisola Italiana. Nel Seicento, come nella prima metà del Settecento, tale comunità era costituita in maggioranza da genovesi, circostanza che ha ovvie implicazioni circa la provenienza delle opere importate: le statue che arrivavano a Lisbona partivano non solo da Roma ma anche da Genova. Si assiste così al progressivo arrivo di colonne e capitelli in «marmo bianco di Genova» (che, come ben sappiamo, non implica necessariamente un'origine nella Repubblica di Genova, ma semplicemente il fatto che fossero imbarcati da quel porto ligure), nonché di un intero insieme di statue di apostoli, proveniente dalla bottega di Filippo Parodi (1630-1702) e giunto a Lisbona tra il 1679 e il 1684⁴.

Il ruolo della comunità italiana nel campo dell'importazione di scultura italiana – e in particolare genovese – non si limitava, tuttavia, a questa committenza diretta per consumo proprio. Quei genovesi, che assicuravano con le loro imbarcazioni i regolari collegamenti tra i porti di Lisbona e di Genova, fungevano anche da intermediari per tutti coloro che desideravano possedere opere di scultura. Il caso del conte di Aveiras, D. João da Silva Telo de Meneses (1648-1740), che si avvale di membri della comunità italiana di Lisbona per commissionare una statua di Ercole con l'Idra destinata al giardino della sua villa di Belém, rappresenta esattamente questa dinamica. Furono membri della famiglia Garvo, maestri scalpellini e scultori originari di Bissone e attivi a Genova, stabilitisi nella capitale portoghese a partire

³ Eadem, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 179-184; Eadem, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo*, cit., 2010, pp. 67-75.

⁴ Eadem, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 138-148, Eadem, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo*, cit., pp. 11-20; Eadem, 'Che sarà cosa curiosissima e delle più belle'. A escultura barroca da Igreja do Loreto, in «Estudos Italianos em Portugal», 13 (2018), pp. 83-101.

dall'arrivo di Giovanni Battista Garvo nel 1672, a fungere da intermediari per la realizzazione della statua. L'esecuzione dell'opera fu affidata allo scultore Giuseppe Gagini (1643-1713), appartenente alla famiglia di Giulia Maria Gagini, moglie di Giovanni Domenico Garvo, figlio del Giovanni Battista giunto a Lisbona, che continuava la propria attività a Genova⁵.

Dai portoghesi agli italiani, dalla Corona ai membri della nobiltà e del clero – sia secolare sia regolare – senza dimenticare il ruolo peculiare dei diplomatici, tutti si configurano come agenti riconoscibili nel processo di commissione e di importazione della scultura barocca italiana in Portogallo. Ed è precisamente di tale processo che ci occuperemo di seguito.

Tipologie delle opere eseguite su committenza portoghese

In termini generali, si può affermare che le opere di scultura italiana realizzate nell'ambito della committenza portoghese possono essere organizzate in due grandi insiemi: da un lato, le opere di carattere religioso; dall'altro, le sculture destinate ai giardini, cui si aggiungono alcune opere isolate di particolare rilievo, che si elencano di seguito.

Nel primo gruppo si distinguono:

- il busto della Vergine, gli elementi scultorei degli altari e le statue degli apostoli della chiesa nazionale degli Italiani [fig. 1];
- il gruppo di nove statue della cappella di San Gonçalo de Amarante, nel convento di São Domingos di Benfica [fig. 2];
- gli elementi scultorei degli altari e le statue degli apostoli della chiesa del collegio di Santo Antão-o-Novo;
- le statue della facciata dell'abazia di S. Maria di Alcobaça;
- le statue della facciata della cappella del palazzo dei Patriarchi, a Santo Antão do Tojal;
- la componente scultorea della Basilica Reale di Mafra (58 statue, 2 rilievi e 1 crocifisso monumentale) [figg. 3-5];
- la componente scultorea della cappella di San Giovanni Battista, nella chiesa di São Roque di Lisbona [figg. 6-7].

⁵ Eadem, *Os Garvo. Uma família de artistas italianos em Lisboa e o seu papel no contexto da arte portuguesa de Seiscentos e Setecentos*, 'Le nove son tanto e tante buone, che dir non se po'. *Lisboa dos Italianos: Arte e História (sécs. XIV-XVIII)*, a cura di N. Alessandrini, P. Flor, M. Russo, G. Sabatini, Lisbona, Cátedra de Estudos Sefarditas A. Benveniste, 2013, pp. 175-187.

Nel secondo gruppo figurano invece:

- la fontana di Nettuno, destinata al palazzo dell'Anunciada del conte di Ericeira [fig. 8];
- una fontana con tritoni e busti di imperatori, nella *Quinta do Calhariz*, di D. Luís de Sousa e suo fratello D. Francisco de Sousa;
- le quattro statue del Lago dei Cavalieri nei giardini del palazzo dei marchesi di Fronteira;
- l'Ercole e l'Idra nel giardino della *Quinta de Belém* del conte di Aveiras;
- un secondo Ercole e l'Idra nei giardini del palazzo dei conti di Sarzedas (poi noto come Palazzo di Palhavã);
- le statue di figure femminili nei giardini dello stesso palazzo⁶.

Devono inoltre essere menzionate alcune opere isolate, tra cui si identificano ritratti – particolarmente degni di nota il busto di fra José Maria da Fonseca Évora, attribuibile a Carlo Monaldi (ca. 1691-1760) – nonché due gruppi scultorei: la Carità Romana di Bernardino Ludovisi (1693-1749) e la Morte di Cleopatra di Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), acquistata da un agente del re, Alexandre de Gusmão (1695-1753), nella bottega dello scultore dopo la sua morte⁷.

Il ruolo dei committenti

Torniamo ora ai committenti, oggetto principale di questo contributo, per soffermarci più dettagliatamente sul loro ruolo e sull'entità del loro intervento.

Non sempre il committente interviene in modo decisivo nella concezione e nell'esecuzione dell'opera. Con una certa frequenza, il suo ruolo si limita alla scelta del soggetto e alla comunicazione di qualche indicazione utile per lo scultore, riguardante l'iconografia o la composizione, eventualmente fornendo disegni o incisioni da seguire.

Tuttavia, il caso che si presenta di seguito mostra come il committente e il suo

⁶ Su tutte queste opere: T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit.; Eadem *Escultura Barroca Italiana em Portugal. Obras dos Séculos XVII e XVIII em Coleções Públicas e Particulares*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005; Eadem, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo*, cit.; Eadem, "sam de huma so pedra de jaspe cada huma mandadas vir de Italia". As estátuas italianas da fachada da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, in «Revista Museu», IV Serie, 27 (2023-2024), pp. 9-28.

⁷ Oggi nel Jardim Botânico Tropical da Universidade de Lisboa; vedi T. L. M. Vale, *Escultura Barroca Italiana em Portugal*, cit., pp. 132-137 e pp. 125-131.

agente possano risultare determinanti per il risultato finale. Si tratta di un'opera che abbiamo avuto modo di studiare approfonditamente⁸, e della quale, per tale motivo, disponiamo di un'abbondante documentazione: essa fungerà dunque da *case study*.

La fontana di Nettuno, eseguita da Ercole Ferrata (ca. 1610-1688) con la collaborazione di Michele Maille (ca. 1643-1703)⁹, su progetto di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e oggi conservata nei giardini del Palácio Nacional de Queluz [fig. 8], fu commissionata dal conte di Ericeira, D. Luís de Meneses, per il giardino della sua residenza della capitale.

In tale palazzo degli Ericeira si riuniva liberamente un gruppo di intellettuali, che la storiografia portoghese ha identificato come il «primo cenacolo illuminato»¹⁰. Il livello culturale del conte di Ericeira (e anche di sua moglie, che parlava diverse lingue e pubblicò poesie sotto pseudonimo) emerge dagli interni della dimora – in gran parte distrutti dal terremoto del 1755 – ma ricostruibili attraverso le parole di autori contemporanei¹¹.

⁸ Eadem *La Fontana di Nettuno nei Giardini del Palazzo di Lisbona dei Conti di Ericeira, Un'Opera di Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata in Portogallo, Traduzioni, Imitazioni, Scambi tra Italia e Portogallo nei Secoli*, a cura di M. Lupetti, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 137-162; T. L. M. Vale, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo*, cit., pp. 35-55; Eadem, *Ercole Ferrata e il Portogallo: un scultore lombardo e il gusto di una committenza divisa tra Roma e Genova*, in «Artisti dei Laghi», 2 (2012), pp. 129-143, <https://www.academia.edu/19865052/Teresa_Leonor_M_VALE_Ercole_Ferrata_e_il_Portogallo_un_scultore_lombardo_e_il_gusto_di_una_committenza_divisa_tra_Roma_e_Genova_in_Artisti_dei_Laghi_N_II_2012_pp_129_143>.

⁹ Michel Maille, documentato a Roma dal 1668, qualche anno prima condivideva con il maestro l'uso del locale – nel vicolo del Gonfalone, vicino alla chiesa di Santa Lucia in via Giulia – e dal 1678 in poi sembra di continuare ad occuparlo in proprio – cfr. A. Marchione Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti, Sculture Romane del Settecento. La professione dello Scultore*, III, a cura di E. Debenedetti, Roma, Buonsignori Editore, 2003, p. 70; su M. Maille si vedano i recenti contributi di C. Giometti, *Nuovi contributi per Michel Maille scultore di marmo*, in «Prospettiva», 117-118 (2005-2006), pp. 173-182 e C. Giometti, *Maille (Maglia), Michel*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67 (2006), pp. 544-548.

¹⁰ J.S.S. Dias, *Portugal e a Cultura Europeia (Sécs. XVI a XVIII)*, in «Biblos», XXVIII (1953), p. 105.

¹¹ Si veda D.B. Machado, *Biblioteca Lusitana*, tomo III, Lisbona, Officina de Ignacio Rodrigues, 1752, p. 118 e anche Conde de Sabugosa, *Gente d'Algo*, Lisbona, Portugal-Brasil Lda., 1915, p. 288, J. de Castilho, *Lisbona Antiga. Bairros Ocidentais*, Lisbona, C.M.L., 1935-1939, vol. IV, p. 258, Idem, *Lisboa Antiga. O Bairro Alto*, 3ª ed., Lisbona, C.M.L., 1954, vol. I, pp. 249-251, A.A. de Carvalho, *Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa*, in «Bracara Augusta», XXVII/63 (1974), p. 5.

L'interesse del conte di Ericeira per l'importazione di opere d'arte riflette chiaramente non solo la sua formazione culturale internazionale, ma anche la consapevolezza della superiore qualità artistica delle opere realizzate da artisti stranieri, percezione diffusa in Portogallo nella seconda metà del Seicento. Come scrive significativamente lo stesso Luís de Meneses in una lettera datata 8 agosto 1672, indirizzata a Duarte Ribeiro de Macedo, inviato del Portogallo a Parigi: «qui mi hanno dipinto la Battaglia del Canale e l'assedio di Évora, e anche l'occasione in cui sconfissi il Duca di Ossuna; tuttavia, benché i quadri siano ben riusciti – poiché li dipinsero Bento Coelho¹² e Marcos da Cruz¹³ – non sono apprezzati, giacché conta soltanto la piuma e la voce straniera»¹⁴.

Da questa breve rassegna delle committenze del conte di Ericeira risulta evidente che la fontana di Nettuno si inseriva in un insieme di opere che superava i confini strettamente nazionali per collocarsi in un contesto culturale europeo.

Il processo di committenza vide il contributo decisivo di D. Luís de Sousa, già citato vescovo di Lamego e arcivescovo di Braga, all'epoca ambasciatore del Portogallo a Roma. Già nel luglio 1676, infatti, una lettera del conte a Duarte Ribeiro de Macedo menziona che la commissione a D. Luís de Sousa era stata formalizzata: «Ho commissionato all'arcivescovo ambasciatore una fontana per il mio giardino, della quale mi ha inviato un eccellente disegno»¹⁵.

La versione originale della commissione prevedeva una fontana sormontata da una statua di Marte, «tirada pelo meu retrato» («presa dal mio ritratto»), come scriveva lo stesso conte nella citata lettera dell'agosto 1672¹⁶. Il ritratto utilizzato come modello era con ogni probabilità la incisione di Frederik Bouttats II il Giova-

¹² Bento Coelho da Silveira (1617-1708), pittore portoghese tra i più apprezzati del Seicento.

¹³ Marcos da Cruz (c. 1610-1683), pittore portoghese.

¹⁴ «Fizerão-me aqui a batalha do Canal, e o sitio de Euora, e a ocasião em que derrotei o Duque de Ossuna: porem ainda que ficaram bem feitos porque os pintou Bento Coelho, e Marcos da Cruz, como não uale senão a voz, pluma estrangeiras não conseguem a estimação que eu dezejaua», Arquivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT], *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, Doc. 4, pubbl. da R. Lino, *Uma carta de D. Luís de Meneses, 3º Conde da Ericeira*, in «Belas-Artes», 15 (1960), p. 4 e da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 333-334.

¹⁵ «Tenho encomendado ao Arcebispo Embayxador de Roma hua fonte pera o meu jardim, de que me mandou hua excelente planta», ANTT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, Doc. 19, f. 1v., pubbl. da R. Lino, *Uma Carta de D. Luís de Meneses*, cit., e da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 333-334.

¹⁶ *Ibidem*.

ne (?-1676), realizzata prima del 1673 e successivamente inclusa nel primo tomo della *História de Portugal Restaurado* (1679)¹⁷.

La scelta del dio della guerra non era certo estranea alla memoria personale del committente, che aveva partecipato in diverse battaglie della Guerra da Restauração, la guerra della restaurazione dell'indipendenza nazionale (1640-1668).

Tuttavia, l'agente – D. Luís de Sousa – aveva un'idea diversa, maturata probabilmente alla luce delle fontane romane che era solito visitare, come egli stesso racconta nel suo diario¹⁸.

Fu proprio lui a convincere il conte che, per una fontana, fosse più appropriata la rappresentazione di una divinità legata al governo delle acque, come Nettuno [fig. 9].

La cronologia di questo processo è documentata da tre preziose lettere inviate da Roma da D. Luís de Sousa: la prima al fratello D. Francisco de Sousa e le altre due allo stesso conte di Ericeira. Nella prima, del 21 agosto 1677¹⁹, apprendiamo che il programma iconografico era già definito e prevedeva la figura di Nettuno circondata da altre figure marine:

La fontana sarà composta da una figura di Nettuno alta dieci palmi; tale figura starà sopra una conchiglia larga sette palmi e mezzo, come se camminasse sulle acque. La conchiglia sarà sostenuta da quattro delfini alti otto palmi. Ai quattro lati della vasca vi saranno quattro tritoni alti sette palmi ciascuno. Sull'acqua della vasca nuoteranno quattro pesci, lunghi cinque palmi ciascuno, in modo da rendere la vasca molto graziosa. Ciascun tritone avrà un'insegna: con una mano terrà uno scudo, e con l'altra una buccina, con la quale soffierà. Uno degli scudi porterà le armi di Ericeira; un altro avrà una 'cifra' che mi sarà comandata; un terzo potrà recare il ritratto del conte, se egli lo desidera; e l'ultimo porterà

¹⁷ *Historia de Portugal Restaurado: Offerecida ao Serenissimo Principe Dom Pedro Nosso Senhor / Escritta por Dom Luis de Menezes Conde da Ericeyra, do Conselho de Estado de S. Alteza, seu Vêdor da Fazenda, & Governador das Armas da Provincia de Tras os Montes, &c.*, tomo I, Lisboa, Officina de João Galvão, 1679.

¹⁸ T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.

¹⁹ Manoscritto citato e parzialmente pubblicato da P. V. Gomes, *Obra Crespa e Relevante. os Interiores das Igrejas Lisboetas na Segunda Metade do Século XVII - alguns problemas, Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do Seu Tempo*, a cura di L.M. Sobral, Lisboa, IPPAR, 1998, p. 120; per la trascrizione integrale cfr. A. Delaforce, J. Montagu, P.V. Gomes, M. Soromenho, *A Fountain by Gian Lorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal*, in «The Burlington Magazine», 140/1149 (1998), pp. 804-811.

qualche altra figura che deciderò qui. Tutta questa opera – di Nettuno, della conchiglia, dei delfini, dei tritoni, degli scudi e dei pesci – sarà di marmi finissimi²⁰.

In seguito, Don Luis de Sousa si trattiene sulla paternità dell'opera, rivelandoci i nomi degli artisti coinvolti nella sua realizzazione:

Questa è la fontana di Ericeira, realizzata secondo il modello approvato dal *Vernino* [Bernini]; e fu Vernino ad averne fissato tutte le misure, sicché non vi è motivo di discutere la loro proporzione, poiché oggi nel mondo non si trova nessuno che, nella scultura, possa muovere obiezioni a Vernino. L'ufficiale che esegue la fontana si chiama Ercole Ferrara, scultore insigne da molti anni, poiché è ormai un uomo anziano. Egli dovrà fare le forme; Vernino le dovrà vedere, esaminare e avvertire, se vi fosse qualcosa da correggere, cosa che non credo accadrà²¹.

È significativo che l'ambasciatore sottolinei la «paternità berniniana» dell'opera, segno di garanzia e di prestigio, anche se in realtà la fontana fu prevalentemente eseguita da Ferrara.

D. Luís de Sousa fu inoltre responsabile della scelta del modello per la figura di Nettuno: la statua eseguita da Bernini oltre cinquant'anni prima (1621) per il cardinale Alessandro Damasceni-Peretti, Montalto, collocata sulla balaustra della grande vasca nota come *Peschiera* della villa Montalto (progetto di Domenico

²⁰ «A fonte de huma figura de Neptuno de des palmos de alto; a tal figura estara sobre huma concha de sete palmos e meyo de Largura, finjindo-sse que sobre Ella anda Neptuno pasiando as agoas. Esta concha ha-de ser leuada de coatro golfinhos cada hum de oito palmos de alto. Nos coatro lados do tanque hão-de estar coatro tritões cada hum sete palmos de alto. Sobre a agoa do tanque hão-de andar nauegando coatro peixes cada hum de sinco palmos de comprido por modo que fassão tanque muito airozo. Cada hum dos tritões ha-de ter huma Empreza por que com huma mão ha-de ter mão cada huma em sua tarje e com outra a hum buzio por que hão-de estar asoprando. Huma das tarje ha-de ser das armas de Eriseira; outra tera a sifra que este me mandar. Outra podera ter o retrato do Conde se este a quizer asim. Outra tera alguma outra couza que aquy arbitrarei. Toda esta obra de Neptuno, Concha, Delfins, Tritões, tarjes, e peixes he de marmores fenisimos.», Biblioteca da Ajuda [BA], Ms. 51-V-25, f. 82v., pubbl. da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 334-335.

²¹ «Esta he a fonte de Eriseira feita por modello aprouado por Vernino e Vernino foi o que ajustou todas as medidas declaradas com que não ha que discursar sobre a proporssão dellas, porque não ha hoje no mundo quem na Escultura possa argoar a Vernino. O ofisial que fas a fonte se chama Ercole Ferrara Escultor insigne ha muitos annos, porque he hum uelho que ja tem muitos. Elle ha-de fazer capas; Vernino a ha-de uer, Expreitar, e aduertir ao ofisial se ouuer de qué, que creyo não auera.», BA, Ms. 51-V-25, f. 83, pubbl. da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 334-335.

Fontana, 1579-1581)²², come rivela un'incisione di Giovanni Francesco Venturini (1650-1710) dalla serie *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma*²³.

Il diario di Sousa attesta come i giardini della villa Montalto lo avessero profondamente impressionato, con le loro «vie eleganti e le numerose fontane ornate da squisiti giochi d'acqua; e, se pure non fosse la più eccellente, non vi è in tutta Roma alcuna che le sia superiore»²⁴, essendo, insieme a quelli di villa Borghese, gli unici da lui visitati più volte (10 settembre 1676 e 6 gennaio 1678)²⁵.

La tanto celebrata Fontana di Nettuno del Palazzo dell'Anunciada, che fu anche replicata in versione effimera nel *Terreiro do Paço* di Lisbona per le nozze del re D. Pedro II nel 1687²⁶, risultò dunque dal concorrente intervento del committente – il cui stemma possiede²⁷ [figg. 10-11] – e del suo agente.

In effetti, D. Luís de Sousa non solo contattò gli scultori incaricati della progettazione e dell'esecuzione, ma ne seguì anche passo passo i lavori: «La fontana si lavora da molti giorni e si lavorerà ancora per molti mesi, poiché il marmo richiede lentezza; ora che le figure sono più definite, vi lavorano soltanto gli uomini più esperti, cioè Ercole Ferrata e un altro, poiché non sarebbe opportuno che vi lavorassero altri meno esperti»²⁸.

²² La famiglia di Alessandro Peretti è legata ai Savelli, per cui villa Montalto è ugualmente chiamata villa Savelli; nel Settecento la proprietà si individua nella pianta di Giovanni Battista Noli (1748) come villa Negroni; nel 1888 la villa fu demolita per far spazio alla costruzione alla stazione Termini.

²³ G.B. Falda, G.V. Venturini, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, [1691]; Il gruppo di *Nettuno e Glauco* si conserva oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. A.18:1-1950).

²⁴ «Galantes Ruas e muittas fontes con esquezitos jogos de Agoas quando não seja o melhor não ha em Roma algum que o Advantage.», Biblioteca Nacional de Portugal [BNP], Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 408, f. 148v., pubbl. da T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador Português*, cit., p. 127.

²⁵ BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 408, f. 148v. e f. 284, pubbl. da T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador Português*, cit., pp. 127-128 e p. 190.

²⁶ BNP, Secção de Reservados, Arquivo da Casa de Tarouca, J. Reis, *Cópia dos Reaes Aparatos e Obras que se Fizeram em Lixboa na Ocasião da Entrada, e dos Desponsorios de Suas Maestades*, f. 27, pubbl. da N. C. Borges, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, 1986, p. 157.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «A fonte se fas ha muitos dias, e ha-de gastar ainda em fazer-sse muitos mezes porque o marmore se Laura muy uagarosamente; e com as figuras comesarem a estar menos brutas, trabalharão só dos homens nellas, que he o Ercole Ferrara, e outro, porque não conueria que trabalhassem outros menos peritos.», BA, Ms. 51-V-25, f. 83-83v., pubbl. da T. L. M. Vale,

Egli si preoccupò perfino dell'imballaggio e del trasporto, dando istruzioni tecniche dettagliate, in una lettera da Roma del 18 gennaio 1681, sulla rimozione del "pontello" l'elemento di raccordo tra il braccio e il tronco della figura di Nettuno:

Osserverà pure Vostra Signoria che, fissata a uno dei bracci e al corpo di Nettuno, vi è una traversa di pietra che qui chiamano *pontello*.

Lo scultore non ha voluto rimuoverla, affinché la statua risultasse più solida e potesse resistere a qualunque urto. Se Vostra Signoria desidera che tale *pontello* sia conservato, la statua non ne risulterà difettosa, poiché molte delle più insigni di Roma ne hanno di simili. Ma, se a Vostra Signoria sembrasse che senza di esso l'opera apparisse più perfetta, è facilissimo rimuoverlo – con una sola avvertenza: in nessun caso si deve rompere o scalfire la pietra con piccone o altro strumento a percussione, ma consumarla con una lima. Se si colpisse con piccone o con un simile arnese, la statua potrebbe spezzarsi, e ciò sarebbe un danno irreparabile; limandola invece dolcemente, non vi sarà alcun pericolo²⁹.

La Fontana di Nettuno si configura così come un esempio emblematico del ruolo interventista del committente e del suo agente, quest'ultimo a sua volta committente di sculture italiane destinate alla propria residenza stagionale, la *Quinta do Calhariz*, dove si conservano ancora una fontana e alcuni busti di imperatori romani.

A questo proposito, è significativa una lettera di D. Luís de Sousa da Roma (21 agosto 1677), indirizzata al fratello D. Francisco:

Per molto meno di questa somma [duemila scudi romani] si potrebbe fare la stessa fontana a Genova – forse anche con la metà del denaro. Ma sarebbe la stessa solo per il numero delle figure, e diversissima quanto alla loro perfezione. Sarebbe come tutte le sculture di Genova,

Escultura Italiana em Portugal, cit., pp. 334-335.

²⁹ «Tambem reparara Vossa Senhoria que pregado a hum dos braços e corpo do Neptuno uay huma trauessa de pedra que aqui chamão funtello [*sic*] o escultor a não quis tirar pera que a estatua fosse mais forte e pudesse rezestir a qualquer impulso que recebesse se Vossa Senhoria quizer que se lhe conserue esse funtello não ficara com elle defectuoza a estatua porque assim os tem muitas das mais insignes de Roma e se parecer a Vossa Senhoria que sem elle ficara mais perfeita he facilissimo o tirar-sse mas com huma aduertencia e he que en nenhum cazo ha-de Desfazer-sse ou quebrar-se com picão ou outro instrumento que bata aquella pedra mas ha-de gastar-sse com huma Lima se se batesse com picão ou outro semelhante instrumento poderia quebrar a estatua que seria hum erreparauel danno e gastando-sse suauemente com huma lima não tem perigo algum.», ANTT, *Manuscritos da Livraria*, n. 442, f. 136v., pubbl. da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 336-337.

delle quali qui non si parla se non per burla. Risulterebbe buona per il popolo, ma cattiva per chi intende di scultura; ed è proprio questa differenza che fa variare tanto il costo. Poiché basta che una figura abbia questa o quella forma, che un braccio sia meglio slanciato o un gesto più naturale, perché qui se ne paghi qui il valore a peso d'oro³⁰.

Il prestigio della scultura barocca romana era dunque pienamente riconosciuto, giustificando gli elevati costi e alimentando il fenomeno dell'esportazione dal grande centro produttivo di Roma verso le molteplici periferie europee, tra le quali figurava, a pieno titolo, il regno del Portogallo.

³⁰ «Por muito menos que isso [dois mil escudos romanos] se faria esta mesma fonte em Genoua, e podera ser que por a metade do dinheiro. Mas seria a mesma quanto ao numero das figuras e deuersissima quanto a perfeição dellas. Seria como todas as esculturas de Genoua em que aquy se não fala senão por zombaria, e ficaria boa pera o pouo e má pera quem entendesse de Escultura; e Esta diferença faz toda a que ha no custo porque so porque huma figura tenha esta ou aquella forma porque tenha hum brasso melhor lansado, ou hum gesto mais proprio dão aquy hum peso de oiro», BA, Ms. 51-V-25, f. 83-83v., pubbl. da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 334-335.



Fig. 1

Jacopo Antonio Ponsonelli (1654-1735), attribuito, *Busto della Vergine*, Lisbona, chiesa della Madonna di Loreto.



Fig. 2

Cappella di San Gonçalo de Amarante, Lisbona, chiesa del convento de São Domingos de Benfica, statue attribuite a Giacomo Antonio Ponsonelli (1654-1735).



Fig. 3

Carlo Monaldi (c. 1691-1760), *San Domenico*, Mafra, basilica di Nossa Senhora e de Santo António.



Fig. 4

Filippo della Valle (1698-1768), *San Giovanni di Mata*, Mafra, basilica di Nossa Senhora e de Santo António.



Fig. 5

Giovanni Battista Maini (1690-1752), *San Michele*, Mafra, basilica di Nossa Senhora e de Santo António.



Fig. 6 Cappella di San Giovanni Battista, Lisbona, chiesa di São Roque (©SCML).



Fig. 7

Carlo Marchionni (1702-1786), *La Visitazione*, Lisbona, chiesa di São Roque, cappella di San Giovanni Battista (©SCML).



Fig. 8

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Ercole Ferrata (1610-1686), *Fontana di Nettuno*, Palácio Nacional de Queluz.



Fig. 9

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Ercole Ferrata (1610-1686), *Fontana di Nettuno*, Palácio Nacional de Queluz, Nettuno.



Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Ercole Ferrata (1610-1686), *Fontana di Nettuno*, Palácio Nacional de Queluz, Tritone e stemma del committente.



PROFILO AUTRICE

Teresa Leonor M. Vale

Teresa Leonor M. Vale (1967-) è laureata in Storia e Storia dell'Arte (1989) presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona e ha conseguito il dottorato in Storia dell'Arte (1994) presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Porto, con una tesi dedicata all'importazione della scultura barocca italiana in Portogallo nel contesto dei rapporti artistici e culturali tra i due Paesi nel Seicento. Ha inoltre svolto studi specialistici in Museologia e Conservazione delle opere d'arte. È stata docente di Storia dell'Arte presso la Scuola Superiore di Arti Decorative della "Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva", istituzione della quale ha ricoperto anche l'incarico di direttrice. Dal 2012 insegna presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona, dove è ricercatrice dell'ARTIS – Istituto di Storia dell'Arte, Professore Associato (dal 2024) e Direttrice del corso di laurea magistrale in Storia dell'Arte e Patrimonio. È autrice di numerose pubblicazioni, in portoghese, italiano, inglese, francese e spagnolo, tra cui libri e saggi apparsi in riviste specialistiche internazionali. È stata inoltre curatrice di numerose mostre. Negli anni più recenti, la sua attività di ricerca si è concentrata in particolare sull'argenteria barocca italiana e sul ruolo degli scultori nell'ambito di tale produzione artistica.

Teresa Leonor M. Vale (1967-) holds a degree in History and Art History (1989) from the Faculty of Letters of the University of Lisbon and a PhD in Art History (1994) from the Faculty of Letters of the University of Porto, with a thesis on the importation of Italian Baroque sculpture to Portugal in the context of artistic and cultural relations between the two countries in the 17th century. She has also completed specialized studies in Museology and Art Conservation. She taught Art History at the Higher School of Decorative Arts of the "Ricardo do Espírito Santo Silva Foundation", where she also served as director. Since 2012, she has taught at the Faculty of Arts of the University of Lisbon, where she is a researcher at ARTIS – Institute of Art History, Associate Professor (since 2024), and Director of the Master's Degree in History of Art and Heritage. She is the author of numerous publications in Portuguese, Italian, English, French, and Spanish, including books and essays in international journals. She has also curated numerous exhibitions. In recent years, her research has focused particularly on Italian Baroque silverware and the role of sculptors in this artistic production.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

4,5: ©SCML - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa; tutte le immagini prive di esplicita indicazione di autore e/o copyright sono di responsabilità dell'autore.





Grégoire Extermann

Francesco Moratti (1669-1719), uno scultore padovano tra Roma e Montecassino*

Abstract ITA

L'articolo tratta della produzione dello scultore padovano Francesco Moratti nella sua fase più originale, dopo l'elezione di Clemente XI. Oltre ad una statua del papa, senza tiara e piviale, spedita in due esemplari ai confini dello Stato – Montecassino e Urbino – Moratti crea opere che oscillano tra il classicismo romano di Carlo Maratti e quello veneto condizionato dall'arte ellenistica ed il suo filtro rinascimentale. Questo approccio, originale nel contesto postberni-niano, anticipa il classicismo di Canova che darà alla scultura romana un'auto-rità normativa sulla base di una reinterpretata eredità antica.

Abstract ENG

This article examines the work of Francesco Moratti, a Paduan sculptor based in Rome, following the election of Clement XI. Moratti created two innovative statues of the pope – without tiara or cope – intended for the confines of the state (Montecassino and Urbino) but which served as the basis for countless portraits. His work evolved between two forms of classicism, the Roman one embodied by his mentor Carlo Maratti, and the Venetian one, inspired by Hel-lenistic tradition reinterpreted by Renaissance artists. This approach anticipated the classicism of Canova, which would extend beyond the borders of the Papal States and give Roman sculpture a universal significance, not only in the realm of ancient statuary but also in that of modern creation.

Parole chiave

Carlo Maratti, classicismo scultoreo, Clemente XI, Francesco Moratti, Monte-cassino, scultura padovana, Urbino

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-g-externmann-f-moratti-roma-montecassino>

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

Francesco Moratti (1669-1719), si presenta come uno scultore dalla vita moderatamente lunga e dal successo professionale breve: a considerare la concentrazione delle sue opere più importanti nell'arco di una decina d'anni, tra l'elezione di Clemente XI nel 1700 e la morte di Carlo Maratti (1625-1713), suo protettore e mentore stilistico¹. Il fatto di aver aderito al classicismo romano del pittore marchigiano diede a Moratti un posto rilevante, senza che raggiungesse però la fama di Camillo Rusconi (1658-1728). La sua produzione, non ancora oggetto di un catalogo ragionato, offre spazio ad alcune riflessioni, oltre a fornire un caso ideale di riflessione sulle dinamiche artistiche tra la capitale e le zone periferiche dopo la scomparsa di Gian Lorenzo Bernini.

Lo scultore nasce a Padova nel 1669, come si deduce dall'età dichiarata nell'atto di morte². Si forma presso il genovese Filippo Parodi (1630-1702), attivo nel Veneto dal 1682 al 1694³. Gli viene attribuita da Giovanni Battista Rossetti la statua di *Ercole* nella tomba di Orazio Secco realizzata nel 1698 per la Basilica di Sant'Antonio⁴. Poiché la statua riprende palesamente l'*Ercole Gallico* di Pierre Puget (1620-1694) realizzato a Genova nel 1661, è verosimile che fosse Parodi, presente a Genova nel settimo decennio, ad eseguirla piuttosto che il giovane scultore principiante⁵. Neanche la dichiarazione di Rossetti che Moratti avrebbe contraffatto alla

* L'autore esprime i più vivi ringraziamenti ai curatori per la loro disponibilità e pazienza. L'articolo è stato redatto durante un periodo di residenza presso la Bibliotheca Hertziana, istituzione verso la quale si trova particolarmente obbligato.

¹ Su Francesco Moratti/Maratti: C. Faccioli, *Dello scultore Francesco Moratti, detto «Il Pado-vano»*, in «L'urbe», XXXVII (1974), pp. 8-18; R. Enggass, *Early eighteenth-century sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné*, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University Press, 1976, I, pp. 114-119; II, figg. 81-87; A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Torino, UTET, 1982, pp. 109-111; A. Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento*, 3, *La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2003, pp. 67-146, *passim*; C. Gamba, *Maratti, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69 (2007), pp. 453-456; D. Delle Fave, *La «Statua di Clemente XI» nel Duomo di Urbino e le opere di Francesco Moratti durante il pontificato di Clemente XI*, in «Atti e studi», XX (2021), pp. 107-118.

² A. Marchionne Gunter, *L'attività*, cit., pp. 131 nota 436, 140, doc. 11.

³ Sul periodo di Parodi nel Veneto: M. Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi: un excursus*, in *Filippo Parodi, le metamorfosi*, a cura di L. Leoncini, Genova, Sagep, 2024, pp. 32-39.

⁴ G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova: con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, 2 voll. Padova, Stamperia del Seminario, 1780, p. 177. L'autore trae la notizia da una guida manoscritta del 1734 redatta da Girolamo Ferrari (C. Faccioli, *Dello scultore*, cit., p. 8).

⁵ Sull'*Ercole Gallico*: K. Herding, G. Bresc-Bautier, *Pierre Puget*, 4 voll., Dijon, Faton, 2023, I,

perfezione lo stile del maestro è condivisibile, in quanto egli mantenne una sostanziale distanza rispetto al romanismo esuberante e plateale di Parodi.

Moratti è documentato a Roma nel 1592, quando ottiene il terzo premio per un rilievo dei *Tre giovani nella fornace ardente* (Dn, 3, 19-97) all'Accademia di San Luca. La discesa in Urbe fu motivata forse dall'elezione del veneziano Pietro Vito Ottoboni (1610-1691) col nome di Alessandro VIII nell'ottobre del 1689⁶. Moratti avrebbe goduto i favori della diplomazia veneziana con la commissione della tomba di Francesco Erizzo, figlio dell'ambasciatore Niccolò nel 1700 con la messa a disposizione di un *atelier* e forse di un alloggio nelle dipendenze di Palazzo Venezia⁷. Se Roma esportava le sue statue fuori dagli Stati della Chiesa, la diplomazia veneziana importava in Urbe i suoi scultori, una politica promozionale che avrebbe dato i suoi frutti più evidenti con Antonio Canova settant'anni più tardi.

Su richiesta del principe Livio Odescalchi, Moratti elabora dei disegni per la tomba di Innocenzo XI (1611-1689), affidata a Pierre-Etienne Monnot (1657-1733). Il coinvolgimento dello scultore padovano era stato forse favorito da Carlo Maratti che stava producendo dei disegni per lo stesso monumento. Moratti scolpisce nel 1697 un angelo per il frontone del portale sinistro dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù e realizza altri due angeli in stucco per il coronamento dell'altare maggiore della chiesa della Vallicella, disegnato da Camillo Rusconi, a fianco del *Crocifisso* di Guillaume Berthelot (1580-1648). Le tipologie tendono a sovrapporsi e presentano Moratti come un esecutore di angeli da frontoni e un comprimario in imprese collettive. Il salto qualitativo appare notevole nel primo lavoro di largo respiro, il gruppo di *San Francesco di Sales* a fianco di un angelo reggipastorale per la chiesa di Santa Maria della Visitazione nel 1699-1700 [fig. 1]⁸. Il gruppo fu commissionato da Domenico Transi, commerciante di marmi che aveva due figlie in convento e diede loro la somma ingente di 21.000 scudi in eredità⁹. Non si sa come Transi

L'artiste et son œuvre, pp. 146-160 (con riferimento al monumento Secco, p. 157, fig. III.37), III, *Catalogue raisonné*, pp. 22-25, n. SC6; R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 115, considera che Moratti abbia scolpito la statua seguendo un modello di Parodi.

⁶ A. Marchionne Gunter, *L'attività*, cit., p. 73.

⁷ Moratti riceve il blocco di marmo per l'angelo della cappella di Sant'Ignazio «nello mio studio nel Cortile del Palazzo di San Marco» (R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 115).

⁸ Sul gruppo di San Francesco di Sales: C. Faccioli, *Dello scultore*, cit., pp. 9-11, fig. 1; R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 116; A. Nava Cellini, *La scultura*, cit., pp. 109-111; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1999, p. 9; A. Marchionne Gunter, *L'attività*, cit., pp. 79-80; C. Gamba, *Maratti, Francesco*, cit., p. 454; D. Delle Fave, *La «Statua di Clemente XI»*, cit., pp. 112-113, note 30-37.

⁹ R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 116.

entrò in contatto con Moratti. Marchionne Gunter punta sul ruolo della rete veneziana ed in particolare sul cardinale Leandro Coloredo, devoto a San Francesco di Sales e sul cardinale titolare di San Marco, Marcantonio Barbarigo¹⁰. Le prove sono però esili ed è più convincente invocare nuovamente il ruolo di Carlo Maratti come promotore dello scultore, in base ad un'amicizia che poggiava forse su una sensibilità artistica comune, un'affinità culturale e l'identità patronimica. I nomi si sovrappongono a seconda dei documenti e la voce non fondata che fossero parenti dovette circolare in vita. Il coinvolgimento appare evidente sul lato stilistico se confrontiamo il marmo con la pala di *San Francesco di Sales* per San Filippo a Forlì nel 1686¹¹ e soprattutto con due disegni preparatori del santo impegnato a scrivere e dell'angelo, che Moratti avrebbe potuto consultare a Roma [figg. 2-5]¹². Il classicismo di Moratti va comunque al di là di una univoca osservanza all'arte del pittore marchigiano. Il gruppo si inserisce in una corrente tardo berniniana osservabile nell'atteggiamento teatrale dei protagonisti, nei larghi dispiegamenti di panneggi con assottigliamenti virtuosistici [fig. 6] e nella tipologia dell'angelo a spalla nuda, riccioli rigogliosi e ali piumose. Si tratta però di aspetti temperati da un classicismo solenne, visibile nell'assenza di contrasti luminosi forti, nella cadenza pacata delle stoffe o nell'economia contenuta dei gesti. Si passa in qualche modo da un allegro vivace ad un adagio piano, seguendo un cambio di tonalità che mette in evidenza una serie di contrapposti sottili: la stoffa chiara della tenda con gli avvallamenti ombrosi del vestito del santo, il gambo a mensola del tavolo con l'ala a «S» dell'angelo, lo sguardo verso terra di quest'ultimo, verso il cielo del santo, la mano appoggiata dell'uno, sollevata dell'altro.

Le vicende topografiche del monumento furono travagliate; nel 1814 esso fu portato nel convento domenicano di Via dell'Umiltà, per essere spostato in uno stabilimento di Via Salaria nel 1905 e finalmente in una nuova chiesa costruita in severe forme neo paleocristiane da Luigi Giovenale nel 1942, dove si trova tuttora¹³. Il gruppo dovette godere di una buona visibilità nella sua cappella originaria, decorata con stucco, oro e marmi policromi ed illuminata da tre finestre con una rappresentazione dello Spirito Santo in una gloria di angeli e cherubini¹⁴. Per tea-

¹⁰ A. Marchionne Gunter, *L'attività*, cit., p. 79.

¹¹ S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno d'Arcadia: dipinti e disegni*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2024, pp. 776-777, n. 155 (Forlì, Pinacoteca Civica).

¹² *Ivi*, pp. 778-779, nn. 155.4, 155.6.

¹³ C. Faccioli, *Dello scultore*, cit., p. 112.

¹⁴ È quanto si desume da una descrizione di Giuseppe Maria Bargi scritta del 1742 in A. Marra Ranucci, *Ancora opere «dal silenzio»: Sebastiano Conca ed altri nel monastero della Visitazio-*

tralità e regia luministica, il dispositivo anticipava forse certi aspetti della cappella Antamoro di Filippo Juvarra (1678-1736) con il San Filippo Neri a controluce di Pierre Legros del 1708-1710¹⁵. Il gruppo salesiano apre un periodo costellato di distinzioni ed incarichi per lo scultore: l'elezione a virtuoso del Pantheon (14 febbraio 1700), la commissione di un apostolo per la navata del Laterano (1703) e di tre statue per il chiostro dei Benefattori dell'abbazia di Montecassino (1703) nonché di due ritratti in piedi di Clemente XI, l'uno per Urbino (1705), l'altro per lo stesso monastero (1706). Moratti esegue anche la tomba del protettore Carlo Maratti nel 1706 e diventa accademico di San Luca il 25 maggio 1711, in un contesto di accesa concorrenza tra candidati¹⁶.

Appena saputa dell'elezione di Gianfrancesco Albani al soglio il 23 novembre 1700, il Consiglio dei Quaranta di Urbino decideva di erigere una statua al nuovo papa sulla Piazza Maggiore il 7 novembre¹⁷. Questa reazione entusiasta non produsse risultati e l'idea fu ripresa cinque anni più tardi in Consiglio di Credenza il 31 maggio 1705, ed in Consiglio generale il 2 giugno successivo con la nomina di una commissione ed un appello rivolto «agli architetti [...] in questa ex.ma Casa Albani» per ottenere «qualche bel disegno per la statua sudetta»¹⁸. I magistrati si sarebbero rivolti probabilmente a Carlo Fontana, architetto del papa e a Carlo Maratti, suo pittore di fiducia, impegnato nel contempo a fornire i disegni per gli Apostoli del Laterano¹⁹. Clemente XI accettava di buon grado la proposta, ma ordinava che la statua fosse realizzata a Roma per non gravare la città dal costo della commissione²⁰. Dietro il gesto di evergetismo, si nascondeva la volontà di controllare l'elaborazione di un ritratto che usciva decisamente dagli schemi iconografici tradizionali. In un modo analogo, Pio V (1566-1572) fece eseguire a Roma le statue della sua tomba per il monastero di Bosco in Piemonte²¹, dove non sarebbe apparso troneg-

ne a Roma, in «Bollettino d'arte», LXXXIV/LXXXV (1994), pp. 99-104: 104 nota 19.

¹⁵ Sulla cappella Antamoro, si veda il contributo di Giuseppe Dardanella in questa sede.

¹⁶ Sei altri artisti erano candidati assieme a Moratti per la nomina ad accademico di San Luca: R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 114.

¹⁷ F. Negroni, *Più leggero l'«atelier» di Agostino Cornacchini*, in «Notizie da Palazzo Albani», XV/2 (1986), pp. 68-72: 68.

¹⁸ *Ivi*, p. 69 nota 6.

¹⁹ Sulla scelta di Carlo Fontana e Carlo Maratti come protagonisti della politica artistica di Clemente XI, cfr. M.C. Cola, *Il collegio cardinalizio di Clemente XI: collezioni e quadre nella Roma di papa Albani*, in *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa, Pisa University Press, 2014, pp. 227-245: 227-228.

²⁰ F. Negroni, *Più leggero*, cit., p. 69-70.

²¹ Sulla tomba poi cenotafio di Pio V, mi permetto di rimandare a G. Extermann, *Marmi romani*

gianti come nelle tombe di Leone X, Clemente VIII, Paolo III e Paolo IV e neanche disteso su una cassa, ma inginocchiato a margine di un rilievo della risurrezione di Cristo²². Considerando la diversità di contesto, il ritratto di Clemente XI non era di minore forza innovativa, se lo confrontiamo con la tipologia che gli urbinati avevano probabilmente in mente: una figura in trono, munita dagli attributi ufficiali della sovranità – piviale e tiara – ed eseguita in bronzo per maggiore prestigio, nonché per questioni conservative. Questo modello si era affermato nel corso del Cinquecento, come dimostrano i seguenti casi: a Bologna le statue di Giulio II di Michelangelo e Gregorio XIII di Alessandro Menganti, a Perugia quella di Giulio III di Vincenzo Danti (1553-1555), a Rimini Paolo V di Nicolas Cordier (1611-1614)²³ e fra i casi citati in questa sede a Velletri Urbano VIII di Giuliano Finelli²⁴ ed al porto di Corneto Clemente XII di Fabio Carusi, solo progettato²⁵. Nelle Marche, ben tre statue omaggiarono Sisto V, l'una a Loreto di Bernardino Calcagni, l'altra a Camerino di Tiburzio Vergelli, l'altra a Fermo di Accursio Baldi²⁶. A Roma, infine, la rappresentazione del pontefice troneggiante con cappa e triregno era anche la norma per le statue onorarie della magistratura capitolina, da Leone X a Innocenzo X²⁷.

in Piemonte. Pio V e il cantiere di Santa Croce a Bosco Marengo, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma, De Luca, 2016, pp. 69-86, con bibliografia.

²² L'epitaffio racconta che il monumento è stato concepito «DIEM MORTIS UNIVERSALISQUE RESURRECTIONIS PRAEOCULIS HABENS».

²³ Per la statua di Giulio II: M. Butzek, *Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom*, Bad Honnef, Bock und Herchen, 1978, pp. 77-101. Di Gregorio XIII: *ivi*, pp. 176-201; A. Bacchi, in *Il Michelangelo incognito: Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*. Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 17 maggio-1 settembre 2002), a cura di A. Bacchi, S. Tumidei, Ferrara, Edisai, 2002, pp. 185-189, n. 25. Di Giulio III: A. Nova, *La statua di Giulio III a Perugia: stile, committenza e politica*, in *I grandi bronzi del Battistero: l'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 aprile-7 settembre 2008), a cura di Ch. Davis, B. Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2008, pp. 61-75; F.F. Mancini, *Vincenzo Perugino*, *ivi*, pp. 37-59: 37-42. Di Paolo V: S. Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Roma, Ecole Française de Rome, 1984, pp. 405-410, n. 19.

²⁴ Si veda il contributo di Anna d'Ambrosio in questo volume.

²⁵ Si veda il contributo di Vittoria Brunetti in questo volume, con riferimento ad altre statue di papa Corsini allineate sulla stessa iconografia.

²⁶ Sulle statue marchigiane di Sisto V: C. Ricci, *Statue e busti di Sisto V*, in «L'arte», 19 (1916), pp. 163-174: 163-172.

²⁷ Cfr. M. Butzek, *Die kommunalen*, cit., pp. 202-322.

In rottura con questo modello, Moratti rappresenta il pontefice in piedi, senza tiara né piviale, nella finta semplicità di un prete di parrocchia con il breviario in mano, o forse di uno zelante funzionario di curia, secondo un'immagine che era proprio quella che il pontefice urbinato voleva dare di sé [fig. 7]²⁸. La maschera facciale severa e non idealizzata valeva in questo caso come sostituzione degli attributi della sovranità ed offriva l'immagine di un rigido amministratore della Chiesa, in linea col rifiuto, del tutto anomalo, di farsi erigere un mausoleo a San Pietro²⁹. Una statua così poco consona con la tradizione era inadatta per un luogo pubblico ed è probabilmente per questo motivo, più che per la volontà di proteggerla dagli agenti esterni, che essa venne collocata nella sala del trono del palazzo comunale³⁰. Il nome della sala ricordava incidentalmente l'attributo imprescindibile delle udienze papali, di cui la statua era precisamente privata³¹. Nel tempo del suo cardinalato, Clemente XI aveva inviato un busto scolpito da Domenico Guidi (1625-1701) all'Accademia degli Assorditi di Urbino nel 1692, opera recentemente reperita e oggetto di una mostra³². Il mondo intellettuale delle accademie, in particolare quella reale di Cristina di Svezia a Roma servì all'ascesi di Albani³³ e può essere all'origine del timbro morale della statua di Moratti in continuità con il busto di Guidi.

²⁸ I ritratti di Clemente XI concepiti da Moratti esprimono un «ethos di forte determinazione e di intransigenza morale» (E. Noè, *I busti di Clemente XI e di Clemente XII nel Museo Aldrovandiano di Bologna*, Bologna, CLUEB, 1983, p. 23).

²⁹ *Ivi*, p. 24.

³⁰ Motivi qualitativi e conservativi sono invocati, forse a torto, per la collocazione della statua in Palazzo Ducale da A. Lazzari, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino, 1801, p. 127, ripreso da F. Negroni, *Più leggero*, cit., p. 68; D. Delle Fave, *La «Statua di Clemente XI»*, cit., p. 108.

³¹ Cfr. la descrizione di Montaigne di un'udienza con Grégoire XIII a Roma nel 1581 (M. de Montaigne, *Journal de voyage*, ed. a cura di F. Garavini, Paris, Editions Gallimard, 1983, p. 194), un fatto collegato con la statua bronzea di Gregorio Menganti da A. Bacchi, «*Il Michelangelo incognito*». *Alessandro Menganti e la scultura del suo tempo*, in *Il Michelangelo incognito*, cit., pp. 13-54: 41.

³² L. Simonato, *A new work by Domenico Guidi: the bust of Cardinal Gianfrancesco Albani*, in «The Burlington magazine», CLVIII/1364 (2016), pp. 885-890; *Il cardinale Gianfrancesco Albani e le arti tra Roma e Urbino: il ritratto ritrovato*. Catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 13 luglio 2017-29 ottobre 2017), a cura di L. Simonato, Milano, 2017. Ci si appoggia naturalmente alla monografia di C. Giometti (*Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma, 2010) per uno sguardo d'insieme sullo scultore.

³³ L. Simonato, *Ritratto di un cardinale di fine Seicento: Gianfrancesco Albani tra carriera ecclesiastica, orgoglio civico e interessi artistici*, in *Il cardinale Gianfrancesco Albani*, cit., pp. 15-53: 35-36.

Lo scultore carrarese sarebbe stato sicuramente scelto per eseguire la statua in piedi di Clemente XI se la sua morte non lo avesse colto a pochi mesi dall'elezione del papa, aprendo la strada a Moratti.

Segno dell'apprezzamento della statua, o perlomeno del suo riconoscimento come ritratto ufficiale è la richiesta dei benedettini di Montecassino di ottenere una copia per la facciata del chiostro dei Benefattori [fig. 7]. Un primo pagamento nel 9 giugno 1706 vale come *terminus ante quem* per la statua di Urbino presa a modello per il monastero³⁴. Il 29 maggio 1708 Moratti aveva fatto il modello in gesso di questa seconda versione che doveva essere «della qualità e perfetione dell'altra che fece, e che dalla Santità di Nostro Signore si pigliò per mandarla ad Urbino»³⁵. La prima statua fu spedita nelle Marche solo nel 1710, data che compare sul suo piedistallo³⁶. L'attesa permetteva a Clemente XI di presentare il nuovo ritratto in Curia e di lasciarne fare dei busti. Di questa produzione, che avrebbe raggiunto un numero singolarmente elevato, si citano i due esemplari della collezione Santarelli, uno dato ad Agostino Cornacchini (1686-1754), l'altro proveniente dall'eredità di Federico Zeri e per il quale il nome di Moratti è stato recentemente proposto³⁷.

Nella statua di Montecassino, si nota la stessa assenza di contrasti luministici forti che nel gruppo di San Francesco di Sales, il trattamento sfaccettato dei panneggi ispirato forse alla scultura tardo cinquecentesca toscana di Giovanni Caccini e ad alcuni bronzi antichi come il *Camillo* del Musei Capitolini. Lo svolazzo che agita estremità delle stoffe è lontano quanto sia possibile dagli spasimi plastici delle opere berniniane [fig. 8]; presenta un confronto, oltre che con la statuaria imperiale, con gli *Angeli* in bronzo di Bastiano Torrigiani (1546-1596) che portano il tabernacolo eucaristico nella Cappella Sistina di Santa Maria Maggiore, opera di larga visibilità e commissionata dal predecessore marchigiano di Clemente XI [fig. 9]³⁸.

³⁴ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, 3 voll., Montecassino, Pei Tipi della Badia, 1869-1870, III, p. 498.

³⁵ *Ivi*, pp. 500-501.

³⁶ F. Negroni, *Più leggero*, cit., p. 68.

³⁷ V. Brunetti, *Basilicae Vaticanae Sculptor. Lorenzo Ottoni e il sistema della scultura a Roma tra fine Sei e primo Settecento*. Tesi di dottorato, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2020-2021, red. Lucia Simonato, pp. 610-612, n. 11.2. L'autrice ha reperito una quarantina di busti di Clemente XI sui quali sta preparando un articolo (*ivi*, p. 160 nota 105).

³⁸ Sugli *Angeli* del tabernacolo della Cappella Sistina: E. Lamouche, *Bastiano Torrigiani et les fondeurs de bronze de Sixte Quint: entre collaboration et création personnelle*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Protagonisti e problemi*, a cura di W. Cupperi, G. Extermann, G. Ioele, San Casciano V.P., Libro Co. Italia, 2012, p. 209, figg. 7-8; pp. 262-265, figg. 102; 149-151.

In quanto alle tre altre statue scolpite da Moratti per l'abbazia, i santi Euprobio e Abondanzia, genitori di San Benedetto e Tertullio, padre di San Placido, esse sono collocate nel chiostro dei Benefattori contro la facciata della chiesa [figg. 10, 12, 17]. Frantumate dai bombardamenti del 1944, furono ricomposte e completate nelle parti mancanti come rivelano nel sant'Euprobio i volumi semplificati e tronfi della spalla destra e dei panneggi sulle gambe [fig. 10]. Una visione di profilo rivela però le pieghe finemente increspate e il tono anticheggiante del viso della statua originaria [fig. 11]. Si nota poi l'espressione accorata e dolente dei due santi maschili che rivela da un lato una sensibilità per l'arte ellenistica, dall'altro un'attenzione verso la scultura rinascimentale di Tullio († 1532) ed Antonio Lombardo (1458-1516), ad esempio nei rilievi del Camerino Alabastro o nei doppi ritratti di Vienna e Venezia [figg. 12-13]³⁹. Il classicismo di Maratti rivela in questo caso una matrice veneta per orientamento filoellenistico e rinascimentale lagunare.

Nella tomba di Carlo Maratti elevata nel vestibolo di Santa Maria degli Angeli nel 1704, Moratti dovette lavorare a partire da disegni del pittore, sia per il ritratto, solenne come un dipinto di Philippe de Champaigne, sia per il monumento stesso di cui esistono vari disegni all'Accademia di San Fernando⁴⁰. La tomba dialoga con quella antistante di Salvatore Rosa, ma presenta una maggiore ricchezza materiale, in primo luogo nell'urna di porfido alla base dell'epitaffio, un oggetto di tale rarità che potrebbe trattarsi di un dono di Clemente XI [fig. 14]⁴¹. L'imitazione della tomba di Adriaen Vryburch di François Duquesnoy (1597-1643), scultore ammirato da Maratti, a Santa Maria dell'Anima è indubbia⁴², ma sottolinea altrettanto meglio l'eccezionalità della presenta porfiritica. L'unico caso di urna in questo materiale destinata alle spoglie di un artista che viene in mente, è il vaso di porfido lavorato

³⁹ Vedi M. Ceriana, *Materia e ornamento dello Studio dei marmi*, in *Gli Este a Ferrara*, III, *Il Camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica*. Catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo-13 giugno 2004) a cura di M. Ceriana, A. Rossetti, R. Cerri, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pp. 54-81; A.M. Schulz, *La vita e l'opera di Antonio Lombardo*, ivi, pp. 15-33.

⁴⁰ S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti*, cit., pp. 1082-1083, nn. A33-A37.

⁴¹ Lo studiato epitaffio di Carlo Maratti rende un omaggio, oltretutto alla Vergine di Loreto, al conazionale Clemente XI, «Bonarum artium restitutoris» al quale deve il cavalierato. Sulle urne di porfido: *Porphyre: la pierre pourpre, des Ptolémées aux Bonaparte*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 17 novembre 2003-16 febbraio 2004), a cura di Ph. Manguyres, C. Blanc-Riehl, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2003, pp. 56-59.

⁴² J. Montagu, *Carlo Maratti e la scultura*, in *Maratti e l'Europa*. Atti del convegno su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 53-66: 55, figg. 1-2.

su progetto di Giuseppe Borsatto e destinato ad accogliere, a modo di reliquia, la mano destra di Antonio Canova⁴³; una pratica singolare che valse, in tempi in cui la fortuna dello scultore di Possagno non era all'apice, un commento sferzante di Roberto Longhi⁴⁴.

La morte di Carlo Maratti il 15 dicembre 1713 segna forse una perdita di ruolo dello scultore in ambito romano. L'esecuzione delle statue del chiostro di Montecassino passa a Pierre Legros e al suo allievo Paolo Campi (1668-1764), mentre i due ultimi apostoli del Laterano contesi da «infiniti concorrenti» sono affidati a Camillo Rusconi⁴⁵. Il cantiere romano del Laterano e quello periferico di Montecassino presentano però un'attrattiva ben diversa; il monastero benedettino era tagliato fuori dalle vie di comunicazione tra Roma e Napoli⁴⁶ e le statue del chiostro dei Benefattori subirono una riduzione di prezzo drastica da 700 scudi per Moratti a 400 scudi per Legros, fino a 300 scudi per Campi. Gli Apostoli del Laterano invece erano largamente remunerati (1500 scudi, pur tenendo conto del formato colossale) e godevano della massima visibilità. Tornato da un sopralluogo a Montecassino per ricevere la commissione del Ghisulfo II e del Gregorio II nel 1711, Paolo Campi comunicava a Legros il desiderio dei monaci di affidargli le statue di Gregorio I e Carlo Magno. Il francese rispondeva con una lettera ossequiente e fiorita ai committenti, osservando però, in conclusione, che «a tutti gli altri Signori che ho avuto l'honore di servire, non ho mai fatto tal lavoro di statue a così basso prezzo» e chiedendo che il costo del marmo fosse a carico dell'abbazia, a maggior ragione dovendo assicurare il loro trasporto fino al porto di Gaeta⁴⁷. Legros ottenne vero-

⁴³ *La mano e il volto di Antonio Canova: nobile semplicità, serena grandezza*. Catalogo della mostra (Possagno, Gipsoteca Canoviana e Casa del Canova, 11 ottobre 2008-6 gennaio 2009) a cura di M. Guderzo, Treviso, Canova, 2008, pp. 197, fig. 210; p. 237, n. 206.

⁴⁴ R. Longhi, *Viatico per 5 secoli di pittura veneziana* (1945), in *Edizione delle opere complete*, 10, *Ricerche sulla pittura veneta*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 4-45: 45. Per la funzione del reliquiario in porfido di Canova come simbolo di autografia artistica, vedi A. Auf der Heyde, *Artisti, "artistucoli" e "buoni lavoratori": Francesco Carradori e la razionalizzazione dei processi operativi nell'"Istruzione elementare per gli studiosi della scultura" (1802)*, in *Le voci del marmo: materiali per un lessico tecnico della scultura in marmo*, a cura di M. Collareta, M. Ferretti, S. Maffei, C.M. Sicca, Pisa, Edizioni della Normale, 2022, pp. 267-287: 286-287.

⁴⁵ F. Titi, *Studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, a cura di B. Contardi, S. Romano, 2 voll., Firenze, Centro Di, 1987, I, p. 239. Sulla concorrenza spietata per ottenere le commissioni statuarie del Laterano, e sul complesso sistema di valutazione: V. Brunetti, *Basilicae Vaticanae*, cit., pp. 78-82.

⁴⁶ Vedi il contributo di Anna D'Ambrosio in questo volume.

⁴⁷ A. Caravita, *I codici*, cit., pp. 502-504 (9 gennaio 1712). Sul trasporto delle statue da Roma a Gaeta e da Gaeta a Montecassino, si veda il contributo di Giuliano Colicino in questo volume.

similmente quanto richiesto e firmò un contratto per tre statue – quelle nominate più un *Enrico II* – al prezzo di 1200 scudi il 26 novembre 1714⁴⁸. Alla sua morte avvenuta il 3 maggio 1719, il *san Gregorio* era terminato, l'*Enrico II* non ancora lustro e il *Carlo Magno* allo stato abbozzato⁴⁹. Campi terminò il lavoro del maestro assumendo il carico di realizzare il maggior numero di figure⁵⁰, al punto di diventare il principale statuario dell'abbazia nel Settecento, similmente all'immagine di Giovanni Bandini (1540-1599) con la cattedrale di Firenze⁵¹. Il suo stile nella linea di Legros avrebbe permeato l'assemblea statuaria del chiostro con giudizi mitigati o francamente negativi nei secoli a venire⁵².

Per una preoccupazione di unità formale più che per un particolare apprezzamento della produzione di Moratti, i monaci chiedono a Legros, Campi e pure Lorenzo Ottoni, autore di una sola statua, di attenersi alle opere del padovano, cioè di fornire statue «di marmo bianco della Cava del Polvazzo di Carrara della misura e perfezione delle altre quattro, fatte dal Signor Francesco Moratti»⁵³. La figura di Urbano V è raffigurata con camauro e mozzetta come il Clemente XI posto alla sua sinistra – mentre i papi nel chiostro portano o tengono la tiara a prossimità – e il *Ghisulfo* che pur doveva, secondo il contratto, essere «vestito all'uso di quei tempi, che questo Principe viveva»⁵⁴, è rappresentato con una toga all'antica in continuità con il *Tertullio* di Moratti posto alla sua destra. A parte questi elementi di vestiario comune lo stile di Campi si colloca in continuità con Legros nei panneggi traforati con virtuosismo, seguendo il «lavoro di grande ornamento nelle vestimenta» accennato dallo scultore francese per migliorare l'offerta contrattuale⁵⁵.

Nel *San Simone* di Moratti in Laterano invece, il panneggio è privo di contrasti luminosi forti nella zona del torso, interrotto in diagonale da una cresta affilata come

⁴⁸ *Ivi*, p. 505.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 516-517.

⁵⁰ Oltre a *Ghisulfo II* e *Gregorio VI*, Campi fece le statue di *Zaccaria*, *Vittore III*, *Benedetto XIII*, *Lotario III* per il chiostro dei Benefattori, di Urbano V per il suo fronte esterno e di *San Benedetto* e *San Scolastica* per il chiostro inferiore: *ivi*, p. 510.

⁵¹ Bandini assunse, com'è noto, il soprannome di Giovanni dell'Opera per il suo lavoro al servizio del duomo di Firenze.

⁵² *Ivi*, p. 488; T. Vizzaccaro, *Montecassino e Cassino, storia monumenti ed arte*, Frosinone, per i Tipi dell'Abbazia di Casamari, 1966, p. 233; M. Dell'Omo, *Montecassino: un'abbazia nella storia*, Milano, Silvana Editoriale, 1999, p. 218.

⁵³ A. Caravita, *I codici*, cit., p. 510 (per Paolo Campi, 13 gennaio 1712), p. 505 (per Pierre Legros, 26 novembre 1714).

⁵⁴ *Ivi*, p. 511.

⁵⁵ *Ivi*, p. 504 (9 gennaio 1712).

una lama e segnato da pieghe prismatiche nelle gambe [fig. 15]. Le mani sono esili e ossute e il viso inchinato, scavato e malinconico, mostra la stessa tempra emotiva di *Sant'Euprobio* [fig. 16]. La differenza non potrebbe essere più netta con lo stile eroico, roboante e muscolare del *San Matteo* di Camillo Rusconi, ultima opera della serie degli apostoli [fig. 17]. Pur seguendo con una certa fedeltà i disegni di Maratti, i due scultori producono risultati alquanto diversi⁵⁶. Il fatto conferma semmai che il classicismo del pittore non era affatto univoco e lasciava un ampio spazio interpretativo. In questa forbice espressiva, lo stile del padovano, giocato su trapassi luminosi sfumati, atteggiamenti pacati ed espressioni dolenti, mancava probabilmente della tempra virile e declamatoria percepita come adatta per la navata di una basilica patriarcale e perfettamente assunta da Rusconi.

Quello che potremo definire come la linea classico-ellenistica di Moratti si affermerà settant'anni più tardi ad una scala più ampia, romana e europea, con un altro scultore veneto protetto dalla Serenissima, Antonio Canova. Sarebbe eccessivo presentare Moratti come un anticipatore dello scultore di Possagno, ma possiamo notare dei punti di convergenza. Nella sua descrizione delle statue del cortile assai sommaria, Torquato Vizzaccaro considera le opere di Moratti superiori alle altre per un «senso di classicismo», una «ricerca acuta di verità» ed una «raffinata sensibilità pittorica», qualità che spiega con il fatto che sono opere «concepite nel XVIII secolo e pertanto in epoca neoclassica»⁵⁷. Le statue Moratti sono invece le più antiche della serie e l'avvento del neoclassicismo, secondo la storiografia più tradizionale, è associato proprio all'avvento di Canova. Caravita aveva scritto in questo senso che la statua di Ferdinando IV di Angelo Maria Brunelli (1740-1806), ultima opera della serie nel chiostro, quella sì del pieno periodo neoclassico, illustrava il «primo risorgimento delle arti» per essere opera di un seguace di Canova⁵⁸. Sul lato stilistico, le mani presentano in alcune statue, come la *Santa Abbondanza* e il *Clemente XI*, un'elongazione delle falangi che si allargano nell'ultimo tratto a modo di spatola [fig. 18]. È un modo di fare ricorrente in Canova, avvertibile in particolare nella sua opera più acclamata nell'Italia dell'*Ancien Régime*, il gruppo di *Venere e Adone*, realizzato per il banchiere genovese Francesco Maria Berio (1765-1820) e collocato in un tempio periptero del suo palazzo di Via Toledo a Na-

⁵⁶ Sui disegni di Maratti per il *San Simone*: J. Montagu, *Carlo Maratti*, cit., p. 61, figg. 7-8; S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti*, cit., p. 1078, nn. A24, A25; sui disegni per il *San Matteo*: *Carlo Maratti*, cit., pp. 61-63; S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti*, cit., p. 1079, nn. A26-A28.

⁵⁷ T. Vizzaccaro, *Montecassino*, cit., p. 231.

⁵⁸ A. Caravita, *I codici*, cit., p. 526.

poli, dove suscitò un entusiasmo incontenibile [fig. 19]⁵⁹. In uno dei testi ecfrastici più ispirati del momento, Gastone Rezzonico Della Torre tracciava un parallelismo tra la sottigliezza delle modulazione del marmo, ottenuta col lavoro a lume di candela e la delicatezza dei sentimenti espressi tra la dea e il mortale, una dimensione leggibile ricorrendo proprio al lume di candela⁶⁰. Sono caratteristiche più vicine alle variazioni tonali di Maratti che ai sonori contrasti di Legros e Rusconi, in un'epoca dove il pubblico, sensibilizzato dalle letture di Jean-Jacques Rousseau e dalle arie dell'opera lirica, era più propenso ad osservare le sfumature del registro «dolce e delicato» creato da Canova⁶¹. Il gruppo mitologico fu comprato dopo la morte di Francesco Berio dal *rentier* Guillaume Favre (1770-1851) che lo destinò alla biblioteca della sua villa suburbana di La Grange presso Ginevra. Tale destinazione dovette essere nota a Canova che era un bibliofilo confermato ed aveva scolpito il gruppo di *Venere e Adone*, così come altre opere mitologiche, immerso nel mondo dei classici greci e latini, di cui ascoltava la lettura lavorando⁶².

Benché fuori dalla cronologia trattata, la biblioteca Favre si presta ad una conclusione sul tema delle esportazioni scultoree. L'ambiente mostra un carattere esclusivamente romano con un arredamento presunto di Charles Percier e Pierre Fontaine ed una raccolta di sculture tutte prodotte in Urbe: il gruppo canoviano al posto d'onore sotto una lanterna zenitale, un *Giove e Ganimede* di Bertel Thorvaldsen (1770-1844) quattro *Erme di filosofi* copiati da originali conservati in Vaticano e due copie del *Giorno* e della *Notte* dello stesso Thorvaldsen murati nel vestibolo⁶³. Il figlio di Guillaume, Edouard Favre (1812-1880) avrebbe mantenuto questa linea filo romana con quattro canefori di Emil Wolff (1802-1879) ed una copia del vaso

⁵⁹ Canova scrisse a Giovanni Falier (3 aprile 1795) che fu necessario chiudere il tempietto per eccesso di affluenza (*L'opera completa del Canova*. Presentazione di M. Praz; apparati critici e filologici di G. Pavanello, Milano, Rizzoli, 1976, p. 98, n. 69).

⁶⁰ G. Pavanello, *Canova*, Roma, 2005, pp. 34-38., Idem, *Canova e Napoli*, in *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, II, Milano, Firenze, Napoli, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, pp. 279-294: 283.

⁶¹ Sull'importanza di Jean-Jacques Rousseau negli ambiti napoleonici ed il suo impatto ed il suo impatto sulla scultura: C. Del Bravo, *Bartolini interpretato con Jean-Jacques*, in «Artibus et historiae», XXVII (1993), pp. 141-152. Gioacchino Rossini promise un'aria in onore del gruppo canoviano a Napoli (G. Pavanello, *Canova*, cit. p. 37).

⁶² Cfr. La lettera di Canova a Melchiorre Cesarotti (8 febbraio 1794), in cui afferma sentire «per la terza volta tutti gli tomi sopra Omero»: *L'opera completa del Canova*, cit., p. 84. Su Canova bibliofilo: G. Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, Possagno, Cierre Edizioni, 2007.

⁶³ Sulle sculture della Bibliothèque Favre: G. Extermann, in *La villa La Grange, Un ancien domaine devenu parc public*, a cura di I. Roland, Genève, Slatkine, 2016, pp. 40-43.

dei corvi di Francesco Antonio Franzoni (1734-1818)⁶⁴. Se per il patriziato ginevrino della Restaurazione l'arte romana si imponeva in campo scultoreo, esistevano naturalmente delle alternative e Jean-Gabriel Eynard, amico di Favre e ricco quanto, lui punterà sullo scultore toscano Lorenzo Bartolini (1777-1850) conosciuto in toscana quando lavorava come consigliere di Elisa Baciocchi⁶⁵. Al momento di commissionare la statua di sua moglie Anne Lullin de Châteaueux (1793-1868) per lo scalone del suo palazzo a Ginevra – un allestimento la cui armonia reggeva in confronto con quella del gruppo canoviano – Eynard tentò di invogliare lo scultore toscano all'eccellenza, scrivendogli che le sue opere sarebbero state presentate ad un pubblico cosmopolita per dimostrare che «non era necessario andare fino a Roma per ammirarvi della buona scultura»⁶⁶. Il fatto che scrivesse nero su bianco questo assioma dimostrava semmai che in ambito scultoreo, Roma si imponeva come norma e garante di un classicismo plurisecolare che spaziava dall'antichità fino al pieno Ottocento dividendosi in vari rivoli a partire dall'accademia marattesca; una diffusione che non guardava più alla periferia di uno Stato in via di estinzione, ma alla globalità del nuovo mercato occidentale⁶⁷.

⁶⁴ Le canefori di Wolff sono a quanto pare inedite. Una versione incompleta sta a San Pietroburgo (D. Vogel, *Der Deutsch-Römer Emil Wolff, (1802-1879): Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995, pp. 161, n. 117, 394). Sul vaso dei corvi creato da Franzoni verso il 1784: A. González-Palacios, *Pio VI, Franzoni e il colore delle pietre*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma, De Luca, 2016, pp. 351-352, fig. 9.

⁶⁵ Sul rapporto Eynard-Bartolini mi permetto di rimandare a G. Extermann, *Un portrait de Jean-Gabriel Eynard et autres œuvres de Lorenzo Bartolini en Suisse*, in «Revue Suisse d'art et d'archéologie», 78 (2021), pp. 45-76, con bibliografia. Sulla carriera di Eynard in Toscana: M. Bouvier-Bron, *Une jeunesse en Italie. Les années de formation de Jean Gabriel Eynard*, Genève, Slatkine, 2019.

⁶⁶ Lettera di Eynard a Bartolini, 10 giugno 1823: G. Extermann, *Attività di Lorenzo Bartolini in Svizzera*, in «Neoclassico», 27-28 (2005), pp. 44-89: 77 nota 2.

⁶⁷ Si vedano i saggi relativi alla scultura in *Roma fuori di Roma: l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775 - 1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma, Campisano, 2012.



Fig. 1

Francesco Moratti, *San Francesco di Sales e un angelo*, marmo, 1699-1700, Roma, monastero della Visitazione di Santa Maria.



Carlo Maratti, *Studio per San Francesco di Sales*, mattita rossa e gessetto bianco, 1686, Windsor, Royal Library, inv. RCI 904128.

Fig. 2



Fig. 3

Francesco Moratti, *San Francesco di Sales e un angelo*, marmo, 1699-1700, Roma, monastero della Visitazione di Santa Maria, particolare del santo.



Carlo Maratti, *Studio per una testa angelica*, mattita rossa e gessetto bianco, 1686, ubicazione sconosciuta.

Fig. 4

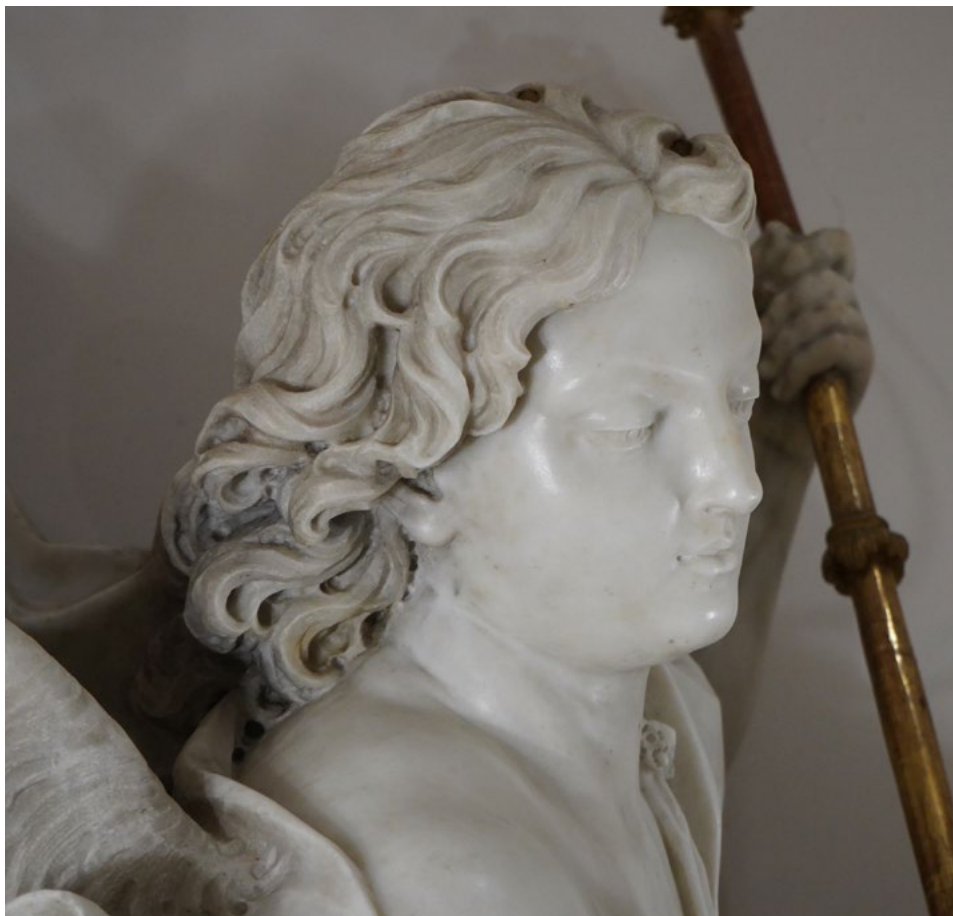


Fig. 5

Francesco Moratti, San Francesco di Sales e un angelo, marmo, 1699-1700, Roma, monastero della Visitazione di Santa Maria, particolare della testa dell'angelo.



Francesco Moratti, *San Francesco di Sales e un angelo*, marmo, 1699-1700, Roma, monastero della Visitazione di Santa Maria, particolare del camice.

Fig. 6



Fig. 7

Francesco Moratti, *Clemente XI*, marmo, 1706-1710, abbazia di Montecassino, chiostro del Bramante.



Fig. 8 Francesco Moratti, *Clemente XI*, marmo, 1706-1710, abbazia di Montecassino, chiostro del Bramante, particolare del camice.



Bastiano Torrigiani, *Angelo*, bronzo dorato, 1586-1589, Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Sistina.

Fig. 9



Francesco Moratti, *Sant'Euprobio*, marmo, 1703-1708, abbazia di Montecassino, chiostro dei Benefattori.

Fig. 10



Fig. 11

Francesco Moratti, *Sant'Euprobio*, spostamento assiale della figura 10.



Francesco Moratti, *San Tertullio*, marmo, 1703-1708, abbazia di Montecassino, chiostro dei Benefattori.

Fig. 12



Fig. 13 Antonio Lombardo, *Fucina di Vulcano*, marmo, 1506-1511, San Pietroburgo, Hermitage, particolare di Ganimede.



Francesco Moratti su disegno di Carlo Maratti, *Tomba di Carlo Maratti*, breccia di Serravezza, nero di Como, porfido, bronzo, 1706, Roma, Santa Maria degli Angeli; particolare dell'epitaffio e dell'urna.

Fig. 14



Fig. 15

Francesco Moratti, *San Simone*, marmo, 1703-1708, Roma, basilica di San Giovanni in Laterano.



Francesco Moratti, *San Simone*, marmo, 1703-1708, Roma, basilica di San Giovanni in Laterano, particolare della mano sinistra.

Fig. 16



Fig. 17 Francesco Moratti, *Sant'Abbondanza*, marmo, 1703-1708, abbazia di Montecassino, chiostro dei Benefattori, particolare della mano sinistra.



Antonio Canova, *Venere e Adone*, marmo, 1789-1794, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, particolare della mano sinistra di Adone.

Fig. 18



Fig. 19

Biblioteca di Guillaume Favre (con una copia del gruppo di *Venere e Adone*), 1820-1821, Ginevra, Villa La Grange.



PROFILO AUTORE

Grégoire Extermann

Formato a Ginevra in storia dell'arte, italianistica e scultura, Grégoire Extermann insegna all'Università della stessa città. Ha effettuato ricerche in Italia, Spagna, Svizzera e Francia in ambito museale e accademico. I suoi studi si orientano in tre direzioni principali. Le geografie della scultura in ambito asburgico, con uno sguardo sulla rete professionale degli artisti di area luganese; l'estetica dei marmi colorati nell'Ancien Régime, con un'attenzione alla situazione del Mediterraneo occidentale; la scultura ottocentesca, tra primitivismo, nazionalismo e proliferazione ritrattistica in ambito franco italo svizzero (Lorenzo Bartolini, James Pradier, Vincenzo Vela, Heinrich Imhof). Sta attualmente pubblicando una monografia sullo scultore Guglielmo della Porta (1510-1577).

Grégoire Extermann, who studied art history, Italian literature and sculpture in Geneva, is a lecturer in the University of the same city. He has conducted research primarily in Italy, Spain, Switzerland and France within museum and academic contexts. His research focuses on three main areas: the geography of sculpture within the Habsburg sphere, with a particular focus on the professional network of artists from the North Lombardian area; the aesthetics of coloured marble in the Ancien Régime, with a focus with a special attention on the western Mediterranean; nineteenth-century sculpture, between primitivism, nationalism and proliferation of portraiture in the Franco-Italian-Swiss context (Lorenzo Bartolini, James Pradier, Vincenzo Vela, Heinrich Imhof). He is currently publishing a monograph on the sculptor Guglielmo della Porta (1510-1577).



Carla Mazzarelli

Algardi in viaggio: intorno al *Crocifisso Alamandini* da Roma a Bologna, da Bologna a Roma e la sua ricezione (XVII-XIX secolo)

Abstract ITA

Le vicende del *Crocifisso* commissionato nel 1641 dal bolognese Ercole Alamandini ad Alessandro Algardi quando l'artista era già a Roma sono note agli studi. Spedito dallo scultore e giunto a destinazione solo nel 1644, ritornò a Roma con un nuovo viaggio quando passò in via ereditaria ai Bolognetti e venne collocato nel palazzo di famiglia in piazza Venezia. Muovendo dai documenti che ricostruiscono i due principali spostamenti di quest'opera emblematica nella produzione dell'artista anche per la tecnica con cui venne eseguita, l'intervento intende proporre con ulteriori documenti inediti una riflessione sul tema della mobilità sia materiale che culturale delle sculture in età barocca e sulla ricezione fino al primo Ottocento in particolare dell'opera di Algardi.

Abstract ENG

The history of the *Crucifix* commissioned in 1641 by Bolognese Ercole Alamandini from Alessandro Algardi when the artist was already in Rome is well known. Shipped by the sculptor and arriving only in 1644, it returned to Rome on a new journey when it passed by inheritance to the Bolognetti family and was placed in the family palace in Piazza Venezia. Drawing on documents that reconstruct the two main transfers of this emblematic artwork, also due to the technique used, in the artist's production, this paper aims to offer, with additional unpublished documents, a reflection on the theme of both the material and cultural mobility of sculptures in the Baroque period and on the reception of Algardi's work in particular up until the early nineteenth century.

Parole chiave

Alessandro Algardi, *Crocifisso*, Ercole Alamandini, ricezione del Barocco, trasporto di sculture

Le vicende del celebre *Crocifisso* commissionato nel 1641 dal bolognese Ercole Alamandini ad Alessandro Algardi quando l'artista era già a Roma sono note agli studi.

In questo contributo ci si soffermerà in particolare su alcuni aspetti della storia materiale nonché della storia "postuma" del capolavoro algardiano, temi che richiedono, però, per essere intesi e contestualizzati che venga ripercorsa brevemente la storia documentaria del *Crocifisso*, sin dalle prime attestazioni.

L'opera è menzionata da Giovan Pietro Bellori nella *Vita* dell'artista; il biografo ricorda il *Crocifisso* come «di metallo alto più del naturale» e destinato alla «città di Bologna per la chiesa di Sant'Ignatio»¹. Realizzato a Roma venne in realtà eseguito su commissione di Ercole Alamandini per adornare la cappella di famiglia nella chiesa di Santa Lucia appartenente all'ordine dei Gesuiti.

L'iniziale datazione dell'opera al 1644 era motivata dalla notizia della sua esposizione a Roma quell'anno in occasione dei funerali di Ludovico Facchinetti nella chiesa dei Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi; nel medesimo anno è documentato il suo arrivo a Bologna nel mese di novembre. La scultura non venne però mai collocata nella chiesa dei Gesuiti ma nella cappella privata del palazzo Alamandini in via San Felice dove sarebbe rimasta fino al 1730 quando, dopo la morte di Carlo Antonio Alamandini passò in eredità al cugino, il conte Ferdinando Bolognetti che viveva da diversi anni a Roma².

A questa data il *Crocifisso* compie, quindi, un nuovo viaggio non più da Roma a Bologna come quando venne spedito dall'artista – non senza difficoltà, come vedremo – ma da Bologna a Roma per essere collocato nel palazzo Bolognetti (poi Torlonia) in piazza San Marco.

Un nuovo viaggio – ad oggi privo di riscontri documentari – fu affrontato dal *Crocifisso* all'inizio dell'Ottocento quando venne acquistato dal cardinal Fesch che lo portò nella sua residenza a Parigi. Qui l'opera rimase fino al 1824 anno in cui è menzionata l'ultima volta nel catalogo di vendita della collezione. Nonostante il bronzo risulti, allo stato attuale, perduto, il bellissimo modello in argilla policroma,

¹ G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (1672), ed. a cura di E. Borea, 2 voll., Torino, Einaudi 2009, II, p. 404.

² Per una prima ricostruzione delle vicende del *Crocifisso* resta un riferimento: J. Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven and London, Yale University Press 1985, I, pp. 73-76; II, pp. 325-326, cat. n. 15; *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-31 aprile 2000) a cura di J. Montagu, Roma, De Luca, 1999, pp. 234-238 (scheda di C. Johnston); C. Mazzarelli, *New documents for Algardi's Alamandini 'Crucifix', 'a beautiful and famous thing'*, in «The Burlington Magazine», CLV/1328 (2013), pp. 769-773.

anch'esso menzionato da Bellori «grande colorito al vivo»³ [fig. 1] e che venne donato dallo stesso scultore nel 1653 al cappellano e rettore della chiesa di Santa Marta in Vaticano ci offre la possibilità di constatare le qualità tecniche e formali dell'opera. La sua stessa conservazione a distanza di anni come una scultura 'finita' nello studio dell'artista così come la successiva donazione e collocazione, ne confermano il riconosciuto prestigio⁴.

La fortuna del *Crocifisso* è attestata già poco dopo la sua realizzazione: il modello aveva fatto da riferimento anche per un'altra versione del bronzo commissionata da Antonio Franzone nel 1677 e che venne collocata nella cappella di famiglia nella chiesa dei Santi Vittore e Carlo⁵.

Se quanto detto, ricostruito a suo tempo a partire dalle pionieristiche ricerche di Jennifer Montagu, fornisce un quadro piuttosto intrigante della migrazione e mobilità dell'opera sia in termini 'materiali' che in termini di fortuna e prestigio agli occhi del suo artefice e dei contemporanei, prima dei documenti rivenuti a suo tempo e da me discussi in un contributo del 2013, molto poco era noto sulle circostanze della committenza e più nello specifico sulle relazioni intercorse tra la famiglia Alamandini e Algardi⁶.

In quell'occasione avevo quindi potuto chiarire alcuni aspetti che mi permetto brevemente di ricordare solo per fornire il contesto delle riflessioni che seguiranno. Il rinvenimento dei documenti di pagamento, infatti, aveva consentito di chiarire il ruolo primario nella committenza svolto da monsignor Cristoforo Segni [fig. 2], «padrone» di Algardi, secondo quanto ricordato anche da Giovan Battista Passeri nella vita dello scultore; la committenza, stando ai documenti rintracciati, andava anticipata al 1641; il completamento del modello venne concluso nello stesso anno mentre il getto della scultura in bronzo, per ragioni che richiamerò a breve, prese

³ G.P. Bellori, *Vite*, cit., p. 404.

⁴ Il modello in argilla rimase nella chiesa fino al 1930 quando, in seguito alla demolizione della stessa, passò nella cappella dedicata a Santa Marta nel Palazzo del Governatorato e da qui ai Musei Vaticani. Si veda in merito la scheda dell'opera aggiornata dopo il restauro e l'esposizione della scultura a cura di Alessandra Rodolfo presso i Musei Vaticani nel 2018. Cfr. B. Jatta, *Una policroma grandezza*, in «L'Osservatore Romano», 31/3/2018, <https://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/pdf/eventi_novita/Area_stamp/Rassegna_stamp/2018/06_una_policroma_grandezza.pdf>.

⁵ Il bronzo è attribuito a Domenico Guidi su modello di Algardi. Si veda: J. Montagu, *Algardi*, cit., I, p. 327, cat. 15, C.3; p. 385, cat. n. 78-89; C. Giometti, *Domenico Guidi (1625-1701): uno scultore barocco di fama europea*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 327-330 (con bibliografia precedente).

⁶ C. Mazzearelli, *New documents*, cit.

più tempo. Un conto sottoscritto dallo scultore ne attesta comunque la conclusione nel giugno del 1643, vale a dire più di un anno e mezzo prima dell'arrivo del bronzo a Bologna. I documenti chiariscono anche perché l'opera sarebbe arrivata a destinazione solo nel novembre dell'anno successivo⁷.

Tra gli aspetti più interessanti della documentazione a suo tempo rivenuta, vi è infatti proprio l'inconsueto affondo che essa consente sugli aspetti materiali dell'esecuzione del *Crocifisso* e che permettono di comprendere non solo la posizione unica che l'opera rivestì presso i contemporanei e per lo stesso artefice che l'aveva realizzata ma anche metodi e tempi di valutazione con cui si definiva il valore economico di una scultura come quella eseguita dall'artista bolognese.

Non si vuole qui tornare a quanto discusso a suo tempo ma solo richiamare e approfondire alcune questioni concernenti la realizzazione dell'opera e precisare meglio aspetti, allora non discussi, che riguardano il primo viaggio del *Crocifisso* da Roma a Bologna; si tratta di temi che credo torni utile riprendere in merito alle tematiche discusse in questo volume.

Da una lettera del 22 maggio 1641 scritta a Roma da Cristoforo Segni al committente a Bologna, emerge infatti che l'ambizione dello scultore sarebbe stata quella di realizzare l'opera in un «unico getto», entrando così in gara con i modelli antichi:

Quel M[aest]ro che Getta, lo vuole gettare tutto in una volta, in un pezzo, quello de' Sacchetti in S. Gio[vanni] è di dieci pezzi, forse in Roma non c'è un Cr[is]to gettato tutto in un pezzo; questo M[aest]ro è troppo bravo, quando ci rissolusca del Christo heveriano una bella e famosa cosa; vidano se la misura gli piace, se le pare troppo grande, o piccola, sono otto palmi, e mezzo⁸.

L'abile monsignore ed intermediario tendeva a precisare l'ambizione dello scultore anche per motivare il rialzo del prezzo dell'opera che, stando sempre a quanto riferito da Segni, avrebbe richiesto più tempo e maestranze particolarmente abili nonché maggiore attenzione nel lavoro di rinettatura. La lettera in questione risulta di estremo interesse anche per il richiamo ad opere in bronzo già presenti nella città, come il *Crocifisso* di Paolo Sanquirico su modello di Prospero Antichi in San Giovanni dei Fiorentini [fig. 3], un confronto che serve proprio a rafforzare l'unicità dell'opera algardiana sul piano esecutivo nel panorama romano. Segni si rivela, in tal senso, anche abile nel sedurre il committente sul piano della competizione tra

⁷ *Ibidem*. Si veda in particolare l'appendice documentaria (*Ivi*, p. 773).

⁸ Archivio di Stato di Roma, Archivio Cenci Bolognetti [ASR, ACB], C3, vo. 12, pos. 76 (lettera di C. Segni da Roma a E. Alamandini a Bologna, 22 maggio 1641). Pubblicata in C. Mazzarelli, *New documents*, cit., appendice 2.

casati, facendo riferimento a una famiglia, come quella dei Sacchetti, molto vicina al pontefice, dal prestigio ben noto e riconosciuto. Inoltre il passaggio in cui il monsignore fa riferimento a quel «vidano se la misura gli piace» lascia intendere che alla missiva fosse allegato un disegno: una pratica consueta e che illumina sulle modalità di scambio artista-intermediario-committente in merito alla progettazione della scultura.

Il «Conto de denari spesi nell'opera del Crocifisso di metallo da me Aless.ro Algardi d'ordine del S. Ill.mo Mons. Segni» datato 20 giugno 1643 riporta, come a suo tempo ho avuto modo di segnalare, con chiarezza tutte le voci di spesa entrate in gioco per il completamento della scultura, restituendo una fotografia piuttosto esauriente del sistema dell'atelier di Algardi a quell'altezza cronologica⁹.

Il punto da cui vorrei ripartire in questo contributo è però annotato in calce al documento in questione e, redatto da altra mano, sembra aggiunto dallo stesso Cristoforo Segni. «Ci resterà solo la condotta. Hoc opus Hic labor», si legge¹⁰. Il richiamo al motto virgiliano (Eneide, VI, 129) parla chiaro. Il trasporto della scultura a Roma si preannuncia tutt'altro che facile e, in un certo senso, suona come una chiara indicazione per il committente. Non solo «adesso viene il difficile» ma l'opera potrà considerarsi davvero «finita» solo a «condotta» avvenuta.

Il primo viaggio. Da Roma a Bologna

Una lettera di monsignor Segni ad Ercole Alamandini, datata lo stesso giorno del conto di spese redatto da Algardi per la realizzazione del *Crocifisso* e che, con ogni probabilità, doveva essere allegata alla missiva, chiarisce le ragioni delle preoccupazioni dell'intermediario. La lettera ci porta, infatti, nel pieno della prima Guerra di Castro (1641-1644) che il pontefice stava portando avanti già da due anni contro i Farnese, per il controllo del ducato e che proprio in quegli anni si stava allargando, complice il coinvolgimento di Venezia che aveva dato il via a una lega antipontificia e visto schierarsi contro il papa il Granducato di Toscana e il Ducato di Modena. Pur provando a tranquillizzare il committente, monsignor Segni lo invitava a pazientare, suggerendo di rimandare a un momento migliore la spedizione del *Crocifisso* che avrebbe dovuto attraversare proprio i territori coinvolti nella guerra. Egli, infatti, scriveva:

Il Sign. Co. Aless.ro Ghislieri [...] per strada dice non havere trovato fastidio imaginabile, pochissimi soldati et quelli nella Città et terre alli suoi po-

⁹ *Ivi*, p. 773, appendice 3.

¹⁰ *Ibidem*.

sti, et avantieri, ben pochi et che non si vedano, onde mi giova di credere che il Christo potrà sempre venire sicuro, bene è vero che non havendo loro SS.ri fretta pare che possiamo aspettare un poco, per vedere dove, et in che daranno cotesti grandi motti d'armi, li quali però io ho gran dubbio che ne ssino per durare un gran tempo perché ogn'hora più incrudeliscano, et quello ch'è peggio niuno si mette di mezzo, come ride il diavolo cosi ridono tutti li altri Principi accanti del diavolo di cotesto incendio, ma S. D. M.ta ci potria ancor metter le mani nel modo ch'egli sà fare¹¹.

La lettera ci pone di fronte alle problematiche non solo materiali ma anche politiche che si incrociano con l'invio dell'opera di Algardi e più in generale offre uno spaccato interessante sullo stato delle periferie dello Stato Pontificio a quell'altezza cronologica. Segni infatti richiamava con chiarezza nella lettera la vulnerabilità della sua posizione in quanto bolognese nonché l'incombente pericolo di ulteriori assedi in quei territori:

Dopo la lettera delli 13 febrai habbiamo la Vittoria di Crevalcore, la presa di Vignola, di Spilamberto, di S. Cesareo [...] un'altra Vittoria poi sotto Sassuolo, tutta robba bella, et bona per l'Universale ma per noi poveri bolognesi et ferraresi non credo potesse intervenire di peggio¹².

Una prima pace della Guerra di Castro sarà firmata a Roma il 31 marzo del 1644. E sappiamo, come già detto, che il *Crocifisso* sarebbe infatti arrivato a Bologna solo nell'autunno di quell'anno approfittando della tregua visto che una seconda fase di conflitto si sarebbe di lì a poco riaperta. «Per il Crocifisso dell'Algardi si spesero dalli Alamandini di più delli denari di Roma» si legge in un secondo documento che, con ogni probabilità, dovette seguire all'arrivo del *Crocifisso* a Bologna ed è quindi databile all'autunno del 1644. Anche questo documento è di estremo interesse e, anch'esso, inedito [fig. 4]. Esso conferma infatti, come per altro aveva ventilato già Segni al committente, che il conto complessivo e finale per l'opera di Algardi aveva infine dovuto includere la spesa in più sostenuta per il viaggio. Non si trattava di una voce marginale: dai «Vetturini che haviano otto Cavalli per Carro per il loro viaggio, con esenzione di Gabella» alla «rottura de Carri per il Viaggio, che gl'obbligò à magior tempo del concertato», dalle spese «per farsi aiutar ne

¹¹ ASR, ACB, C3, vol. 12, pos. 76. Lettera di C. Segni a E. Alamandini da Roma (20 giugno 1643). Nella prima parte della lettera Segni riferiva al committente i ringraziamenti di Algardi per il pagamento già ricevuto. Questa sezione è già edita in C. Mazzarelli, *New documents*, cit., p. 773, appendice 4.

¹² ASR, ACB, C3, vo. 12, pos. 76. Lettera di C. Segni ad E. Alamandini da Roma (20 giugno 1643).

passi cattivi per strada» all'assistenza del maestro di casa Alamandini Bartolomeo Poggi «per essere andato, trattenuto a Roma e ritornato con li medesimi Carri, e vetturini». Il costo complessivo che si aggiungeva al «valor del Crocifisso» nel quale veniva ripresa la nota di Algardi di due anni prima e corrispondente a 6710 scudi, aveva infine fatto salire il prezzo complessivo a 9117.6 scudi¹³. «Finalmente dell'Anno 1644 li 7 Nov. Giunse in Bologna sopra due Carri separati uno per la Croce, l'altro per il Crocifisso, e questi Carri si spese in Roma di nostra moneta 360.6»¹⁴: l'ultimo conto aggiungeva anche la voce di spesa sul mezzo di trasporto. Si trattava in sintesi di un incremento cospicuo corrispondente alla metà di quanto richiesto da Algardi solo per l'esecuzione dell'opera, un costo che entrava, a tutti gli effetti, nelle spese sostenute dagli Alamandini per ricevere l'opera finita nel proprio palazzo a Bologna.

A questo punto è necessaria una precisazione. La documentazione sopracitata, solo in parte da me resa nota a suo tempo, è confluita in un fascicolo conservato tra le carte dell'Archivio Cenci Bolognetti. Si tratta di una miscellanea in cui mi ero imbattuta mentre stavo lavorando a ricostruire, tramite gli inventari e i conti della famiglia Bolognetti, le vicende della collezione – la quadreria in particolare – e delle residenze della famiglia a Roma nel corso del XVIII secolo. Il fascicolo reca sul fronte l'intestazione: «Conti della spesa del Crocifisso di bronzo Opera dell'Algardi. Con un attestato del signor conte Ferdinando di aver ricevuto il Sud.o Crocifisso» e a tergo l'appunto «valore dell'opera». Oltre a conservare i documenti originali appena menzionati, la miscellanea include diverse trascrizioni settecentesche dei medesimi documenti e in particolare dei conti di Algardi e delle spese di trasporto nonché ulteriore documentazione concernente la consegna dell'opera all'erede del conte Alamandini, il conte Ferdinando Bolognetti [fig. 5]¹⁵.

Vale dunque la pena riprendere la storia del *Crocifisso* di Algardi proprio da questo momento. Che significato affidare alla trascrizione settecentesca dei documenti sopramenzionati che, come ci riportano i conti della famiglia Bolognetti, è lo stesso conte Ferdinando a richiedere¹⁶? Da un lato la trascrizione è motivata da una vertenza del conte con l'ordine dei Gesuiti e la chiesa di Santa Lucia che reclama

¹³ ASR, ACB, C3, vol. 12, pos. 76. Il documento non è datato ed è presente nella miscellanea anche in un'ulteriore due versioni trascritte nel Settecento.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Per le ricerche sulle committenze Bolognetti rimando in particolare a C. Mazzearelli, *Palazzo Cenci Bolognetti al Gesù. Architettura, decorazioni, restauri*, Roma, Campisano editore, 2012 (con bibliografia precedente).

¹⁶ ASR, Notai A.C., Vitalis, b. 7220, c. 530r.

l'opera mentre Ferdinando ne vuole ribadire la pertinenza esclusiva all'asse ereditario della famiglia Alamandini, ma dall'altra essa ci testimonia il trasferimento di valori e il prestigio che l'opera di Algardi assume a distanza di tempo. Trascrizione e trasferimento si riflettono nel 'trasporto' fisico della scultura portata nuovamente a Roma dopo quasi un secolo dalla sua esecuzione. Non c'è dubbio infatti che quei documenti non solo permettevano di confermare senza alcuna incertezza l'attribuzione all'Algardi dell'opera in questione e di attestarne l'originalità esecutiva e il valore in termini artistici ma servivano anche a certificare e rafforzarne il valore economico richiamandone i costi complessivi, ripercorrendo il racconto delle "avventure" che l'opera nel Seicento aveva dovuto attraversare, tutti tasselli che, nel loro insieme, contribuivano a costruire storia e statuto del capolavoro; essi svolgevano la funzione di un certificato di "pedigree" in termini di autografia, peculiarità e prestigio del manufatto, integrati com'erano in quel «valore dell'opera» annotato sul retro del fascicolo. Quei documenti permettono oggi di interrogarci non solo, come detto, sulla mobilità materiale delle sculture di età barocca ma anche su quella culturale connessa alla ricollocazione del *Crocifisso* nel contesto della Roma degli anni Trenta del Settecento dove l'opera trovò una nuova riconfigurazione e fortuna ben documentata dalle fonti fino all'Ottocento.

1730. Il ritorno a Roma

«Io Infra.tto dichiaro haver ricevuto dal Sig.r Conte Girolamo Bolognetti mio Fratello, et Erede beneficiato del Sig. Carl'Antonio Alamandini Cacialupi nostro zio di fel. Mem. Il Crocefisso di bronzo, che già si è trasportato e collocato nel mio palazzo di q.sta Città di Roma»¹⁷.

La dichiarazione autografa del conte Ferdinando datata 6 maggio 1730 attesta inequivocabilmente l'anno del ritorno a Roma del *Crocifisso* di Algardi, un rientro comprovato anche da quei «285 scudi spesi per il trasporto e gabella da Bologna a Roma del SS. Crocifisso» cui si fa riferimento nei conti delle spese sostenute dal conte¹⁸.

Come già detto l'arrivo di un'opera di quelle dimensioni e importanza nel palazzo Bolognetti in piazza San Marco assunse un significato tutt'altro che marginale per il ramo bolognese della famiglia trasferitasi nella Capitale Pontificia a fine XVII secolo. Non va neanche sottovalutato l'impatto precoce, di cui ad oggi la storiografia

¹⁷ ASR, ACB, C3, vol. 12, pos. 76.

¹⁸ ASR, Notai A.C., Vitalis, b. 7220, c. 618v.

non ha tenuto conto, che dovette svolgere nel milieu artistico romano il rientro in città di quel noto capolavoro di Algardi: si trattava, d'altra parte, non solo di un'opera ricordata nelle fonti ma lo stesso modello visibile in Santa Marta, di frequente menzionato nelle guide sei e settecentesche della città, aveva senz'altro contribuito a reitarne il prestigio nell'Urbe¹⁹.

Il palazzo Bolognetti ebbe, inoltre, fin dall'inizio del XVIII secolo, un ruolo centrale nel tessuto urbano e sociale della città e fu nel corso dei decenni a venire un punto di riferimento delle dinamiche di autorappresentazione che connotavano l'aristocrazia romana del tempo. La famiglia mira infatti alla promozione del casato proprio per rafforzare il legame con la Capitale pontificia anche già prima del trasferimento in piazza San Marco scegliendo, fin dall'inizio, di andar ad abitare in prossimità delle residenze più importanti e di via del Corso, asse viario di riferimento dell'esposizione dei fasti della nobiltà. Nel diario del Valesio già ad apertura di secolo si ricordano i «nobilissimi festini [...] con intervento numeroso di nobiltà» e in cui «erano stati invitati alcuni cardinali»²⁰. Le caricature attribuite a Pier Leone Ghezzi e conservate al British Museum di alcuni esponenti della famiglia Bolognetti [fig. 6] concorrono a ricordarne il veloce e pieno inserimento nell'alta società romana, un inserimento che il casato rafforza ulteriormente nel corso del XVIII secolo sia grazie alla strategia di acquisti immobiliari e committenze architettoniche di prestigio sia grazie all'investimento nei patrimoni fondiari nonché nelle collezioni e arredi delle diverse dimore²¹. È dunque in questo contesto autopromozionale che si inserisce l'arrivo del *Crocifisso* di Algardi. Poiché, come noto, il palazzo Bolognetti-Torlonia venne demolito a inizio Novecento e la residenza all'epoca dei Torlonia aveva assunto una facies completamente diversa rispetto agli anni in cui vi risiedettero i Bolognetti, per ricostruire gli ambienti dove venne collocato il *Crocifisso* dobbiamo rimandare in particolare agli inventari settecenteschi della famiglia. Oltre ai conti in cui si fa chiaro riferimento al pagamento alle maestranze per il trasporto del «Crocifisso di Bronzo venuto da Bologna» dal «cortile al primo Appartamento» – sono dieci i facchini incaricati dell'impresa²² – è in particolare l'inventario

¹⁹ Cfr., ad esempio, V. Fioravanti, *Roma ricerca nel suo sito con tutte le curiosità che in esso si ritrovano tanto antiche, come moderne*, Roma 1769 (e precedenti edizioni): «contigua è la chiesa di Santa Marta (...) il Crocifisso di Rilievo è dell'Algardi» (p. 24).

²⁰ F. Valesio, *Diario di Roma (1704-1728)*, a cura di G. Scano, voll. 3-4, Roma, Longanesi, vol. III, p. 56; p. 588 (notizie del 30 marzo 1704 e del 17 aprile 1709).

²¹ C. Mazzarelli, *Palazzo Cenci-Bolognetti*, cit. con bibliografia precedente.

²² ASR, ACB, Giustificazione al Libro Mastro di Ferdinando Bolognetti, 1728-1731, C10, b. 12 (A di 12 Aprile 1730).

redatto alla morte del conte Ferdinando Bolgonetti e datato 1737 a fornire alcuni precisi riferimenti in merito. Come ho avuto modo a suo tempo di precisare, la tradizione felsinea della famiglia, resa evidente dalla prestigiosa quadreria che comprendeva opere dei Carracci, Francesco Albani, Guido Reni, Guercino è reiterata e rafforzata dagli acquisti del conte e si rispecchia con evidenza nel medesimo inventario dei dipinti compilato da Giacomo Triga²³.

Tra i beni «acquistati con i denari propri dal conte» figurano anche «mobili e pitture comprati con denari propri» per arredare il palazzo di San Felice già appartenuto agli Alamandini e tra questi viene menzionato anche «un Crocifisso grande collocato nel Palazzo di Bologna»²⁴. Si tratta, con ogni evidenza, di un acquisto volto a «riparare» il vuoto lasciato dal trasferimento dell'opera di Algardi a Roma e che allo stesso tempo testimonia la volontà di Ferdinando Bolognetti di mantenere un legame con la città di provenienza. Al momento non conosciamo né autore né caratteristiche di questo secondo *Crocifisso* ma è possibile ipotizzare che si trattasse di una replica del modello algardiano affidata a un artista di fiducia del Bolognetti. A Roma invece sappiamo che la scultura di Algardi venne collocata nella cosiddetta «Cappella del Santissimo Crocifisso»²⁵, come viene denominata nell'inventario. È importante notare che la cappella era collocata al piano nobile, nella parte di rappresentanza del Palazzo aperta alle visite e alle feste ricordate nelle fonti. Dall'inventario si evince più precisamente che essa era collocata tra la «stanza che serve a dar udienze e visite» e la «Galleria» quest'ultima arredata con i quadri più pregiati della collezione oltre che con «piedistalli di verde antico» e «sgabelloni di africano» su cui erano disposti «Busti» descritti come «all'antica» o «antichi». La sequenza – stanza delle udienze, cappella del Crocifisso, Galleria – terminava con una seconda cappella cosiddetta della «Beata Vergine» dove era collocato uno dei dipinti più celebri della collezione, presente a Roma fin dal Seicento e proveniente dal lascito di monsignor Giorgio Bolognetti: la *Madonna orante* di Guido Reni²⁶. A ben vedere si trattava di una disposizione 'esemplare' volta a reiterare il valore del classicismo felsineo seicentesco e a riconnettere in un continuum spaziale patrimonio bolognese e patrimonio romano. È dunque in questa riconfigurazione fisica e culturale che trova la sua nuova collocazione il *Crocifisso* di Algardi.

²³ C. Mazzarelli, *Palazzo Cenci-Bolognetti*, cit.

²⁴ ASR, Notai A.C., Vitalis, b. 722, c. 532r.

²⁵ *Ivi*, c. 533v.

²⁶ *Ibidem*.

Tra Settecento e Ottocento. Esemplicità, metamorfosi e “nuovi” trasferimenti

La qualità della disposizione voluta dal conte Ferdinando non dovette sfuggire alla cultura accademica coeva; da un lato ne rispecchiava pienamente l'orientamento classicista ma dall'altro poté contribuire anche a rafforzare le tendenze del gusto già dominanti a Roma. Le fonti dell'epoca testimoniano infatti che le collezioni Bolognetti sono tra le privilegiate per lo studio e la copia da parte degli artisti allievi dell'Accademia di Francia, vista anche la prossimità alla residenza Bolognetti del Palazzo Mancini dove l'istituzione si trasferisce dal 1725²⁷. La fortuna della scultura di Algardi in questi stessi anni è d'altra parte testimoniata dai bellissimi disegni a sanguigna dallo scultore Edme Bouchardon, pensionnaire a Roma tra il 1723 e il 1732, il quale include nei suoi itinerari di studio tra l'Urbe e Bologna proprio alcune delle più note opere dell'artista bolognese copiate nelle chiese e collezioni di entrambe le città [fig. 7]²⁸. Nel 1742 anche l'incisore Jakob Frey pubblica una stampa realizzata su disegno di Agostino Masucci, con lunga dedica in latino al cardinal diacono di Santa Maria dei Martiri Niccolò del Giudice. Il foglio riproduce un *Crocifisso* in argento di Alessandro Algardi della tipologia del “Cristo vivo”: «opera elaborata con grandissima cura dal celeberrimo Alessandro Algardi, e recentemente abbellita in modo mirabile con l'aggiunta della figura dell'Angelo accanto alla Croce»²⁹, recita la dedica [fig. 8]. Si tratta di un'impresa editoriale di evidente qualità esecutiva e seppure l'incisione non possa essere messa in relazione diretta con il *Crocifisso* Alamandini-Bolognetti, attesta la volontà, come riportato dallo stesso incisore nella dedica, di far diventare «di pubblico dominio» la scultura dell'artista bolognese: i modelli rispettivamente del “Cristo vivo” e del “Cristo morto” di Algardi hanno, proprio in quegli anni, una rinnovata fortuna sul mercato, riprodotti anche in dimensioni minori e in diversi materiali³⁰.

²⁷ *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, a cura di M. Bayard, E. Beck Saiello, A. Gobet, Parigi, Rennes 2016.

²⁸ *Bouchardon. Royal Artist of the Enlightenment*, a cura di E. von Kopp, G. Scherf, A.L. Desmas, Los Angeles, Getty Trust Publication, 2017, in part. pp. 76-80.

²⁹ Per la lunga dedica (qui riportata in traduzione italiana) si veda la scheda dell'opera nel catalogo online del British Museum (inv. 1936.080.11): <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1936-0810-11>. Jakob Frey è in quegli anni attivo come incisore di traduzione di diverse opere in collezioni private di ambito classicista, dai dipinti di Guido Reni (tra cui la celebre stampa dall'*Aurora* Rospigliosi) a Francesco Albani. Tra queste è significativo sottolineare che siano presenti diverse opere della collezione Bolognetti.

³⁰ Sull'argomento si veda già: J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, trad. A. Anselmi, Torino, Allemandi, 1991.

D'altra parte, la collocazione del *Crocifisso* voluta da Ferdinando Bolognetti resta inalterata almeno fino agli anni Settanta del XVIII secolo; Patrick Home fa menzione del «Crucifix in Bronze by Algardi an Excellent figure»³¹, nella visita al palazzo durante il Grand Tour a Roma annotata sul suo *Journal* al 18 maggio 1772. Anche dopo l'ampliamento del palazzo verso i SS. Apostoli su disegno di Nicola Giansimoni e su incarico di Giacomo Bolognetti figlio ed erede legittimo del conte Ferdinando, la cappella del SS. Crocifisso presenta sull'altare il «bronzo grande fatto dall'Algardi, con suo fondo di negro». C'è però qui una significativa notazione aggiuntiva: secondo la descrizione dell'inventario, datato 1775, sono anche menzionati «vari cherubini di marmo bianco con Altare di pietra negra e gialla, con suo scalino di marmo bianco»³². Non sappiamo a quando potrebbero risalire queste integrazioni ma esse sono un'ulteriore testimonianza del rapporto attivo instaurato dalla famiglia e dagli artisti del tempo con il capolavoro seicentesco dello scultore bolognese e forse non è casuale che, al contempo, esse richiamino proprio quegli «abbellimenti» e «aggiunte» al *Crocifisso* «vivo» ricordati nella versione pubblicata da Frey qualche anno prima.

La consapevolezza che la famiglia ha dell'indivisibilità della quadreria dal *Crocifisso* di Algardi è attestata ancora all'inizio dell'Ottocento in un documento del 1806 che si riferisce alle trattative con i Torlonia per la vendita del palazzo:

Il mobilio di un palazzo non entra nell'acquisto di esso come non mai se n'è realmente parlato nella trattativa [...] ma in ogni modo quando l'acquisto faccia parte per il Signor Senatore, avrò il bene di averlo servito anche col mobilio [...] esclusi il Crocifisso dell'Algardi, la cappella, la Libreria, tutti i Quadri e gli altri Oggetti d'arte per il prezzo in tutto di scudi trentacinque mila³³.

È un desiderio di «conservazione» che i Bolognetti provano a ribadire ancora l'anno successivo quando, accettata la cessione ai Torlonia di «tutto il mobilio», tengono a specificare che esso va inteso «eccetto il Crocifisso dell'Algardi»³⁴.

Come ricordato in apertura sappiamo, in realtà, che l'opera sarebbe di lì a poco entrata nelle collezioni del cardinal Fesch e trasferita a Parigi. Non ci soffermiamo su questa fase della storia del *Crocifisso* che, in ogni caso, meriterebbe ancora di

³¹ Londra, Paul Mellon Centre Archive (PMC), Brinley Ford Archive (RBF),/1/612/, Home's Journal, p. 12.

³² ASR, Notai A.C., Paleanus, b. 4862, s.n.c.

³³ ASR, Miscellanea Bolognetti, b. 17, fasc. 30. Da Roma 4 Ottobre 1806. La lettera è del Marchese Ridolfi, intermediario, a quella data, del conte Virginio Cenci- Bolognetti.

³⁴ *Ibidem*.

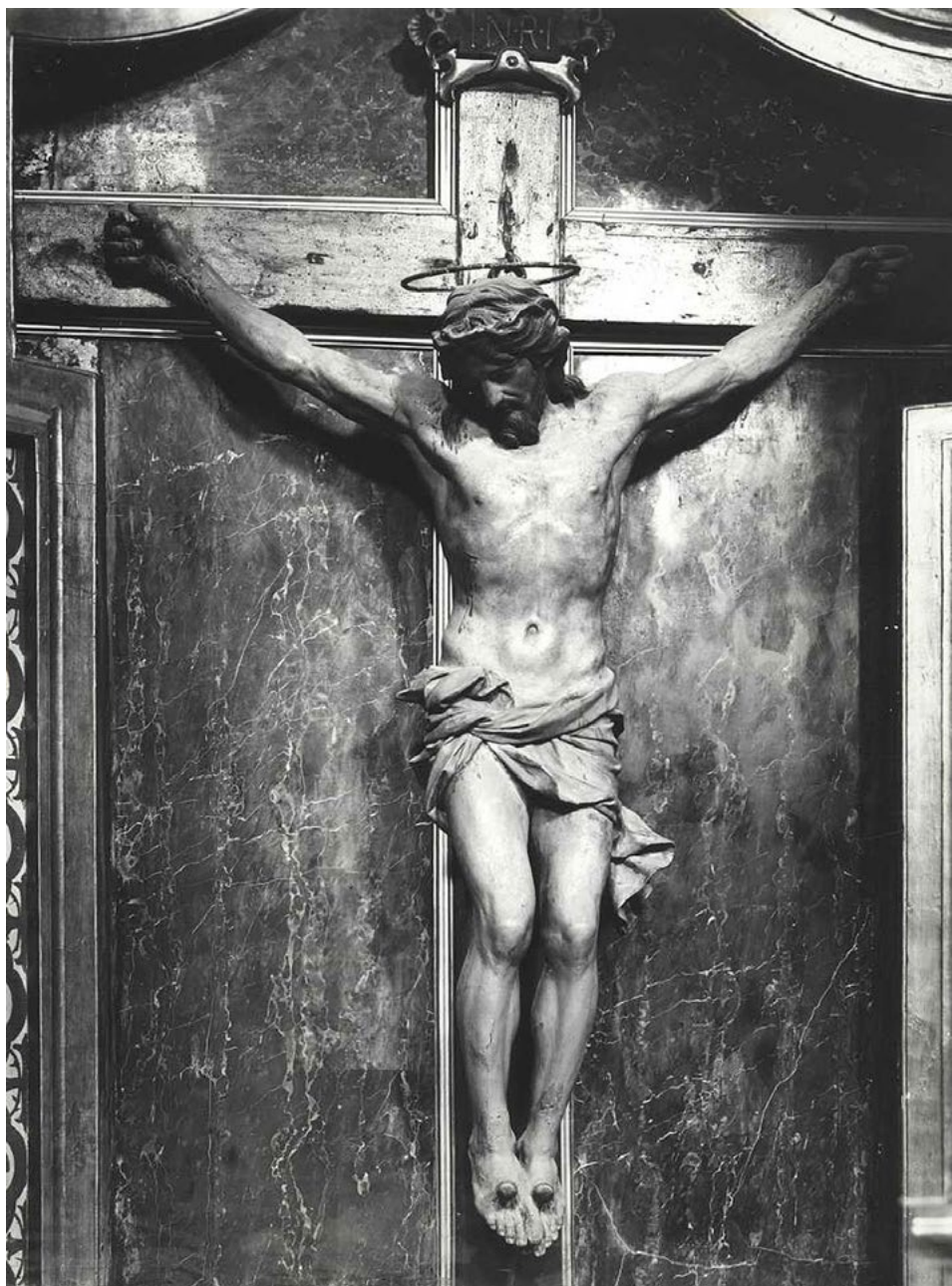
essere indagata e ricostruita con precisione. Alcune opere presenti attualmente al Musée Fesch ad Ajaccio attestano infatti la fortuna del motivo e sono un'ulteriore spia del valore "esemplare" mantenuto nel tempo dai modelli algardiani, reiterati evidentemente in più versioni anche all'interno delle collezioni del cardinale. Oltre, infatti, a un avorio settecentesco (81x31x13 cm, inv. MFA 2010.2.2) già collocato nella residenza romana di Fesch e da associare al modello del "Cisto morto" Alamandini, la cappella imperiale di Ajaccio conserva ancora oggi un bel *Crocifisso* "vivo" in bronzo dorato (231x80x80 cm, INV. 852.2.380), anch'esso di fattura settecentesca e che presenta evidenti analogie con l'opera pubblicata in incisione da Jakob Frey nel 1742³⁵. La replica settecentesca è quindi presente nelle collezioni Fesch forse proprio come un pendant del Cristo "morto" già Alamandini. Richiami e coincidenze che attestano, per lo meno, una fortuna parallela e singolarmente prossima dei due modelli.

Una replica ottocentesca del crocifisso in bronzo Alamandini passata sul mercato nel 2014 (Sotheby's, Parigi 5 Novembre 2014) [fig. 9], reca, infine, oltre a una dedica che ne attesta il dono nel 1874 da parte dei signori de Montgermont alla nipote, Adélaïde des Roys, anche un'etichetta manoscritta: *Christ en Croix de l'Algarde tiré du Cabinet du Cardinal Fesch*³⁶.

È un'altra traccia che ci parla di come il *Crocifisso* realizzato nel 1641 da Algarði, anche a distanza di tempo, continui a "partire da Roma" e a migrare non solo nelle forme del trasferimento materiale ma anche in quelle della reiterazione e moltiplicazione in copia.

³⁵ Si veda la scheda in <<https://www.musee-fesch.com/sculptures/croix-dautel-3-298260>>.

³⁶ La dedica recita: «DONNE A ADELAÏDE PAR SON ONCLE ET SA TANTE DE MONTGERMONT 30 AVRIL 1874 JOUR DE SA PREMIERE COMMUNION»: <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/arts-decoratifs-16-19eme-siecle-pf1411/lot.14.html>>.



Alessandro Algardi, *Crocifisso*, 1641, Città del Vaticano, Palazzo del Governatorato, cappella di Santa Marta (Foto storica di A. Carboni, Bologna, Fototeca Zeri).



Fig. 2

Diego Vélazquez e Pietro M. Neri, *Ritratto di monsignor Cristoforo Segni*, 1650 ca., olio su tela, collezione privata.



Fig. 3

Paolo Sanquirico (su modello di Prospero Antichi), *Crocifisso*, 1620 ca., bronzo, Roma, basilica di San Giovanni dei Fiorentini, cappella Sacchetti.

Per il trasporto delli Algardi: si: per la da	
Ll. Alamandini: di più delli: donati: a: Roma	
Per delli: carri: di: legno: gl'aspetti: e: (crocifisso)	2 120
Per delli: carri: più: condotti: a: Bologna	2 125
al: fieno: e: g: accomodati:	2 05
al: falegnami: per: delli: il: scultore: legno: li: delli: carri	2 92-10
per: delli: delli: delli: delli:	2 22-10
per: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 63-5
al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 572-10
al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 30-20
per: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 12-12
per: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 19-02
Al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 05
per: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 000
Al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	20046-1
al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 5000
al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 500
al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 270
al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 300
al: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli: delli:	2 250
	20366-1

Conto delle spese per il trasporto del Crocifisso Alamandini da Bologna a Roma, non datato (novembre 1644?), Archivio di Stato di Roma, Archivio Cenci Bolognetti, C3, vo. 12, pos. 76.

Fig. 4

Io infraso: Giuliano, lauer ricevuto dal sig. Corse. Girolamo Bolo-
gnetti mio fratello, ex Sede beneficiario del sig. Carl. Antonio Alaman-
dini, Accialupio nostro zio di fel. mem. il Crocifisso di Bongo, de. già
si è trasportato, e collocato nel mio Palazzo di gora Città di Roma,
è de per tale effetto lasciarmi con titolo di Prelegato dal sig.
Girolamo Alamandini, altro zio gran. di fel. mem. Ed descritto, e uo-
lutato in scudi duemila romani, nell'Inventario legale dell' Ciri-
co del d. sig. Carl. Antonio, mi era stato antedecentem. convalidato,
come presce dalli sig. Governatori dell' opera de' Vergognosi, e dello
Padre Ricciuti del Collegio di S. Lucia della Città di Bologna, de. con-
pi stati esclusi nelli Tribunali di essa Città con sentenze, absolu-
torie, prefate in giudicato, e rescritti di signatura, risultanti
dagl' atti del sig. Notaro Diolaiti, e cogiti di convenzioni
fatti dal sig. Notaro Luca Fagotini, facendone perciò ampla
quietanza in ogni miglior modo; In fidei. In Roma questo
di 6. Maggio 1730.

// Ferdinando Bognetti //
 //

Attestato sottoscritto dal conte Ferdinando Bolognetti dell'avvenuta ricezione a Roma del Crocifisso Alamandini proveniente da Bologna, 12 aprile 1730, Archivio di Stato di Roma, Archivio Cenci Bolognetti, C3, vo. 12, pos. 76.

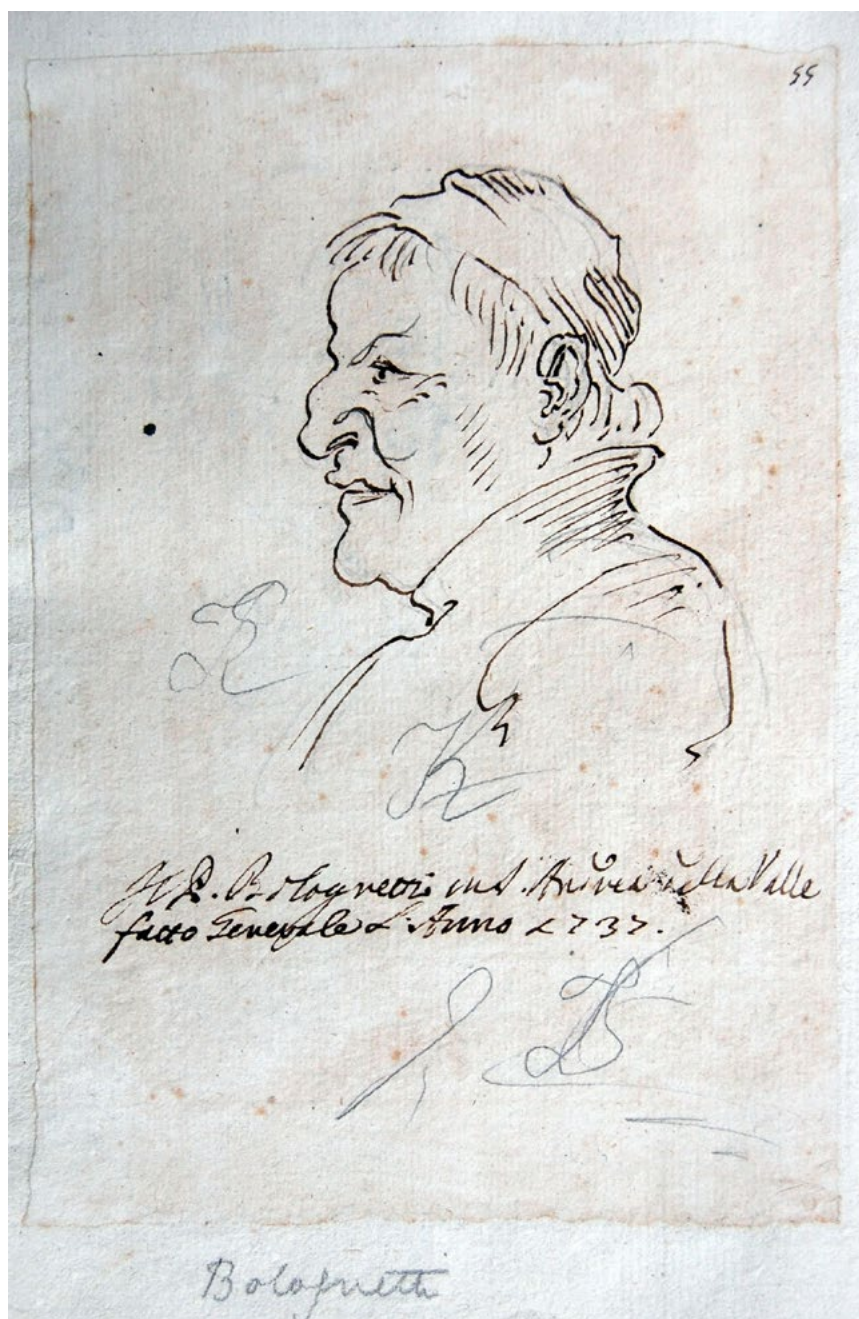


Fig. 6

Pier Leone Ghezzi (attribuito), *Caricatura di Padre Andrea Bolognetti*, 1730-40 ca., penna e inchiostro bruno, Londra, British Museum.

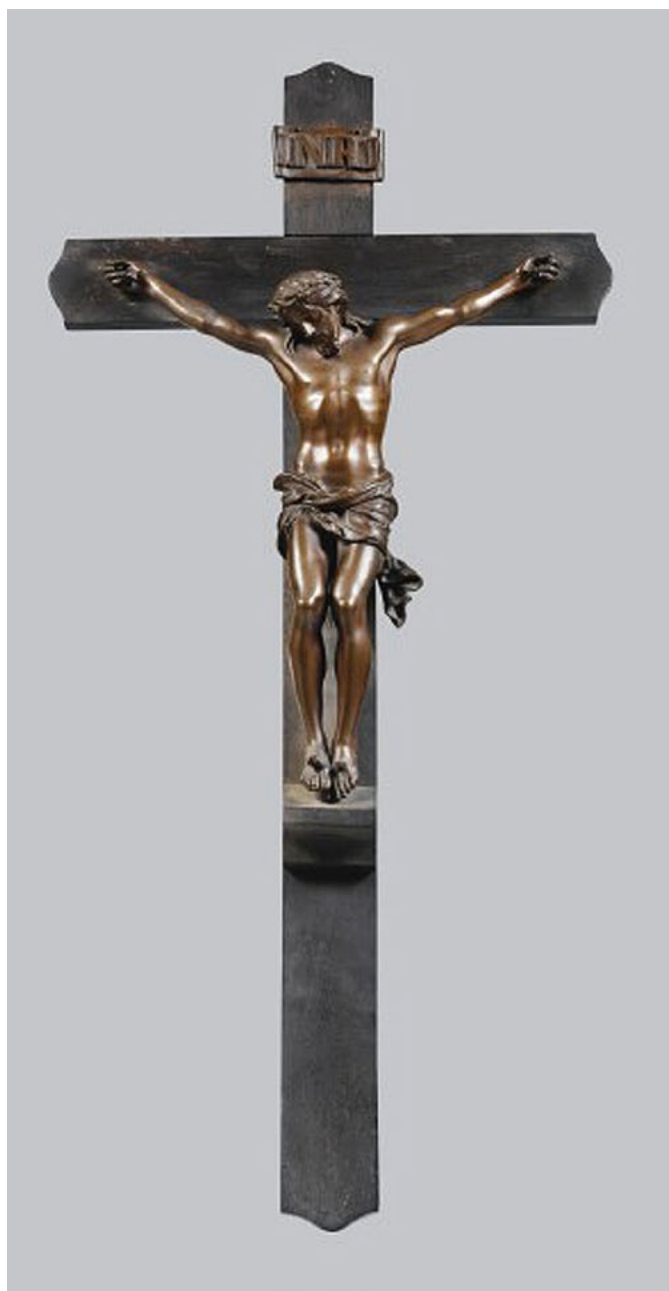


Fig. 7 Edme Bouchardon, *San Filippo Neri con l'angelo* (da Alessandro Algardi), sanguigna, 1732 ca., Grand Palais Rmn (Musée du Louvre/Laurent Chastel).



Fig. 8

Jacob Frey su disegno di Agostino Masucci, *Crocifisso* (statua di Alessandro Algardi), incisione, 1742, Londra, British Museum.



Artista francese del XIX secolo, *Crocifisso* (dal *Crocifisso già Alamandini* di Alessandro Algardi), bronzo, 32x70 cm (Sotheby's, Parigi, 5 novembre 2014).

Fig. 9



PROFILO AUTRICE

Carla Mazzarelli

Carla Mazzarelli è Professoressa Titolare di Museologia e Storia dell'arte moderna presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio dell'Università della Svizzera Italiana dove insegna anche all'Istituto di studi italiani. I suoi studi si concentrano in particolare sulla cultura classica ed accademica tra Seicento e Ottocento, sulla storia del collezionismo e del Museo nonché sulla fruizione artistica, il ruolo dei pubblici e le questioni relative alla trasmissione dei modelli e alla riproducibilità artistica dalla prima età moderna al Novecento. Dal 2023 dirige il progetto, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica, *Visibility Reclaimed: Experiencing Rome's First Public Museums (1733-1870). An Analysis of Public Audiences in a Transnational Perspective*. Nel 2023 è stata Visiting Research Fellow presso la Durham University e nel 2025 è stata Invited Researcher nell'ambito dei DEA Programme presso la Fondation de la Maison des sciences de l'homme di Parigi; Visiting Researcher presso Stanford University nel 2026. È stata inoltre fellow del Paul Mellon Centre-Yale University, della Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, dell'Accademia di San Luca e della British Academy presso il Courtauld Institute. Tra le sue pubblicazioni recenti: *L'anatomia tra lettere e arti: rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo* (con L. Bisello; 2025), *Pubblici dei primi musei pubblici (XVIII-XIX sec.). I. Le fonti istituzionali* (con G. Capitelli e C. Piva; 2025); *Leonardo nel Novecento. Arti, scienze e lettere in dialogo* (2023).

Carla Mazzarelli is Professor of Museology and History of Modern Art at the Academy of Architecture in Mendrisio of the Università della Svizzera Italiana, where she also teaches at the Institute of Italian Studies. Her studies focus particularly on classical and academic culture between the 17th and 19th centuries, the history of collecting and museums, as well as artistic experience, the role of audiences, and questions related to the transmission of models and artistic reproducibility from the early modern period to the 20th century. Since 2023, she has directed the project, funded by the Swiss National Science Foundation, *Visibility Reclaimed: Experiencing Rome's First Public Museums (1733-1870). An Analysis of Public Audiences in a Transnational Perspective*. In 2023, she was a Visiting Research Fellow at Durham University and in 2025, she was an Invited Researcher within the DEA Programme at the Fondation de la Maison des sciences de l'homme in Paris; and she was a Visiting Researcher at Stanford University in 2026. She has also been a fellow at the Paul Mellon Centre-Yale University, the Roberto Longhi Foundation for Art History Studies, the Accademia di San Luca, and the British Academy at the Courtauld Institute. Her recent publications include: *L'anatomia tra lettere e arti: rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo* (with L. Bisello; 2025), *Pubblici dei primi musei pubblici (XVIII-XIX sec.). I. Le fonti istituzionali* (with G. Capitelli and C. Piva; 2025); *Leonardo nel Novecento. Arti, scienze e lettere in dialogo* (2023).



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

