

LUIGI SALIMEI (1736-1817)

TRA NOBILTÀ E ARTE: LA PRODUZIONE DEL CONTE A VILLA BORGHESE

ILARIA SILVESTRI

Il Settecento fu un secolo ricco di fermenti innovativi e di continui scambi intellettuali ed artistici tra l'Italia e l'Europa¹.

A Roma in maniera particolare gli ultimi decenni del secolo si caratterizzarono per l'incessante sviluppo di campagne di scavo finalizzate al ritrovamento di antichità cui era pregno il sottosuolo.

L'antico patrimonio ed il nuovo ruolo attribuitogli acquistarono una notevole importanza, diventando una presenza costante nelle più prestigiose collezioni italiane² ed europee, e lo studio dei reperti mosse antiquari ed archeologi (primo fra tutti Johann Joachim Winckelmann) verso i moderni criteri di musealizzazione, generando, in virtù della nuova attenzione prestata a queste testimonianze, i principi e le norme cui attenersi per eseguire un restauro di tipo conservativo³, ossia finalizzato al rispetto ed al mantenimento nel tempo del reperto archeologico, scevro dalle pesanti aggiunte adottate nei secoli passati⁴.

Il nuovo atteggiamento elevò il modello greco-romano ad esempio di perfezione artistica, creando un mutamento nell'estetica che si palesò nella "conversione della disciplina antiquariale in vera e propria scienza archeologica"⁵, un cambiamento che, se da un lato si rivelò metodologicamente irreprensibile, dall'altro favorì la nascita di un mercato collezionistico specifico che determinò la spoliatura di alcune delle più importanti raccolte romane⁶.

Siamo nell'epoca del *Grand Tour*⁷, le vie di Roma accoglievano una folla di stranieri e visitatori pronti ad invadere le botteghe degli scultori e restauratori più noti del momento⁸, disposti a spendere cifre considerevoli pur di riuscire ad aggiudicarsi un frammento, originale od copia, delle testimonianze del passato.

Logica conseguenza di questo commercio fu di fatto un notevole incremento del lavoro degli artisti nelle botteghe e una richiesta ancora maggiore degli stessi in impieghi di lungo termine presso i privati. Del resto sono gli anni che videro il cambiamento in chiave neoclassica di Villa Borghese⁹, uno spazio che deve la sua bellezza ed il suo fascino alla volontà del Principe Marcantonio IV (1730-1800) che, allo scadere del secolo, intraprese i lavori di rinnovamento del casino, dando un nuovo volto alla costruzione seicentesca, ricco di fasto e splendore.

Egli incaricò l'architetto Antonio Asprucci¹⁰ sia di provvedere al perfezionamento architettonico dello stabile, sia di sovrintendere l'esecuzione delle ricche decorazioni ornamentali affidate ai maggiori artisti del momento.

Tra le numerose personalità impegnate negli ornamenti plastici che definiscono artisticamente l'architettura della fabbrica, Luigi Salimei¹¹ ebbe, accanto a Vincenzo Pacetti, un ruolo significativo nelle sculture e nei restauri del cantiere Borghese.

L'attività dello scultore è principata negli anni Settanta del secolo, quando è documentato stabilmente tra il 1778 ed il 1794 nei registri contabili della Villa. Tuttavia dei cospicui interventi realizzati dal Salimei in quegli anni, oggi sono individuabili con certezza unicamente cinque opere: il cammeo di *Mercurio e Giove* e il rilievo di *Nettuno e Vulcano* (entrambi per la Galleria degli Imperatori), le statue di *Apollo* e della *Vittoria Alata* (frontone del Tempio di Esculapio) ed i quattro *Cavalli Marini* della fontana omonima nel giardino¹².

Mancando ulteriori notizie che ne documentino la partecipazione in altri cantieri romani coevi, queste opere, che suddividiamo in tre gruppi cronologici¹³, ognuno dei quali adeguato ad ogni fase dello sviluppo artistico dello scultore, assumono una notevole valenza ideologica poiché espressione della propria crescita e della maturazione artistica, quale parabola visiva di scelte, gusti e preferenze, nonché testimonianza della sua adesione stilistica al neoclassicismo, seppure con una chiara reminiscenza alla teatralità *rocaille* nell'ultimo periodo di attività.

L'esordio artistico di Luigi Salimei corrisponde alle prime opere eseguite nella Villa, ossia *Mercurio e Giove* (fig. 1) ed il rilievo di *Nettuno e Vulcano* (fig. 2), i quali denotano alcune incertezze stilistiche nei tratti e nella composizione dove è maggiormente evidente l'assenza di qualsiasi riferimento all'ambiente cui si svolge la scena. Tali carenze, imputabili all'inesperienza dell'autore a quella data, contribuiscono ad indirizzare l'attenzione dell'osservatore sulla teatralità delle figure in primo piano; esse manifestano l'impegno dello scultore nell'assimilazione e riaffermazione delle regole della statuaria antica e nel rispetto dell'espressività dei soggetti come nella perfezione anatomica delle masse e nella compostezza delle pose e dei panneggi.

Verosimilmente ai molteplici interventi realizzati nel cantiere soggiaceva uno scrupoloso progetto che guidava l'unità decorativa dell'insieme: per questo l'attribuzione del cammeo allo scultore è stata spesso motivo di discussione per la critica, mancando ancora oggi un preciso riferimento documentario che ne assegni con certezza la paternità allo scultore¹⁴.

Viceversa il bassorilievo di *Nettuno e Vulcano* (1778) facente parte delle undici sculture collocate nella parte



Fig. 1 – LUIGI SALIMEI, MERCURIO E GIOVE, 1778, ROMA, GALLERIA BORGHESE, GALLERIA DEGLI IMPERATORI (DA K. HERRMANN FIORE, DISEGNI DI TOMMASO CONCA PER LA GALLERIA DI VILLA BORGHESE, ROMA 1994)

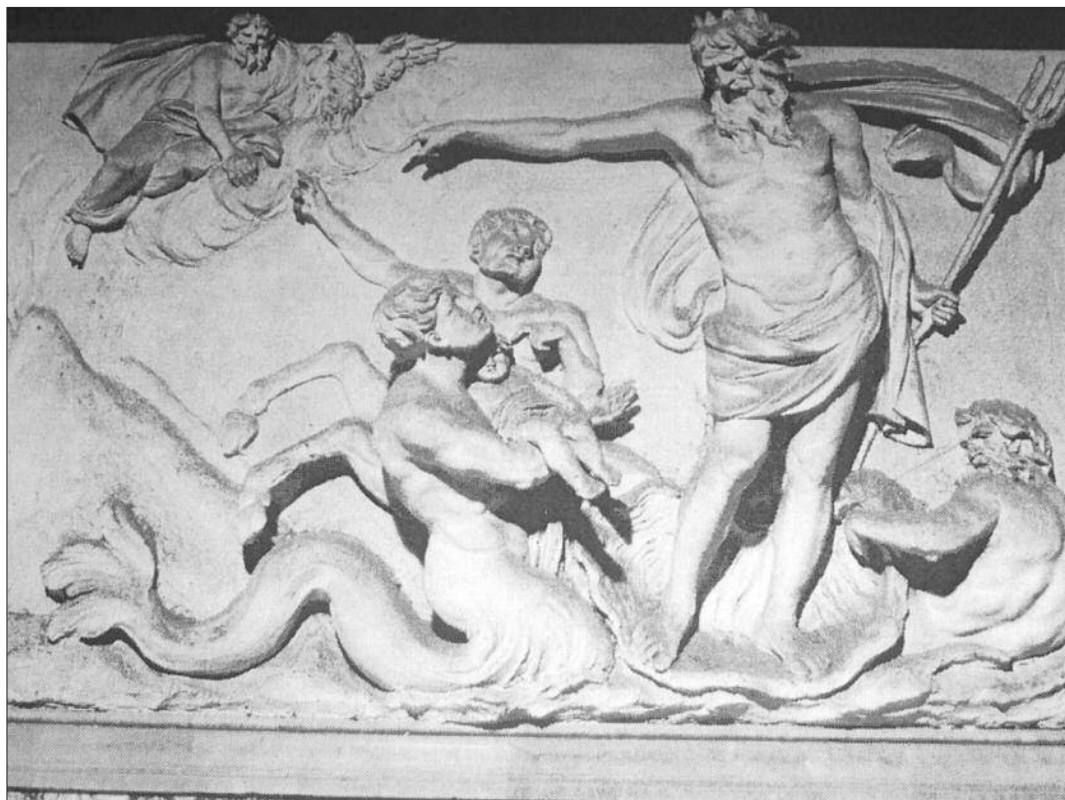


Fig. 2 – LUIGI SALIMEI, NETTUNO E VULCANO, 1778, ROMA, GALLERIA BORGHESE, GALLERIA DEGLI IMPERATORI (DA F. SALIMEI, I SALIMEI, CENNI STORICI E BIOGRAFICI, ROMA 1974)

superiore delle pareti, è la prima opera documentata del Salimei, cui, durante l'esecuzione, fu lasciata piena libertà espressiva.

Eppure a dispetto dell'autonomia concessagli, anche questo esemplare dimostra una totale rispondenza ai canoni neoclassici, pertanto l'emulazione dell'antico per Luigi non fu un'imposizione ma una libera scelta. Una scelta che si dimostrò ancora più radicale e convinta negli anni successivi: nel 1786 lo vediamo impegnato, accanto a Vincenzo Pacetti¹⁵, nei lavori di restauro per le statue che decoravano il Tempio di Esculapio nel parco.

La pratica del restauro era indubbiamente più congeniale allo scultore, che in questi anni era notevolmente maturato traendo beneficio dalla vicinanza al noto restauratore romano, già suo collaboratore in precedenti opere nel cantiere.

Dalla presenza di entrambi gli artisti nei mandati di pagamento per medesimi interventi di restauro, si evince un rapporto di dipendenza lavorativa: presumibilmente Pacetti riceveva le commissioni dei lavori e, in seguito, delegava il compito di intervenire ai suoi collaboratori, tra i quali Salimei, riservandosi unicamente, come era prassi negli *ateliers* dei maggiori scultori del Settecento, la supervisione dei lavori e gli interventi di rifinitura¹⁶.

Essere parte di questa *équipe* diede dunque al Salimei la possibilità di divenire un esperto restauratore. In effetti, il restauro comporta necessariamente un continuo e diretto confronto con l'antico vissuto attraverso le opere su cui l'artista si trova ad intervenire;

tal persona, ricondotta alla personalità poco accademica dello scultore, gli permise di maturare una notevole capacità nel riadattamento e nell'integrazione degli esemplari antichi, oltre ad una evidente assimilazione del linguaggio della statuaria classica fatto proprio dallo scultore, sebbene con alcune incertezze.

La sicurezza che Luigi Salimei possedeva già negli anni Ottanta è chiaramente espressa nell'intervento compiuto sulla statua di *Apollo Citaredo* (1786), collocata al centro del frontone del Tempio di Esculapio (fig. 3).



Fig. 3 - L. SALIMEI, APOLLO CITAREDO, 1786, ROMA, VILLA BORGHESE, TEMPIETTO DI ESCULAPIO

Il lavoro, piuttosto impegnativo, si concentrava nella trasformazione di un'antica statua di Bacco nelle vesti del dio del sole, attraverso il riadattamento e l'aggiunta di alcuni attributi iconografici, quali la pelle del cervo e la corona di vite che cingeva la nuca della divinità che furono mutati nel martelletto e nella capigliatura di Apollo, unitamente all'integrazione di alcune parti mancanti. L'esecuzione della scultura mostra un inedito rapporto fra l'antico e la sua interpretazione nella cultura di fine secolo, nell'evidente contrasto fra le morbide parti del tronco antico a cui la figura poggia e la rigidità dei panneggi del mantello settecenteschi, conflitto sottolineato ulteriormente dai marmi scelti per le integrazioni, volutamente resi dissonanti rispetto a quelli antichi.

È opportuno perciò evidenziare la volontà dello scultore di manifestare apertamente la differenza tra opera originale e semplice restauro, dichiarando il suo intervento come opera di ricostruzione e re-interpretazione dell'antico nel pieno rispetto di quella cultura antiquaria di fine Settecento secondo cui gli scultori non intervenivano solamente nel restauro delle opere antiche, ma modellavano i marmi "all'antica".

Giunto ormai dunque alla maturità artistica, lo scultore, ormai pienamente padrone delle tecniche e dello stile, decide però di compiere una scelta che si discosta con quel rigore e quella compostezza classica voluta nelle sue precedenti opere, sostituendo loro il brio e la vitalità delle composizioni *rocailles*.

I *cavalli marini* della fontana omonima del parco (1790-1791) (fig. 4), cui modelli furono forniti da Pacetti, confermano l'evoluzione del suo stile: la perfezione stilistica nella resa dei particolari che compongono le figure (le bocche semi aperte, le palpebre ben evidenziate, le ciocche delle criniere distinte nettamente le une dalle altre) coniugata alla vitalità espressa dagli animali che emergono dalle acque, aumentano la teatralità dell'insieme, già sottolineata dagli zampilli d'acqua.

L'opera che stava prendendo corpo prendeva come punto di riferimento un modello fornito da Marcantonio Borghese in persona¹⁷: nel 1784 il principe aveva fornito al pittore Cristoforo Unterperger¹⁸, cui era stato affidato il compito di progettare la fontana, un antico cammeo da cui prendere spunti di riferimento per la realizzazione dell'opera.

La fontana invece, come già detto, differì notevol-



Fig. 4 - L. SALIMEI, FONTANA DEI CAVALLI MARINI, 1791, ROMA, VILLA BORGHESE

mente dal presupposto neoclassico cui doveva attenersi, grazie al brio *rocaille* impresso dal Salimei, una digressione destinata comunque a rimanere un episodio isolato nella carriera dell'artista, che successivamente proseguirà scrupolosamente l'indirizzo neoclassico¹⁹.

La *Fontana dei Cavalli Marini* è l'ultima opera documentata della carriera dello scultore: il conte Luigi Salimei si spense nella propria abitazione il 28 dicembre 1817 senza lasciare alcun testamento che ne suddividesse l'eredità fra i numerosi figli. Invero essi decisero di ripudiare i beni ereditari e quanto disposto dalla legge per evitare di gravarsi dell'estinzione dei numerosi debiti contratti precedentemente dal genitore, il quale, secondo quanto riferiscono i documenti, versava in una precaria condizione economica.

Come consuetudine si procedette comunque all'inventario dei beni dello scultore, redatto in diversi giorni dal 12 gennaio 1818 a tutto il mese di febbraio²⁰. La perizia si svolse in tutti i locali della casa in via de' Coronari, tuttavia, colpisce l'esiguo valore complessivo assegnato al patrimonio.

Il ritrovamento di questo documento, qui reso noto per la prima volta, permette di accrescere la conoscenza biografica dell'artista oltre a muovere alcune riflessioni sulla formazione e la metodologia di lavoro seguita dallo scultore che principalmente fu un autodidatta: l'assenza di notizie certe relative al periodo della sua formazione, la mancata frequentazione di qualsiasi istituzione accademica o semplicemente di qualunque bottega di un altro scultore più affermato, come il suo limitato impiego all'interno del solo cantiere Borghese, hanno contribuito infatti a creare diversi dubbi circa alcuni aspetti dell'attività del Salimei, alcuni dei quali sono stati precisati proprio dalla lettura del documento.

Seguendo la descrizione dei vari ambienti abitativi si scopre la presenza di un "*Camerino contiguo alla Loggia, ove si divertiva il defunto nella Meccanica*", stanza quindi probabilmente adibita a studio di scultura, su modello dei molti ateliers coevi utilizzati dagli scultori-restauratori settecenteschi, dove l'artista lavorava quando non era direttamente impegnato nei lavori alla Villa, e dove si conservava la parte preponderante di tutti i suoi strumenti di lavoro insieme ad alcuni calchi di gesso che utilizzava per esercitarsi sui modelli antichi ed alcune sculture di terracotta.

Dall'elenco degli oggetti presenti emerge anche la preparazione professionale dello scultore che appare, sorprendentemente, in sintonia con i presupposti accademici: tutti i modelli in gesso, le stampe e le sculture distribuite in casa raffigurano soggetti classici ed antichi (*Laoconte*, scene mitologiche), evidenziando, unitamente alle molte sculture in gesso, l'attitudine allo studio e all'esercizio artistico del Salimei, il quale probabilmente suppliva così le lacune dovute alla mancanza di una formazione giovanile appropriata.

Malgrado l'esistenza in casa di un luogo adibito a studio, quando lo scultore si trovava impegnato nei lavori di decorazione a Villa Borghese si serviva di un altro labo-

ratorio ubicato in una "*camera terrena esistente dietro il palazzo grande nella Villa*"²¹, e verosimilmente messo a disposizione dallo stesso Principe.

Questo luogo, composto da un'unica stanza, non era organizzato internamente in ampi spazi suddivisi in settori specifici tali da favorire le esigenze lavorative dello scultore²², ma raccoglieva al suo interno una serie di attrezzi, quali alcuni telai in legno per punteggiare i modelli, alcune pietre per modellare la creta, ferri, pietre per arrotare i medesimi e squadre di ferro.

Ciò induce a ritenere questa stanza il luogo ultimo della lavorazione delle sculture realizzate da Luigi Salimei mentre era occupato nei lavori al casino, ovvero il luogo dove rifiniva gli esemplari che aveva modellato in marmo o in gesso nel suo studio privato²³.

Questo dimostra che sebbene lo scultore non sia stato un accademico, lo svolgersi della sua carriera ha evidenziato il chiaro intento, peraltro riuscito, di avvicinarsi all'antico, sottolineando la ferma volontà di entrare nel panorama artistico della Roma di fine secolo, vivendolo attraverso le proprie opere.

APPENDICE DOCUMENTARIA

DOCUMENTO 1

ASR, *Trenta Notai Capitolini*, ufficio 17, notaio Ferruzzi Giraud Alessandro, vol. 499, cc. 84r-110v.

[...]

(c. 92 r./v.)

123. Camerino contiguo alla Loggia, ove si divertiva il defunto nella Meccanica
124. Un balconcino con sopra tre scatole, un incudine, e varj attrezzi, tre Trapani, tre Compassi, Tenaglia, ascie, malle, due Martelli, tre Squadre, due Martelline, quattro Cucchiare da muratore, tre Seghe, ed una dimessa, e diversi ferri vecchi, otto Cerchi di ferro da Caratello, una Cagnaccia per cerchiare botti, una spada antica, e diversj altri squami, e ferri, ed impicci, un Campanello, un mazzo di chiavi vecchie, un compassetto con manico d'ottone, un pajo di tenagliette, un Saldatore e diversi gessi attaccati al muro, una tavoletta alla finestra con un quadruccio con sopra una stampa d'Innocenzo undecimo s. 50
125. Una cassetta con dentro disegni, altra con diversi pennelli, Colori b. 60
128. Dentro una cassetta inchiovata diversi ferri da scultore s. 3

(c. 99 r.)

131. entro varj scalpelli per legno, e marmi, un mazzolo da Scultore, due piccole morsette di ferro, due compassi di ferro, due Spatole di ferro, alcuni piombi, attaccagli di

quadri, alcune raspe e lime, diversi pezzi di ottone, un ascia di ferro, un Pianozzo, altra Pianozzetta, e tre tiratori di ferrami inservibili s. 3

(c. 100 r.)

= Nella Loggia =

144. Venti due stampe di diversa grandezza rappresentanti Santi, e fatti con cornice di legno, un basso rilievo di gesso rapp.te *Laocoonte*, un *Leone*, un *Aquila*, un *Puttino* di Gesso s. 1.20

146. Quattro mezze tele con sue tavolette antiche ... b. 4

(c. 100 v.)

148. Due Busti di terracotta, due bassi rilievi di Marmo, e 17 quadrucci di gesso, due credenzini, una Cassetta da Comodo, due Orinali s. 1.50

(c. 105 v.)

= Nella Soffitta =

220. Un servitore di legno per modellare in creta con suo pie-

de rotto, e diverse tavole, e mozzature, e Corniciaccie, e diversi fiascacci, una straccia rotta, un pezzo di Canapo di Canne dieci circa vecchio, diverse spatolaccie rotte, ed altri impicci, e pezzi di legname crepaccio, ed altro b. 7

(c. 106 r.)

221. In una Camera Terrena esistente dietro il Palazzo grande nella Villa Borghese ove ci siamo trasferiti esistono gli infri oggetti cioè

222. Un focone di ferro in pessimo stato, tre sedie sfasciate alcuni gessi, e modelli da uso fatti per i lavori di marmi da esso eseguiti, cioè teste, ed altri pezzi, una testa di Cannavaccio in pessimo stato, alcuni telari di legno per punteggiare i modelli, una Squadra di ferro, alcune pietre lavagne per modellare in Creta, due setacci per polveri di Marmo, alcune scatolette di legno, una pietra per arrotare i ferri, ed alcuni vasi di Creta per ammolare la creta, vari altri gessacci rotti, il tutto si valuta la spesa di trasporto, e la qualità di detti oggetti in cattivissimo, anzi pessimo stato s. 3

* Vorrei rivolgere un sentito ringraziamento al dott. Salvatore G. Vicario, alla cui disponibilità devo l'opportunità concessami. Ringrazio inoltre la dott.ssa Maria Celeste Cola e il conte Franco Salimei per le preziose indicazioni e gli utili suggerimenti.

1) Per una panoramica completa sui fenomeni artistici che animavano Roma nel 1700, si veda da ultimo: *Il Settecento a Roma*, in A. LOBIANCO, A. NEGRO (a cura di), catalogo della mostra di Roma, Palazzo Venezia, novembre 2005-febbraio 2006, con bibliografia precedente.

2) Fra le collezioni romane più note sviluppatasi nel corso del XVIII secolo ricordiamo quelle delle famiglie Corsini, Albani, Borghese, Valentini, Braschi e Spada. Per un profilo delle maggiori raccolte romane ed i loro sviluppi si veda C. PIETRANGELI, *Le collezioni private romane attraverso i tempi*, in A. CIPRIANI, D. GALLAVOTTI CAVALLEIRO, P. LIVERANI, G. SCANO (a cura di), *Scritti scelti di Carlo Pietrangeli*, Roma 1995 (II edizione), pp. 237-250.

3) Cfr. O. ROSSI PINELLI, *Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il re-*

stauro della scultura tra arte e scienza, in "Ricerche di S. dell'Arte", nn. 13-14, Roma 1981, pp. 41-56.

4) Sull'argomento si cfr. I. FALDI, *Il mito e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo a Roma*, in EADEM (a cura di) *Barocco tra Italia e Polonia*, Warszawa 1977, pp. 57-69; M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Il culto e l'interpretazione dell'antico: mito, scienza e archeologia*, in F. BORSI (a cura di), *Arte a Roma dal Neoclassico al Romanticismo*, Roma 1979, pp. 162-224; O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria. Scultura antica e restauri storici*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico*, III, Torino 1986, pp. 183-250.

5) Cfr. O. ROSSI PINELLI, *op. cit.*, 1981, p. 41.

6) Fattori di tali spoliazioni spesso furono gli stessi pontefici che acquistarono a cifre irrisorie pezzi provenienti dalle più note raccolte romane per farli confluire nelle nuove aree museali da loro patrocinate come nel caso dei 187 dipinti provenienti dalla collezione Sacchetti e acquistati da Benedetto XIV (1740-1758) per la nuova Pinacoteca Capitolina. Cfr. L.B. VON PASTOR, *La Storia dei*

Papi dalla fine del Medio Evo, Roma 1962, vol. XVI P.I., pp. 106-167; S. GUARINO, *La Pinacoteca Capitolina dall'acquisto dei quadri Sacchetti e Pio di Savoia all'arrivo della Santa Petronilla di Guercino*, in EADEM (a cura di), *Guercino e le collezioni Capitoline, catalogo della mostra di Roma*, Pinacoteca Capitolina, 1991, pp. 43-45.

7) Cfr. A. WILTON, I. BIGNAMINI, *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni 5 febbraio - 7 aprile 1997; A. PINELLI, *L'indotto del Gran Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, in "Ricerche di S. dell'Arte", n. 72, Roma 2000, pp. 85-99.

8) Tra gli ateliers più frequentati della capitale va ricordato quello dello scultore e restauratore Bartolomeo Cavaceppi, un modello per l'organizzazione degli spazi lavorativi e per la suddivisione del lavoro: Cfr. C. PIVA, *La Casa-Bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'Accademia*, in "Ricerche di S. dell'Arte", n. 70, Roma 2000, pp. 5-20.

9) Sulla Villa Borghese si veda da ultimo:

Galleria Borghese: i Principi, le arti, la città dal '700 all'800, in A. CAMPITELLI (a cura di), catalogo della mostra di Roma, Villa Poniatowsky, dicembre 2003-marzo 2004, con bibliografia precedente.

10) Contemporaneamente ai lavori di rimodernamento di Villa Borghese l'Asprucci, architetto della casa, fu incaricato di progettare la nuova chiesa di S. Maria della Pietà nel territorio di Mentana, allora proprietà Borghese. La chiesa doveva collocarsi nel luogo dove in precedenza era situato l'Ospedale, che ospitava al suo interno la cappella con l'immagine di Maria SS. della Pietà. In seguito all'incendio che distrusse la cappella, da cui si salvò solo l'immagine mariana, si decise per la costruzione del nuovo complesso affidato ad Asprucci che scelse di realizzare un edificio in stile classico a tre navate. Il complesso settecentesco resistette fino al 1939, quando venne reputato incapace di contenere la popolazione di Mentana: demolito, l'anno successivo venne consacrato al suo posto l'attuale chiesa di S. Nicola nuovo. Per ulteriori notizie sull'argomento cfr. SALVATORE G. VICARIO, *La Nomentana: strada di Roma per la bassa Sabina*, Monterotondo-Mentana 1994, pp. 92-100.

11) Lo scultore Luigi Baldassare Salvatore Antonio Salimei nacque nel comune di Velletri il 13 agosto 1736 (Archivio Diocesano di Velletri (=ADV), *Parrocchia di San Clemente*, Libro dei Battesimi 1731-1741, c. 63v), secondo figlio del conte e patrizio velterno Giovanni Battista Salimei e della nobile romana Nicoletta Jozzi. Trascorsa l'infanzia nella città natale (ADV, Stati delle Anime, 1737, 1738, 1739, 1740, carte non numerate) nel 1741 si trasferisce con la famiglia a Roma nella residenza materna in via D'Ascanio al civico n. 31 [Archivio Storico del Vicariato di Roma (=ASVR), *Parrocchia di S. Agostino*, Stati delle Anime vol. 57 (1737-1771), c. 41v; vol. 58 (1772-1793), c. 5v; vol. 59 (1794-1809), c. 80v], dove riceverà un'educazione nobile insieme ad altri sette fratelli, nessuno dei quali però, oltre a Luigi, si volgerà verso la carriera artistica, intraprendendo invece attività pubblica nel comune natio, attività a cui lo stesso scultore si dedicherà solo dopo aver riposto gli attrezzi, ricevendo dal comune medesimo un attestato di nobiltà nel 1793, dove veniva ribadito e sottolineato il ruolo dell'intero casato Salimei nella città e assumendo il ruolo di Consigliere Comunale dal 1807 al 1809, ed ancora dal 1814 al 1817 (cfr. F. SALIMEI, *I Salimei, cenni biografici e storici*, Roma 1974, p. 53). Per tutto il corso della vita dunque si era dedicato alla carriera artistica, iniziando a scolpire solo nel 1775 (ASVR, *Parrocchia di S. Agostino*, Stati delle Anime, vol. 58 (1772-1789), c. 44r) e concentrandosi esclusivamente nel cantiere Borghese, dove fu tra i più stretti collaboratori dello scultore Pacetti dal 1778 sino al 1794 (cfr. A. GONZALES PALACIOS, *Studi a Villa Borghese*, in EADEM, *Il gusto dei Principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milano 2003, pp. 212-300). Nessuno dei sei figli che lo scultore ebbe dal matrimonio cele-

brato nel 1767 con la nobildonna romana Orsola Amadei [ASVR, *Parrocchia di S. Agostino*, Libro dei Battesimi vol. V (1718-1793), cc. 181v, 188v, 192r, 198r, 209r, 223r] decise di seguire le orme paterne: il primogenito Filippo morì l'anno successivo alla nascita (ASVR, *Parrocchia di S. Agostino*, Libro dei Morti, vol. IV, 1718-1809, c. 161r), due di loro, Anna Rosa e Giovanni Battista, scelsero di dedicarsi alla vita religiosa, un altro, Pietro Paolo Leone, laureato in Diritto alla Sapienza, scelse la vita militare come membro del corpo della Guardia Nobile di Papa Pio VII (cfr. F. SALIMEI, *op. cit.*, pp. 59-61). Fu nella residenza di quest'ultimo, il nuovo palazzo Salimei in via De Coronari al civico n. 31, dove la famiglia si trasferì nel 1810, che Luigi morì all'età di ottantuno anni il 28 dicembre 1817, sepolto nella tomba di famiglia in S. Agostino [cfr. ASVR, *Parrocchia di San Simeone Profeta*, Libro dei Morti vol. VIII (1791-1825), c. 224v].

12) La difficoltà nell'identificare ulteriori opere e arricchirne così il corpo della produzione artistica, risiede nella scarsità di elementi forniti dalle fonti archivistiche, le quali, in alcuni passi risultano imprecise, riportando il pagamento a favore del Salimei senza tuttavia specificare l'oggetto dell'intervento o anche solo ulteriori particolari che possano indirizzarne l'identificazione. Cfr. A. GONZALES PALACIOS, *op. cit.*, pp. 212-300.

13) La suddivisione delle opere in tre parti deve essere letta secondo il seguente schema: I: *Mercurio e Giove e Nettuno che raccoglie in Lemno Vulcano bambino caduto dal cielo*, Galleria degli Imperatori, 1778. II: *Apollo e Vittoria Alata*, Tempio di Esculapio, 1786. III: *Cavalli Marini*, Fontana dei Cavalli Marini, 1791.

14) Per la realizzazione dei cammei della Galleria esiste una serie di disegni preparatori realizzata da Tommaso Conca e conservata presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma, nel Fondo Vittorio Emanuele, mns. 424. Il compito fu affidato al pittore dal principe Marcantonio IV in persona al fine di favorire l'omogenità dell'insieme. L'esistenza di questa comune matrice neoclassica dunque determinò in molte occasioni, come nel caso di Salimei, l'impossibilità di attribuire con certezza ad uno scultore un rilievo (ad eccezione di quelli firmati da P. Rudiez), così che ancora oggi è difficoltoso giungere ad una distinzione certa. Cfr. K. HERRMANN FIORE, *Disegni di Tommaso Conca per la Galleria di Villa Borghese*, in "Antologia delle Belle Arti. Il Neoclassicismo", N.S., nn. 43-47, Roma 1994, pp. 54-66.

15) Sullo scultore e restauratore si veda da ultimo A. PAMPALONE, *Vincenzo Pacetti: stralcio di un diario di lavoro*, in "Neoclassico", 25, 2004, pp. 13-53, con bibliografia precedente.

16) Sull'argomento A. CAMPITELLI, *Il giardino del lago a Villa Borghese: sculture romane dal classico al neoclassico*, Roma 1993.

17) Sull'argomento si veda A. CAMPITELLI, *La fontana dei Cavalli Marini a Villa Borghese*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", II N.S., Roma 1988, pp. 161-170.

18) Su Cristoforo Unterperger si veda C. FELICETTI (a cura di) *Cristoforo Unterperger. Un pittore fiemmesse nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini 17 aprile-20 giugno 1999, con bibliografia precedente.

19) Ai lavori per la realizzazione della fontana dei Cavalli Marini, oltre a Luigi Salimei, parteciparono anche Antonio Isopi e Giovanni Antonio Bertè: Isopi si occupò della realizzazione delle code dei cavalli, dell'intaglio delle balaustrate, di quasi tutta la parte superiore della fontana con pilo e vaschette e dell'assemblaggio delle varie parti, oltre a fornire ulteriori modelli in gesso per i cavalli del Salimei; di mano del Bertè invece è la prima vasca del complesso sorretta dai cavalli, realizzata in quattro pezzi distinti, poi assemblati dall'Isopi. Sull'argomento cfr. A. CAMPITELLI, *Cristoforo Unterperger nel parco di Villa Borghese: il Casino dei Giuochi d'acqua, la Fontana dei Cavalli Marini, il Tempio di Faustina*, in C. FELICETTI, *op. cit.*, pp. 102-109.

20) Cfr. Archivio di Stato di Roma (=ASR), *Trenta notai Capitolini*, ufficio 17, notaio Ferruzzi Giraud A., vol. 499, cc. 85r-110v.

21) Non ci sono pervenute notizie certe riguardo le motivazioni che spinsero il principe Borghese a concedere allo scultore la possibilità di usufruire di questo ambiente. È ipotizzabile fra Marcantonio IV e il Salimei un rapporto personale, essendo entrambi legati, per vincolo matrimoniale, ad il ramo femminile della famiglia Salviati. Forse questo legame potrebbe fornire una giustificazione circa le motivazioni spinsero il principe a dare fiducia ad uno scultore poco noto. Cfr. V. SPRETI, *Enciclopedia Storico nobiliare Italiana*, Bologna 1981, vol. I, p. 368, vol. VI, pp. 51,71-74.

22) Si confronti a tal proposito quanto scriveva F. CARRADORI nella sua "Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura", Roma 1802, tav. XV.

23) Nella stanza della Villa furono ritrovati dei modelli in gesso per i lavori in marmo tra i quali quelli per alcune teste: è dunque ipotizzabile che tali modelli furono utilizzati dallo scultore per il restauro della testa ideale antica della statua consolare sulla quale stava intervenendo tra il 1785 e il 1793. Cfr. ASR, *cit.*, uff. 17, c.109r; T. LOTISPO-TO SACCHI, *Vincenzo Pacetti a Villa Borghese*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Sculture romane del Settecento, I. La professione dello scultore*, in "Studi sul Settecento Romano", 17, Roma 2001, p. 228.