Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo



FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea

anno VI 2025

CISMaL
Centro internazionale di studi sul marmo e sul lapideo

Volume realizzato con il contributo di:

MIC - Direzione generale Biblioteche e istituti culturali
Fondazione Franzoni ETS

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.

© 2025, 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]

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it
Sito web: https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea

INDICE

Fontes

Michela Zurla

Tra Genova e l'Andalusia: Rodrigo de Mendoza, Michele Carlone e la decorazione rinascimentale del castello de La Calahorra. Nuovi documenti e alcune riflessioni ..... pag. 9

Studia

Nicola Carrani

La scuola dei Baratta a Pontremoli. Giovanni Giacomo e Isidoro Baratta e l'altare dell'oratorio di Nostra Donna ..... » 51

Alessandra Casati

Pietatis augmentum. *La genesi dell'altare "a tabernacolo" da Roma a Milano: Carlo Borromeo e il primo altare per l'icona della Madonna dell'Albero nella cattedrale di Milano* ..... » 83

Sara Rulli

La «nuova fabbrica della Chiesa della Casella»: architettura, cantiere e maestranze per uno spazio aggiornato ..... » 131

Fragmenta

Federico Frasson

Carriere equestri nelle epigrafi di Luna. *In margine a un frammento inedito* ..... » 167

Massimo Malagugini

Il percorso dell'acqua nella Genova romana..... » 199

Marmor absconditum

Rosanna Muratore
L'incontro con l'antico nella città di Lucca. Note e spunti di ricerca ..... » **231**

Museum marmoris

Alberta Bedocchi
Memoria di Eliano Spinola di San Luca in un'epigrafe dall'antica chiesa di San Domenico (1407) ..... » **259**

Vittoria Brunetti, Cristiano Giometti
L'immagine di Innocenzo XII in scultura: per una ricognizione dei busti di papa Pignatelli ..... » **279**

Futura

Le logge medievali della città di Genova ..... » **325**

Tutte le statue partono da Roma. Scultura barocca tra centro e periferia 1630-1750 ..... » **325**

Dalla storia di un palazzo alla storia di una città. La scultura apuana tra Roma, Londra, Dublino e oltre attraverso le Esposizioni Universali .... » **326**

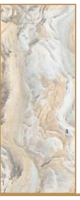
Il Mediterraneo e le sue storie e culture interconnesse dal Medioevo a oggi ..... » **327**

La circolazione di idee e di persone tra Italia e l'America Latina tra Otto e Novecento ..... » **328**

FONTES

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 9-48



Michela Zurla

Tra Genova e l'Andalusia: Rodrigo de Mendoza, Michele Carlone e la decorazione rinascimentale del castello de La Calahorra. Nuovi documenti e alcune riflessioni

Abstract ITA

Questo articolo si propone di presentare alcuni nuovi documenti e riflessioni sulla decorazione del Castello de La Calahorra in Andalusia, promossa da Rodrigo de Mendoza. Questo edificio ospita un coerente apparato decorativo in marmo di Carrara, pietra nera di Genova e calcare locale, in parte eseguito a Genova e in parte scolpito da scalpellini lombardi, trasferitisi in Spagna appositamente per questa commissione. Tra questi artisti, Michele Carlone fu incaricato di supervisionare i lavori. Rodrigo de Mendoza entrò in diretto contatto con la scultura e la decorazione architettonica italiana durante tre viaggi in Italia. Nuovi documenti inediti fanno ora luce sul suo secondo soggiorno (1498-1500) e sui legami del marchese con la città di Genova e la rete di mercanti e banchieri genovesi.

Abstract ENG

This article aims at presenting some new documents and suggestions relating to the decoration of the Castle of La Calahorra in Andalusia, promoted by Rodrigo de Mendoza. This building houses a coherent decorative apparatus in Carrara marble, black stone from Genoa and a local limestone, partly executed in Genoa and partly carved by Lombard stonemasons, who moved to Spain specifically for this commission. Among these artists, Michele Carlone was in charge of supervising the work. Rodrigo de Mendoza came into direct contact with Italian sculpture and architectural decoration during three journeys to Italy. New unpublished documents shed now light on his second stay (1498-1500) and on the Marquis's links with the city of Genoa and the network of Genoese merchants and bankers.

Parole chiave

La Calahorra, Andalusia, Rodrigo de Mendoza, scalpellini lombardi, Michele Carlone, Genova e la Spagna, decorazione rinascimentale

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-m-zurla-decorazione-castello-la-calahorra/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Gli studi non sono certo nuovi a tematiche legate alla fortuna dei marmi genovesi in Spagna nella prima metà del Cinquecento, periodo in cui si affermò una vera e propria moda della pietra apuana che contagiò i personaggi più eminenti del mondo laico e di quello religioso, trovando espressione sia nella scultura funeraria che nella decorazione architettonica[1]. In un simile contesto, uno degli episodi più significativi è quello che vide come protagonista Rodrigo Díaz Vivar y Mendoza marchese del Cenete[2], il quale, entrato in diretto contatto con le novità artistiche italiane nel corso di tre diversi soggiorni nella Penisola, decise di dotare il castello di sua proprietà presso La Calahorra di un ricco apparato decorativo rinascimentale e di coinvolgere nell'esecuzione un'équipe di maestranze lombarde stanziate a Genova **[fig. 1]**[3].

[1] Dopo confronti con il professor Fernando Marías sui temi trattati in questo contributo, quest'ultimo ha avuto la cortesia di anticipare i risultati del mio studio, facendo riferimento anche ai documenti inediti qui analizzati per la prima volta. Si veda: F. Marías, *Michele Carlone architetto e i lombardi a La Calahorra*, in *Scultori dello stato di Milano (1395-1535)*, a cura di M. Moizi, A. Spiriti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 274-293, in particolare p. 281. Tra le numerose voci bibliografiche dedicate a questo tema, si vedano: J. Contreras y López de Ayala de Lozoya, *Escultura de Carrara en España*, Madrid, Blass, 1957; J. M. Palomero Paramo, *Ars marmoris*, in *Genova e Siviglia, l'avventura dell'occidente*, catalogo della mostra (Genova, Loggia della Mercanzia, 20 maggio-19 giugno 1988), Genova, Sagep, 1988, pp. 69-112; F. Marías, *La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 57-71; T. Falcón Márquez, *Mármoles de talleres genoveses en las casas-palacio de Andalucía occidental en el siglo XVI*, in *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, a cura di R. Comacho Martínez, E. Asenjo Rubio, B. Calderón Roca, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 445-478.

[2] Su Rodrigo Díaz Vivar y Mendoza, figlio naturale del cardinale Pedro González de Mendoza, si veda E. Ferrer del Rio, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*, Madrid, Sílex Ediciones, 2020, con bibliografia precedente.

[3] Si riassumono di seguito le principali voci bibliografiche su La Calahorra: C. von Justi, *Anfänge der Renaissance in Granada*, in «Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen», XII (1891), pp. 173-192, in particolare pp. 174-180; C. von Justi, *Der Baumeister des Schlosses La Calahorra*, in «Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen», XII (1891), pp. 224-226; V. Lampérez y Romea, *El castillo de la Calahorra (Granada)*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1914, pp. 1-28; M. Gómez-Moreno, *Sobre el Renacimiento en Castilla. I. Hacia Lorenzo Vázquez*, in «Archivo español de arte y archeologia», I (1925), pp. 7-40, in particolare pp. 32-40; F. Chueca Goitia, *Ars hispaniae. XI. Arquitectura del siglo XVI,* Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1953, pp. 35-38; J. Contreras y López de Ayala de Lozoya, *Escultura de Carrara*, cit., pp. 14-15; M.E. Gómez-Moreno, *Escultores de Lugano y Como en España*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi. I. architetti e scultori del Quattrocento*, a cura di E. Arslan, Como, Noseda, 1959, pp. 375-379, in particolare pp. 375-376; S. Sebastián, *Antikisierende Motive der Dekoration des*

Molteplici sono le ragioni che concorrono a determinare l'importanza di tale impresa. Si tratta, innanzitutto, di uno dei più precoci esempi di esportazione al di là del Mediterraneo di un complesso organico di elementi in marmo e pietra nera realizzati a Genova, in cui, oltre all'invio di materiale, fu richiesto anche il trasferimento delle maestranze, chiamate non solo a mettere in opera i pezzi provenienti dal capoluogo ligure ma a realizzarne di nuovi utilizzando la pietra calcarea locale. In secondo luogo, ciò che rende la campagna decorativa de La Calahorra unica nel contesto delle relazioni tra Genova e la Spagna è la ricchezza della documentazione preservatasi: l'Archivio di Stato di Genova custodisce una serie di atti notarili sottoscritti tra il 1509 e il 1512 dai rappresentanti in Italia del Mendoza – Agostino e Martino Centurione, Lazzaro Pichenotti e Oberto Italiani –, documenti che permettono di seguire passo passo le varie fasi dei lavori nel castello andaluso, facendo altresì luce su tutte le figure coinvolte, dal committente ai suoi intermediari, fino

Schlosses La Calahorra bei Granada, in «Spanische Forschungen der Görresgesellschaft», XVI (1960), pp. 185-188; A. De Bosque, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici,* Milano, Alfieri & Lacroix, 1968, pp. 436-446; H.W. Kruft, *Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: la Calahorra*, in «Antichità viva», VIII/2 (1969), pp. 35-51; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calahorra: documenti*, in «Antichità viva», XI/1 (1972), pp. 35-45; R. López de Torrijos, *La scultura genovese in Spagna,* in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova, Pagano, 1987, pp. 366-381, in particolare pp. 374-375; M. Falomir Faus, *Sobre el marqués del Cenete y la participación valenciana en el Castillo de La Calahorra*, in «Archivo español de arte», LXIII (1990), pp. 263-269; F. Marías, *Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escurialensis*, in «Anuario del Departamento de historia y teoría del arte», II (1990), pp. 117-129; M. A. Zalama, *El Palacio de La Calahorra*, Granada, Caja Provincial de Ahorros de Granada, 1990; M.A. León Coloma, *Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (I)*, in «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», XXVI (1995), pp. 345-359; idem, *Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (II)*, in «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», XXVIII (1997), pp. 33-47; G. Scaglia, *The castle of La Calahorra: its courtyard conceived by a Florentine on the work-site*, in «Anuario del Departamento de historia y teoría del arte», XIII (2001), pp. 87-96; G. Scaglia, *El "Codex escurialensis" llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509*, in «Archivo español de arte», LXXVIII/308 (2004), pp. 375-383; F. Marías, *El Codex Escurialensis: problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento*, in «Reales Sitios», XLII/163 (2005), pp. 14-35; S. Frommel, M. Parada López de Corselas, *Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial*, in *L'impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, a cura di S. De Maria, M. Parada López de Corselas, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 287-318, in particolare pp. 299-303; R. Ruiz Pérez, *La construcción del castillo-palacio de La Calahorra (Granada). Fuentes, causas y nuevas aportaciones a propósito del V centenario*, in «Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino», XXVI (2014), pp. 167-200; M. León Coloma, *El Marqués del Cenete y el castillo-palacio de La Calahorra,* Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020; F. Marías, *Michele Carlone*, cit.

agli artefici prescelti[4]. D'altra parte l'eccezionalità di tale cantiere risiede anche nel fatto che le carte trovino tuttora diretto riscontro nell'esistente: oltre la severa cortina esterna dell'edificio, segno tangibile del primigenio carattere difensivo, si apre ancora oggi il cortile articolato in due logge sovrapposte e arricchito da colonne, capitelli, balaustri e stemmi in marmo e da altri elementi, come mostre di finestre, portali e camini, intagliati nella pietra locale[5]. Un insieme coerente, nato dalla volontà di Rodrigo de Mendoza di coniugare nel castello ubicato nei territori del marchesato del Cenete cedutigli dal padre – il potente cardinale Pedro González de Mendoza – nel 1491 le funzioni della fortezza con le comodità della residenza[6]. Del resto l'apparato decorativo de La Calahorra fu ulteriormente arricchito dall'utilizzo di una fonte di ispirazione illustre: alcuni dei capitelli del piano inferiore e dei rilievi inseriti nei finestroni e nei portali si ispirano, infatti, al *Codex escurialensis*[7],

[4] Il primo a pubblicare alcuni dei documenti relativi alla campagna decorativa de La Calahorra fu Federigo Alizeri, seguito da Carl von Justi, il quale rese note ulteriori notizie, senza tuttavia trascrivere gli atti notarili. Successivamente Hanno-Walter Kruft ha ripreso i documenti già conosciuti integrandoli con altre testimonianze inedite. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova, Sambolino, 1870-1880, V, 1877, pp. 75-82; C. von Justi, *Der Baumeister*, cit., pp. 224-226; H.-W. Kruft, *Ancora sulla Calahorra*, cit., pp. 35-45.

[5] Alcuni elementi decorativi de La Calahorra furono rimossi intorno al 1914 e trasferiti a Madrid in un palazzo di proprietà del Duca del Infantado, il quale aveva acquisito i diritti sul castello andaluso. Passarono in seguito in un'altra residenza del Duca stesso in calle Don Pedro 1 a Madrid. Queste opere comprendono una serie di camini e portali, oltre a un elemento a serliana, già installato nel salone principale al primo piano (sala della Giustizia) e descritto ancora in loco da Lampérez y Romea nel 1914 (V. Lampérez y Romea, *El castillo de la Calahorra*, cit., p. 24). Altri pezzi sono stati decontestualizzati: il portale della cappella finì in mani private e fu donato nel 1966 al Museo di Bellas Artes di Siviglia, la cornice di una finestra si trova nel monastero de San Jerónimo a Granada, mentre un rilievo con uno stemma affiancato da due grifoni è murato nel palazzo del Municipio de La Calahorra. Si vedano: A. de Bosque, *Artisti italiani*, cit., pp. 445-446 e figg. a pp. 438, 440-444, 447; M. León Coloma, *Un programa ornamental italiano (I)*, cit., p. 345; idem, *Un programa ornamental italiano (II)*, cit., pp. 33-34, 44 nota 1; S. Frommel, M. Parada López de Corselas, *Serlianas durante el Renacimiento*, cit., pp. 299-303; M. León Coloma, *El Marqués del Cenete*, cit., pp. 184, 196-198.

[6] L'avvio dei lavori nella fortezza, che sorge sul sito occupato da una struttura araba preesistente, è documentato già nel 1491. Sulla storia dell'edificio cfr. F. Marías, *El Codex Ecurialensis*, cit., pp. 14-15; R. Ruiz Pérez, *La construcción del castillo-palacio*, cit., pp. 168-200; M. León Coloma, *El Marqués del Cenete*, cit., pp. 26-27, 95-96.

[7] Il nesso tra il codice e le decorazioni del cortile de La Calahorra fu messo in luce per la prima volta da Santiago Sebastián (*Antikisierende Motive*, cit.). Su tale aspetto si vedano inoltre: H.-W. Kruft, *Concerning the date of the Codex Escurialensis*, in «The Burlington Magazine», CXII (1970), pp. 44-47; J.K.G. Shearman, *Raphael, Rome and the Codex Escurialensis*, in «Master

celebre taccuino di disegni tratti, per la maggior parte, dalle antichità che entrò in possesso di Rodrigo de Mendoza, probabilmente nel corso del viaggio in Italia compiuto tra il 1504 e il 1506, e che fu da questi condotto in Spagna e indicato come modello agli artefici impiegati nella fabbrica de La Calahorra[8].
La scelta di conferire al patio un aspetto italiano e di recuperare prototipi antichi per caratterizzare alcuni dettagli della decorazione si inserisce all'interno di un gusto per il Rinascimento che accomunò più di un esponente della potente famiglia Mendoza, primo fra tutti il cardinale Pedro González, personaggio di spicco dell'*entourage* dei Re Cattolici e in stretti rapporti con il futuro papa Alessandro VI Borgia. Egli si fece promotore di edifici come il Colegio Mayor de Santa Cruz a Valladolid o l'Hospital de Santa Cruz a Toledo, in cui vengono recepiti alcuni

Drawings», XV (1977), pp. 107-146; P. Boccardo, *Le grottesche a Genova nella cultura artistica del Cinquecento*, in *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 7 dicembre 1983-11 marzo 1984), a cura di C. Maltese, Genova, Stringa Editore, 1983, pp. 157-166; A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 87-147, in particolare pp. 129-134; F. Marías, *Sobre el Castillo*, cit.; G. Scaglia, *El Codex escurialensis*, cit.; F. Marías, *El Codex Ecurialensis*, cit., pp. 15-16; F. Marías, *La difusión de modelos clásicos en España. El Codex Escurialensis entre proprietario, usuarios y obra*, in *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare antichità classica nel Rinascimento*, a cura di B. Cacciotti, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022, pp. 23-43. Il *Codex* è stato oggetto di un vivace dibattito critico concernente l'autore, il luogo e la data di esecuzione. Un riassunto delle vicende attributive è in: M. Mancini, *Andrea Mantegna e il Codex escurialensis: ragionamenti intono alla diffusione delle immagini di Roma nel primo Cinquecento*, in *Mantegna e Roma. l'artista davanti all'antico*, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 99-124, in particolare p. 109-110 nota 22. Dopo la morte di Rodrigo de Mendoza (1523) il *Codex* passò a sua figlia Mencia, la quale ne avrebbe fatto dono a suo cugino Diego Hurtado de Mendoza, che ne risulta in possesso al momento della morte nel 1575. Recenti indagini hanno messo in luce un ulteriore passaggio nella collezione di Diego Hurtado de Mendoza conte di Melito, fratello di Rodrigo de Mendoza, dove il taccuino sarebbe attestato in un inventario del 1536. L'ingresso nella raccolta di Filippo II presso il monastero dell'Escorial avvenne nel 1576. Cfr. F. Marías, *El Codex Ecurialensis*, cit., pp. 18-19.

[8] Fernando Marìas non esclude che il volume possa essere stato portato in Spagna da Rodrigo de Mendoza al ritorno dal suo secondo viaggio in Italia, estesosi da settembre 1498 al 1501. Una simile ipotesi non tiene conto del fatto che uno dei fogli del *Codex* sembra recare una filigrana in uso a Genova nel 1505-1507, come messo in evidenza da Fabio Benzi. Marías, *La difusión de modelos clásicos*, cit.; F. Benzi, *Baccio Pontelli a Roma e il Codex Escurialensis*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, a cura di F. Benzi, Roma, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2000, pp. 475-496.

stilemi già rinascimentali[9], e trovò inoltre riposo in un grandioso monumento eretto nel presbiterio della cattedrale di Toledo, una struttura a due fronti esemplata sul modello dell'arco trionfale che vide un largo impiego di motivi decorativi di origine italiana[10]. Un altro esponente della casata, Iñigo López de Mendoza y Quiñones secondo conte di Tendilla[11], si contraddistinse per essere stato il primo committente spagnolo dello scultore Domenico Fancelli da Settignano, al quale, intorno al 1508, affidò l'esecuzione del monumento funebre del fratello Diego Hurtado de Mendoza, arcivescovo di Siviglia e cardinale di Santa Sabina[12]. Sarà l'aristocratico

[9] Sul mecenatismo del cardinale Mendoza si vedano: F. Borja San Román, *Las obras y los arquitectos del cardenal Mendoza*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología», XIX (1931), pp. 153-163; J. M. Azcárate, *El cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento*, in «Revista Santa Cruz», XVII/22 (1962), pp. 7-17; M. Barrio Gozalo, *El Cardenal don Pedro González de Mendoza. Obispo y mecenas*, in *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios*, a cura di F. Llamazares Rodríguez, J. C. Vizuete Mendoza, J. Martín Sánchez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 177-211. Per l'importanza dei Mendoza nell'introduzione in Spagna del lessico rinascimentale si rimanda a: F. Marías, *Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España*, in *Nobleza, coleccionismo y mecenazgo*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1998, pp. 29-44.

[10] Numerose sono state le ipotesi formulate sull'autore o, più probabilmente, gli autori del sepolcro, che fu installato nel coro della cattedrale di Toledo prima del 1513. Per un riassunto delle vicende del monumento e della sua fortuna critica si vedano: S. Martín Sandoval, *Arte funerario y poder: el sepulcro de don Pedro González de Mendoza. Consideraciones sobre su origen e iconografía*, in *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, a cura di S. De Maria, M. Parada López de Corselas, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 243-260; S. Garaventa, *Niente di francese né di tedesco né di moresco, ma che sia tutto romano. Il monumento funebre del cardinale Pedro González de Mendoza*, in *Roma e la Spagna in dialogo*, cit., pp. 197-202.

[11] Iñigo López de Mendoza y Quiñones era cugino di Rodolfo. Egli si recò in Italia nel 1486-1487 per compiere una missione diplomatica per conto dei Re Cattolici e mediare una pace tra Innocenzo VIII e Ferrante d'Aragona re di Napoli. Cfr. J. M. Martín García, *La aventura italiana de don Iñigo López de Mendoza: emblemática y ceremonial de un embajador de los Reyes Católicos*, in *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General. Proceedings of first International Conference on General Emblematics*, a cura di G. Redondo Veintemillas, A. Montaner Frutos, M. C. García López, atti del convegno internazionale di studi (Zaragoza, 1999), 3 voll., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, III, pp. 1597-1607; M. C. Hernández Castelló, *El II conde de Tendilla como representante de los Reyes Católicos en Italia: su paso por Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles*, in *El imperio y las Hispanias,* cit., pp. 261-270.

[12] Il monumento fu eretto nella cappella della Virgen de la Antigua nel 1510. Su quest'opera e sull'attività di Fancelli per i Re Cattolici si veda: M. Zurla, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della «maniera moderna»*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo-26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati e A. Natali, Firenze, Giunti, 2013, pp. 132-145, con bibliografia precedente.

stesso, inoltre, a patrocinare l'artefice italiano presso Ferdinando il Cattolico, sollecitando il suo impiego per la realizzazione del sepolcro del principe ereditario Juan, eretto nella chiesa di Santo Tomás di Ávila nel 1513, e di quello del sovrano e della sua consorte Isabella, destinato alla Capilla Real di Granada[13].
Già prima che il marchese del Cenete decidesse di arricchire il proprio castello con un patio all'italiana, alcune testimonianze documentali danno conto della richiesta da parte di committenti spagnoli di una serie di elementi decorativi in marmo apuano ad artefici lombardi stanziati a Genova. È questo il caso di Ferrando Morello di Gonzalo da Siviglia, il quale, il primo dicembre 1472, richiese a Elia Gagini quattordici colonne in marmo di altezza pari a 8 palmi (circa 198 cm), che lo scultore avrebbe dovuto consegnare in due partite distinte nel gennaio e nel febbraio 1473 per un compenso totale di 95 lire[14]. Furono invece Bonino d'Aria, Matteo Morelli e Michele Carlone a impegnarsi con Alvaro da Torre «hyspano» il 12 settembre 1499 per la vendita di ventinove colonne ugualmente in marmo e corredate delle rispettive basi e capitelli, che andavano a sommarsi ad altri diciannove esemplari e a due pile che gli scultori avevano già consegnato a Bernardo Soprani, agente per conto dello spagnolo[15]. Sebbene non siamo in possesso di ulteriori notizie su queste commissioni e non sia perciò possibile identificare né i personaggi coinvolti né le sedi di destinazione dei pezzi richiesti, tali vicende mettono comunque in luce i primi germi di un gusto per i marmi italiani nel campo della decorazione architettonica, oltre a presentare il capoluogo ligure come uno dei principali centri di riferimento per l'approvvigionamento di tali manufatti.

[13] Sulla tomba dei Re Cattolici e sulla Capilla Real si vedano: M. J. Redondo Cantera, *Los sepulcros de la Capilla Real de Granada*, in *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, a cura di M. A. Zalama Rodríguez, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 185-214; M. Zurla, *Domenico Fancelli*, cit., pp. 135-137; eadem, *Domenico Fancelli and the tomb of the Catholic Kings. Carrara, Italian wars and the Spanish Renaissance*, in *Artistic circulation between early modern Spain and Italy*, a cura di Kelley Helmstutler Di Dio e Tommaso Mozzati, New York-London, Routledge, Taylor & Francis, 2020, pp. 21-37.

[14] Nel contratto si specifica che lo scultore avrebbe dovuto consegnare le colonne «in portu Ianue ad orlium navis», pagando le spese relative alla gabella. Archivio di Stato di Genova (ASGe), *Notai antichi*, 902, n. 649. Il documento è segnalato ma non trascritto da F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., IV, 1876, p. 137 e A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove*, Milano, Hoepli, 1903, p. 52.

[15] ASGe, *Notai antichi*, 1038, n. 421. Le colonne dovevano essere alte 9 palmi (223 cm), con basi e capitelli. Il compenso previsto era di 49 soldi per ogni colonna. Secondo Fernando Marìas i marmi erano probabilmente destinati alle residenze del duca di Medina Sidonia a Sanlúcar de Barrameda e a Siviglia, in quanto all'inizio del Cinquecento un Alvaro de Torre è documentato come suo agente. F. Marìas, *Michele Carlone architetto*, cit., pp. 277-278.

È inoltre significativo il fatto che uno degli artefici coinvolti nella seconda impresa fosse Michele Carlone, ovvero colui che, di lì a poco, sarà il principale responsabile del cantiere de La Calahorra. Dovettero perciò risalire al 1499 i primi contatti dello scultore lombardo con la Spagna, che furono rinsaldati successivamente attraverso l'impegno nel castello andaluso.
Come è stato messo in luce dalla bibliografia, Rodrigo de Mendoza soggiornò in più occasioni in Italia, entrando in diretto contatto con le novità artistiche della Penisola. Tra la fine del 1494 e il 1495 il marchese fu impegnato nella lotta contro i francesi per il controllo del Regno di Napoli sotto gli ordini di Gonzalo Fernández de Córdoba[16]. Un secondo soggiorno ebbe luogo nel 1498-1500, con tappe in in diverse città, e un terzo nel 1504-1506[17], questa volta per sollecitare il riconoscimento da parte di papa Giulio II del matrimonio con Maria de Fonseca, celebrato segretamente nel 1502 suscitando la forte opposizione dei Re Cattolici[18]. L'importanza di queste esperienze nella formazione di un profondo interesse per l'arte italiana è confermata dal fatto che proprio durante il secondo di questi soggiorni, all'inizio del 1499, il Mendoza ordinò l'interruzione dei lavori già previsti a La Calahorra, premeditando un radicale ripensamento del progetto, che fino a quel momento si era ispirato alla fortezza del Cid presso Jadraque[19].

[16] E. Ferrer del Río, A. Ferrer Orts, *El tercer viaje a Italia de Rodrigo de Mendoza, I Marqués del Cenete*, in «Chronica Nova. Revista de historia moderna de la Universidad de Granada», 46 (2020), pp. 263-279.

[17] Su questi soggiorni si vedano: F. Marías, *Sobre el Castillo*, cit., pp. 123-124; M. Falomir Faus, F. Marías, *El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete*, in «Anuario del Departamento de Historia y teoría del arte», VI (1994), pp. 101-108; F. Marías, *El Codex Escurialensis*, cit., p. 14.

[18] R. Boase, *María de Fonseca (c. 1486-1521) and the Marquis of Zenete (1473-1523): Aristocratic Rebels and Patrons of Renaissance Culture*, in «Magnificat. Cultura i Literatura Medievals», III (2016), pp. 37-66; E. Ferrer del Rio, *Rodrigo de Mendoza*, cit., pp. 47-64.

[19] Il 18 febbraio 1499 Antón de Ravaneda, rappresentante di Rodrigo de Mendoza, diede ordine alle maestranze ingaggiate nel gennaio precedente - Brahem Moferriz e Mahoma de Brea - di sospendere l'avvio dei lavori, secondo la volontà espressa dal marchese, che si trovava in quel momento in Italia. Il riferimento al castello del Cid è indicato nel contratto del 18 gennaio 1499, nel quale vengono affidati ai due maestri i lavori da eseguire, che avrebbero interessato gli ambienti al piano terra e al primo piano, comprendendo anche l'esecuzione di alcuni camini e portali. C. Morte García, *Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada)*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», LXVII (1997), pp. 95-122, in particolare pp. 103-104. Estefania Ferrer del Río ha inoltre ipotizzato che durante la permanenza in Italia nel 1504-1506 Rodrigo de Mendoza possa essere entrato in contatto con i pittori Fernando Llanos e Fernando Yáñez e aver sollecitato il loro trasferimento a Valencia, dove risultato attivi nel corso del 1506. E. Ferrer del Rio, *Rodrigo de Mendoza*, cit., pp. 64-70.

Una serie di attestazioni inedite conservate nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Genova consente di fare maggiore luce sulle tappe del secondo viaggio di Rodrigo Díaz de Mendoza nella penisola italiana. In particolare, tali documenti permettono di stabilire con maggiore precisione la data di arrivo del marchese – anteriore al 14 settembre 1498[20] – nonché di individuare il luogo da cui prese avvio la sua peregrinazione, ovvero la città di Genova. Al contrario, la critica aveva finora delineato un percorso che, dopo una prima sosta a Napoli, risaliva mano a mano verso nord toccando le città di Roma (settembre 1499), Milano (gennaio 1500) e infine il capoluogo ligure[21]. Qui lo spagnolo si imbarcò per tornare in patria nel giugno del 1500, provvedendo a spedire a Cartagena un ricco carico di merci di varia natura, secondo quanto ci informa un documento del 5 maggio 1503 che rendiconta le spese effettuate dal marchese negli anni precedenti[22].
Giunto a Genova poco prima del 14 settembre 1498, Rodrigo Díaz si affrettò a regolare alcune questioni di tipo finanziario in vista delle successive tappe del suo viaggio. In quella data, infatti, il marchese nominò come proprio rappresentante Vincenzo Sauli incaricandolo di recuperare un'elevata somma di denaro, pari a 1632 ducati d'oro e tre quarti, da Acellino Cattaneo, secondo quanto prescritto da alcune lettere di cambio firmate a Valencia da Benedetto e Bernardo Pinelli[23]. Tramite un altro atto rogato il medesimo giorno, il Mendoza stipulò una seconda procura in favore dei figli di Bendinelli Sauli, il già citato Vincenzo e i fratelli Pasquale e Antonio[24], al fine di entrare in possesso di altre somme di denaro nella città di

[20] Il già citato documento del febbraio 1499 (cfr. nota precedente) era stato considerato come un *terminus ante quem* per il trasferimento del Mendoza in Italia. La nuova attestazione genovese (sulla quale cfr. *infra*) permette ora di individuare un ulteriore riferimento cronologico.

[21] M. Falomir Faus, F. Marías, *El primer viaje*, cit., pp. 104-108.

[22] *Ivi*, p. 104.

[23] ASGe, *Notai antichi*, 1037, n. 511 **[doc. 1]**. Benedetto Pinelli aveva una società con Martino Centurione, che è attesto come agente di Rodrigo de Mendoza in occasione dei lavori al castello de La Calahorra (cfr. *infra*). Cfr. E. Otte, *Il ruolo dei Genovesi nella Spagna del XV e XVI secolo*, in *La repubblica internazionale del denaro tra XV e XVII secolo*, a cura di A. De Maddalena e H. Kellenbenz, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 17-56, in particolare pp. 28, 44; G. Nuti, *Centurione, Martino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, XXIII, 1979, pp. 629-631, in particolare p. 631.

[24] Vincenzo Sauli svolse attività mercantile e finanziaria, ma rivestì anche incarichi per conto della Repubblica di Genova. Nel 1498 fu inviato ad accogliere Ludovico il Moro nel suo viaggio verso Genova, mentre nel 1506 si recò presso il governatore Filippo di Clèves per sostenere le ragioni della fazione popolare che aveva preso il potere in città. Si vedano: M. Bologna, *La famiglia*, in *L'Archivio della famiglia Sauli di Genova,* «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XL (CXIV)/2 (2000), pp. 11-37, in particolare pp. 14-15; A. Fara, *Credito e cittadinanza: i Sau-*

Genova[25]. Entrambi gli atti furono sottoscritti nell'ospizio di Iacopo Tagliafico presso Porta dei Vacca, che potrebbe essere stata la residenza temporanea in città del marchese. Come testimoni compaiono lo spagnolo Francisco de Bonadilla figlio di Diego, che poteva far parte del seguito del marchese, e i genovesi Simone di Bartolomeo Giustiniani, Andrea di Stefano da Passano e, nel secondo documento, anche Andrea di Baldassarre Giustiniani, i quali dichiarano tutti di conoscere il Mendoza. Prima di lasciare la Spagna l'aristocratico aveva perciò predisposto tutto il necessario per garantirsi un rapido approvvigionamento di denaro durante le tappe del proprio viaggio italiano, avvalendosi dello strumento della lettera di cambio e dell'intermediazione dei mercanti-finanzieri genovesi stanziati nella penisola iberica. Grazie al loro capillare *network* questi ultimi avrebbero messo a disposizione le somme necessarie nei luoghi prescelti dal marchese.

La permanenza di Rodrigo de Mendoza a Genova dovette protrarsi almeno fino ai primi giorni del febbraio 1499, come rivela un'altra serie di documenti che mettono altresì in luce la volontà dello spagnolo di visitare altre città italiane e di fare di nuovo affidamento al sistema finanziario dei genovesi. Il 4 febbraio fu rinnovata la procura in favore di Vincenzo Sauli, specificando che il genovese era tenuto a riscuotere tutti i crediti del marchese a Genova e nei territori della Repubblica, così come in qualsiasi altro luogo d'Italia, ad esempio Roma, Napoli, Venezia o Milano[26]. Tali indicazioni, insieme a quelle desunte da ulteriori accordi rogati nei giorni successivi, delineano la geografia degli spostamenti dell'aristocratico spagnolo attraverso la Penisola. Vincenzo Sauli predispose, a sua volta, un'efficiente rete di uomini di fiducia allo scopo di fornire al marchese il denaro che gli sarebbe stato necessario. Il 4 febbraio 1499 il genovese nominò come proprio rappresentante Paolo Sauli, abitante a Roma, affidandogli la cura degli affari del Mendoza nell'Urbe[27].

Un atto di analogo tenore fu sottoscritto in favore di Taddeo e Agostino Spinola «cives et mercatores ianuenses in civitate Neapolis commorantes», ai quali fu affidato il compito specifico di riscuotere 1706 ducati da Battista Lomellini, secondo

li, banchieri genovesi a Roma tra Quattro e Cinquecento, in «Reti Medievali Rivista», XVII/1 (2016), pp. 1-34.

[25] ASGe, *Notai antichi*, 1037, n. 512 **[doc. 2]**.

[26] ASGe, *Notai antichi*, 940, n. 280. Una trascrizione dell'atto è in: ASGe, *Notai antichi*, 1155bis, n. 33 **[doc. 3]**. L'atto viene rogato nel palazzo di Silvestro di Paolo Giustiniani presso «platea longa», l'attuale vico San Bernardo, descritta come «habitacionis in presentiarum dicti domini constituentis», quindi come luogo di residenza di Rodrigo de Mendoza.

[27] ASGe, *Notai antichi*, 1155bis, n. 33 **[doc. 3]**.

gli ordini di pagamento emessi a Valencia da Benedetto e Bernardo Pinelli[28]. Un incarico del tutto simile fu delegato, il 13 febbraio seguente, a Gabriele Maruffo e Nicola Goano, anch'essi mercanti genovesi abitanti a Napoli: questi ultimi si sarebbero dovuti adoperare per incassare 1575 ducati dagli eredi di Ambrogio Spannocchi, secondo quanto prescritto da lettere di cambio firmate a Valencia il 24 gennaio 1498[29]. Allo stesso modo, il Sauli scelse Franco de Ingibertis e Nicola Giustiniani come propri rappresentanti a Venezia con l'obbligo di gestire tutti gli affari del Mendoza in Laguna[30].

Le attestazioni appena ricordate appaiono significative sotto molteplici aspetti. Oltre a specificare l'itinerario che lo spagnolo aveva pianificato dopo essere giunto in Italia[31], esse mettono in evidenza gli stretti legami che univano quest'ultimo al mondo finanziario genovese. Questa fitta rete poteva infatti garantire un rapido trasferimento di capitali in tutti i principali centri europei con un'efficienza e una rapidità che gli altri concorrenti erano difficilmente in grado di pareggiare. D'altra parte, il marchese del Cenete continuò a ricorrere ai mercanti e finanzieri originari del capoluogo ligure anche al momento di provvedere alla decorazione del castello de La Calahorra, avvalendosi dell'intermediazione di Agostino e Martino Centurione[32], Lazzaro Pichenotti e Oberto Italiani, i quali presero contatti con le maestranze italiane prescelte e gestirono tutte le operazioni necessarie all'impresa, dalla stipula dei contratti ai pagamenti, fino al trasporto dei materiali e al trasferimento di alcuni degli artefici.

Una simile prassi, incentrata sul ricorso al *network* dei mercanti genovesi, caratterizzò numerosi altri episodi di scambio tra il centro ligure e i committenti spagnoli. A tal riguardo è utile ricordare un'ulteriore vicenda che vide come protagonista Anto-

[28] ASGe, *Notai antichi*, 1155bis, n. 34 (4 febbraio 1499) **[doc. 4]**.

[29] ASGe, *Notai antichi*, 1155bis, n. 38 (13 febbraio 1499) **[doc. 6]**.

[30] ASGe, *Notai antichi*, 1155bis, n. 37 (11 febbraio 1499) **[doc. 5]**.

[31] Le altre fonti relative al primo soggiorno in Italia del Mendoza non fanno riferimento a una sosta a Venezia, che sembra invece programmata secondo quanto si desume dalle procure stipulate a Genova.

[32] Il Centurione, oltre ad essere titolare di un banco a Valencia, fu responsabile di varie missioni diplomatiche in Spagna per conto della Repubblica di Genova. Egli fu nominato come ambasciatore nel 1519 e nuovamente nel 1523, mantenendo tale incarico fino al 1526. Cfr. A. Pacini, *I presupposti politici del "secolo dei genovesi": la riforma del 1528*, «Atti della Società ligure di storia patria», n.s. XXX/1 (1990), pp. 101-114. Su questo personaggio si veda inoltre G. Nuti, *Centurione, Martino*, cit. Il rapporto tra Rodrigo de Mendoza e Martino Centurione è attestato anche negli anni dopo l'ultimazione dei lavori a La Calahorra. Cfr. J. March, *El primer Marqués del Cenete. Su vida suntuosa*, in «Archivo español de arte», XXIV/93 (1951), pp. 47-65, in particolare pp. 54-64.

nio de Fonseca, personaggio di spicco dell'*entourage* dei Re Cattolici[33]. Quest'ultimo decise di arricchire il castello di Coca **[fig. 2]**, di cui entrò in possesso alla morte del fratello Alonso nel 1505[34], con una serie di elementi in marmo di Carrara e si rivolse ad Agostino e Nicola Grimaldi e al loro socio Agostino Vivaldi, titolari di una società finanziaria con sedi in diverse città spagnole[35]. Questi ultimi contattarono un loro affiliato a Genova, Giuliano Grimaldi, inviandogli un disegno con le indicazioni necessarie per l'intaglio di un notevole quantitativo di colonne di svariate dimensioni. Giuliano si occupò in prima persona della commissione, affidandone l'incarico ad Antonio da Bissone[36], il quale ultimò il lavoro nella primavera del 1515,

[33] Antonio de Fonseca ricoprì importanti cariche per conto dei Re Cattolici e, successivamente, per Carlo V. Nel 1495 si recò in Italia per una missione diplomatica voluta dai sovrani per contrastare la discesa di Carlo VIII verso il Regno di Napoli, soggiornando nelle città di Roma e Milano. Cfr. *La corte de Carlos V. Segunda Parte. Los Consejos y los consejeros de Carlos V*, a cura di J. Martínez Millán, 5 voll., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, III, pp. 137-140.

[34] Sul castello di Coca, la cui costruzione fu avviata da Alonso de Fonseca già nel corso degli anni Ottanta del Quattrocento, si vedano: J.M. Pita Andrade, *El Castillo de Coca recostruído*, in «Goya. Revista de Arte», XXVIII (1959), pp. 210-216; F. Rodríguez Martínez, *Apuntes históricos sobre el Castillo de Coca*, in «Castillos de España», 115 (1999), pp. 49-53; C. Rallo Gruss, *El castillo de Coca y su ornamentación*, in «Anales de Historia del Arte», VI (1991), pp. 13-34; L. Vasallo Toranzo, *El castillo de Coca y los Fonseca. Nuevas aportaciones y consideraciones sobre su arquitectura*, in «Anales de Historia del Arte», XXIV (2014), pp. 61-85; idem, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018, pp. 144-168, 182-191.

[35] La compagnia fondata da Agostino e Nicola Grimaldi aveva sedi a Medina del Campo, Valencia e Valladolid (E. Otte, *Il ruolo dei Genovesi*, cit., pp. 34, 43, 44). Agostino Vivaldi e Nicola Grimaldi fecero parte della comunità mercantile genovese al seguito della corte reale spagnola negli anni '10 e '20 del Cinquecento e prestarono inoltre denari per l'elezione imperiale di Carlo V nel 1519. Cfr. D. Alonso García, *Genoveses en la Corte. Poder financiero y administración en tiempos de Carlos V*, in *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. LI/1 (2011), pp. 251-278.

[36] Nel documento non è specificato il patronimico dello scultore. Cervetto lo identifica con Antonio Gagini, figlio di Beltrame e fratello di Giovanni e Pace, nonché padre di Bernardino: ricordato per la prima volta in un documento del 1504, è attestato a Carrara nel 1512 e nuovamente a Genova nel 1520, quando sottoscrisse la petizione presentata dagli scultori per far riconoscere alla propria arte uno *status* autonomo rispetto a quella dei *magistri antelami*. Un Antonio da Bissone prese inoltre parte ai lavori del pulpito della cattedrale di Genova nel 1526. Cfr. L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove*, Milano 1903, pp. 115-116. Un altro possibile candidato è Antonio figlio di Pruino, di cui si hanno notizie nel 1509 e nel 1517: ASGe, *Notai antichi*, 1057/I, n. 160 (5 febbraio 1509: dichiara di dovere riscuotere un credito da Matteo Morelli per una somma di denaro pagata al carrarese Matteo Cuccarello); 1075, n. 26 (12 febbraio 1509: nel testamento di Antonio da Gandria è incaricato di provvedere al funerale e

quando i marmi erano pronti per essere valutati dall'oratore spagnolo a Genova, Ramiro de Guzman. Per far fronte a tale compito, quest'ultimo convocò due esperti in materia, lo scultore fiorentino Domenico Fancelli e il nobile spagnolo Gonzalo de Morales, i quali erano entrambi a Carrara impegnati nella realizzazione della tomba dei Re Cattolici[37]. Giuliano Grimaldi si era inoltre fatto carico della spedizione delle colonne, come rivela un altro documento del dicembre successivo, dal quale si desume che, a quella data, un primo quantitativo di marmi era pronto per essere imbarcato per la Spagna tramite una nave diretta a Cartagena, dove sarebbe stato preso in carico da un certo «Alegris», probabilmente un intermediario assoldato dalla compagnia di Agostino e Nicola Grimaldi e Agostino Vivaldi[38].
Che i materiali richiesti fossero destinati al castello di Coca è confermato da una serie di dichiarazioni rese in occasione di una disputa che, dopo la morte di Antonio de Fonseca nel 1532, coinvolse gli eredi di quest'ultimo e sua nipote Mayor de Fonseca, figlia del fratello Alonso, in merito alle spese effettuate per la costruzione dell'edificio[39]. Le descrizioni fornite dai vari testimoni chiamati a deporre danno conto dell'esistenza di colonne marmoree disposte su due livelli in tre lati del cortile[40], di due gallerie posizionate tra le torri[41], nonché di finestre realizzate

di far dipingere una pala nella chiesa di Gandria); 1057/II, nn. 269 (22 giugno 1509: si riconosce debitore di Paolo di Andrea de Signori), 336 (20 luglio 1509: affida Giovanni Pietro di Bernardino da Bissone a Girolamo Viscardi come apprendista per sei anni); 1069/I, n. 24 (13 gennaio 1517: è chiamato insieme ad Antonio da Carona a stabilire il prezzo di alcuni beni che Romerio di Antonio da Campione ha venduto ad Antonio di Andrea Solari da Carona).

[37] L'intera vicenda è resa nota da un documento rogato il 14 aprile 1515, che vede l'oratore spagnolo a Genova, Ramiro de Guzman («Reymirus de Gusmano»), chiamato a confermare il prezzo delle colonne intagliate da Antonio da Bissone per Antonio de Fonseca secondo la valutazione fatta dal *magister antelami* Donato Gallo e Acellino Cattaneo. Le dichiarazioni di questi ultimi sono depositate il 16 aprile. ASGe, *Notai antichi*, 1453, n. 168. L'atto è trascritto solo parzialmente in L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit., pp. 266-267, doc. XXXII.

[38] Il 9 dicembre 1515 Antonio da Bissone aveva già riposto entro casse e imbarcato 28 colonne, mentre conservava gli altri pezzi presso il proprio magazzino, aspettando disposizioni sulla spedizione. Le colonne pronte per la spedizione vengono descritte «cum capitelis bassis et groppo a medio». ASGe, *Notai antichi*, 1453, n. 355.

[39] L. Vasallo Toranzo, *El castillo de Coca*, cit.

[40] Un disegno datato al XVI secolo mostra 15 colonne nel primo piano del *patio*, 6 in ciascuno dei due lati lunghi, le rimanenti nel lato corto. Cfr. J.M. Pita Andrade, *El Castillo de Coca*, cit., pp. 210 e 216; L. Vasallo Toranzo, *Los Fonseca*, cit., pp. 185-186.

[41] Una delle gallerie collegava la torre del Homenaje e quella della Prisión ed è visibile in due incisioni tratte da disegni di Dominique Vivant Denon e pubblicate in: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 4 voll., 1806-1820, Paris, Imprimerie de P. Didot l'ainé, II, 2° parte, 1820, tavv. XXXII-XXXIII **[fig. 2]**. Una seconda galleria è descritta sul lato ovest del

nello stesso materiale[42]. È interessante notare che nelle suddette testimonianze gli elementi in questione sono definiti come «marmoles de Génova» con una ben precisa indicazione non soltanto del materiale ma anche della provenienza, a conferma del riconoscimento del valore degli oggetti realizzati nel capoluogo ligure. Purtroppo le distruzioni che interessarono il castello nel corso del XIX secolo non permettono oggi di ricostruirne l'aspetto originario e di valutare come i marmi genovesi si inserivano all'interno dell'edificio[43]. Il documento del 1515 descrive complessivamente 212 colonne divise in 4 gruppi, a ciascuno dei quali viene attribuito un prezzo diverso, probabilmente in relazione alle dimensioni[44]. È perciò probabile che questi elementi fossero destinati a ulteriori ambienti del castello di Coca oltre a quelli descritti nelle testimonianze del 1532 oppure a un diverso cantiere patrocinato dal medesimo aristocratico.

La predilezione di Antonio de Fonseca per l'arte italiana e, più nello specifico, per la scultura poteva essere sorta in occasione della missione diplomatica che nel 1495 lo aveva spinto a visitare la Penisola e si era consolidata nel corso di altre esperienze fatte dall'aristocratico durante il secondo decennio del Cinquecento. Tra il 1513 e il 1517 il Fonseca si occupò della commissione del monumento funebre dei Re Cattolici e, a partire dal 1518, intervenne in quella della tomba di Filippo il Bello e Giovanna la Pazza, opere entrambe in marmo carrarese affidate alla mano esperta del Fancelli, il cui compimento fu garantito dalla partecipazione di alcuni mercanti e banchieri genovesi, tra i quali gli stessi Agostino Vivaldi e Nicola Grimaldi già citati in precedenza[45].

Già dal 1509 egli risulta inoltre legato al cantiere della Capilla Real di Granada, essendo stato nominato *Contador Mayor* da Ferdinando il Cattolico[46].

castello verso l'interno. Cfr. L. Vasallo Toranzo, *El castillo de Coca*, cit., pp. 81-82.

[42] *Ivi*, pp. 77-82.

[43] Secondo Luis Vasallo Toranzo otto colonne originarie furono reimpiegate nella loggia al primo piano del cortile nel corso della ricostruzione promossa negli anni '50 del Novecento. *Ivi*, p. 80. Il medesimo autore, ignorando i documenti genovesi, data l'arrivo dei marmi al 1510 circa. *Ivi*, p. 84; idem, *Los Fonseca*, cit., p. 191.

[44] I valori attribuiti sono i seguenti: 28 colonne a lire 21 lire e 8 soldi ciascuna, 66 colonne a 9 lire e 10 soldi, 50 colonne a 4 lire e 19 soldi, 68 colonne a 3 lire e 6 soldi. Tutti gli elementi erano comprensivi di basi e capitelli. Si vedano i documenti citati nelle note 37 e 38.

[45] Agostino Vivaldi e Nicola Grimaldi furono coinvolti nella commissione del sepolcro di Ferdinando e Isabella: il 13 settembre 1513 essi firmarono un accordo con Antonio de Fonseca, Juan Rodríguez de Fonseca vescovo di Burgos e Juan Velázquez, impegnandosi ad anticipare i capitali necessari per tale impresa e a renderli disponibili a Genova. Sulle vicende di queste tombe e l'intervento dei genovesi si veda la nota 13.

[46] L. Vasallo Toranzo, *Los Fonseca*, cit., p. 180.

Al medesimo Fancelli Antonio e il fratello Juan Rodríguez de Fonseca richiesero una serie di sepolture di alcuni esponenti della propria famiglia per la chiesa di Santa Maria la Mayor di Coca, opere che, dopo la morte dello scultore fiorentino, passarono a Bartolomé Ordóñez e, in seguito alla scomparsa di quest'ultimo nel dicembre 1520, furono ultimate dalla sua bottega, per poi giungere in Spagna soltanto nel 1533[47].

Per quanto riguarda i lavori nel castello di Coca, sollecitati per conferire alla fortezza un carattere residenziale, non si può escludere che ci sia stata una diretta influenza del precedente de La Calahorra, che Antonio de Fonseca doveva conoscere sia per i frequenti contatti con l'Andalusia sia per le vicende familiari che interessarono Maria de Fonseca, nipote di Antonio e promessa sposa di suo figlio Pedro Ruiz, la quale si unì segretamente in matrimonio con Rodrigo de Mendoza[48].

Per tornare alle vicende de La Calahorra, l'arrivo delle maestranze italiane viene comunemente riferito al 1509 e cioè in concomitanza con una decisiva accelerazione dei lavori, sollecitata dalla necessità di rendere l'edificio una comoda residenza per il Mendoza e la sua cerchia[49]. Come reso noto da Justi e Kruft, il 22

[47] Si tratta dei sepolcri dell'arcivescovo di Siviglia Alonso de Fonseca y Ulloa, di Alonso de Fonseca e la madre Maria de Avellaneda, di Fernando de Fonseca e la moglie Teresa de Ayala, del vescovo di Burgos Juan Rodríguez de Fonseca. Su questo complesso cfr. F. Rodríguez Martínez, *Los Fonseca y sus mausoleos en la villa de Coca*, in «Armas e Troféus», VI (1985-1986), pp. 32-56; idem, *Nuevas aportaciones al estudio de los sepulcros de los Fonseca*, in «Estudios segovianos», XXXII/88 (1991), pp. 55-108; L. Migliaccio, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta, 1 agosto-4 ottobre 1992), a cura di R. P. Ciardi e S. Russo, Firenze, Giunti, 1992, pp. 101-137, in particolare pp. 123-124; idem, *Los sepulcros de la familia Fonseca en la Iglesia de Santa Maria la Mayor en Coca (Segovia)*, in *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, a cura di A. Sagarra Gamazo, Valladolid, Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 2005, pp. 207-219; M. Campigli, *L'appartamento spagnolo. Giovanni de' Rossi nella bottega di Bartolomé Ordóñez*, in *Nelle terre del marmo. Scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, a cura di A. Bartelletti e A. Galli, Ospedaletto-Pisa, Pacini editore, 2018, pp. 197-214; L. Vasallo Toranzo, *Los Fonseca*, cit., pp. 235-257.

[48] Vedi *supra* e nota 18.

[49] M. Fernández, *Reflexiones cronológicas sobre el palacio de la Calahorra*, in «Ars longa: cuadernos de arte», III (1992), pp. 47-53; R. Ruiz Pérez, *La construcción del castillo-palacio*, cit., pp. 179-182, 186. Nella prima metà del 1509 risulta attestato nel cantiere de La Calahorra anche l'architetto Lorenzo Vázquez, sebbene non sia ancora stata chiarita la portata del suo intervento. Sappiamo infatti che Vázquez era stato imprigionato da Rodrigo de Mendoza e che nel giugno 1509 il conte di Tendilla ne sollecitava la scarcerazione. M. Gómez-Moreno, *Sobre el Renacimiento*, cit., pp. 33-36.

dicembre di quell'anno Michele Carlone è già attestato nel cantiere andaluso, secondo quanto rivela un pagamento di 30 ducati corrisposto, a Genova, da Martino Centurione alla moglie dello scultore tramite i lapicidi Antonio di Domenico Pillacorte e Baldassarre Canevali[50]. A precisare con maggiore esattezza la data di partenza del Carlone da Genova concorrono due attestazioni del 26 e 27 giugno 1509, che descrivono il lombardo ancora nel capoluogo ligure, intento a sistemare alcune questioni prima di allontanarsi dall'Italia, cedendo, cioè, in affitto sia la bottega da lui occupata nell'area di Sotto Ripa[51], sia una cava di pietra presso Promontorio di cui aveva assunto la gestione nel 1506[52]. In entrambi i casi non si specifica esplicitamente l'intenzione di mettersi in viaggio, ma una clausola del primo contratto non lascia dubbi su tale aspetto. Lo scultore si assicurò infatti che i nuovi locatari della bottega – Baldassarre Canevali e Cristoforo da Ramponio – fossero disponibili a cedergli la metà dell'ambiente al suo ritorno. Nell'atto seguente, invece, lo scultore affidò ad Antonio Pillacorte da Carona la conduzione della cava a partire dal mese di febbraio del 1510, già immaginando, perciò, di non poter essere presente in quella data[53].

Se, dunque, gli ultimi giorni di giugno del 1509 costituiscono il *terminus post quem* per il coinvolgimento del Carlone nel cantiere del castello del Mendoza, è solo nell'agosto del 1512 che lo scultore è di nuovo attestato a Genova, almeno secondo la documentazione in nostro possesso[54]. D'altra parte i lavori nel castello de La Calahorra sembrano avviarsi verso la conclusione nella primavera del 1512, quando sono registrate spese per il trasferimento delle maestranze italiane, probabilmente in vista del loro rientro in patria[55].

[50] C. von Justi, *Der Baumeister*, cit., p. 224; H.-W. Kruft, *Ancora sulla Calahorra*, cit., p. 36, doc. I. ASGe, *Notai antichi*, 1058 (Francesco de Lavagio, 1509), n. 520.

[51] Carlone cedette ai due locatari anche tutti i beni presenti nella bottega. L'ambiente era ubicato al di sotto della casa di Francesco Falamonica. ASGe, *Notai antichi*, 1057/II, n. 277 **[doc. 7]**.

[52] ASGe, *Notai antichi*, 1057/II, n. 280 **[doc. 8]**.

[53] Carlone aveva preso in locazione la cava da Giovanni Iacopo Bianco nel 1506 per un periodo di 29 anni. Una parte della cava era stata subaffittata a Francesco Carlone da Campione nel 1508 e fino al gennaio del 1510. Antonio di Domenico Pillacorte sarebbe perciò subentrato a quest'ultimo allo scadere del suo contratto. È interessante notare che sia Antonio Pillacorte sia Baldassarre Canevali sarebbero stati coinvolti, nel corso del 1509, proprio nei lavori de La Calahorra.

[54] Il 23 agosto 1512 Michele Carlone vende una terra nel territorio di Como. Il 16 settembre il lombardo si dichiara invece debitore di Giovanni di Bartolomeo Piuma. ASGe, *Notai antichi*, 1064, nn. 120 e 183.

[55] M. Gómez Ferrer, *El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento*, in «Anuario del Departamento de Historia

È invece da collegare a un diverso palazzo di proprietà di Rodrigo de Mendoza, quello di Ayora, la fontana commissionata a Genova ad Antonio di Domenico da Carona e Pietro Aprile il primo settembre 1512, opera che nel 1528 giaceva ancora in un magazzino a Valencia e per la quale, a quella data, Martino Centurione reclamava il saldo delle spese anticipate per l'esecuzione e il trasporto in Spagna[56]. Insieme a Michele Carlone furono coinvolti altri artefici, incaricati sia di intagliare i pezzi richiesti a Genova – oggetti che Martino Centurione e i suoi soci avrebbero provveduto a spedire in Spagna – sia di trasferirsi in Andalusia per mettere in opera i materiali e portare a termine *in loco* la campagna decorativa sotto la guida del capobottega. È così che a La Calahorra si affiancano elementi in marmo carrarese – come gli stemmi del Mendoza e della sua consorte Maria de Fonseca **[fig. 3]**, le colonne della loggia del primo piano con i rispettivi plinti e capitelli, i balaustri posti al medesimo livello e quelli della scalinata –, inserti in pietra nera – i peducci **[fig. 4]** e i quadretti nell'intradosso delle arcate – e, infine, parti nella pietra calcarea del posto, come le colonne del piano terreno, i portali, le mostre di finestre e i camini.
Un primo quantitativo di marmi fu richiesto, il 22 dicembre 1509, a Pietro di Marco da Gandria, Antonio di Domenico Pillacorte da Carona e Baldassarre di Domenico Canevali da Lanzo: la commessa comprendeva oltre 600 balaustri, da ripartire tra le scale e la loggia superiore, e 36 colonne con capitelli, da eseguire secondo le misure e le forme illustrate in un disegno presentato da Martino Centurione[57]. Un ulteriore incarico fu affidato, l'8 maggio 1510, ai soli Pietro da Gandria e Baldassarre Canevali e riguardò un numero consistente di pezzi, tra cui 4 pilastri angolari con i relativi piedistalli, ulteriori colonne e cornici, oltre a una serie di peducci in

y Teoría del Arte», XXII (2010), pp. 27-46, in particolare p. 32; M.A. León Coloma, *El Marqués del Cenete*, cit., p. 133.

[56] Sulla fontana cfr. J. Hidalgo Ogáyar, *El papel de la nobleza en la introducción del Renacimiento en España. Nuevas aportaciones referentes a los marqueses del Zenete y los condes de Mélito,* in *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, a cura di M. Cabañas Bravo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 261-268, in particolare pp. 262-263; M.A. León Coloma, *El Marqués del Cenete*, cit., pp. 135-136. Il contratto (ASGe, *Notai antichi*, 1064, n. 141) è pubblicato da: F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., V, 1877, pp. 79-82.

[57] In particolare Antonio Pillacorte da Carona e Baldassare Canevali da Lanzo promisero di realizzare 236 balaustri e 12 colonne, mentre il solo Pietro da Gandria garantiva di portare a termine 400 balaustri e 24 colonne. ASGe, *Notai antichi*, 1058, nn. 519, 521. Cfr. C. von Justi, *Der Baumeister*, cit., p. 225; H.-W. Kruft, *Ancora sulla Calahorra*, cit., pp. 36-38, docc. II, III. Altri documenti possono essere aggiunti a quelli segnalati da Justi e Kruft e riguardano i pagamenti in favore di Pietro da Gandria (24 dicembre 1509 e 5 marzo 1510), di Antonio Pillacorte e Baldassarre Canevali (5 marzo 1510 e 5 marzo 1511) e del solo Canevali (5 novembre 1510). ASGe, *Notai antichi*, 1058, nn. 524, 524A e 520; 1060, n. 320.

pietra nera[58]. Per ottemperare a tali obblighi, i due lombardi subappaltarono parte dei lavori ai carraresi Gabriele Bertoni e Bartolomeo Pelliccia, con i quali firmarono un contratto l'11 maggio[59]. Nel mese di giugno, quando furono consegnati i pezzi richiesti nel dicembre dell'anno precedente[60], il Centurione ingaggiò alcuni lapicidi, che si impegnarono a trasferirsi a La Calahorra per un anno, imbarcandosi quanto prima sulla nave di Tommaso Lercari facente rotta per Cartagena[61].
L'articolata genesi degli elementi decorativi del castello andaluso, che vide la compartecipazione di almeno dieci tra lapicidi e scultori[62] di origine lombarda e carrarese, determinò una qualità discontinua nei vari brani dell'apparato ornamentale, oltre che l'uso di modelli e fonti di varia natura, primo fra tutti il repertorio all'antica del *Codex escurialensis* che fu adoperato in alcuni degli elementi scolpiti *in loco*. In un simile contesto, Michele Carlone emerge come la figura più rilevante, sia perché i documenti mettono in luce una sua presenza precoce nel cantiere e un ruolo da supervisore[63], sia a causa di altre attestazioni che permettono di ricostruirne l'atti-

[58] H.-W. Kruft, *Ancora sulla Calahorra*, cit., pp. 38-38, doc. IV (ASGe, *Notai antichi*, 1075bis, n. 532).

[59] H.-W. Kruft, *Ancora sulla Calahorra*, cit., pp. 39-41, docc. VI-VII (ASGe, *Notai antichi*, 1075bis, nn. 530-531). Il 10 maggio 1510 invece è registrato un pagamento a Pietro da Gandria: *ivi*, p. 39, doc. V (ASGe, *Notai antichi*, 1075bis, n. 524).

[60] Il 22 giugno Antonio Pillacorte e Baldassarre Canevali consegnano i marmi a Martino Centurione, dichiarandosi soddisfatti del pagamento. Nel documento si specifica che qualora Michele Carlone, «unus ex magistri edificiorum dicti Marchionis», non avesse trovato i pezzi corrispondenti al modello grafico inviato, i due maestri sarebbero stati tenuti a rifarli. *Ivi*, p. 45, doc. XI (ASGe, *Notai antichi*, 1075bis, n. 533). Anche i marmi richiesti a Pietro da Gandria dovettero essere consegnati subito dopo: quest'ultimo ricevette infatti il saldo dovutogli il 13 luglio. *Ivi*, p. 45, doc. XII (ASGe, *Notai antichi*, 1075bis, n. 523).

[61] Le maestranze ingaggiate sono sia lavoratori non specializzati (Pantaleone Cocori, Pietro Boconi, Oberto Carampi), sia lapicidi indicati nei documenti come «magistri de muro sive magistri antelami» (Egidio di Martino della Verda da Gandria, Giovanni di Filippo della Verda da Gandria, Baldassarre di Domenico de Pedraciis da Gandria e Pietro Antonio di Baldassarre de Curto da Carona). La differente qualifica si rispecchia nella remunerazione, pari a un totale di 3 ducati al mese per i primi e a 26 ducati per i secondi. Ulteriori differenze erano inoltre riconosciute all'interno del secondo gruppo in quanto i 26 ducati erano da ripartire in maniera diversa tra i vari maestri, con importi che vanno dagli 8 ducati di Egidio da Gandria ai 5 di Baldassarre de Pedraciis. Per i documenti cfr. *Ivi*, pp. 41-43, docc. VIII, IX, X (ASGe, *Notai antichi*, 1075bis, nn. 527-529).

[62] I documenti del 1509-1510 (cfr. *supra* note 56-60) qualificano come scultori Michele Carlone, Antonio Pillacorte, Baldassarre Canevali e Bartolomeo Pelliccia, identificando gli altri maestri come «magistri antelami», termine che indica una più generica professionalità nella lavorazione della pietra.

[63] Cfr. *supra* nota 60.

vità a Genova e a Savona tra il 1490 e il 1520[64]. Sebbene sia oggi possibile identificare soltanto una delle molteplici opere descritte nei documenti, quest'ultima si offre come importante punto di riferimento per meglio circoscrivere il contributo di Carlone all'interno de La Calahorra e per ipotizzare ulteriori attribuzioni. Si tratta del portale in marmo commissionato da Cipriano Pallavicino ai fratelli Antonio e Michele Carlone nel 1503 per decorare l'ingresso principale del proprio palazzo in piazza Fossatello a Genova, portale che fu rimosso da questa sede intorno al 1877

[64] Oltre ai lavori per la Calahorra e al portale di palazzo Pallavicino, il Carlone eseguì una galleria marmorea per la residenza di Raffaele di Nicola Fornari nel 1497 e una cappella nella chiesa di San Domenico a Genova per Antonio da Voltaggio, secondo un accordo sottoscritto il 9 maggio 1508. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., IV, 1876, pp. 335-336, 342-345 e V, 1877, pp. 32-33. Nel 1490 lo scultore è attestato per lavori nel palazzo di San Giorgio a Genova, in relazione alla fornitura di alcune colonne (S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto*, Genova, Tipografia dei fratelli Pagano, 1870, p. 92 doc. XVI). Alla fine della carriera lo troviamo attivo a Savona dal 1514 al 1520. Nel cantiere della cattedrale fu responsabile dell'esecuzione del portale principale insieme a Giacomo Molinari (1514), della scalinata di accesso, della pavimentazione della piazza (1516-1517), del cimitero (1519), della decorazione della cappella dedicata alla Beata Vergine nel 1519. Nello stesso anno fu inoltre incaricato di intagliare un portale in pietra nera per il palazzo di Ludovico da Revello presso piazza della Maddalena. Su queste notizie cfr. C. Varaldo, *La cattedrale sul Priamar. Un monumento perduto*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona, Marco Sabatelli, 2002, pp. 21-56, in particolare pp. 36, 53 note 112, 113; F. Ciciliot, *Arte rinascimentale: piccapietra et alii magistri (Savona, 1506-1570)*, in «Atti e memorie. Società savonese di storia patria», n.s. XLII (2006), pp. 143-161, in particolare pp. 146, 155 docc. 18, 20, 21; A. Nicolini, *Savona alla fine del Medioevo (1315-1528). Strutture, denaro e lavoro, congiuntura*, 2 voll., Novi Ligure, Città del silenzio edizioni, 2018, I, pp. 69-70, 247. Oltre ai documenti già citati precedentemente, si segnalano i seguenti documenti inediti, conservati presso l'Archivio di Stato di Genova: il 14 giugno 1491 il Carlone e Gregorio da Masagno sono scelti per dirimere una controversia tra Antonio e Battista Carlone figli di Pietro (*Notai antichi*, 1032, n. 367); l'11 aprile 1496 si dichiara debitore di Antonio de Platea (*Notai antichi*, 1036, n. 307); il 2 aprile 1498 dichiara di possedere una terra insieme a Bernardo di Nicola de Cavari (*Notai antichi*, 1037, n. 131); l'8 aprile 1499 acquista da Antonio di Beltramolo da Campione un paio di buoi (*Notai antichi*, 1038, n. 199); il 14 giugno 1501 riceve, insieme ai fratelli Antonio e Bernardo, una somma di denaro da parte del padre Battista relativa al valore di due botteghe di sua proprietà (*Notai antichi*, 1259, s.n.); lo stesso giorno è scelto come procuratore dal padre Battista (*ivi*, s.n.); il 5 febbraio 1507 si impegna a restituire ad Antonio de Platea e a suo figlio Pietro Giovanni una somma di denaro relativa ad alcuni marmi grezzi e parzialmente lavorati (*Notai antichi*, 1256, n. 118); il 19 luglio 1508 sceglie due arbitri - Agostino Massagno e Girolamo Viscardi - per dirimere una controversia con Pietro d'Aria (*Notai antichi*, 1056/I, n. 402); lo stesso giorno si dichiara debitore di Girolamo Viscardi (*Notai antichi*, 1056/I, n. 405); il 3 febbraio 1513 riceve una somma di denaro da parte di Cristoforo di Taddeo de Repelio anche per conto di Baldassarre Canevali da Lanzo per la vendita di parte di una bottega (*Notai antichi*, 1065, n. 13).

e che si trova oggi al Victoria and Albert Museum **[fig. 5]**[65]. Come già evidenziato dalla bibliografia, la peculiare tipologia della semicolonna ripartita in fasce orizzontali decorate con motivi diversi che si riscontra nel portale Pallavicino[66] fu ripresa e riadattata, nel cantiere de La Calahorra, sia in due finestre del piano terra **[fig. 6]** che nella porta di accesso al cosiddetto *Salón de la Justicia* al primo piano **[fig. 7]**: le affinità riguardano non solo l'idea compositiva dei montanti verticali, ma anche alcuni motivi ornamentali, come le teste angeliche, i festoni, le foglie d'acanto, o, ancora, il dettaglio con tre putti, che troviamo, con alcune lievi modifiche, nelle due finestre. Rimanda ugualmente al portale del Victoria and Albert Museum la presenza, nella porta che in origine dava accesso alla cappella e che si trova oggi al Museo de Bellas Artes di Siviglia **[fig. 8]**, di figure dal sapore anticheggiante, inserite nei basamenti degli stipiti: in una delle raffigurazioni la derivazione sembra essere anche iconografica, in quanto è visibile una figura maschile distesa a terra sovrastata da un altro personaggio che brandisce una mazza, forse da identificare con Ercole[67]. Del resto le opere menzionate si rivelano del tutto vicine anche dal punto di vista stilistico: vi si riscontra, ad esempio, una medesima caratterizzazione degli occhi o dei capelli, così come alcune incertezze nella resa dei corpi.
Altri elementi dell'apparato decorativo de La Calahorra, sebbene privi di diretti confronti con il portale Pallavicino, rimandano comunque al contesto genovese, come nel caso dell'arco di uno degli accessi al piano pianoterra **[fig. 9]** e della porta, al primo piano, del cosiddetto *Cuarto de Occidente*, che presentano, negli stipiti, una

[65] Victoria and Albert Museum, inv. 81.1879. Il contratto di commissione del 28 giugno 1503 (ASGe, *Notai antichi*, 1412, n. 327) è in: F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., V, 1877, pp. 32-33 nota 1. Sul portale si veda da ultimo: C. Altavista, *Un esempio eccezionale di architettura all'antica a Genova. Il palazzo del cardinale Cipriano Pallavicino in piazza Fossatello (1540-1544)*, in «Annali di architettura», XX (2008), pp. 109-123. Il confronto tra il portale del Victoria and Albert e alcuni brani del patio andaluso è stato già avanzato più volte dalla bibliografia, ad esempio da H.-W. Kruft, *Un cortile rinascimentale*, cit., p. 44 e M.A. León Coloma, *Un programa ornamental italiano (I)*, 1995, p. 346.

[66] Un simile motivo, che non ha riscontri in ambito genovese, sembra derivare dai finestroni nel primo livello della facciata della Certosa di Pavia, come ha messo in luce Kruft (H.-W. Kruft, *Portali genovesi del Rinascimento,* Firenze, Editrice Edam,1971, p. 18). A tal riguardo è interessante notare che Antonio Carlone, figlio di Battista e fratello di Michele, risulti attestato nel cantiere della Certosa di Pavia nel 1492, quando entrò come come apprendista nella bottega di Antonio Della Porta per quattro anni. R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, 2 voll., Pavia, Tipografia del Libro, 1937-1949, II, 1949, p. 3, doc. 1598; C. R. Morscheck, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia. 1473-1499*, Ph.D. diss. (New York University), New York, 1978, p. 296, doc. 212.

[67] In entrambi i portali queste porzioni sono molto consunte ed è pertanto difficile identificare i soggetti delle rappresentazioni.

decorazione a candelabre simile a quella dei portali in via Fossatello 2 o in piazza San Matteo 17 a Genova **[fig. 10]**[68]. Allo stesso modo il dettaglio della voluta con un putto in uno dei finestroni del pianterreno trova un precedente nel monumento funebre del cardinale Giorgio Fieschi nella cattedrale di Genova, eseguito da Giovanni da Bissone intorno al 1465 **[figg. 11-12]**.

I brani riferibili a Michele Carlone possono essere utili per valutare una diversa opera che si candida come una delle possibili creazioni dello scultore lombardo all'indomani del suo rientro in Italia. Pensiamo, cioè, al portale in pietra nera in piazza Vacciuoli 1 a Savona **[fig. 13]**[69] – città dove il lombardo è attestato tra il 1514 e il 1520 – nel cui architrave sono visibili, al centro, uno stemma sorretto da putti e affiancato da intrecci vegetali con ai lati due riquadri con l'*Apollo del Belvedere* e *Lucrezia.* Quest'ultime raffigurazioni palesano strette affinità con alcuni dei motivi inseriti nelle due finestre del livello inferiore del cortile spagnolo o nell'elaborato portale del primo piano che dava accesso all'appartamento di Rodrigo de Mendoza. Infatti, il dio greco copia alla lettera la figura di analogo soggetto visibile nell'edificio andaluso **[figg. 14-15]**, desunta dal *Codex escurialensis*[70], somiglianza che non si limita all'aspetto iconografico ma che si estende anche a quello stilistico, come rivelano le incisioni dure dei panneggi e la stilizzazione dei tratti fisiognomici. Lo stesso discorso si può ripetere per i due putti reggistemma, del tutto simili ai fanciulli raffigurati nelle semicolonne dei finestroni. Infine ulteriori riscontri si individuano nel lessico ornamentale, in particolare nella presenza di girali con foglie di vite nella trabeazione, dettaglio che troviamo anche in alcuni dei portali de La Calahorra – ad esempio in quello che dà accesso al salone principale del primo piano – così come nell'adozione dei due profili imperiali, motivo non certo nuovo in tale genere di manufatti ma significativamente illustrato anche nel castello andaluso.

La ricca decorazione voluta da Rodrigo de Mendoza nella propria residenza rappresenta, sotto alcuni aspetti, un caso eccezionale nel contesto dei rapporti tra Italia e Spagna all'inizio del Cinquecento. La cronologia delle opere colloca questa

[68] Candelabre simili compaiono anche in alcuni portali savonesi, ad esempio quello del palazzo Del Carretto-Pavese-Pozzobonello in via Quarda Superiore 7. Su questi portali si veda: H.-W. Kruft, *Portali genovesi*, cit., pp. 15-17 e tavv. 43–44, 46-47, 50-52, 56.

[69] Un'immagine del portale è in: L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo e di pietra. Il Quattrocento*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova, Pagano, 1987, pp. 215-263, in particolare p. 236 fig. 219.

[70] *Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, a cura di H. Egger, 2 voll., Wien, Alfred Hölder, 1905, II, c. 53r.

impresa tra i primi episodi di importazione nella penisola iberica di un coerente apparato di gusto rinascimentale, mentre la cospicua documentazione preservatasi consente di ricostruire nel dettaglio la genesi dell'edificio e di individuare i nomi degli artefici coinvolti. D'altra parte non è da sottovalutare il fatto che, a differenza di altri episodi databili all'incirca al medesimo lasso di tempo, come il già citato castello dei Fonseca a Coca o quello di Pedro Fajardo Chacón a Vélez Blanco[71], edifici che, nel corso dei secoli, subirono pesanti manomissioni o irrimediabili perdite, lo stato conservativo de La Calahorra è pressoché integro e permette una lettura complessiva del programma decorativo voluto dal Mendoza. Il castello andaluso celebra, quindi, non solo la centralità di Genova nel commercio di manufatti marmorei, ma anche, sotto un diverso punto di vista, la fortuna del lessico elaborato dagli artefici attivi in città, in grado di evocare moderne grandezze ammiccando al mondo antico.

[71] Sul patio di Vélez Blanco si vedano da ultimo: T. Mozzati, *Storia collezionistica del patio di Vélez* Blanco: nuovi documenti e fotografie inedite, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», LXXXV (2019), pp. 337-362; idem*, The patio of Vélez Blanco: a new drawing and the courtyard of the Fajardo castle*, in «Archivo español de arte», XCII/367 (2019), pp. 261-276.

APPENDICE DOCUMENTARIA*

1

Genova, 1498, settembre 14

Rodrigo Díaz Vivar y Mendoza nomina come procuratore Vincenzo Sauli per riscuotere delle somme di denaro da Acellino Cattaneo.

Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 1037, n. 511.

In nomine Domini Amen Illustris et Magnificus dominus Rodericus marchio de Vivar Hyspanie cassando revocando et annullando quoscumque procuratores per ipsum hactenus constitutos ad infrascripta et omni iure via modo et forma quibus melius potuit et potest fecit constituit et ordinavit suum certum nuncium et procuratorem et loco sui posuit et ponit egregium Vincentium Sauli quondam Bendinelli licet absentem ad petendum, exigendum, recipiendum, recuperandum et habendum pro ipso constituente et eius nomine ducatos mille sexcentos triginta duos et tres quartos alterius ducati auri in auro quos dictus dominus constituens dicit habere et recipere debere ab Acelino Cattaneo quondam Marci vigore litterarum cambii Benedicti et Bernardi de Pinellis de Valentia etc. a dicto Acellino et in bonis et ad eius et a quacumque alia persona pro eo etc.
[…]
Actum Ianue in contracta Campi Porte Vacarum videlicet in camera aule hospicii Iacobi Taliafici hospitis anno dominice nativitatis MCCCCLXXXXVIII indicione XV iuxta morem Ianue die veneris quartadecima septembris in vesperis. Testes Simon Iustinianus filius Bartholomei et Andreas de Passano quondam Stephani ac Franciscus de Bonadilia hyspanus quondam Dedici asserentes sese cognoscere prefatum illustrem dominum Rodericum marchionem constituentem vocati et rogati.

2

Genova, 1498, settembre 14

Rodrigo Díaz Vivar y Mendoza nomina come procuratori i figli del fu Bendinelli Sauli.

Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 1037, n. 512.

In nomine Domini Amen. Illustris et magnificus dominus Rodericus marchio de Vivar Hyspanie omni iure, via, modo et forma quibus melius potuit et potest fecit, constituit et ordinavit suos et certos nuncios et procuratores et loco sui posuit et ponit egregios filios heredes quondam Bendinelli Sauli cives Ianue licet absentes et quemlibet eorum

* Ringrazio Davide Gambino per la revisione delle trascrizioni.

insolidum ita quod occupantis condictio melior seu potior non existat sed quod unius eorum inceperit alter seu reliqui possint pro se qui mediare et finire, ad petendum, exigendum, recipiendum, recuperandum et habendum pro ipso domino constituente et eius nomine in civitate Ianue omnes pecuniarum quantitates et omnes id et totum quas et quicquid et quantum dictus dominus constituens habere et recipere debet et petere et requirere potest debebit seu poterit a quacumque persona corpore communi collegio et universitate tam causa et occasione cambiorum quam aliis quibusvis et omnibus et causis et tam cum cartis litteris apodisiis et scripturis quam sine.
[…]
Actum Ianue in contracta Campi Porte Vacarum videlicet in camera sale hospitii Iacobi Taliafici hospitis anno dominice nativitatis MCCCCLIIIIVIII indicione XV iuxta morem Ianue die veneris quartadecima septembris in vesperis. Testes Andreas Iustinianus quondam Baldasaris, Simon Iustinianus filius Bartholomei et Andreas de Passano quondam Stephani ac Franciscus de Bonadilia hyspanus quondam Dedici asserentes sese cognoscere prefatum dominum marchionem Rodericum constituentem vocati et rogati.

3

Genova, 1499, febbraio 4

Rodrigo Díaz Vivar y Mendoza nomina come procuratore Vincenzo di Bendinelli Sauli, il quale a sua volta sceglie come proprio rappresentante Paolo Sauli per gestire gli affari suoi e dell'aristocratico spagnolo a Roma.

Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 1155bis, n. 33[1].

Substitucio interest procura
In nomine Domini amen. Illustris et magnificus dominus Don Rodericus de Bivar marchio de Arzeleth omnibus meliori modo, iure, via et forma quibus melius potuit et potest fecit, constituit et solemniter ordinavit suum verum certum legitimum indubitatum procuratorem, actorem, factorem et negotiorum suorum infrascriptorum gestorem, nuntium specialem et loco ipsius posuit et ponit specialem virum dominum Vincentium Sauli quondam domini Bendinelli civem ianuensem absentem tamquam presentem specialiter et expresse ad petendum, habendum, exigendum, recipiendum et recuperandum pro ipso domino constituente et eius nomine omnem quantitatem pecuniarum eidem domino constituenti debitarum et debendarum per quamvis personam tam in civitate Ianue et districtu quam etiam in quovis loco totius Italie occaxione quorumcumque cambiorum factorum quam de cetero fiendorum et quecumque cambia que ipsi domino constituenti venietur recipienda et sibi solvenda nunc et in futuro per quemvis et tam in presenti civitate Ianue quam in quocumque alio loco et extra ac dominio totius Italie et specialiter in civitatibus Rome, Neapolis, Venetiarum et Mediolani.
[…]
Actum Ianue in contracta Platee Longhe videlicet in camera caminate domus egregii Silvestri Iustiniani quondam Pauli habitacionis in presentiarum dicti domini constituen-

tis sub anno a nativitate Domini MCCCCLXXXXVIIII indicione prima secundum Ianue cursum die lune quarta februarii hora prima noctis vel circa. Presentibus egregiis viris Paulo Baptista et Andrea Iustinianis q. Baldasaris civibus Ianue testibus ad premissa vocatis specialiter et rogatis.

In nomine domini amen. Supradictus spectabilis vir dominus Vincentius Sauli quondam domini Bendineli civis ianuensis procurator et procuratorio nomine suprascripti illustris et magnifici domini don Roderici de Bivar marchionis de Arzelet vigore suprascripti instrumenti procure facte per dictum illustrem et magnificum dominum don Rodericum in personam dicti domini Vincentii scripti manus suprascripti Francisci de Camulio notari publici ianuensis hodierna die cuius vigore habet dictus dominus Vincentius plenum et amplum mandatum substitendi unum et plures procuratorem et procuratores ad infrascripta vigore dicti instrumenti procure a me notario Infrascripto vissi et lecti et cuius tenor superius est insertus dicto procuratorio nomine omni iure, via, modo et forma quibus melius potuit et potest fecit substituit et solemniter ordinavit suum et seu dicti domini don Roderici principalis sui verum certum legiptimum indubitatum procuratorem actorem factorem et negotiorum suorum et seu dicti domini don Roderici principalis seu infrascriptorum gestorem et nuntium specialem egregium virum Paulum Sauli de Roma absentem tamque presentem ad ipsius substituentis dicto nomine et seu dicti don Roderici principalis suo nomine et pro eo facendum procurandum gerendum et exercendum in urbe Romana ea omnia et singula
[…]
Actum Ianue in platea Sancti Genesii videlicet in scriptorio domus habitacionis heredum quondam Pasqualis Sauli sub anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo nono indicione prima secundum Ianue cursum die lune quarta februarii hora tertia noctis vel circa. Presentibus Francisco de Axereto et Benedicto Scalia civibus Ianue et testibus ad premissa vocatis ac rogatis.

[1] La procura di Rodrigo de Mendoza in favore di Vincenzo Sauli è rogata dal notaio Francesco Camogli il medesimo giorno e viene trascritta nel presente documento. L'atto originale si trova in: ASGe, *Notai antichi*, 940, n. 280.

4
Genova, 1499, febbraio 4

Vincenzo Sauli nomina come procuratori Taddeo e Agostino Spinola residenti a Napoli per agire per conto di Rodrigo Díaz Vivar y Mendoza e, in particolare, per recuperare una somma di denaro da Battista Lomellini e soci.

Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 1155bis, n. 34.

Substitucio
In nomine domini amen. Superdictus specialis vir dominus Vincentius Sauli quondam Bendinelli civis ianuensis procurator et procuratorio nomine suprascripti illustris

et magnificus domini don Roderici de Bivar marchionis de Arzalet vigore suprascripti instrumenti procure facte per dictum illustrem magnificum dominum don Rodericum in personam dicti domini Vincentii scripti manu Francisci de Camulio notarii publici ianuensis hodierna die cuius vigore habet dictus dominus Vincentius plenum amplum ac sufficiens mandatum substituendi unum et plures procuratorem et procuratores ad infrascripta vigore dicti instrumenti procure a me notario infrascripto vissi et lecti et cuius tenor superius est insertus dicto procuratorio nomine omni iure, via, modo et forma quibus melius potuit et potest fecit substituit et solemniter ordinavit suos seu dicti don Roderici principalis sui veros, certos, legiptimos et indubitatos procuratores actores factores negostiorum suorum et seu dicti don Roderici principalis seu infrascriptorum gestores nuncios speciales nobiles Thadeum et Augustinum Spinulas cives et mercatores ianuenses in civitate Neapolis commorantes absentes tamque presentes et utriumque ipsorum insolidum ita tamen quod primis occupantis conditio melior non existat nec deterior subsequentis seu id quod unius ipsorum inceperit alter mediari examinari et finire valeat et ad effectum perducere specialiter et nominatim ad ipsius domini substituentis seu dicti don Roderici principalis nomine pro eo petendis exigendis et recipiendis et recuperandis et habendis a Baptista Lomelino et sotiis ducatos milleseptuaginta sex et duodecim trezenos alterius ducati spectantes dicto domino Roderico principali solvere missos ex Valentia per Benedictum et Bernardinum Pinellos ad quietandum liberandum et absolvendum de habitis et receptis tantum fines, quietaciones, absoluciones omnimodas ac pactum validum solenne et efficas de aliquid ulterius non petendo faciendum.
[…]
Actum Ianue in platea Sancti Genesii videlicet in scriptorio domus habitacionis heredum quondam Pasqualis Sauli sub anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo nono indicione prima secundum Ianue cursum die lune quarta februarii hora tertia noctis vel circa. Presentibus Francisco Axereto et Benedicto Scalia civibus Ianue testibus ad premissa vocatis et rogatis.

5

Genova, 1499, febbraio 11

Vincenzo Sauli nomina come procuratori Franco de Ingibertis e Nicola Giustiniani residenti a Venezia per agire per conto di Rodrigo Díaz Vivar y Mendoza.

Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 1155bis, n. 37.

Substitucio
In nomine Domini amen. Superdictus spectabilis vir dominus Vincentius Sauli quondam Bendinelli civis ianuensis procurator et procuratorio nomine suprascripti illustris et magnifici domini don Roderici de Bivar marchionis de Arzelet vigore suprascripti instrumenti procure facte per dictum illustrem et magnificum dominum don Rodericum in personam dicti domini Vincentii scripti manu suprascripti Francisci de Camulio no-

tarii publici ianuensis anno presenti die quarta presentis mensis februarii cuius vigore habet dictus dominus Vincentius plenum et amplum mandatum substituendi unum et plures procuratorem et procuratores ad infrascripta vigore dicti instrumenti procure a me notario infrascripto vissi et lecti et cuius tenor superius est insertus dicto procuratorio nomine omni iure via modo et forma quibus melius potuit et potest fecit substituit et solemniter ordinavit suos et seu dicti domini don Roderici principalis sui veros certos legiptimos et indubitatos procuratores actores factores et negotiorum suorum et seu dicti domini don Roderici principalis sui infrascriptorum gestores et nuncios speciales videlicet egregios viros Franchum de Ingibertis et Nicolaum Iustinianum cives et mercatores ianuenses in civitate Venetiarum commorantes absentes tamque presentes et utrumque ipsorum insolidum ita tam quod primitus occupantis conditio melior non existat nec deterior subsequentis sed id quod unius ipsorum inceperit alter mediare examinare et finire valeat et ad effectum perducere ad ipsius substituentis dicto nomine et seu dicti don Roderici principalis sui nomine et pro eo facendum procurandum gerendum exercendum in civitate Venetiarum omnia et singula que ipsemet substituens dicto nomine vigore suprascripti instrumenti mandati a procure de quo supra facere procurare gerere et administrare potest
[…]
Actum Ianue in contracta Platee Longe videlicet iuxta porticum domus habitacionis dicti domini Vincentii substituentis sub anno a nativitate domini millesimo quadringentesimo nonagesimo nono indicione prima secundum Ianue cursum die lune undecima mensis februarii post vesperos. Presentibus egregis viris Paulo Baptista Iustinianis et Benedicto Scalia civibus Ianue testibus ad premissa vocatis et rogatis.

6

Genova, 1499, febbraio 13

Vincenzo Sauli nomina come procuratori Gabriele Maruffo e Nicola Goano residenti a Napoli per agire per conto di Rodrigo Díaz Vivar y Mendoza e, in particolare, per recuperare una somma di denaro dagli eredi del fu Ambrogio Spannocchi e soci.

Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 1155bis, n. 38.

Substitutio
In nomine domini amen. Supradictus spectabilis vir dominus Vincentius Sauli quondam Bendinelli civis ianuensis procurator et procuratorio nomine suprascripti illustris et magnifici domini don Roderici de Bivar marchionis de Arzelet vigore suprascripti instrumenti procure facte per dictum illustrem et magnificum dominum don Rodericum in personam dicti domini Vincentii scripti manu suprascripti Francisci de Camulio notarii pubblici ianuensis anno presenti dia quarta presentis mensis februarii cuius vigore habet dictus dominus Vincentius plenum et amplum mandatum substituen[di] unum et plures procuratorem et procuratores ad infrascripta vigore dicti instrumenti procure a me notario infrascripto vissi et lecti et cuius tenor superius est insertus, dicto procura-

torio nomine omni iure via modo et forma quibus melius potuit et potest fecit substituit et solemniter ordinavit suos et seu dicti domini don Roderici principalis sui veros certos legiptimos et indubitatos procuratores actores factores et negotiorum suorum et seu dicti domini don Roderici principalis sui infrascriptorum gestorem et nuncios speciales egregios viros Gabrielem Marruffum et Nicolam de Goano cives et mercatores ianuenses Neapoli commorantes absentes tamquam presentes et utrumque ipsorum insolidum ita tam quod primitus occupantis conditio melior non existat nec deterior subsequentis sed id quod unius ipsorum inceperit alter mediare terminare et finire valeat et ad effectum perducere ad ipsius substituentis dicto nomine et seu dicti don Roderici principalis sui nomine et pro eo petendum exigendum recepiendum recuperandum et habendum ab heredibus quondam Ambrosii de Spanocyhiis et sotiis de Neapoli docatos mille quingentos septuaginta quinque auri et in auro largos debitos per dictos heredes dicti quondam Ambrosii prefati illustri don Roderico vigore litterarum cambii Baptiste Borgarini et sotiorum datarum Valentie die 24 ianuarii de 1498 et ad quietandum liberandum et absolvendum de habitis et receptis tantum fines quietaciones liberaciones absoluciones omnimodas ac pactum validum solemniter efficas de aliquod ulterius non petendo faciendum.
[…]
Actum Ianue in platea Sancti Genexii videlicet in mediano domus habitacionis spectabilis Petri Sauli quondam domini Bendineli sub anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo nono indictione prima secundum Ianue cursum die mercurii tertiadecima februarii hora tertia noctis vel circa. Presentibus egregiis viris Ieronimo de Strata quondam Leonardi et Paulo Baptista Iustinianis quondam Baldasaris civibus Ianue testibus ad premissa vocatis et rogatis.

7

Genova, 1509, giugno 26

Michele di Battista Carlone cede a Baldassarre di Domenico Canevali e Cristoforo di Taddeo da Ramponio la bottega che ha in affitto da Francesco Falamonica nell'area di Sotto Ripa.

Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 1057/II, n. 277.

Renunciationis
In nomine Domini amen magister Michael de Carlono filius magistri Baptiste de Scharia magister picapetrum sponte et ex certa scientia nulloque iuris vel facti errore ducti seu seu [sic] modo aliquo circumventus et omni modo iure via et forma quibus et validus potuit et potest renunciavit et virtute presentis instrumentis renunciavit magistro Baldasari da Canevali filio Dominici magistro picapetrum et Cristoforo de Raponio filio Thadei presentibus stipulantibus et recipientibus pro etc. quamdam apotecam sitam Ianue sub Ripa sub domo Francisci Falamonice quam tenet et conducit ipse magistro Michaele a dicto Francisco sub suis confinibus
[…]

cum omnibus rebus existentibus in dicta apoteca extantis et preciatis in libris centum triginta novem et soldos sexdecim Ianue quas dicti Baldasari et Cristoforus dare et solvere debent et ita promisserunt dicto magistro Micaeli stipulanti et recipienti per se etc. infra annos duos proxime venturos, omni exceptione remota et sub hac lege et condicione quod semper et quandocumuqe dictus magister Michael reverti Ianuam possit et in eis electione sit acipere dimidiam dictam apotecham et de ea semper servire sine contradicione alicuius persone et dictus magister Michael solvere debeat pensioni dicte apotece dicto Francisco usque in hodiernam et ab hodie in antea teneantur et debeant dictas pensiones dicte apotece solvere dicti Baldasar et Cristoforus dicto Francisco ad racionem librarum decem [se]ptem ianuinorum in anno et ultra librarum trium seriotorum seire albe in anno in festo Nativitatis Domini, incipiendo in festo Nativitatis Domini anni de MDdecimo proxime venturo, omne exceptione remota.
[…]
Actum Ianue in contracta Sancte Sabine, videlicet in mediano domus solite habitacionis mei notarii infrascripti anno dominice Nativitatis millesimo quingentesimo nono indictione undecima secundum Ianue cursum die martis vigesima sesta iunii in vesperis presentibus magistro Antonio de Carona magistro picapetrum quondam Dominici et Octaviano de Cucurno filio Ambrosii habitatoribus Ianue vocatis ad premissa specialiter et rogatis.

8

Genova, 1509, giugno 27

Michele di Battista Carlone cede ad Antonio di Domenico Pillacorte la gestione di una cava di pietra in località Promontorio di proprietà di Giovanni Giacomo Bianco.

Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 1057/II, n. 280.

Procure
In nomine Domini amen. Magister Michaelis Carlonus filius Baptiste de Scharia sciens se habet et tenere titulo locacionis seu liveli a Iohanne Iacobo Blancho seaterio quadam prieriam sitam in villa Promontori Ianue sub suis confinibus et de qua et prout latius constat publico instrumento rogato manu quondam Baptiste de Martignono notarii anno de MDVI die in eo contenta cui habeatur relatio etc., et sciens ipse magister Michael se locasse magistro Francisco de Carlono de Campiono partem dicte prierie prout latius constat publico instrumento rogato manu dicti Baptiste de Martignono notarii anno et die in eo contentis cui habeatur relatio ut supra pro annis duobus finendis die ultima mensis ianuarii anni de MDdecimo proxime venturi ad rationem librarum quindecim Ianue in anno pro pensionibus dicte parte dicte prierie dan[darum] et solvendarum de mensibus sex in sex menses dimidia dictarum pensionum et sciens ipse magister Michael ex dictis pensionibus habere et recipere debere a dicto Francisco libras setem cum dimidia Ianue debitas ad presens ipsi Micaeli per dictum magistrum Franciscum occasione dictarum pensionum et alias libras setem cum dimidia Ianue

pro reliquati pensionum dicti anni finendi dicta die ultima ianuari dicti anni proxime venturi prout supra et considerans se ipse magister Michaele elligere non tenere ulterius dictam prieriam propter alias ius ocupacionis sponte iuramento et ex certa scientia nulloque iure vel facti errore ductus seu modo aliquo circumventus et omni modo iure via et forma quibus melius et validus potuit et potest etc.
locavit et titulo et ex causa locacionis seu liveli dedit et concessit magistro Petro[1] de Carona de Piracurte quondam Dominici presente et acceptanti stipulanti et recipienti pro se heredibus et successoribus habentibus et habituris causam ab eo et eis totam dictam prieriam de qua supra
cum omnibus et singulis iuribus etc., ad habendum, usque ad et per totum complementum totius temporis restantis ipse magistro Michaeli a die prima mensis februari dicti anni de MDdecimo proxime venturi usque ad totum temporis quod restabat sibi magistro Michaeli dicti liveli sibi facti per dictum Iohannem Iacobum Blanchum vigore dicti instrumenti scripti manu dicti quondam Baptiste de Martigono notarii dicto anno de MDVI [et die] in eo contenta ut supra cum una macia ferri et uno pari ferri, pro pensione et nomine pensionis librarum quadraginta duarum Ianue in anno et parum duorum caponorum titulo donacionis ut solvendarum dicto Iohanni Iacopo per dictum magistrum Antonium omni anno de mensibus sex in sex menses dando dictarum pensionum et dictorum caponorum iuxta forma dicti instrumenti dicti liveli et prout in eo latius continetur insuper quod magistrem Antonium presentem et acceptantem ac stipulantem et recipientem ac stipulantem prout supra transtulit et transfert dictas libras quindecim Ianue sibi debitas per dictum magistrum Franciscum pro dictis pensionibus dicte partis dicte prierie prout supra nec non et omnia et singula iura, actiones et rationes que et quas et qualia habuit ipse Michael et sibi competunt competerint vel unquam melius competere potuissent seu possent quomodolibet in futurum in dicta prieria in occasionem ipsius vel vigore dicti instrumenti de quo supra
[….]
Actum Ianue in contracta Sancte Sabine, videlicet in mediano domus solite habitacionis mei notarii infrascripti anno dominice Nativitatis millesimo quingentesimo nono indictione undecima secundum Ianue cursum die mercurii vigesima septima iunii in vesperiis magistro Antonio de Bissono magistro picapetrum quondam Proynii magistro Andrea de Castello magistro picapetrum quondam Iohannis et magistro Evangelista de Lainio magistro antelami filio Dionixii habitatoribus Ianue vocatis ad premissa specialiter et rogatis.

[1] Si tratta di un refuso del notaio per “Antonio”, come si legge nelle righe seguenti. Che il nome corretto sia Antonio di Domenico Pillacorte è confermato dal fatto che quest’ultimo appare legato a Michele Carlone in relazione ai lavori per La Calahorra (vedi *supra*). Lo stesso è inoltre documentato nel 1498 quando, insieme ad altri magistri antelami originari da Carona, fu chiamato a eleggere un cappellano per la chiesa di San Giorgio della propria città di origine. ASGe, *Notai Antichi*, 1037, n. 17.



Fig. 1 *Cortile*, 1509-1512 ca., La Calahorra, Castello.



Fig. 2 Dominique Vivant Denon, *Vista del Castillo de Coca*, in André de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Tome seconde. Deuxième partie*, Paris, Imprimerie de P. Didot l'ainé, 1820 (Paris, Institut National d'Histoire de l'Art).

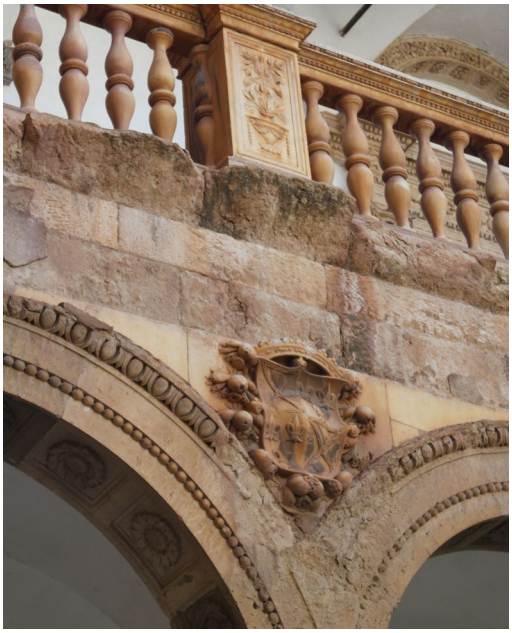


Fig. 3 *Stemma di Rodrigo de Mendoza*, 1509-1512 ca., La Calahorra, Castello.



Fig. 4 *Peduccio*, 1509-1512 ca., La Calahorra, Castello.



Fig. 5 Antonio e Michele Carlone, *Portale Pallavicino*, 1503, Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 6 Michele Carlone, *Finestra*, 1509-1512 ca., La Calahorra, Castello.



Fig. 7 Michele Carlone, *Portale del Salón de la Justicia*, 1509-1512 ca., La Calahorra, Castello.



Fig. 8 Michele Carlone, *Portale della cappella del castello de La Calahorra*, dettaglio, 1509-1512 ca., Siviglia, Museo de Bellas Artes.





Fig. 9 Michele Carlone, *Portale*, 1509-1512 ca., La Calahorra, Castello.

Fig. 10 Scultore lombardo, *Portale del palazzo Doria*, 1490-1500 ca., Genova, piazza San Matteo.



Fig. 11 Michele Carlone, *Dettaglio della finestra*, 1509-1512 ca., La Calahorra, Castello.



Fig. 12 Giovanni da Bissone, *Monumento del cardinale Giorgio Fieschi*, dettaglio, 1465 ca., Genova, Cattedrale di San Lorenzo.



Fig. 13 Michele Carlone, *Portale*, 1514-1520 ca., Savona, Piazza Vacciuoli 1.



Fig. 14 Michele Carlone, *Portale*, dettaglio, 1514-1520 ca., Savona, Piazza Vacciuoli 1.



Fig. 15 Michele Carlone, *Dettaglio della finestra con Apollo*, 1509-1512 ca., La Calahorra, Castello.

PROFILO AUTRICE

Michela Zurla

Michela Zurla ha conseguito la laurea triennale (2008) e quella specialistica in Storia dell'arte (2010) presso l'Università degli Studi di Perugia con due tesi in storia dell'arte moderna dedicate rispettivamente alle stampe di Baccio Bandinelli e allo scultore Domenico Fancelli e alla sua attività nella Spagna dei Re Cattolici. Ha proseguito il proprio percorso di studi con il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Trento, conclusosi nel 2015 con una tesi dedicata alla scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Nel 2010-2011 è stata borsista presso la Fondazione Roberto Longhi di Firenze, mentre nel 2016 ha ricevuto una borsa di studio dagli Staatliche Museen zu Berlin, svolgendo una ricerca sulle sculture genovesi delle collezioni del Bode Museum.
Da dicembre 2017 è Funzionario storico dell'arte del Ministero della Cultura in servizio presso il Palazzo Ducale di Mantova, dove si occupa principalmente della gestione del patrimonio e dell'organizzazione di mostre ed eventi. Da settembre 2024 è titolare di un assegno di ricerca presso il CeDiPa - Centro di digitalizzazione per il patrimonio culturale dell'Università degli Studi di Perugia.

Michela Zurla earned her Bachelor's Degree (2008) and Master's Degree (2010) in Art History from the University of Perugia, with two theses in modern art history, one dedicated to the prints of Baccio Bandinelli and the other to the sculptor Domenico Fancelli and his work in Spain during the Catholic Monarchs. She continued her studies with a PhD at the University of Trento, which she completed in 2015 with a thesis on sculpture in Genoa between the 15th and 16th centuries.
In 2010-2011, she was a fellow at the Roberto Longhi Foundation in Florence, and in 2016, she received a scholarship from the Staatliche Museen zu Berlin, conducting research on Genoese sculptures from the Bode Museum collections.
Since December 2017, she has been an Art History Officer for the Ministry of Culture, serving at the Palazzo Ducale in Mantua, where she is primarily responsible for managing the collection and organizing exhibitions and events. Since September 2024, he has held a research grant at CeDiPa - the Digitization Center for Cultural Heritage of the University of Perugia.

STUDIA

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 51-81



Nicola Carrani

La scuola dei Baratta a Pontremoli. Giovanni Giacomo e Isidoro Baratta e l'altare dell'oratorio di Nostra Donna

Abstract ITA

Il contributo analizza l'altare dell'oratorio di Nostra Donna a Pontremoli, significativo esempio di scultura tardo barocca in marmo apuano, costruito a partire dal 1733 dopo un evento alluvionale. Attraverso un'indagine archivistica e un confronto stilistico con opere certe, si propone l'attribuzione dell'opera ai cugini Giovanni Giacomo e Isidoro Baratta, superando la generica etichetta di "scuola barattiana". L'analisi formale del medaglione centrale e dei putti reggimensola consente di distinguere le rispettive mani, contribuendo alla ridefinizione del catalogo degli scultori carraresi e alla valorizzazione di un'opera finora trascurata.

Abstract ENG

This paper examines the altar of the Oratory of Nostra Donna in Pontremoli, a significant example of late Baroque sculpture in Apuan marble, built in 1733 following a flood. Through archival research and stylistic comparison with verified works, the authorship is attributed to cousins Giovanni Giacomo and Isidoro Baratta, moving beyond the generic label of "Baratta school". The formal analysis of the central medallion and supporting putti allows for a distinction between the sculptors' contributions, enriching the catalogue of Carrara artists and restoring scholarly attention to an overlooked work.

Parole chiave

Pontremoli, oratorio di Nostra Donna, Giovanni Giacomo Baratta, Isidoro Baratta, scuola barattiana, scultura tardo barocca in Lunigiana, altari barocchi in Lunigiana, marmo apuano

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-n-carrani-scuola-baratta-pontremoli/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

> «PONTREMOLI, [...] Cittá molto lunga, popolata d'antichi edifizi non molto belli. Ci sono alcune ruine, e si dice che si nomava delli antichi Appua. [...]»[1].

Con queste parole Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), filosofo, scrittore e politico francese, apre il paragrafo riguardante Pontremoli nel suo *Journal du voyage* del 1580-1581. Nonostante queste parole di certo non elogiative per la città, il presente articolo vuole approfondire la decorazione di un vero e proprio gioiello tardo Barocco nel cuore di un borgo che ha mantenuto un tessuto e un aspetto ancora prettamente medievali.
In particolare, degno di nota, è la mensa d'altare dell'oratorio di Nostra Donna di Pontremoli **[fig. 1]**, edificio tardo Barocco costruito agli inizi del Settecento su una struttura di origini cinquecentesche[2]. Sull'edificio di culto al momento non sono presenti pubblicazioni esaustive, soprattutto in relazione alla decorazione interna; se si eccettuano infatti i lavori di Luciano Bertocchi[3] e Paolo Lapi[4], l'oratorio non è stato oggetto di alcuno studio sistematico. La ricerca d'archivio, sia in quello diocesano sia in quello della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Lucca e Massa-Carrara, è stata quindi basilare per l'impostazione iniziale di questo studio.
L'ubicazione dell'oratorio è molto singolare; si trova infatti a ridosso del fiume Magra con l'abside rivolta verso di esso, simile in ciò alla chiesa fiorentina di S. Jacopo Sopr'Arno. All'incirca due secoli dopo la costruzione dell'edificio, nell'autunno del 1732, Pontremoli fu teatro di forti alluvioni e durante una piena del Magra il coro di Nostra Donna fu trascinato via dal crollo del vicino ponte[5]. A gettare nuova luce sulla storia della ricostruzione dell'oratorio sono stati alcuni documenti rinvenuti presso l'Archivio Diocesano di Pontremoli. Un documento manoscritto datato 5 dicembre 1809 ci informa che sotto l'amministrazione del marchese Giuseppe Antonio Dosi, priore della Confraternita dell'Immacolata Concezione, la chiesa crollò

[1] M.E. Montaigne, *Viaggio in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 353.

[2] Attualmente l'edificio è in restauro ad opera dello studio di architettura ARA12 di Pontremoli. L'intervento prevede il risanamento delle facciate e del campanile, opere antisismiche di rinforzo delle strutture, manutenzione della copertura, sostituzione degli infissi della lanterna, del tiburio e della sacrestia. Inoltre, sarà verificato lo stato degli affreschi.

[3] L. Bertocchi, *Gli stucchi della chiesa di San Francesco a Pontremoli*, Milano, Silvana Editoriale, 2003; Idem, *In viaggio nella Pontremoli granducale e barocca*, Genova, Sagep, 2013.

[4] P. Lapi, *La devozione mariana nella Pontremoli del Cinquecento*, in «Archivio storico delle province parmensi», LVIII (2007), p. 98; Idem, *Le chiese della Vicaria di Filattiera negli anni dell'episcopato di mons. Giulio Cesare Lomellini (1757-1791)*, Firenze, Regione Toscana, 2014.

[5] L. Bertocchi, *Gli stucchi*, cit., p. 49.

a causa della suddetta piena del Magra. Il crollo permise di far venire alla luce un ammanco nel bilancio della confraternita, circostanza che di conseguenza bloccò l'inizio del nuovo cantiere. Il responsabile di tutto ciò era proprio l'amministratore, il marchese Giuseppe Antonio Dosi, il quale, secondo quanto riportato nel testo, si sarebbe servito intenzionalmente e liberamente dei capitali dei suoi confratelli senza poi farsi creditore delle spese effettuate[6].

Giovanni Antonio Dosi, quindi, non poté far altro che ammettere di aver amministrato in modo troppo 'liberale' i capitali della Confraternita e farsi volontariamente debitore nei confronti della suddetta[7].

La contesa tra la Confraternita e i Dosi, che dai documenti sembrerebbe essere stata condotta in modo pacifico e non conflittuale, parrebbe quindi conclusa. Tuttavia, per la famiglia marchionale non fu proprio così. Infatti, continuando a leggere i documenti dell'Archivio Diocesano e quelli dell'archivio privato dei Dosi-Delfini, sono emerse altre contese tra i marchesi e l'Opera per la durata di almeno un secolo[8].

Ad aumentare le difficoltà, si aggiungono i non più felici rapporti con l'Opera stessa, testimoniate da diverse lettere in cui gli operai della Confraternita negano l'estinzione del debito[9].

La fine della storia sia avrà solo nel 1828, quando il Regio Tribunale di Pontremoli dichiarerà con una delibera che il debito dei marchesi Dosi si può considerare estinto, previa cessione di capitali[10].

Comunque sia, i lavori di ricostruzione iniziarono quasi subito e a sovrintenderli nel 1733 fu chiamato Francesco Natali (1669-1735), famoso pittore quadraturista. Purtroppo, questi non vide mai l'ultimazione del progetto perché due anni dopo

[6] Mecenate della nuova ricostruzione sarà Giovanni Antonio Dosi, tesoriere nella Confraternita dell'Immacolata Concezione, con sede proprio all'interno dell'edificio religioso, perché tramite le carte conservate presso l'Archivio Diocesano di Pontremoli, è emerso che il marchese, prima del crollo della chiesa, sottrasse illecitamente 4266 scudi della Confraternita. Dichiarato debitore nei confronti della suddetta, venne costretto a sovvenzionare la ricostruzione dell'oratorio. Per la storia degli avvenimenti che portarono alla ricostruzione si veda Archivio Diocesano Pontremoli (ADP), ARCH. 3208-09, busta OP. Nostra Donna, carte sciolte, c.27 **[doc. 2]**.

[7] Per le ricevute di pagamento si veda ADP, faldone DD 51, fascicolo 2/3, carta libera **[doc. 1]**.

[8] La famiglia Dosi inizierà a chiedere spesso l'estinzione del debito come si può vedere in ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 32*r* **[doc. 3]**.

[9] ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 76*r* **[doc. 4]** e ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 71*r* **[doc. 5]**.

[10] Si veda ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 77*r*. **[doc. 6]**. L'ufficializzazione dell'estinzione del debito arriverà solo un anno dopo, il 4 luglio 1829, come si può vedere in ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 26*r* **[doc. 7]**.

l'inizio del cantiere morì durante la decorazione del lucernario a causa di un colpo apoplettico. Al suo posto subentrò il figlio, Giovan Battista (1698-1765) che, seguendo le orme del padre, divenne lui stesso pittore quadraturista molto apprezzato. Dell'oratorio esiste una succinta descrizione del pittore Antonio Contestabili (1716-1795) riportata dal Campori: «La Chiesa è di forma ovale inventata da Gio. Batta Natali, ed ha i fondamenti nel fiume Magra. È tutta dipinta dallo stesso Natali; le quattro figure dei Profeti nei piedi d'oca della cupola, due quadri ed otto angioli opera di Sebastiano Galeotti fiorentino»[11].

Il nuovo edificio si presenta con un unico ambiente a pianta centrale di forma ellittica, mentre la facciata è costruita lungo una linea a S che le conferisce una certa dinamicità rispetto alla stretta via su cui si trova ad aprirsi. La strada conduceva a quello che una volta era il portale di accesso alla città posto sul ponte a lato dell'oratorio, ma per la sua ristrettezza non permette di godere appieno il timido gioco di volumi che si viene a creare in facciata. L'accesso avviene tramite un unico portale al centro sopra il quale, entro una nicchia ovale, è posta una statua della *Immacolata Concezione* del XVIII secolo in terracotta, mentre ai lati sono presenti una serie di doppie lesene sovrapposte, poggianti su un alto piedistallo. Su queste si impostano due nicchie, pensate forse originariamente per ospitare delle statue di santi. A circa metà dell'altezza, sopra una cornice che segue l'andamento sinusoidale, si dipartono un'altra serie di doppie lesene sovrapposte più piccole che affiancano una finestra e reggenti un timpano a tutto sesto spezzato. La facciata, con la sua andatura morbida, pur non costituendo una ripresa pedissequa, richiama alla mente certe esperienze barocche romane del Seicento, come San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini.

Natali però, seppur suggestionato da questo illustre esempio, non si lasciò andare all'esuberanza e al bizzarro, «allo spirito dinamico e dallo stesso amore per le curve che anima le grandi colonne del Baldacchino [di Bernini]»[12] e, almeno per l'esterno, preferì una decorazione più sobria, in linea con il gusto più mitigato e già pienamente tardo barocco.

[11] G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ecc. 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*, Modena, 1873, p.72. In tutti i documenti d'archivio, persino quelli della Soprintendenza, non citano mai Francesco Natali come ideatore originale dell'oratorio. Probabilmente la morte improvvisa durante i lavori di costruzione e l'arrivo del figlio a dirigere il cantiere, ha fatto sì che quest'ultimo venisse ricordato come ideatore e decoratore. L'unico che menziona il padre di Giovan Battista come il primo costruttore dell'oratorio è L. Bertocchi, *Lettere di pittori e scultori dei secoli XVII e XVIII*, Pontremoli, Arti Grafiche A. Boati, 1974.

[12] T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, Roma, L'Espresso, 2004, p. 92.

La cupola invece è nascosta alla vista da un tamburo ottagonale sulla cui cima si staglia un piccolo lucernario. Per quanto riguarda la zona absidale che si affaccia sul fiume, non presenta nessuna decorazione di rilievo, ma solo una finestra con sagomatura mistilinea; il campanile, posizionato sull'angolo destro per chi arriva dal borgo, è a pianta quadrata con cupola a cipolla.
Benché l'interno dell'oratorio **[fig. 2]**, a pianta centrale ellittica, non sia un ambiente particolarmente grande, non si può non accorgersi della ricchezza con cui la sala è stata decorata, tanto che, secondo Antonio Contestabili, l'interno risulta «troppo carico di ornati per ottenere un posto distinto fra le chiese migliori»[13].
Una volta entrati l'occhio non può non indugiare sulle tele di Antonio Contestabili (*Santa Zita e san Francesco da Paola*), Alessandro Gherardini (*Estasi di san Carlo Borromeo e Immacolata Concezione*) e Sebastiano Galeotti (V*ergine addolorata col Divin Figlio in grembo e i SS. Cosma e Damiano*).
L'opera che all'interno dell'edificio risalta maggiormente, però, è il paliotto della mensa d'altare in marmo bianco apuano. Essa si compone di tre parti principali: i lati con i due putti reggi mensa e la parte centrale con medaglione raffigurante in bassorilievo l'Immacolata **[fig. 3]**. I due putti, raffigurati completamente nudi, reggono sulle spalle la mensa d'altare in marmo giallo. Le particolarità di questi putti sono lo sguardo intenso che si può ammirare ad una vista ravvicinata e i capelli, costituiti da grandi boccoli che riescono a trasmettere un senso di morbidezza **[fig. 4]**. Tutti e due sono posizionati su una grande voluta su cui poggia un festone ricco di piccoli fiori e che si raccorda al di sotto del medaglione centrale tramite una testa di un angioletto. Da qui, ai lati del bassorilievo, partono due rami, forse di palma, che arrivano fino alla mensa soprastante; il medaglione invece, è molto semplice. Incorniciato da una serie di modanature lisce, non presenta altre decorazioni se non nella parte centrale con la Vergine; essa, rappresentata di tre quarti, porta le mani al petto incrociandole e piega lievemente la testa verso la sua sinistra. Infine, l'intera figura è avvolta in una veste riccamente panneggiata, come un pezzo di stoffa della spalla che sembra mosso da una folata di vento improvviso. Questa ricchezza di increspatura nelle vesti fa sì che si vengano a creare una serie di giochi di ombre atte a far risaltare la Vergine sul fondo liscio del medaglione. Quello che però in questo caso risalta è il volto di Maria; incorniciato dai capelli perfettamente pettinati e raccolti dietro la nuca, lo scultore è riuscito a infondere allo sguardo un senso di pace e serenità. Gli occhi, dalle palpebre lievemente socchiuse, non presentano le pupille, dando così una maggior profondità allo sguardo;

[13] G. Campori, *Memorie biografiche*, cit., p. 72.

la piccola bocca invece è lievemente piegata in un accenno di sorriso, talmente accennato che è quasi impercettibile **[fig. 5]**.
Questo altare si trova citato in una delle lettere di artisti pubblicate da Bertocchi e sembrerebbe essere stato realizzato da Giovanni Maria Baratta:

> Le vengo con questa mia a dichiarare a V. S. Ill.ma il desiderio ch'io ho d'impiegare la servitù mia del esecuzione de' suoi comandi. Stante che ho inteso da un mio giovane, vogli ella compire l'altare maggiore nella Chiesa di Nostra Donna. Con farle l'ultimo gradino, e se desidera restare da me servito. Lo farò per il prezo di filippi trenta, posto in opera eccettuato li pochi materiali[14].

L'artista sarebbe quindi stato chiamato dai Dosi per ultimare la decorazione del coro; tuttavia, in assenza dei pagamenti per il lavoro eseguito, non c'è alcuna certezza.
L'opera è di conseguenza solo genericamente attribuita alla cerchia dei Baratta perché non vi sono lettere né dell'effettivo arrivo in paese dell'artista né di pagamenti a lui effettuati[15]. In una comunicazione orale, Francesco Freddolini[16] ha confermato che l'altare non sarebbe ascrivibile a Giovanni Maria Baratta ma ad almeno altri due parenti, i cugini Giovanni Giacomo e Isidoro Baratta. Sulla scorta di questo suggerimento ho cercato di supportare questa ipotesi tramite confronti con le pochissime opere certe dei due artisti, e che verranno esposte qui di seguito.
Per quanto riguarda Giovanni Giacomo l'unica scultura sicuramente di sua mano si trova nella chiesa di S. Remigio a Fosdinovo (MS) realizzata in collaborazione sia con Giovanni sia con Isidoro. L'intero arredo scultoreo è databile a partire dal 1729, anno in cui si alloga la decorazione dell'altare della Compagnia del Rosario

[14] Lettera di Giuseppe Antonio Dosi a Giovanni Maria Baratta del 20/9/1741 in L. Bertocchi, G.C. Dosi-Delfini, *Lettere*, cit., p.9.

[15] Per approfondire e reperire altre notizie biografiche sui Baratta: H. Honour, *Count Giovanni Baratta and his brother*, in «The Connoisseur an illustrated magazine for collectors», LVIII (1958) n. 137, pp. 170-177; F. Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo: scultura, mercato del marmo e ascesa tra Sei e Settecento*, Pisa, Plus, 2010; F. Freddolini, *Giovanni Baratta e i cantieri architettonici: decorazione e industria del marmo tra la Toscana e l'Europa*, in «Architetti e costruttori del Barocco in Toscana», a cura di M. Bevilacqua, Roma, 2010, pp. 217-247; A. Bacchi, *Giovanni Baratta: due modelli fiorentini in terracotta*, Milano, Padovani, 2010, pp. 11-28; F. Freddolini, *Un modello di artista di corte: forme della contrattazione tra Giovanni Baratta e i Savoia*, in «Ricerche di storia dell'arte», XXXV (2010) n.101, pp. 41-51.

[16] L'incontro è avvenuto il 21 luglio 2015 presso la sede del Dipartimento Storia, Archeologia, Geografia, Arti e Spettacolo (SAGAS) dell'Università degli Studi di Firenze grazie all'intercessione del prof. Cristiano Giometti.

a Giovanni Baratta per realizzare una *Madonna col Bambino*[17]. Sempre a questo autore viene allogato l'anno dopo l'altare della Compagnia del Suffragio per eseguire un "Quadro di Marmo", la cui realizzazione si deve però a Giovanni Giacomo in quanto viene citato per il saldo dell'opera[18]. Per quanto riguarda la pala in bassorilievo essa raffigura *L'intercessione della Madonna per le anime purganti* **[fig. 6].** Come nota giustamente anche Freddolini la composizione è sicuramente articolata e ben studiata ma il livello qualitativo non è eccelso, soprattutto per quanto riguarda i volti e l'angelo in volo che presenta il braccio destro troppo scorciato, risultando quindi tagliato a livello del gomito. È però proprio questa pala che può venirci in soccorso per l'attribuzione dell'altare di Pontremoli; infatti, il medaglione centrale con l'*Immacolata Concezione* è probabilmente ascrivibile alla mano di Giovanni Giacomo. Si guardi ad esempio il volto della Madonna di Nostra Donna con quello di S. Remigio; tutti e due presentano lo stesso tipo di capigliatura con scriminatura centrale nascosta dal manto e lo stesso volto leggermente arrotondato che si imposta su un lungo e affusolato collo. Inoltre, anche il taglio degli occhi è molto simile, incavati, con le palpebre lievemente abbassate e l'iride non incisa. Il naso presenta la stessa forma, dritto e schiacciato nella parte superiore dove si attacca l'arcata sopraccigliare creando un largo spazio. Anche le rispettive vesti per quanto siano rappresentate in maniera differente presentano dei piccoli particolari che le accomunano, come la cintura che lega la tunica proprio sotto il petto, nascosta in Nostra Donna dalla posizione delle mani, e il manto che le copre la testa. Quest'ultimo è raffigurato in maniera quasi identica; dopo essere passato sulla testa ricade dolcemente sulla spalla destra, da qui avvolge il petto per lasciare sulla spalla sinistra un lembo libero nello spazio. Il medaglione di Pontremoli rispetto alla pala di Fosdinovo è sicuramente di una qualità più elevata per quanto la composizione sia decisamente più semplice. È quindi probabile che Giovanni Giacomo non sia a proprio agio nel realizzare brani scultorei di grandi dimensioni così da perdere di qualità e rigore formale, al contrario di quanto avviene in opere di ridotte misure.

[17] 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. 277-280. «Al Molto Eccellente Scultore Sig.re Giouanni Baratta di Carrara secondo l'accordato per la fabbrica dell'Altare di Marmo nella Cappella della Compagnia […]».

[18] *Ibidem*. «Al Sig.re Gio Baratta Scultore di Carrara che deue fare il quadro dell'Altare in basso rilievo di marmo lire 250 […]. Al Sig.r Giacomo Baratta Scultore di Carrara per saldo, e final pagamento del Quadro di Marmo lire 600». Secondo Freddolini, i pagamenti al cugino Giovanni Giacomo insieme alla non alta qualità dell'opera avvalorerebbe l'attribuzione proprio a quest'ultimo della pala marmorea.

Il medaglione di Pontremoli non è un'opera originale dal punto di vista compositivo, dal momento che è sicuramente una copia di un rilievo in marmo realizzato per la chiesa torinese di S. Filippo Neri da Giovanni Baratta nel 1735[19]. La *Vergine* di Torino ha una qualità diversa rispetto all'opera toscana, soprattutto nella resa del volto ma anche del panneggio, che si presenta più articolato e con un gioco di ombre e luci più marcato. Si potrà notare però come le due Marie siano sostanzialmente identiche almeno per quanto riguarda la veste. Infatti, il velo sopra la testa compie lo stesso giro con svolazzo sulla spalla destra, e un lembo del mantello avvolge in maniera molto simile sia il braccio destro che quello sinistro. Inoltre, in tutti e due i rilievi le maniche sono arrotolate in fondo da un piccolo risvolto. Freddolini nel descrivere quest'opera dichiara che Giovanni non ha avuto l'aiuto della bottega, benché sicuramente i disegni siano stati conosciuti dai vari membri della famiglia e riutilizzati per opere diverse. Lo dimostra il fatto che certi particolari, come il velo che avvolge il volto per poi liberarsi nello spazio in un piccolo svolazzo, sia spesso riutilizzato. Si vedano ad esempio i rilievi di Giovanni Baratta (e aiuti?) raffiguranti la *Temperanza*, la *Giustizia* e la *Prudenza* per la chiesa di S. Ferdinando a Livorno datati al 1713-1721 **[fig. 7]**[20], oppure la *Carità* di Pietro Baratta per il *Monumento sepolcrale ai Valier* in S. Zanipolo a Venezia del 1705-1708 **[fig. 8]**[21].
Anche per quanto riguarda Isidoro la ricerca di opere con cui fare dei confronti non è facile per quanto non impossibile[22]. Sicuramente lo troviamo a Sarzana insieme a Giovanni per la decorazione di due cappelle ai lati dell'altar maggiore, la Cappella del Crocifisso datata 1713-1716, e la Cappella delle Reliquie del 1716-1717[23]. Però come riporta Freddolini, il lavoro di Isidoro qui sarebbe da individuare

[19] *Ibidem*.

[20] G. Landolfi, *Gli interventi di Giovanni Baratta nella chiesa di S. Ferdinando Re. Temi e problemi della committenza artistica a Livorno,* in «Nuovi Studi Livornesi», 1993, pp. 118-119; F. Freddolini, *Giovanni Baratta e i cantieri architettonici*, cit., pp. 218-222;

[21] H. Honour, *Count Giovanni Baratta and his brothers*, cit., p. 171.

[22] La difficoltà maggiore è reperire le foto delle opere, quest'ultime all'interno di chiese inaccessibili in quanto sempre chiuse, inoltre, come è accaduto per Pontremoli, l'apparato scultoreo è genericamente attribuito a "scuola dei Baratta".

[23] 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. 217-221, 224-226. L'autore fa notare però che per la prima cappella la decorazione è attribuita ai due Baratta, in quanto essendo stata realizzata per una committenza privata, nell'archivio dell'Opera non vi sono i relativi documenti. Diverso discorso per la seconda cappella dove entrambi sono citati nei pagamenti «lire 2769:18 pagate Contanti dal Suddetto S.r Deputato Contardi à SS.ri Gio. e Isidoro Baratta di Carrara in più parti […]». Dato che la *Cappella del Crocifisso* è simile per stile dei rilievi alla *Cappella delle Reliquie*, è ipotizzabile che i due artisti siano stati chiamati dai deputati dell'O-

solo nelle parti architettoniche, mentre l'arredo scultoreo vero e proprio sarebbe di Giovanni. Ma è probabile invece che l'attività di Isidoro sia più estesa di quanto ipotizzato da Freddolini[24]. Inoltre, bisogna fare attenzione a non confondere Isidoro con un altro suo parente omonimo attivo pochi anni prima nella fabbrica della cattedrale. Nel 1682 i Protettori dell'Opera invitarono l'artista genovese Filippo Parodi (1630-1702) a Sarzana per realizzare l'altare maggiore[25]. Al rifiuto di questi venne chiamato l'anno dopo Isidoro Baratta detto il Vecchio, padre del più noto Giovanni. L'altare, molto semplice nella composizione, presenta sui due lati anteriori della mensa due putti in posizione stante che, come degli antichi Telamoni greci, sono posti a reggere non un architrave ma la lastra marmorea. Questo particolare potrebbe essere stato lo spunto da cui poi Isidoro il Giovane insieme al cugino Giovanni Giacomo partì per scolpire l'altare di Nostra Donna di Pontremoli.
Le opere che invece si possono paragonare con l'oratorio lunigianese sono le statue dei sei altari della chiesa di S. Remigio a Fosdinovo **[fig. 9]**. Tali sculture sono, come già precedentemente ricordato, frutto della collaborazione con il cugino Giovanni Giacomo; i putti invece potrebbero essere stati eseguiti da Isidoro[26]. Realizzati a partire dal 1729 e posti sopra tutti gli altari, presentano caratteristiche molto simili a quelli di Pontremoli; ogni putto ha una muscolatura decisa ma non particolarmente pronunciata e capelli mossi divisi in grandi e morbide ciocche (anche se a Pontremoli la capigliatura è resa in maniera più approssimativa rispetto a Fosdinovo). È però l'aspetto dei volti che maggiormente denuncia la paternità di Isidoro; si vedano ad esempio quelli del secondo altare di sinistra della chiesa di S. Remigio **[fig. 10]**. Hanno guance pronunciate lievemente flosce, bocca socchiusa, naso a "patata" e occhi con pupille incise. Un ulteriore particolare che sfugge ad una prima occhiata è pure l'uso del trapano nell'incavo dell'occhio. Isidoro non pra-

pera a lavorare nella seconda cappella per rendere la decorazione interna della chiesa il più omogenea possibile.

[24] A mio avviso i due ritratti di papa Innocenzo XI e di Clemente XI presentano somiglianze con un busto eseguito dal cugino di Giovanni a Pisa per il monumento funebre a Guido Grandi. Le somiglianze più che nella decorazione delle vesti, sono nel viso e nell'analisi psicologica del personaggio effigiato. Anche il panneggio, fine, lievemente increspato da pieghe ed estremamente liscio, dato dal lavoro minuzioso di lucidatura effettuato sul marmo, si ritrova nel busto pisano di Isidoro. Sulla decorazione delle cappelle del duomo di Sarzana si veda P. Donati, G. Rossini, *La cattedrale di Sarzana*, Venezia, Marsilio, 2010.

[25] M. Bolioli, *Marmorari e scultori carraresi nella cattedrale di Sarzana. I secoli XVII e XVIII*, in «Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense», XLI (1990), pp. 19-51.

[26] Nei documenti riportati da Freddolini non vengono riportati i rispettivi lavori degli scultori. I putti però presentano delle similitudini con altri presenti in opere autografe di Isidoro, ed è quindi ipotizzabile che la decorazione degli altari sia stata lasciata a quest'ultimo.

tica fori particolarmente profondi bensì appena accennati tanto da poter passare totalmente inosservati a seconda delle condizioni della luce. L'unica differenza certa tra gli angioletti dei due edifici di culto è però la qualità. Per quanto a Pontremoli l'esecuzione dell'altare sia di alto livello non riesce però a raggiungere i vertici di Fosdinovo, una differenza che forse è dovuta anche alla disponibilità economica della committenza. In S. Remigio i putti risultano di una finitezza superiore e ricchi di particolari rispetto a quelli di Nostra Donna dove anche nelle ghirlande i fiori risultano essere scolpiti con molta approssimazione. Queste considerazioni non vanno comunque a inficiare l'attribuzione a Isidoro ma permettono anzi di vedere come la maniera di uno scultore possa cambiare a seconda dei contesti e del periodo; ricordo, infatti, che tra le due esecuzioni passano almeno 10 anni, 1729 a Fosdinovo, 1741 a Pontremoli. Altre opere sicure di Isidoro sono conservate in quattro chiese pisane: S. Maria del Carmine, S. Michele in Borgo, S. Domenico e S. Giorgio ai Tedeschi. Nella prima chiesa citata il Baratta viene chiamato per realizzare le cornici marmoree per la *porta delle Reliquie* e la *porta della Sagrestia*; si tratta di un lavoro quindi sostanzialmente semplice e privo di qualsiasi decoro degno di nota che possa aiutarci nell'attribuzione dell'altare di Pontremoli.
In S. Michele in Borgo invece si trova la *Tomba di Guido Grandi* del 1742 **[fig. 11]**. Inizialmente attribuita a Giovanni Baratta, è invece da ascrivere alla mano di Isidoro come dimostrano i pagamenti effettuati da parte della chiesa all'artista[27]. La tomba del fisico e matematico camaldolese si trova incassata nella parete sinistra in prossimità del coro ed è costituita da una cornice mistilinea realizzata con vari marmi policromi. Il tutto è impreziosito dagli oggetti scientifici rappresentati in marmo apuano, da due testine di putti ai lati inferiori della tomba e dal busto-ritratto di Guido Grandi posto al centro dentro una nicchia. Ma per l'attribuzione dell'altare di Nostra Donna sono da prendere in esame proprio le teste dei due putti **[fig. 12]**. Gli angeli pisani però già a prima vista risultano essere un po' diversi rispetto a quelli dell'oratorio pontremolese. Si guardi ad esempio il volto che, pur avendo quella rotondità tipica di Isidoro, soprattutto nelle gote, presenta una bocca chiusa, priva di quell'apertura che, riscontrata anche a Fosdinovo, conferiva alle figure un'aria di perenne stupore. Inoltre, se il naso è qui molto squadrato e a punta, a Nostra Donna e a S. Remigio appare invece più aggraziato. Diversi sono inoltre gli occhi; nell'altare pontremolese così come in quelli di Fosdinovo, le palpebre sono legger-

[27] La tomba originariamente attribuita a Giovanni Baratta (R.P. Ciardi, *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, Pisa, Cassa di Risparmio 1990), è stata riassegnata a Isidoro grazie ad un ritrovamento di una nota d'archivio in cui si dice che «[…] Isidoro Baratta Autore di d:o Deposito con due suoi Giovani, e un Scarpellino»: C.M. Sicca, *Scultura a Pisa nell'età moderna. Le sepolture dei docenti dello studio*, Pisa, Plus, 2007, p. 100.

mente accennate, soprattutto quelle superiori che vanno quasi ad unirsi all'arcata sopraccigliare. Anche i capelli, seppur mossi, nell'opera funebre sono raffigurati in maniera disordinata e non per ciocche come Isidoro era solito fare. Sicuramente l'opera, come ha avuto modo di dimostrare la Sicca, è di Isidoro Baratta, in quanto sono stati ritrovati i pagamenti per il lavoro da lui eseguito. Ma sono proprio questi carteggi che mi fanno ipotizzare un lavoro a più mani; se come si è visto oltre a Isidoro vengono ricordati due "Giovani e uno scarpellino", è probabile che a quest'ultimi siano stati lasciati le decorazioni minori[28]. A Isidoro, quindi, spetterebbe la realizzazione di parte dei putti e il busto-ritratto dato che, come ricordato anche da Freddolini, l'artista era molto valente in questo genere tanto da superare lo stesso Giovanni[29].

La terza opera pisana si trova, in S. Domenico, sede dell'Ordine dei Cavalieri di Malta. Come riporta Bolioli[30], l'altare del lato sinistro della chiesa è realizzato nel 1732 da Isidoro. Gli angeli però, eccezione fatta per la muscolatura e la capigliatura, sarebbero in parte di una mano diversa, soprattutto negli occhi, qui raffigurati con palpebre troppo evidenti e privi dei segni del trapano nell'incavo **[fig. 13]**. Il primo altare ad essere realizzato dallo scultore carrarese sarebbe quello maggiore intorno agli anni Venti del Settecento per volere della famiglia nobile dei Salvetti, che proprio all'interno del convento avevano una figlia. Successivamente le monache avrebbero chiesto all'artista di realizzare gli altri due altari[31].

La quarta e ultima opera pisana si conserva nella chiesa di S. Giorgio ai Tedeschi. All'interno Isidoro, su commissione del Cancelliere Salvetti, realizza l'altare maggiore databile al 1723 grazie ad un'iscrizione[32]. Per quanto risulti rimaneggiato in

[28] Dal momento che la studiosa data la tomba al 1742, avvicinandola così all'altare di Nostra Donna (1741), è possibile che lo scultore abbia dovuto lasciare in mano ai collaboratori le parti di minor importanza per gestire in contemporanea il cantiere di Pontremoli.

[29] 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, p. 225.

[30] M. Bolioli, *Marmorari e scultori carraresi*, cit., p. 24.

[31] Le carte d'archivio, al momento di difficile consultazione perché spostate presso la Curia Generalizia di Roma, avrebbero potuto dirci se, come nella chiesa precedente, vi siano stati degli aiutanti che abbiano collaborato con Isidoro. Secondo quanto riportato dal parroco (16 novembre 2015) che vide le note di pagamento a Isidoro, non solo l'altare di sinistra è opera del Baratta, ma anche gli altri due altari presenti all'interno della chiesa.

[32] «*Ad Avgendvm Divini Cultus Splendorem/ Aram Hanc Marmoream/ Dvplicis celebratione Sacrificy Missae/ in Singvlas Hebdomadas Imposita/ Piisqve Praecibvs Constitvtis/ Proprio Aere/ Alexander Salvetti j.v.d. Eiusqve Fratres/ Dotatam ex-Trvendam Perpetvo Cvravervnt A.D. MDCCXXIII P.no*». L'iscrizione è riportata in L. Carletti, C. Giometti, *Una chiesa ai margini. San Giorgio dei Tedeschi a Pisa tra storia materiale e storia della tutela*, Pisa, Plus, 2002, p. 54.

epoche successive, il tabernacolo presenta ancora una decorazione marmorea con due teste di angeli. Quello di destra in particolare mostra lo stile riscontrabile sia in S. Remigio sia a Nostra Donna, ed è quindi un ulteriore conferma dell'attribuzione dell'altare maggiore di Pontremoli a Isidoro Baratta[33].
Al 1721, in contemporanea con le decorazioni della chiesa del Carmine e con l'erezione del primo altare in S. Domenico a Pisa, risalgono anche le decorazioni per la Cappella dell'Immacolata Concezione nella chiesa di S. Francesco a Pescia. A circa metà dell'altezza, sui lati esterni fanno capolino due piccoli volti di cherubini in marmo bianco, e altri tre sono posti nella parte alta della decorazione. Quelli che più si avvicinano alla decorazione di Nostra Donna sono il cherubino del lato destro e i tre della parte alta. Data la lontananza dai maggiori cantieri in cui Isidoro operava è probabile che oltre al disegno abbia effettivamente realizzato la maggior parte del lavoro, lasciando solo in parte alla bottega. Sulla effettiva presenza dell'artista sul luogo però, a parte dei brevissimi accenni in Freddolini, poco si sa. Tra l'altro lo studioso, scrivendo di questo cantiere, fa riferimento al solo altare maggiore, un probabile rifacimento novecentesco in pietra serena in uno stile non ben precisato, e non cita la seconda cappella sul lato sinistro in cui Isidoro probabilmente lavorò[34].
In conclusione, a mio parere le uniche opere che al momento possono dirsi realizzate da Isidoro Baratta sono gli angeli della chiesa di S. Remigio a Fosdinovo, parte dell'altare di Nostra Donna di Pontremoli e parte degli angeli di Pescia. Per quanto riguarda invece le opere pisane, pur di indubbia attribuzione all'artista, non possono essere completamente prese in considerazione data la massiccia presenza della bottega. Comunque sia tutti questi lavori elencati sono stati d'aiuto per fare chiarezza sull'effettiva paternità dell'altare dell'oratorio pontremolese. Ricavando due nomi, ossia quelli di Giovanni Giacomo e Isidoro, si è potuto mettere in luce un'opera che per troppo tempo è rimasta nell'anonimato dell'attribuzione generica di "scuola barattiana".

[33] *Ivi*, pp. 44-45.

[34] In F. Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo: scultura, mercato del marmo e ascesa tra Sei e Settecento*, Pisa, Plus, 2010, p. 26, si ricorda come Isidoro sia a Pescia nel 1721 per realizzare l'altare maggiore della chiesa di S. Francesco. Il disguido può essere avvenuto perché probabilmente l'autore non ha visto di persona la chiesa, ma si è basato sulla breve descrizione che viene fatta in I. Ansaldi, L. Crespi, *Descrizione delle sculture, pitture et architetture della città, e sobborghi di Pescia nella Toscana*, Pisa, Plus, 2001, p. 187, in cui viene riferito che «[…] soprattutto nella zona della tribuna, con le grandi tele raffiguranti i miracoli di san Francesco di Paola, integrate nelle membrature architettoniche, e l'altare marmoreo disegno di Isidoro Baratta». Il testo essendo molto vago è possibile che abbia tratto in inganno Freddolini facendogli pensare che l'altare fosse quello maggiore dato che viene descritto nella zona della tribuna.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1
1806, ottobre 8

Ricevuta di pagamento di Giovanni Antonio Dosi a Matteo Bocconi, parroco dell'Oratorio di Nostra Donna.

Lettera di Matteo Bocconi a Giovanni Antonio Dosi del 8/10/1806, in ADP, faldone DD 51, fascicolo 2/3, carta libera.

1806 8 ottobre

Io sottoscritto ricevo dall'Ill.mo sig. Marchese Giovanni Antonio Dosi, scudi sessanta da lire sette moneta di Parma, dovendo servire questa somma per soddisfare al legato del residuo dei defunti, a farsi ogni anno nella Chiesa di Nostra Donna, £ 60

Prete Mateo Bocconi
soprintendente a d.tta chiesa

2
1809, dicembre 5

Lettera di Michele Maracchi, operaio della chiesa dei SS. Giacomo e Cristina, in cui si ricostruisce la storia della ricostruzione dell'Oratorio di Nostra Donna di Pontremoli e il debito della famiglia Dosi-Delfini contratto nei confronti dell'istituzione religiosa.

ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 27*r*.

Pontremoli il giorno cinque Dicembre milleottocentonove. Essendo vero che il fu egregio marchese Giuseppe Antonio Dosi quondam Carlo amministrasse ora in qualità di fabbriciere, ed ora di Priore della confraternita della Beata Vergine del Ponte, volgarmente detta di nostra Donna di questa città: Essendo altresì vero, che essendo stato dall'impeto del fiume Magra atterrato l'antico Oratorio di detta confraternita, durante l'amministrazione di detto signore Dosi fosse dei fondamenti rifabbricato l'attuale maestoso, elegante Oratorio, e che per far fronte alla grandiosa spesa cagionata da questa fabbrica gli amministratori della confraternita ottennero la facoltà di erigere nella medesima i capitali posseduti dalla confraternita stessa, ed originalmente destinati all'annua soddisfazione di legati pii di celebrazione di messe, ed altro. Essendo anche vero, che in virtù di detta autorizzazione, gli amministratori riscuotessero in parte detti capitali, e se ne prevalessero all'oggetto suddetto, ma ciò nonostante il signor Dosi per atti ripetuti di sua liberalità si desse interamente debito in amministrazione dei capitali, e frutti esatti, senza poi accreditarsi delle vistose spese, che anche dopo ultimate la fabbrica dell'Oratorio, andò rendendo per molti anni necessarie l'abbellimento della

fabbrica stessa. Essendo pure vero, che dietro di questi principi liberali del signor Dosi Elli nell'impiego fatto a favore della confraternita il di primo Gennaio 1743 nella sorte in tutto di scudi quattro mille duecento sessanta sei, vi inserisce anche scudi mille trecento, prodotto di capitali estinti, e passati dal signor Priore Donaventuri nelle mani del signor Dosi, onde gli erogasse nella costruzione del nuovo oratorio, essendosi il signor Dosi chiamato debitore a favore della confraternita dell'intera somma di scudi quattro mille duecento sessanta sei.
Essendo egualmente vero che debba ascriversi ad un tratto della pia liberalità del signor Dosi l'essersi fatto debitore dei frutti sopraddetta somma alla ragione del cinque per cento, ed averli anche a tale raguaglio pagati a tutto dicembre 1766, giaché nel 1743 il frutto del denaro almeno per le somme riguardevoli in questa nostra piazza ascendeva appena al quattro per cento. Essendo non meno vero, che in epoche posteriori al 1743, il signor priore Dosi andasse ritirando, e rinserendo dei capitali di pertinenza della confraternita, e che restassero per tale Titolo in di lui mano scudi mille sette cento trent'otto, per ressiduo di capitali estinti, e non rinvestiti. Essendo anche vero, che secondo tutte le probabilità sia pure effetto della generosa elargizione del prefetto signor marchese Giuseppe Antonio Dosi la fondazione dell'annuo legato di scudi sessanta per la Festa dei morti, giacché non costa ne per atto fra vivi, ne di ultime volontà delegato dei scudi mille seicento, importi lasciati dal signor Rettore Dosi, e l'altro incognito Benefattore, che aggiunse li scudi quattrocento credesi comunemente lo stesso signor marchese Giuseppe Antonio. Essendo vero ancora che di tutte le suddette partite facienti insieme la somma di scudi otto mila, e quattro, non ne costi, che da memorie registrate di proprio pugno dal signor marchese Giuseppe Antonio nei libri della confraternita, e che perciò quantunque la medesima riuscita nel difficile impegno della ricognizione legale del carattere dello scrivente, tali crediti secondo le leggi attuali non potrebbero mai acquistare una legale ipoteca. Essendo anche vero, che l'eredità di detto signor marchese Giuseppe Antonio Dosi fosse dai di lui figli adita col benefizio della legge, ed inventario, come gravata di una vistosa primogenitura indotto dal padre del detto signore marchese Giuseppe Antonio, che assorbiva tutto il patrimonio libero dalla famiglia Dosi. Essendo finalmente vero, che rappresentate queste ragioni a monsignor vescovo di Pontremoli in questa parte delegato Apostolico e del signor Antonio Maria Zambeccari faciente funzioni di testimone essi abbiano approvato non solo, ma collaudato anche un progetto di transizione fatto dalli amabili compositori signori Giovanni Battista Venturini, e Carlo Bologna, trovandolo non solamente conforme all'equità, ma utile alli interessi della confraternita come quello, che libera la medesima dai pericoli e dalle pene di una lunga lite, che le assicura nella massima parte un credito rispettabile altronde vacillante.
Quindi è che adunatosi in sessione i signori Giovanni del signor marchese cavaliere Niccolò Dosi, ed il signor Avvocato Michele Maracchi amministratore dell'Opera dei Santi Jacopo e Cristina di questa città succeduta nei diritti della soppressa confraternita della Beata Vergine del Ponte, coll'approvazione dei prefetti signori Venturini e Bologna a Titolo di transazione, accomodo, equitativo stralcio finale tanto per riguardo

all'amministrazione del signor priore Giuseppe Antonio Dosi, quanto intorno ai debiti particolari cantanti contro esso signor Dosi, ed a favore della confraternita, si sono convenuti, e definitivamente convennero e convengano, stabilicano, ed accordano quanto segue, abbandonandosi essi signori Giovanni Dosi e signor Maracchini a tutte quelle pretenzioni e ragioni che si sarebbero potuto, o si potrebbero promovere contro la presente transazione, e rinumerando particolarmente esso signor Maracchini a quel danno qualunque, che durante l'amministrazione del signor marchese Giuseppe Antonio Dosi potrà avere risentito la confraternita dal ritardato rinvenimento dei capitali, e della mancanza di vari [mancante] del prodotto del [mancante] della Settimana Santa. Resterà ferma l'annua prestazione di scudi sessanta da lire sette di Parma corrente in Pontremoli per la Festa dei morti, con facoltà per altro al signore Giovanni Dosi suoi eredi, e successori di redimerla pagando venti volte il reddito annuale, e con la somma capitale delli eredi due mila sarà ridotto a scudi mille duecento.
Dal debito di scudi quattro mille duecento sessanta sei moneta suddetta dal dì primo Gennaio 1743 saranno detratti scudi mille trecento sborsati dal signore priore Bonaventuri, e con tale debito si sostanzierà in scudi due mila novecento sessantasei, sopra raguagliato alla ragione del quattro per cento a cominciare dal primo Gennaio mille settecento sessanta sette. Rimane pure fermo il debito di scudi mille sette cento trenta otto per ressiduo di capitali incassati e non rinvestiti e sopra di tale somma ne comincerà a decorrere il frutto a ragione del quattro per cento, a cominciare dal primo Giugno mille settecento sessantanove. L'anzidetto signore Giovanni Dosi per se e suoi eredi presenti, e futuri, si obbligò, e si obbliga personalmente e coi propri beni, rimessa qualunque eccezione, che di fatto di pagare annualmente a detta Opera dei Santi Giacomo e Cristina la somma di scudi duecento quarantotto, lire una, soldi due, e quattro denari per frutto sopra gli anzidetti scudi cinque mila nove cento quattro da lire sette di Parma correnti in Pontremoli, dei quali si chiamò, e chiama, e volle essere vero, reale, e debitore di detta Opera, ancora che non fosse altronde tenuto per qualsivoglia motivo, o ragione, obbligandosi ancora, come si obbligò, e si obbliga di ridurre la presente confessione a pubblico instrumento con tutte le necessarie formule, ed ipoteche tanto speciali, che generali. E ciò ad ogni richiesta del signor Maracchi, a cuoi successori in ufficio. Fatti i calcoli non tanto dell'amministrazione quanto de frutti decorsi a tutto li trent'uno dicembre corrente, restano i medesimi interamente, e perciò il signore Maracchi ne fa al signor Dosi fine e generale. Il tutto come meglio risulta da conteggi formato dai signori mediatori, e firmato dalle parti, che si fa parte integrale della presente transazione anzi il signore Giovanni Dosi, rimane vero e debitore per tale titolo di scudi due mila e seicento moneta suddetta, quali così contentandosi il signor Operaio Maracchi si obbligò, e si obbliga di pagare in rate annue di scudi duecento l'una, da incominciare la prima il dì trent'un dicembre mille ottocentodieci e così le altre d'anno in anno 2496. Col presente atto non s'intende nulla riguardo alla perpetuità delle suddette di nuovamente costruirle in rendite perpetue e che in qualunque caso, che le leggi accordassero al creditore la facoltà di esigere il capitale, esso dovrà dare al debitore l'avviso.
7. Il signor Maracchi si protestò, e protesta non solo di non voler obbligare se stesso,

ne i suoi beni, ma solamente quelli dell'Opera per la manutenzione di tutti, e singoli i patti contenuti nella presente transazione, ma si riserbò anche di riportare quindi qualunque superiore approvazione, che potesse essere necessaria. E viceversa il signor Giovanni Dosi così espressamente consentendo il signor Maracchi si protestò, e protesta, che nel caso, che non fosse per qualunque motivo accordata detta approvazione, il tutto, a ciascheduna delle sue parti si intenda per non fatta intendendo di obbligarsi solamente in caso di patti sopra espressi, mancando i quali ognuno delle parti rientrerà ne suoi primitivi diritti. Fatto il doppio originale uno dei quali e rimando in mano del signor Dosi e l'altra del signor Maracchi.

Michele

Maracchi.

Giovanni Dosi

Conteggio e calcolo dei signori Dosi.
Per frutto d'anni quaranta tre dal 1 Gennaio 1767 sopra il capitale di scudi 2966 al 4% decorso, e da decorrere a tutto il 31 dicembre 1809.
Frutti di anni 40 e dal 1 giugno 1769 al 31 dicembre 1809 a ragione del 4% 2821.2 scudi 7922:5:19
Avere dei signori Dosi
Per tanti di cui il signore marchese Giuseppe Antonio restò creditore nel conto corrente di amministrazione, e non compresa la sorte principale di capitali incassati, e rinvestiti, come da conteggio, e 250 calcolo fatto di comune consenso delle parti mancando di esattezza il

calcolo registrato nel libri della confraternita	1058.3.9.4
1768 12 luglio contanti del signore dichiarati	51.--.15
1769 29 aprile	125.----..
1772 6 febbraio dal sig. Venturini	128.4--.
20 (ottobre ?) dal sig. marchese Niccolò Dosi	57.1.----.
1773 25 ottobre	71.3.----.
1775 8 aprile	71.3.----.
18 ottobre	142.6.----.
1776 7 agosto	62.6.----.
21 ottobre	37.3.----.
1779 27 marzo	41.6.6.6.
23 giugno	393.1.----.
12 ottobre.	24.6.14.6
1783 8 agosto dal sig. Cristoforo Bocconi	700.------..
17 ottobre pagati dal sig. Bocconi al sig. Bonagrazia a favore della confraternita	386.--.----.
1786 2 gennaio pagati al sig. Lecchieri a sgravio come sopra	10.3.6.--.
25 aprile	29.1.----.

1787 31 marzo dal sig. Paolo Bologna	142.6.----. 251
20 aprile dal sig. Bocconi	29.1.--.--
28 ottobre dal sig. marchese Niccolò Dosi	142.6.----. 1788
28 marzo dal sig. Bocconi	29.1.----.
1791 7 luglio contanti	71.3.----.
1793 3 aprile simili	71.3.----.
1794 25 aprile simili	71.3.----.
1795 31 marzo simili	71.3.----.
1796 2 giugno simili	42.6.----.
2 ottobre simili	42.6.----.
1797 3 aprile simili	85.5.----.
1798 27 luglio simili	42.6.----.
1799 29 gennaio simili	42.6.----.
3 ottobre simili	125.------..
1802 28 giugno simili	130.--.--.
1803 11 maggio simili	33.2.6.8.
11 ottobre simili	50.------..
1805 7 maggio simili	45.1.13.4.
7 ottobre simili	50.------..
1806 8 maggio	39.4.6.8.
2 giugno contanti	30.------..
2521807 22 aprile	39.4.6.8
21 ottobre	19.5.12.4
1808 15 ottobre.	39.4.6.8
1809 20 ottobre dal sig. marchese Giovanni	441.--.10.7

somma totale 5322.5.19.5

---

mancano al pareggio del marchese 2600
somma di riprova 7922.5.19.195
Il legato della Festa dei morti è stato saldato a tutto l'anno corrente.
Io Giovanni Dosi del fu marchese Niccolò mi chiamo debitore di detti scudi cinquemila novecento quattro di capitali, e scudi due mila, e seicento di frutti, e di più prometto di pagare i frutti di decorrere nella somma di scudi duecento quarantotto, una lira soldi due, e quattro denari il tutto in monete nella forma, e secondo i patti come sopra sotto l'ipoteca de miei beni presenti e futuri.
Io av. Michele Maracchi, come operaio della parrocchiale dei SS. Giacono e Cristina accetto e prometto quanto sopra. Io av. Carlo Bologna arciprete di Rosano feci il suddetto calcolo insieme al sig. Giovanni Battista Venturini e vidi il sig. Dosi e Maracchi sottoscriverli di proprio pugno e carattere. Io Giovanni Battista Venturini feci il suddetto calcolo al sig. arciprete Carlo Bologna, e vidi i suddetti sig. Dosi e Maracchi a sottoscriverli ed in fede.

3
1827, ottobre 30

Lettera di Giuseppe e Giovanni Simone Dosi all'Opera dei SS. Giacomo e Cristina in cui si chiede l'estinzione del debito tramite cessione di crediti.

ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 32*r*.

Illustrissimi Signori Gonfalonieri e Priori

I sottoscritti Marchesi Giuseppe, e Cav. Gio Simone Dosi rappresentano le loro stime, come con scritta privata del di 5 dicembre 1809 fu fatta una transazione fra il Sig. Michele Antonio Maracchi nella sua qualità di Operaio dei SS. Giacomo e Cristina, ed il Marchese Gio Dosi, mediante i signori mediatori Cav. Balj Gio Batta Venturini, ed avv. Carlo Bologna, approvata da monsignore Girolamo de Marchesi Gavesi vescovo di Pontremoli, come delegato apostolico, e dal sig. Antonio Maria Zambeccari faciente funzioni di Majre, dove detto Marchese Giovanni Dosi rinunciando ai molti titoli, che Esso aveva per non essere tenuto a pagare somma alcuna, in vista ancora, che i suoi autori avevano riedificato nella maggior parte, a proprie spese come costa da memorie esistenti il magnifico Oratorio, che tuttora esiste detto di Nostra Donna, si dichiarò, vero, e reale debitore di detta Opera di scudi monete di Parma 4704 irreperibili e fruttiferi al 4 per cento, e desiderando ora gli esponenti, figli, ed eredi di detto Marchese Giovanni Dosi di sgravarli di detto capitale passivo, col cedere all'Opera altrettanti capitali con i patti, e condizioni, che segue Capitale Annuo frutto

1° Un capitale di cento fruttifero alla ragione di £ 2 e soldi 13 per cento contro il nobile Sig. Pietro Ferdani di fiorentine £6.450 £ 17.018
2° Un capitale di cento fruttifero alla ragione di 5 per cento, e contro detto sig. Ferdani £229.077 £ 11.415
3° Un capitale di cambio fruttifero alla ragione del 5 per cento, contro Martino di Gio Raimondo Venturini di fiorentine £ 260 £ 13
4° Un capitale di cambio contro Gio Tavernari in fruttifero al 5 per cento, e ripetibile in due rate eguali, la prima delle quali va a scadere l'anno 1829, e la seconda l'anno 1835, quale capitale e in totale fiorentine £ 2.600 £80
Totale dei capitali, che cederebbero i Fratelli Dosi £ 10605 7 7 £ 378 13 7
Totale del capitale dovuto all'Opera dei SS. Giacomo e Cristina £ 9408 £ 376 6
5 Guadagnerebbe l'Opera £1187 7 7 £ 2 7 2

I sottoscritti Fratelli Dosi consegneranno all'atto dello sfruttamento di cessione i documenti, e note dei capitali marcati di 1° 2° e 3°, e li manteranno veri, reali ed esigibili, e riguardo al capitale marcato di 4° contro Gio Tavernari, che il credito è fuori stato, i sottoscritti Fratelli Dosi, faranno sigurtà solidale, e di più penseranno a riscuotere frutti, e sorte principale alla reciproca loro scadenza. Pregano per tanto le Ill. Loro a volerli signare di pare gli ordini opportuni per l'effettuazione di detta cessione vantaggiosa all'Opera suddetta.

Ed in tanto si protestano con distinta stima rispetto, ed ossequio
Pontremoli 30 ottobre 1827
Giuseppe Dosi Gio Simone Dosi

4
1828, marzo 3

Lettera di Giovanni Simone e Giuseppe Dosi in cui non solo si chiede spiegazione del diniego all'estinzione del debito, ma si fa presente come la famiglia abbia versato talmente tanti soldi da non essere più debitore ma addirittura creditore

ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 76r.

Illustrissimi signori Gonfaloniere e Priori

I sottoscritti ebbero l'onore di presentare alle Loro Illustrissime sotto il 29 novembre 1827 una domanda d'autorizzazione per sgravare il loro patrimonio da un debito che tiene con l'Opera del SS. Giacomo e Cristina, col cedere alla medesima tanti capitali buoni e sicuri, e di mantenerli veri, reali, ed esigibili, come in dimanda e siccome è a loro notizia, che l'attuale Operaio / senza saperne il motivo/ sia costantemente contrario a tale cessione, si fanno un dovere di mettere sott'occhio alla saggiezza e giustizia delle loro illustrissime
le appresso osservazioni.
1° Che l'Opera, ha il vantaggio, che acquista due debitori
2° Che l'Opera guadagna nell'anno frutto lire fiorentine 2. 7. 2.
3° Che l'Opera in caso di restituzione dei capitali lucra lire fiorentine 1197.7.
4° Che l'opera assicura un credito rispettabile giacché se i sottoscritti si mettessero nell'impegno di provare che il marchese Gio. Dosi loro padre venne alla transazione del 5 novembre 1809 con l'Opera dei SS. Giacomo e Cristina indotto dal timore, che gl'incusse l'occupazione fatta dalle Armi Francesi della Toscana, temendo sotto il nuovo Governo qualche cosa di sinistro, trattandosi di beni di manumorta.
Per questo fu conservando illesi tutti i capitali dell'opera senza far caso delle immense somme erogate dalla famiglia Dosi nell'edificazione del grandioso oratorio che tuttora esiste, e dei ricchi arredi sacri di cui era fornita, per cui l'opera medesima aveva ottenuta dall'autorità Pontificia estinguere anche i capitali di Legati, e così senza far caso che delle transazioni si deve sempre calcolare i gradi di probabilità favorevoli e contrari alle parti per poter divenire a quell'equità che è di ragione. È ben vero che il Marchese Cavaliere Giuseppe Antonio Dosi si dichiarò debitore, ma degli averi di detto Marchese Cavaliere Giuseppe Antonio pagano i capitali e frutti che Esso incassò e non rinvestì e per cui si dichiarò debitore, è altresì vero che detti eredi debbano essere di giustizia accreditati di tutte le opere che detto Giuseppe Antonio fece in detto Oratorio spesò, di cui la famiglia Dosi non durerebbe fatica a prendere in giudizio l'erogazione, ed in questo caso non cede dubbio, che la famiglia Dosi in vece di risultare debitrice, diverrebbe creditrice di grosse somme tanto più che il Marchese Giuseppe Antonio nel

dichiararsi debitore non sia poi rinunziato ai crediti che teneva contro la Opera. Ed inoltre non sarebbe difficile ai sottoscritti di tentare la nullità della transazione per cagione del timor gravissimo da cui il Marchese Gio. Simone Dosi si trovò oppresso e per la ragione che esiste in detta transazione, giacché come sopra si disse sono stati tenuti fermi i capitali dovuti dal Marchese Cavaliere Giuseppe Antonio, e non è stato di niente accreditato, e quindi il Giudice detrarrebbe da tutte quelle somme quello che nella sua saviezza darebbe di equità e giustizia e tutto questo e di fare in buona coscienza, giacché i capitali estinti o sono serviti per pagare le spese dell'Edifizio, oppure per rimborso del denaro speso dai Dosi nel medesimo Oratorio.
A monte di tutte le suddette ragioni i sottoscritti pregano generosamente il loro debito a detta opera dei SS. Giacomo e Cristina con una cessione vantaggiosa all'opera suddetta e quindi non si può spiegare la ferma contrarietà dell'attuale Operaio, che una privata personalità.
I sottoscritti però confidano nella giustizia e saviezza delle LL. Illustrissime che loro verrà accordato quanto dimandano e colle più distinta stima rispetto ed ossequio.
Pontremoli 3 marzo 1828
Gio. Simone Dosi Giuseppe
Dosi

5
1828, marzo 21

Lettera dell'Opera dei SS. Giacomo e Cristina in cui si nega la cessione di crediti.

ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 71*r*.

Riscontrata la di lei lettera del dì 20 Marzo corrente, sono a dirle che io non posso compiacere quella Civica Magistratura col comunicargli i motivi per i quali non credo vantaggioso la permuta dei consaputi capitali proposta dai Nobili Signori Fratelli Marchesi Dosi, ma bensì vi aderirei nel caso che Essi restassero di solidale ai capitali che dissero di dare in contracambio, e che in oltre si ponga in istrumento il ressiduato capitale proveniente dai due mila scudi dei quali resteranno sempre debitori, essendo questa somma compresa nella stessa polizza nella quale il capitale suddetto che Essi dicono di voler combiare; bene inteso però che preventivamente alla sopraddetta permuta si paghino dai sopraddetti Signori Marchesi Dosi i frutti trascorsi a tutto il 31 dicembre 1827 quali più volte non ho mancati di ricavargli in iscritto ed in voce, anche valendomi di persone di loro confidenza, che ammontano a scudi di Parma moneta antica corrente in Pontremoli 983:=6:1 compreso in ressiduo di frutti messi in parte di scudi suddetti 171:4:9:4, e che ancora di questi il tempo è trascorso, che dovevano aver di qui pagato.
Frattanto con la maggior stima, e rispetto mi rappresento.
Pontremoli 21 Marzo 1828

6
1828, agosto 25

Lettera in cui il Tribunale di Pontremoli delibera l'estinzione del debito della famiglia Dosi-Delfini

ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 7.

Leopoldo II per la grazia di Dio Principe Imperiale d'Austria, Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Arciduca d'Austria Gran Duca di Toscana decreto felicemente regnando nell'affare d'approvazione richiesta per parte dell'Ill.mo sig.re Gonfaloniere della comunità di Pontremoli l'Ill.mo sig.re Commissario Regio di Pontremoli venuta la scrittura d'istanza per approvazione esibita in atti sotto questo stesso giorno nella quale in sostanza si domanda che venghino approvate le due deliberazioni magistrali di questa comunità che una del di ventidue marzo mille otto cento vent'otto, e l'altra del quattro agosto corrente, colle quali in sostanza si accordava ai signori Marchesi Giuseppe Cavaliere Giovan Simone Dosi di poter estinguere parte in denaro e parte mediante la cessione di diversi capitali il debito cantante a favore dell'opera di Nostra Donna nella somma di fiorini cinque mila otto cento quaranta quattro e centesimi ottanta, con più e diversi patti e condizioni di che in detta alla quale sentito l'avvocato Reghini il quale in rimpiazzo di Messer [illeggibile] faceva verbalmente istanza in quella pubblica udienza per l'autorizzazione ed approvazione, di che nella scritta d'istanza considerando che in vista dei motivi latamente esposti in detta scrittura, e che qui pienamente s'adottato, la proposta cessione, nel modo, e forma che nella medesima si enuncia, comparisce conveniente, e vantaggiosa agli interessi del luogo pio.
La Ill.ma delibera e decretò doversi approvare, col presente suo decreto approvò e approva le due magistrali deliberazioni del di ventidue marzo mille otto cento vent'otto, e l'altra del di quattro agosto corrente, colle quali viene accordato ai signori fratelli Dosi di poter estinguere il debito contro di essi cantante a favore dell'Opera dell'Oratorio di Nostra Donna nella somma di fiorini cinque mila otto cento quaranta quattro e centesimi ottanta, nel modo e colle condizioni enunciate in detta scrittura d'istanza, che dovranno qui intendersi come sostanzialmente ripetute, ed accorda inoltre di poter stipulare avanti pubblico notaro l'opportuno di cessione. Al tribunale del Regio Commissariato di Pontremoli venticinque agosto mille otto cento vent'otto.

Scaramucci Franco cancelliere

7
1829, luglio 4

Lettera in cui si certifica ufficialmente l'estinzione del debito della famiglia Dosi-Delfini

ADP, ARCH. 3208-09, busta 8 OP. di Nostra Donna, carte sciolte, c. 26*r*.

Essendo stata riconosciuta con Decreto di cotesto Regio Tribunale de 25 Agosto 1828 l'utilità, e la convenienza per l'Opera dei Santi Giacomo e Cristiano di Pontremoli, di permettere ai Signori Marchesi Giuseppe e Cavaliere Giovanni Simone Dosi l'estinzione del debito che tengono colla medesima in sorte di £ 9.408, mediante la cessione di alcuni Nomi di debitori, ed il pagamento in parte a contanti, per la somma in tutto di £ 10.605, conforme è stato deliberato da codesta Civica Magistratura con i partiti de 22 Marzo e 4 Agosto 1828, approvo io pure in quanto a me spetta che abbia luogo la estinzione di debito, e cessione dei Crediti dei quali si tratta, ferme però stante le condizioni tutte in detti partiti enunciate, restando a carico dei Sig. Fratelli Dosi, oltre tutte le altre spese occorrenti nel mandare quanto sopra ancora quelle di Registro del Chirografo di transazione de 5 Decembre 1809 compresa la penale per non averlo registrato nel termine preferitto delle Leggi allora vigenti, da cui, se vorranno essere assoluti, sarà loro cura di umiliare analoghe preci al Reale Trono. Procurerà per Vostra Eccellentissima che sia rinvestita a forma degli ordini quella parte di capitali che nell'atto del contratto sarà sborzata in effettivo contante. E restringendole il suddetto Chirografo originale di transazione, e la copia autentica del Decreto, trasmessimi con Ministeriale di Vostra Eccellentissima de 4 Marzo mi confermo con distinta stima. Sig. Cancelliere Comunicativo di Pontremoli Pisa, dalla Camera di Soprintendenza Comunicativa

Li 4 Luglio 1829.



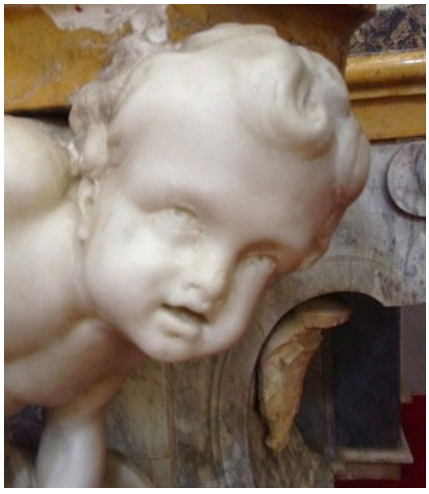
Fig. 1 Francesco e Giovan Battista Natali, *Oratorio di Nostra Donna*, Pontremoli, 1732-1738.



Fig. 2 Oratorio di Nostra Donna, interno.



Fig. 3 Giovanni Giacomo e Isidoro Baratta, *Altare*, 1741, Pontremoli, Oratorio di Nostra Donna.



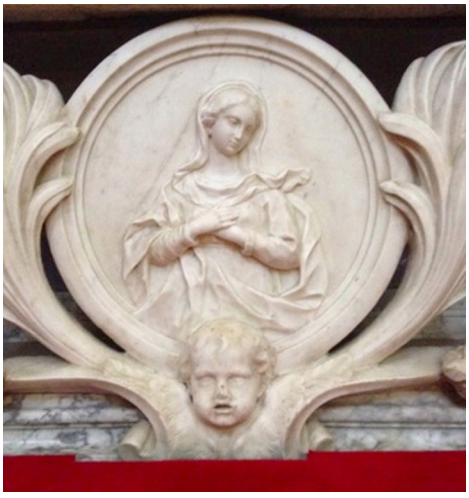


Fig. 4 Giovanni Giacomo e Isidoro Baratta, *Putto*, particolare, 1741, Pontremoli, Oratorio di Nostra Donna.

Fig. 5 Giovanni Giacomo e Isidoro Baratta, *Immacolata*, particolare, 1741, Pontremoli, Oratorio di Nostra Donna.



Fig. 6 Giovanni Giacomo Baratta, *Madonna del Suffragio*, 1729, Fosdinovo, chiesa di San Remigio.



Fig. 7 Giovanni Baratta, *Temperanza*, 1714-1719, Livorno, chiesa di San Ferdinando.



Fig. 8 Pietro Baratta, *Carità*, particolare del *Monumento sepolcrale ai Valier*, 1705-1708, Venezia, San Zanipolo.



Fig. 9 Isidoro Baratta, Putti, particolare dell'Altare della *Madonna del Suffragio*, 1729, Fosdinovo, chiesa di San Remigio.



Fig. 10 Isidoro Baratta, *Putto*, particolare dell'*Altare della Madonna del Carmine*, 1729, Fosdinovo, chiesa di San Remigio.



Fig. 11 Giovanni Baratta, *Tomba di Pietro Grandi*, 1742, Pisa, chiesa di San Michele in Borgo.



Fig. 12 Giovanni Baratta, *Tomba di Pietro Grandi*, particolare, 1742, Pisa, chiesa di San Michele in Borgo.



Fig. 13 Isidoro Baratta, *Putti*, particolare dell'*Altare di San Giovanni Battista*, 1742, Pisa, chiesa di San Michele in Borgo.

PROFILO AUTORE

Nicola Carrani

Laureato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Firenze, ha approfondito nel suo percorso accademico la storia dell'architettura e della decorazione sacra, discutendo una tesi dal titolo *La storia del cantiere architettonico e decorativo dell'Oratorio di Nostra Donna di Pontremoli*. Nel 2014 ha collaborato alla mostra *Le opere e i giorni. Exempla Virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, curata da Andrea De Marchi e Lorenzo Sbaraglio presso il Museo Stibbert di Firenze, contribuendo con una scheda di catalogo dedicata ad un'opera dello Scheggia. Attualmente insegna Storia dell'Arte nella scuola secondaria superiore in provincia di Massa-Carrara, con l'obiettivo di trasmettere agli studenti la passione per il patrimonio artistico e culturale.

Graduated in Art History from the University of Florence, he focused his academic studies on sacred architecture and decoration, culminating in a thesis titled T*he History of the Architectural and Decorative Site of the Oratory of Nostra Donna in Pontremoli*. In 2014, he collaborated on the exhibition *Le opere e i giorni. Exempla Virtutis, Ancient Fables and Daily Life in the Tale of Renaissance Cassoni*, curated by Andrea De Marchi and Lorenzo Sbaraglio at the Stibbert Museum in Florence, contributing a catalogue entry dedicated to a work by Scheggia. He currently teachs Art History at a secondary school in the province of Massa-Carrara, aiming to inspire students with a deep appreciation for artistic and cultural heritage.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1 Francesco Bini – Wikimedia Commons – cc – by – sa – 3.0; **2** Matteo Bimonte – Wikimedia Commons – cc – by – sa – 4.0; **8** Didier Descouens – Wikimedia Commons – cc – by – sa – 4.0.

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 83-129

Alessandra Casati

Pietatis augmentum. La genesi dell'altare "a tabernacolo" da Roma a Milano: Carlo Borromeo e il primo altare per l'icona della Madonna dell'Albero nella cattedrale di Milano*

Abstract ITA

Il contributo vuole approfondire le vicende relative al primitivo allestimento della venerata icona della Madonna dell'Albero nel quadro del complessivo riassetto degli altari della cattedrale di Milano patrocinato dal cardinale Carlo Borromeo. Sulla scorta di fonti e testimonianze documentali è possibile restituire forme e funzioni del primo altare provvisorio, ligneo, destinato ad accogliere l'icona, e quindi seguire le sorti dell'immagine sacra nel successivo programma di nuovi altari marmorei su disegno di Pellegrino Tibaldi. Le prime fasi di questa storia permettono di inserire i progetti del Borromeo all'interno dell'elaborazione di una nuova tipologia di altare destinato all'ostensione di icone antiche, venerate e miracolose, che desume forme e schemi compositivi dal tabernacolo eucaristico quattrocentesco.

Abstract ENG

This paper aims to explore the events surrounding the original installation of the venerated icon of the Madonna dell'Albero within the overall reorganization of the altars of Milan Cathedral sponsored by Cardinal Carlo Borromeo. Based on sources and documentary evidences, it is possible to reconstruct the forms and functions of the first temporary wooden altar intended to house the icon, and then to follow the sacred image's fate in the subsequent program of new marble altars designed by Pellegrino Tibaldi. The early stages of this history allow us to place Borromeo's projects within the development of a new type of altar intended for the display of ancient, venerated, and miraculous icons, which draws its forms and compositional schemes from the fifteenth-century Eucharistic tabernacle.

Parole chiave

Madonna dell'Albero, cattedrale di Milano, cardinale Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi, tabernacolo eucaristico, icone antiche, altare a tabernacolo

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-a-casati-genesi-altare-a-tabernacolo/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

La vicenda dell'altare della Madonna dell'Albero del Duomo di Milano, nella sua prima versione voluta da Carlo Borromeo e progettata da Pellegrino Tibaldi, è legata a doppio filo alla genesi di una particolare forma di macchina d'altare messa a punto per contenere icone antiche o dipinti venerati e miracolosi, che può essere definita come "altare a tabernacolo"[1].
Qui si vuole ripercorrere in breve l'itinerario storico che ha portato alla codificazione di questa forma di altare e che pone l'attenzione su alcune tematiche fondamentali inerenti alla sua nascita ed ai suoi primi esempi, in relazione ai modelli che determinarono la tipologia, alla connessione con le forme del tabernacolo eucaristico rinascimentale e alla riforma dell'altare post-tridentino. Per meglio comprendere gli sviluppi dell'altare "a tabernacolo", ci si propone quindi di concentrarsi sui primi esempi romani, sicuramente noti a Carlo Borromeo, i quali funsero da modello anche per l'altare meneghino della Madonna dell'Albero, di cui infine si vuole avanzare, in questa sede, una ricostruzione dello scomparto centrale atto a contenere l'affresco venerato, in quanto l'altare è stato poi manomesso e l'icona è andata perduta.

L'altare "a tabernacolo": morfologia, genesi e modelli

Nella definizione di "altare a tabernacolo" possono essere compresi tutti gli altari che conservano un'antica immagine venerata, che viene riallestita e posta in una edicola architettonica. In generale l'icona è inserita in una cornice sorretta e quindi presentata alla venerazione dei fedeli da parte di figure angeliche, stanti o in volo,

* I materiali che si presentano in questa sede muovono dalle indagini svolte per la tesi di dottorato '*In cimborio novo'. Altari a tabernacolo in Italia tra tardo Cinquecento e primo Settecento: modelli, diffusioni, maestranze*, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', XXXIV ciclo del dottorato in 'Lettere, Lingue, Arti' (tutor prof. Andrea Leonardi).
La ricognizione presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano è stata possibile, anche nei tempi di limitazioni sanitarie (2020-2022), grazie alla disponibilità dell'archivista dott. Roberto Fighetti, a cui va la mia più sentita gratitudine. Inoltre ringrazio per l'assistenza offertami il dott. Alex Valota dell'Archivio Storico Diocesano di Milano. Abbreviazioni: AVFDMi = Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano; OC = Ordinazioni Capitolari; ASDMi = Archivio Storico Diocesano di Milano; ASCMi = Archivio Storico Civico di Milano.

[1] In generale sulla genesi e sullo sviluppo della tipologia dell'altare detto "a tabernacolo" si consideri quanto sopra. Sul caso specifico degli altari dei santuari liguri si veda L. Stagno, *Strategie di ostensione delle immagini di culto nei santuari liguri: cornici con figure e "framing images"*, in *Santuari d'Italia. Liguria*, a cura di L. Stagno, Roma, De Luca Editori D'arte, 2021, pp. 65-79.

che caratterizzano l'iconografia di questa forma di altare, e a sua volta questa composizione è contenuta in un impaginato di altare.
Il proliferare di altari adibiti alla conservazione, ma soprattutto all'ostensione alla pubblica venerazione delle antiche icone, che vengono immesse in nuovi canali cultuali, avviene in modo particolare a partire dalla seconda metà del Cinquecento, quando si attestano i primi esempi. Da questi derivò una eccezionale filiazione dovuta alla circolazione delle maestranze e dei modelli su precisi assi e traiettorie che seguono le vie battute dalla migrazione professionale degli artisti e dal trasporto dei materiali. In particolare, in epoca controriformistica si avverte un generale clima di ritorno alla cristianità delle origini, che comprende anche una ripresa di tecniche e materiali come le pietre e i marmi colorati, largamente impiegati nella tipologia in esame, anche nel caso milanese. Dopo il concilio di Trento largo spazio viene dato alla collocazione o, per meglio dire, alla ricollocazione sugli altari delle immagini sacre, che corre in parallelo alla revisione degli spazi dell'aula ecclesiale. Sembra dunque che questa particolare congiuntura abbia portato all'esigenza di elaborare una forma nuova adeguata ad un rinnovato fervore devozionale in favore delle antiche icone. Un'analisi morfologica dell'altare a tabernacolo già suggerisce, proprio per la presenza degli angeli che sorreggono l'icona, una forte connessione con gli altari ospitanti custodie eucaristiche e tabernacoli del Santissimo quattrocenteschi[2]. L'affinità ha anche suggerito di utilizzare la definizione di "altare a tabernacolo", sinora ricorrente in modo non sistematico, ma che sembra meglio descrivere la forma di questo specifico impaginato d'altare.
L'esempio maggiormente noto è rappresentato dall'altare della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore che contiene l'icona successivamente nota come *Salus Populi Romani*[3] **[fig. 1]**, ma esso non è il primo in ordine cronologico, benché lo si possa considerare una tappa fondativa del percorso di codifica di questa tipologia. Il più antico esempio di questa tipologia è invece riconoscibile nell'altare maggiore

[2] In generale sul tema del tabernacolo cfr. H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*, München, Ludwig-Maximilians-Universität 1964, pp. 103-109; più recentemente F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti nel primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e suo uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di J. Stabenow, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 53-90.

[3] Secondo studi più recenti l'icona è databile dopo il V secolo. Nella basilica inizialmente era collocata sopra il battistero, per essere poi spostata nella navata in un ciborio-tabernacolo nel XII secolo: K. Noreen, *The icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife,* in «Renaissance Studies», XIX/5 (2005), pp. 660-671; S.F. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma* (1996), Roma, Carocci, 2002, p. 305, nota 6.

della chiesa francescana di Santa Maria in Aracoeli a Roma[4] **[fig. 2]**. La struttura si colloca dopo il 1565 e fu messa in opera per ospitare alla venerazione un'antica icona bizantina, a scapito del precedente altare che conteneva un dipinto di grande fama, ovvero la *Madonna di Foligno* di Raffaello (1511-12)[5]. La tavola fu commissionata dall'umbro Sigismondo de' Conti, *scriptor* apostolico di papa Giulio II, come *ex voto*, sull'altare della chiesa dell'Aracoeli nella cui abside venne poi collocata la tomba del committente. Dopo il 1565, in concomitanza con il riassetto dell'altar maggiore, la monaca Anna de' Conti, nipote del primo committente, fece trasferire l'opera nella chiesa di Sant'Anna a Foligno; in sua sostituzione venne posta la *Madonna Advocata*, derivata da quella bizantina *Hagiosoritissa*, ripresa sul modello della più antica icona presente a Roma databile all'VIII secolo, ovvero quella di San Sisto Vecchio, denominata del "Monasterium Tempuli" e della così detta *Madonna* di San Sisto[6]. Questo avvicendamento dice che in epoca controriformistica si sentiva l'esigenza di riportare le icone miracolose sugli altari e spingere sulla venerazione del culto mariano. Esso rappresenta in modo esemplare la ricerca di una tipologia d'altare che favorisse l'ostensione di immagini venerate, in un clima ormai determinato dalle istanze della Riforma cattolica, recuperando l'assetto primitivo descritto in una testimonianza del 1382: «[…] ymago media depicta

[4] Vedi *infra* nel testo.

[5] Sul trasferimento dell'icona si veda la testimonianza di Casimiro da Roma O.F.M., *Memorie istoriche della chiesa e del convento di S. Maria in Aracoeli di Roma*, Roma, Nella Stamperia, e a spese di Rocco Bernabò, 1736, p. 30.

[6] E. Lavagnino, *La Madonna dell'Aracoeli e il suo restauro*, in «Bollettino d'Arte», XXXI (1938), pp. 529-540; L. Grassi, *La Madonna di Aracoeli e le tradizioni romane del suo tema iconografico*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», XVIII (1941), pp. 65-94; H. Hager, *Die Anfänge des italianischen Altarbildes. Untersuchungen zur Enstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Münich, Schroll, 1962, pp. 49-50; M. Andaloro, *Note sui temi iconografici delle Deesis e dell'Hoghiosoritissa*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XVII (1970), pp. 85-152; M. Bacci*, Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a S. Luca*, Pisa, ETS, 1998, pp. 263-265, 322-326; C. Bolgia, *The Felici Icon Tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli Reconstructed: Lay Patronage, Sculpture, and Marian Devotion in Trecento Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVIII (2005), pp. 27-30. Sulla Madonna di San Sisto: C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria di Trastevere. Storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma, Herder, 1961. Questa antica icona oggi si conserva nel convento di Santa Maria del Rosario a Monte Mario. L'icona dell'Aracoeli è una tavoletta lignea di essenza di faggio che era stata realizzata per essere posta sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria *de Capitolio* (l'attuale Aracoeli), che aveva una cubatura più esigua ed era di pertinenza dei benedettini. La *Madonna Advocata* faceva parte degli arredi, prima ancora dell'edificazione dell'attuale chiesa, occasione in cui fu traslata in un deposito dedicato fuori dalla cinta del coro.

[…] est honorifice collocata in cimborio novo totum de marmoribus albissimis et sculptis […]»[7].

Va osservato, per comprendere quale operazione sia stata messa in atto, che la *Madonna* dell'Aracoeli non era originariamente posta sull'altare maggiore, poiché era stata allestita per volere della famiglia Felici, nella cappella di suo patronato, in una struttura a metà via tra un tabernacolo ed un ciborio[8], ovvero una edicola su quattro colonne, che aveva al di sotto la mensa dell'altare e al di sopra un alloggiamento per la sacra icona. Si tratta di una struttura lontana dalla tipologia dell'altare a tabernacolo, di cui non costituisce un precedente, ma che era almeno sino alla fine dell'età medievale il sistema utilizzato per l'ostensione delle icone. Si ricorda infatti anche il "ciborio" collocato nell'antica basilica costantiniana di San Pietro, atto a contenere la *Veronica* **[fig. 3]**, oppure il tabernacolo-reliquiario (1197) che si trova ancora oggi nella basilica di San Giovanni in Laterano (1368-1370), molto simile a quello che doveva essere l'altare trecentesco dell'Aracoeli nella ricostruzione proposta da Claudia Bolgia[9] **[fig. 4]**. Questa struttura conteneva sia le icone sia le reliquie, a cui le immagini venerate erano equiparate, un'associazione che avrebbe avuto anche in seguito una forma di continuità. Tali strutture si riscontrano non solo in Santa Maria in Aracoeli (altare laterale), ma trovano impiego anche per le icone di Santa Maria Maggiore (altari nella navata) **[fig. 5]**, di Santa Maria in Portico in Campitelli (altare maggiore) **[fig. 6]**, di Santa Maria del Popolo (altare maggiore)[10].

Il nuovo altare per l'icona Felici in Santa Maria in Aracoeli[11] - ed è la novità mag-

[7] Sulla vicenda del primo altare che conteneva l'icona: C. Bolgia, *The Felici Icon Tabernacle*, cit., pp. 32 ss.

[8] *Ibidem*. La forma di questo deposito rimane ignota; tuttavia si conservano alcuni rilievi marmorei che ad esso sono riferiti al Museo Nazionale di Palazzo Venezia: una sorta di lastra traforata sul quale compaiono inginocchiati i committenti e nel cui margine superiore vi è l'iscrizione: «Hoc opus fecit fieri Franciscibus de Felicibus ad honorem gloriosae Virginis Mariae anno Domini m.c.c.l.x.x.i.i. […]».

[9] Su questa tipologia e sulla sua genesi: C. Bolgia, *Icons "in the Air": New Settings for the Sacred in Medieval Rome*, in *Architecture and Pilgrimage, 1000-1500: Southern Europe and Beyond*, Aldershott, Ashgate Publishing, 2013, p. 121.

[10] Bolgia segnala anche un esempio simili in Santa Francesca Romana (S. Maria Nova) e ai Santi Bonifacio e Alessio, *ivi*, pp. 132-134.

[11] K. Noreen, *The High Altar of Santa Maria in Aracoeli: Recontextuallizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», LIII (2008), p. 118. Questi altari posti nell'abside erano bifronti, ovvero avevano un lato posteriore visibile dal coro. Per Santa Maria in Aracoeli appare interessante che la fronte verso il coro, forse più tarda, sia realizzata in legno, una scelta perfettamente in linea con l'ordine francescano. Nelle *Costitu-*

giore - si spostava sull'altare maggiore e non assumeva più la forma di un ciborio-tabernacolo, bensì quella di una grande ancona edicolare. In questa veniva fatto largo uso di pietre e marmi colorati, ma in particolare essa si distingue per l'impiego nella parte bassa del retablo di un pannello incastonato con marmi e pietre antiche, che ad oggi non è noto se provenga da un parato pavimentale, simile a quelli cosmateschi, o da una balaustra o recinzione del coro medievale **[fig. 7]**[12]. Il recupero di materiali antichi e l'uso di pietre preziose e marmi colorati, segnatamente delle prime fasi dell'affermazione del cristianesimo a Roma, accompagnano una riflessione, in larga misura parallela a quella che poi si dovrà richiamare di Carlo Borromeo, sull'articolazione del tabernacolo eucaristico, indirizzata ad un rinnovamento in chiave di regolamentazione post-conciliare e che proprio nella tipologia in esame, che recupera e propone alla venerazione icone antiche, trova ulteriore via di affermazione. Inoltre, come poi si vedrà, per San Carlo l'uso di pietre e marmi colorati avrebbe assunto grande importanza in particolare nell'ambizioso progetto di rinnovo degli altari del Duomo di Milano, di cui faceva parte anche quello della Madonna dell'Albero.

Il nuovo altare controriformistico di Santa Maria in Aracoeli, messo in opera entro il 1565, nel generale rinnovamento dell'area presbiteriale voluto da papa Pio IV, pertanto poneva al centro la venerazione della sacra icona della *Madonna* che veniva inquadrata da una cornice dorata contornata da angeli in preghiera e inserita in un dossale di marmi pregiati nel quale si andava ad inserire il recupero di una sorta di reperto paleocristiano **[fig. 7]**. Il riportare al centro dell'interesse queste antiche icone-reliquie condusse alla proliferazione di soluzioni atte ad esporle alla venerazione. Dopo l'esempio dell'Aracoeli, una costante si impone all'attenzione, ovvero l'utilizzo delle pietre colorate e dei marmi pregiati. Prima di approfondire gli esempi cronologicamente successivi ritenuti più significativi, come quello della Cappella Gregoriana in San Pietro, occorre citare almeno il caso dell'altare maggiore di Santa Maria della Consolazione, che conserva al suo interno una tavola con la *Madonna con il Bambino* restaurata da Antoniazzo Romano nel 1470 **[figg. 8-9]**[13]. L'opera è inserita in un altare costituito da due colonne in marmo rosa, ribattute, che sostengono una trabeazione con timpano. La *Madonna* a sua volta presenta una cornice in marmi policromi e profili dorati, coronata nella parte superiore da

tiones Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum viene fatto esplicito riferimento all'utilizzo del legno per la realizzazione degli arredi insieme al divieto di utilizzare oro e argento nei paramenti (*Constitutiones Ordinis Fratrum Minorum Cappuccinorum. I. Constitutiones Antiquae (1529-1643). Editio anastatica*, Roma, Curia Generalis OFM Cap., 1980, pp. 47-52).

[12] K. Noreen, *The High Altar of Santa Maria in Aracoeli*, cit., p. 109.

[13] A. Paolucci, *Antoniazzo Romano: catalogo completo dei dipinti,* Firenze, Cantini, 1992, p. 42.

due angioletti, il cui progetto dovuto a Giacomo della Porta fu ultimato da Martino Longhi il Vecchio sotto il cardinale Alessandro Riario nel 1585. Questo semplice altare è collocabile in pieno nel dibattito che si stava svolgendo intorno all'esposizione di questi manufatti e si pone a metà via tra quello dell'Aracoeli e le due soluzioni pellegriniane della Madonna dell'Albero per il Duomo di Milano, che poi vedremo.
Di poco successiva all'ancona di Santa Maria in Aracoeli si colloca l'altare della Cappella Gregoriana nella basilica vaticana **[fig. 8]**[14]. Esso conserva la veneratissima *Madonna di San Leone* o "del Soccorso", proveniente dal settore demolito della basilica costantiniana, che al tempo di Tiberio Alfarano (1525-1596) si trovava presso un altare a ridosso del muro divisorio[15], e che nel febbraio 1578 venne traslata nell'altare maggiore di quella che divenne, dopo la deposizione delle reliquie di San Gregorio Nazianzeno, la Cappella Gregoriana. Il progetto si deve a Giacomo della Porta, che vi attese tra il 1578 ed il 1580. I lavori presero avvio proprio nel 1578 con l'impiego generoso di marmi pregiati e di altissima qualità, come imponeva l'architetto in persona[16]. L'altare presenta una struttura a edicola con due colonne in marmo verde che sorreggono la trabeazione. Nella parte alta vi è il timpano spezzato sopra il quale si inserisce un piano attico che contiene

[14] In generale sulla Cappella Gregoriana: F. Bellini, *La costruzione della cappella Gregoriana in San Pietro di Giacomo della Porta. Cronologia, protagonisti e significato iconologico*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettoni», 34/39, 1999/2002 [2002], pp. 333-346; E. Lamouche, *La cappella Gregoriana nella Basilica vaticana. Il cantiere della decorazione attraverso i documenti della Tesoreria Segreta pontificia (1578-1584)*, in *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di M.F. Nicoletti, P.C. Verde, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 23-45; F. Barry, *Between "all'Antica" and "Acheiropoeiton". The cappella Gregoriana in the ekphrases of Lorenzo Frizolio (1582) and Ascanio Valentino (1583),* in *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome. Form, function, meaning*, a cura di C. Franceschini, S.S. Ostrow, P. Tosini, Milano, Officina Libraria, 2020, pp. 41-63; K. Zollikofer, *La cappella Gregoriana e gli inizi della decorazione interna della nuova Basilica di San Pietro,* in *Gregorio XIII Boncompagni*, a cura di V. Balzarotti, B. Hermanin, Roma, Efesto, 2020, pp. 31-39. Sull'icona della Madonna del Soccorso, di recente restaurata: P. Zader, *La Madonna del Soccorso nella Cappella Gregoriana in San Pietro*, in *Gregorio XIII Boncompagni*, cit., pp. 41-51; G. Capriotti, *La pala d'altare. Tarsie marmoree e bronzi dorati, note tecniche e di restauro,* in *La Madonna del Soccorso nella Basilica vaticana*, Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro, 2016, pp. 112-129.

[15] T. Alfarano, *De Basilicae Vaticanae, Antiquissima et nova structura,* con note di M. Cerrati, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1914, pp. 39, 89, 91, 94.

[16] F. Bellini, *La costruzione della cappella Gregoriana*, cit., pp. 340, 346, note 71, 72; A. Brodini, *Michelangelo a San Pietro. Progetto, cantiere e funzioni delle cupole minori*, Roma, Campisano Editore, 2009, p. 118.

l'iscrizione dedicatoria su una lastra di marmo nero. Questa apparecchiatura di altare è una forma che vedremo più volte replicata anche nel corso del Seicento. L'icona è incastonata in un ricco parato marmoreo al centro del retablo, in un riquadro mistilineo composto da due lobi, all'interno di ben quattro profilature marmoree composte di pietre diverse (diaspro, marmo cipollino, alabastro ecc.).
Proprio al di sotto dell'immagine della Vergine è collocato un vaso contenente dei fiori, realizzato con la tecnica dell'intarsio marmoreo, che si risolve in un richiamo evidente all'*hortus conclusus* di ascendenza medievale **[fig. 10]**. Il tema degli angeli è invece presente con una teoria di otto testine alate, raffigurate frontalmente o di profilo e disposte intorno al riquadro della Madonna. Si deve anche ricordare che Giacomo della Porta fu incaricato da Gregorio XIII di edificare nello stesso torno d'anni, nel 1580, la chiesa e l'altare a tabernacolo della chiesa di Santa Maria ai Monti **[fig. 11]**[17]. Questa immagine miracolosa, databile al XV secolo e proveniente dal precedente monastero delle Clarisse, fu il motivo propulsore per cui la chiesa fu edificata, tanto che nella nuova aula venne ricollocata proprio sull'altare maggiore. Quest'ultimo presenta la stessa apparecchiatura architettonica di quello della Cappella Gregoriana, poi ripresa, con qualche modifica, da Girolamo Rainaldi nella Cappella Paolina. L'altare è composto da due colonne libere in diaspro che reggono una trabeazione; tuttavia in questo caso il timpano è chiuso e non vi è l'abaco, ma presenta tre sculture acroteriali (il Cristo e due angeli ai lati). Ancora una volta emerge prepotente l'uso dei marmi colorati e dell'intarsio di pietre, che però si sviluppa soprattutto nelle parti architettoniche piuttosto che intorno all'icona, che è cinta semplicemente da una cornice dorata culminata da due angioletti che incoronano la Vergine.
L'esempio della Cappella Gregoriana si avvicina al modello offerto dall'altare dell'Aracoeli in quanto entrambi gli assetti altaristici sono figli di una temperie post-tridentina che auspicava il ritorno alla Chiesa delle origini. L'utilizzo di temi paleocristiani come le placcature marmoree, la sostituzione di pale d'altare moderne, come quella di Raffaello in Santa Maria in Aracoeli, rimosse in favore di sacre icone antiche, infine il recupero di paramenti lapidei paleocristiani di spoglio perseguivano la strada dell'archeologia cristiana del secondo Cinquecento che trovava in figure come Tiberio Alfarano, Cesare Baronio e poi Pompeo Ugonio i principali modelli di riferimento.
Soprattutto il Baronio (1538-1607) fu figura cardine in un generale processo di riallestimento delle aree presbiteriali di importanti chiese e basiliche romane, come

[17] K. Schwager, *L'architecture religieuse à Rome de Pie IV à Clément VIII*, in *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, études réunies par J. Guillaume, Paris, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1995, pp. 231-232.

dimostra il caso dei Santi Nereo e Achilleo[18]. In modo particolare l'erudito padre oratoriano fu personalità che dovette avere un ruolo anche nella creazione di una disposizione nuova verso le antiche icone e verso le testimonianze materiali paleocristiane. Nel solco della sua esperienza sono confluiti sia l'uso di recuperare e reimpiegare frammenti marmorei antichi sia l'impulso di dare rinnovato slancio al culto delle icone cristiane medioevali. Se il caso della cappella Gregoriana indica, così come poco più tardi la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, il valore di prototipo che l'archeologia cristiana ha avuto nell'allestimento di nuovi paramenti marmorei policromi, al nostro discorso importa soprattutto sottolineare come una prima tappa di questo indirizzo sia sicuramente rappresentato dal già citato altare di Santa Maria in Aracoeli, dove all'antica icona, a cui viene restituita una centralità assoluta, si accosta anche una porzione di paramento cosmatesco. In questo modo è possibile ribadire, all'interno di questa restituzione storica, l'importanza che l'altare a tabernacolo dell'Aracoeli riveste per le vicende e gli sviluppi successivi.

Della stessa fase è anche l'altare della Cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere, collocata in testa alla navata sinistra, che venne ultimato intorno al 1589 ad opera di Martino Longhi il Vecchio per conto di un nipote di Pio IV, il cardinale Marco Sittico Altemps (1533-1595) **[fig. 12]**. In essa si conserva la *Madonna della Clemenza*, una tavola molto venerata risalente al VII secolo[19]. L'altare presenta una struttura a edicola, con colonne in diaspro che reggono la trabeazione e il timpano ed inquadra il deposito per l'icona, che di norma era celata da tendaggi. L'allestimento, ancora una volta, fa ampio uso di marmi colorati e intarsi, mentre

[18] In generale: G. Finocchiaro, *Cesare Baronio e la Tipografia dell'Oratorio: impresa e ideologia*, Firenze, Olschki, 2005; M.G. Turco, *Cesare Baronio e i dettami tridentini nelle sistemazioni presbiteriali romane*, in *Arte e committenza nel Lazio dell'età di Cesare Baronio*, a cura di P. Tosini, Roma, Gangemi, 2009, pp. 87-107; A. Zuccari, *Il cardinale Baronio iconografo della Controriforma*, in «Studi romani», LVII/1-4 (2009) [2011], pp. 182-197; L. Spera, *Cesare Baronio, "peritissimus antiquitatis", e le origini dell'archeologia cristiana*, in *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*, a cura G.A. Guazzelli, R. Michetti, F. Scorza Barcellona, Roma, Viella, 2012, pp. 393-432.

[19] L'icona fu traslata in questa sede, ma come avvenne anche per altre icone citate, in precedenza essa era collocata nella chiesa: C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria di Trastevere*, cit.; Idem, *Di un cardinale dell'Impero e di un canonico polacco in Santa Maria in Trastevere,* in «Paragone», XXVIII (1977), n. 327, pp. 89-107; sulla Cappella Altemps: B. Torresi, *La cappella Altemps in S. Maria in Trastevere*, in «Quaderni dell'istituto di Storia dell'architettura», XXI (1976), pp. 150-170; H. Friedel, *Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere*, in «Romisches Jahruch fur Künstgeschicte», XVII (1978), pp. 91-123.

l'icona sembra poggiare su una mensola, anche se in questo caso vi è la totale assenza degli angeli, di norma ricorrente.
Infatti, se si analizza l'iconografia dell'altare a tabernacolo emerge, quasi come costante, la presenza degli angeli che contornano o sorreggono l'icona sacra. Questi possono essere a tutta figura oppure cherubini. Questa specifica iconografia sembra richiamare quella dei tabernacoli eucaristici quattrocenteschi costituiti da lastre marmoree scolpite. Per il tabernacolo eucaristico sostenuto dagli angeli, soprattutto nelle derivazioni post-conciliari, la presenza di queste figure è stata messa di recente in connessione con la descrizione biblica degli angeli dell'Arca dell'Alleanza[20]. Tuttavia, in quel caso gli angeli sormontano l'Arca e su di essa sono inginocchiati, mentre protendono le ali per celarne il contenuto. La presenza degli angeli che affiancano, ma soprattutto portano o sorreggono l'icona o l'eucarestia, sembra solo marginalmente riferibile al testo biblico. Alla luce di una nuova riflessione, sembra invece più plausibile un'assonanza con l'iconografia lauretana posta in essere già a partire dalla fine del Duecento, dove gli angeli trasportano o sorreggono la Santa Casa. Anche in questo caso, come per gli altari del tabernacolo, il tema è strettamente legato al culto mariano. La figura angelica spesso si pone come accessoria a quella della Vergine, come nell'iconografia dell'Assunta dove gli angeli portano in volo Maria, oppure come nel caso delle testine angeliche che spesso corredano i cimbri dei basamenti delle statue mariane. In questo ruolo di mediatori, gli angeli si ritrovano anche nei reliquiari in atto di sorreggere la reliquia. Di conseguenza quello che si riscontra negli altari a tabernacolo è una funzione analoga, poiché essi custodiscono ed espongono alla pubblica venerazione icone sacre che sono assimilabili alle reliquie dei santi ottenute per contatto. La nuova forma di altare controriformistico destinato ad ospitare le icone venerate sembra quindi trarre le sue origini non dagli altari medievali, costituiti come detto da un ciborio con quattro sostegni verticali che reggono al di sopra la struttura con l'icona, bensì dai tabernacoli eucaristici rinascimentali e in particolar modo da quelli marmorei quattrocenteschi. Un caso esemplare è sicuramente quello del cosiddetto *Ciborium* Vaticano **[fig. 13]**, in origine collocato all'interno della basilica nella sagrestia dei Beneficiati ed oggi conservato presso il Tesoro di San Pietro. È attribuito alla mano di Donatello che lo realizzò durante il suo soggiorno romano nei primi anni trenta del secolo (1432-1433)[21]. Il *Ciborium* o tabernacolo di Dona-

[20] F. Repishti, *Pellegrino Tibaldi e il tabernacolo a tempietto*, in *Scultura lignea nella Diocesi di Novara. I tempietti eucaristici*, a cura di M. Dell'Omo, S. Borlandelli, M. Caldera, Torino, Visual Grafika, 2020, p. 29.

[21] Da ultimo il manufatto è stato oggetto di un intervento di restauro: C. La Bella, *Tabernacolo di Donatello. Museo Storico artistico del tesoro di San Pietro*, in «Bollettino d'Archivio», n. 9, Città

tello rientra a buon titolo nel presente itinerario storico, in quanto la sua funzione originaria era quella di contenere l'eucarestia, ma esso fu rifunzionalizzato all'inizio del XVII secolo[22], quando sotto il pontificato di Paolo V Borghese (1605-1621), papa molto attento all'ostensione delle icone e al controllo del culto delle immagini sacre, furono svolti interventi strutturali che andarono a demolire ciò che ancora restava dell'antica basilica costantiniana. In quella occasione il *Ciborium* fu traslato e fu privato dello sportello che racchiudeva l'eucarestia, al cui posto fu inserita una sacra icona venerata per le sue doti taumaturgiche, la cosiddetta *Madonna della febbre.* In buona sostanza questo tabernacolo eucaristico è stato trasformato in un altare a tabernacolo, a testimoniare come a quella altezza cronologica la forma della custodia eucaristica quattrocentesca era vista come forma adatta a conservare anche le icone. Il *Ciborium* non perde la sua funzione di contenitore, ma varia l'oggetto sacro da custodire ed esporre. Per altro si deve osservare che il tabernacolo di Donatello presenta ai lati dello sportello numerose figure angeliche che si accordavano alla forma di altare per le icone messo a punto dopo il Concilio di Trento. Il tema iconografico degli angeli, che contornano, sorreggono o trasportano l'icona, sarà una costante per la tipologia, tanto che in proseguo di tempo diventerà sempre più preponderante acquisendo plasticità e tridimensionalità soprattutto in piena epoca barocca[23].

Nel percorso, che dal tabernacolo eucaristico quattrocentesco avrebbe condotto agli inizi del Seicento a recepire questa tipologia di manufatto come la forma più adatta per contenere l'icona, si colloca una serie di manufatti che occorre prendere in considerazione, sia pure attraverso una scelta casistica. Già esistevano, come si è accennato, sia nel medioevo sia nel Quattrocento, i cibori-tabernacoli atti ad ospitare le sacre icone venerate, ma è nell'avanzato Cinquecento che volle dare monumentalità a queste strutture che ponevano al centro l'icona in posizione isolata.

del Vaticano, 2010, pp. 5-19.

[22] *Ibidem*.

[23] Tra gli esempi rilevanti in età barocca si segnala il progetto di bottega berniniana per l'abside di Santa Maria in Via Lata, di cui si possiede un disegno datato 1636 (New York, collezione privata), che presenta due angeli a tutta figura ad altissimo rilievo che sorreggono l'icona. Questa idea berniniana avrà una certa diffusione a partire dall'altare di Santa Maria in Montesanto, passando per la Madonna del Voto di Siena sempre su progetto di Bernini, per poi trovare maggior tridimensionalità e teatralità negli angeli che in volo sorreggono e quasi sospingono verso il fedele l'icona mariana di Santa Maria dei Miracoli, sempre a Roma. Sul tema dell'altare tabernacolo in epoca barocca rimando ad un futuro contributo (per ora A. Casati, *"In cymborio novo"*, cit., pp. 126-139).

Prendiamo a esempio i numerosi tabernacoli eucaristici usciti dalla bottega di Andrea Bregno, uno scultore originario del lago di Lugano ma che, come spesso succedeva con questi maestri, fu attivo tra Roma e il centro Italia[24]. Oltre ai tabernacoli rifunzionalizzati per contenere le venerate immagini mariane, Bregno mise in opera anche altari per esporre le icone, come quello per il santuario mariano di Santa Maria della Quercia nei pressi di Viterbo **[fig. 14]**[25]. Questo altare non differiva dalla struttura che lo scultore aveva messo a punto anche per i tabernacoli eucaristici. Il suo compimento si colloca entro il 1495 quando venne commissionato al pittore Antonio da Carpi la doratura interna del cosiddetto "tabernacolo" nel quale era contenuta l'icona. Sul finire del secolo i padri domenicani sentirono l'esigenza di far realizzare nell'area presbiteriale una custodia marmorea per la "tegola miracolosa", che andasse a sostituire una precedente in legno ritenuta non idonea per la conservazione dell'immagine votiva.
Intorno a questo tipo di manufatti ruotavano specifici interessi che andavano dalla gestione del culto al richiamo di pellegrini che avrebbero di certo portato un risvolto economico favorevole per il territorio. Analizzando l'opera[26], si evidenzia immediatamente la vicinanza con l'idea della pala a scomparti, mentre il vano centrale atto a contenere l'icona riprende la struttura già usata da Bregno per i tabernacoli eucaristici. Il luganese sembra essere il primo, a quanto ci consta, a combinare la struttura dell'altare che contiene l'eucarestia con la funzione di ostensione delle icone[27].

[24] Da ultimo sullo scultore cfr. *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Firenze, Maschietto, 2008.

[25] L'immagine miracolosa raffigurante la *Madonna con il Bambino,* dipinta su tegola da «maestro Martello Martelli, detto Monetto», fu commissionata nel 1417 dal devoto viterbese Battista Chiavaro; cfr. C. Damianaki, *Andrea Bregno e il tabernacolo di Santa Maria della Quercia a Viterbo*, in *Andrea Bregno*, cit., pp. 332-355. Il culto della tegola miracolosa fu assai diffuso come dimostrano i riconoscimenti ufficiali di diversi pontefici da Sisto IV della Rovere (1481) a Paolo III Farnese (1536). I documenti superstiti tratti dai *Ricordi dei Priori* menzionano il deposito dei *modelli*, mai realizzati per questioni economiche, nel 1488. Nel 1490 viene invece depositato il disegno del tabernacolo, ma non viene nominato il maestro incaricato. Il nome di Bregno compare solo in una tarda fonte, il frate Vittore da Arezzo (1576), sagrestano della chiesa che ricorda la presenza di un «Andrea milanese».

[26] L'altare ha nel tempo subito alcune modifiche che riguardano principalmente la collocazione e la costruzione di una base per rialzarlo; cfr. C. Damianaki, *Andrea Bregno*, cit., pp. 333-335.

[27] I suoi modelli tra i monumenti antichi e moderni sembrano essere i tabernacoli toscani oppure quello di Bernardo Rossellino nella cattedrale di Pienza; cfr. C. Damianaki, *Andrea Bregno*, cit., pp. 339-342. Forme di tabernacoli a edicola, con il deposito contornato da angeli, si riscontrano anche nell'opera di Mino da Fiesole, Francesco di Simone Ferrucci (a Montepulciano), della

La struttura presenta una sorta di predella a scomparti; quattro paraste dividono in tre settori l'opera sormontata da architrave e timpano; il tutto è chiuso da un capocielo contenente la figura di Dio Padre. I due scomparti laterali sono articolati su due registri di nicchie nella quale sono collocati due santi per lato, mentre lo scomparto centrale presenta uno sportello a due ante che chiude un vano dorato che contiene la tegola miracolosa. Anche in questo caso, come per il *Ciborium* Vaticano, riscontriamo la presenza degli angeli, che in Santa Maria della Quercia sono quattro, due laterali e due superiori, che reggono la corona sopra l'icona mariana.

Per molti versi esso richiama un altro altare precedentemente messo in opera da Andrea Bregno, nel 1473, ossia l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma **[fig. 15]**[28]. L'opera è sicuramente di mano del maestro in quanto è firmata e datata; fu realizzata come altare maggiore per contenere la sacra icona venerata della *Madonna del Popolo*. Tuttavia, oggi è conservata presso la sagrestia della chiesa, in quanto l'altare fu sostituito nel 1627 con una macchina appartenente alla tipologia "a tabernacolo", che a quella altezza cronologica era ormai pienamente codificata. Nonostante la traslazione e le conseguenti manomissioni, l'altare quattrocentesco è ancora ben leggibile nella sua struttura, mentre è andato perduto l'assetto dello sportello centrale che però possiamo immaginare non dissimile da quello di Santa Maria della Quercia, ovvero con uno sportello che celava l'icona, in buona sostanza come nei tabernacoli eucaristici.

Questi altari di Bregno, destinati a fungere da contenitori per icone, non differivano dai suoi tabernacoli ed è utile qui porre all'attenzione su un disegno del British Museum (Departement of Prints and Drawings, inv. 1860-6-16-38) per l'altare di San Lorenzo in Damaso a Roma, su cui molto si sono concentrati gli studi e che da ultimo è stato attribuito al luganese **[fig. 16]**[29]. La struttura presenta nello scomparto

bottega dei Gaggini, di Bernardo Rosselino in Sant'Egidio a Firenze, o in quello di Gaggini ora in Castel Nuovo a Napoli. Tutti gli esempi qui riportati presentano il tema iconografico degli angeli.

[28] E. Bentivoglio, S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma*, Roma, Edizioni di Scienze e Lettere, 1976, pp. 27-34; C. Strinati, *La scultura*, in *Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, Roma, De Luca, 1981, pp. 29-51; F. Caglioti, *Sui primi tempi romani di Andrea Bregno: un progetto per il cardinal camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele Ancangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI (1997), pp. 219-220; M. Kühlenthal, *Andrea Bregno a Roma*, in «Römisches Jahrbuch del Bibliotheca Hertziana», XXXII (1997-1998), pp. 183-194; T. Pöpper, *Andrea Bergno architetto?*, in «Colosseo», 1999, pp. 3-7.

[29] C.L. Frommel, *Formazione ed evoluzione architettonica di Andrea Bregno*, in *Andrea Bregno*, cit., pp. 170-197: 171-173.

centrale una sorta di tempietto con sportello per contenere l'Eucarestia contornato da due angeli, proprio come negli altari appena illustrati. Gli stessi esempi sin qui esaminati ci conducono a seguire il tema iconografico degli angeli che sembra accomunare sia le custodie eucaristiche sia gli altari per le icone venerate e che in particolare nei tabernacoli eucaristici acquisì maggior rilievo sul finire del Cinquecento, quando vennero messe a punto soluzioni dalla spiccata tridimensionalità e con una gestione inedita dello spazio, che ebbero fortuna soprattutto nel Seicento e nel Settecento.

Sia nel Quattrocento sia nel primo Cinquecento, al netto delle opere di Bregno, vi sono altri esempi che testimoniano le diverse tipologie di altare che venivano impiegate per contenere icone antiche o strappi di affreschi venerati. Tipologie tutte che andarono per lo più perdute con l'affermazione alla fine del Cinquecento dell'altare a tabernacolo, come indica ad esempio il caso dell'altare già citato di Santa Maria del Popolo.

Non distante dagli esempi di Bregno si trova la *Cona della Vergine Bruna* in Santa Maria del Carmine a Napoli **[fig. 17]**[30]. La tavola con la venerata immagine della "Bruna" venne nell'anno santo 1500 condotta nell'Urbe ad opera della confraternita dei Cuoiai. A Roma fu esposta per un periodo alla pubblica venerazione ed in seguito ricondotta a Napoli. Proprio in quella occasione fu realizzato l'altare marmoreo che ancora si conserva nella chiesa del Carmine Maggiore, opera della bottega dei Malvito, artefici originari del comasco, non lontano dai luoghi di origine dei Bregno che provenivano dalle sponde intelvesi del Ceresio. I Malvito si insediarono a Roma a differenza dei Bregno, ma comunque è da segnalare che essi facevano parte delle stesse consorterie dei laghi lombardi dalle quali provenivano molte maestranze attive su tutta la penisola che utilizzavano comuni modelli e che spesso avevano simile formazione[31].

La *cona* presenta un complesso impaginato di paraste percorse da piccole nicchie nelle quali sono inseriti i profeti, mentre nello scomparto centrale troneggia l'icona circondata da angeli in volo, testine angeliche e angeli su più schiere ai lati. Al netto della struttura dell'altare che differisce da quella controriformistica, si ritrova anche in questo caso il tema degli angeli che sempre più si lega a questo tipo di altare. Un dato ulteriore emerge: negli esempi della prima metà del Cinquecento l'icona non è isolata, ma è contornata da santi o profeti, mentre la tipologia oggetto di questo studio prevedeva una apparecchiatura d'altare aniconica, con il retablo

[30] G. Monaco, *S. Maria del carmine detta "La Bruna"*, Napoli, Laurenziana, 1975.

[31] I. Maietta, *Scultori lombardi a Napoli tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Milano, Electa, 2002, pp. 83-103

centrale costituito dall'icona sorretta unicamente dagli angeli, e ciò è valido, come vedremmo poi, soprattutto nella prima fase.
Si veda infine l'esempio offerto dall'ancona del santuario dell'Assunta e di San Lorenzo a Morbegno, in Valtellina, realizzata nelle parti lignee da Giovan Angelo del Maino tra il 1516 e il 1519 **[fig. 18]**[32]. Essa presenta un'organizzazione a scomparti e al centro conserva un lacerto di affresco raffigurante l'immagine miracolosa della *Madonna con il Bambino*, dipinta su una porzione di muro superstite della chiesa che sorgeva sul sito del santuario rinascimentale. Anche in questo caso, come per l'esempio napoletano, si verifica come si sia ancora lontani dalla struttura che poi ebbe nel terzo quarto del Cinquecento grande diffusione a partire dall'altare dell'Aracoeli a Roma.
Almeno in una fase aurorale, si ricercarono modelli e riferimenti nell'articolazione dei tabernacoli quattrocenteschi. Anzi si può affermare che proprio il prototipo del tabernacolo eucaristico, che la controriforma riporta al centro dello spazio sacro, sia stato prescelto per la tipologia di altare destinato ad esporre le sacre icone, probabilmente anche perché non era inconsueto che proprio i tabernacoli venissero rifunzionalizzati e utilizzati per esporre alla venerazione le icone.
D'altra parte, mancavano indicazioni normative come dimostra, anche a distanza di qualche tempo, Gabriele Paleotti. Nel suo *Discorso intorno alle pitture sacre e profane* (1582) non tratta in modo esplicito di questa forma d'altare nè delle immagini antiche esposte a nuove forme di venerazione. Tuttavia, nel piano dell'opera mai compiuta, più precisamente nel libro V cap. 18, doveva trattare *Delle imagini antiche, cancellate dal tempo et oscurate, quello che intorno ad esse si dovria osservare*[33].
In fondo è già emerso, dall'analisi dei primi esempi della tipologia, che il richiamo alle forme più arcaiche di tabernacoli eucaristici quattrocenteschi sia quasi programmatico, come in Santa Maria in Aracoeli o nella Cappella Gregoriana. Di contro la contemporanea ricerca sull'assetto dei tabernacoli eucaristici tardocinquecenteschi sarebbe stata ripresa solo in tempi successivi, ossia in pieno barocco, con la conquista di una nuova tridimensionalità da parte di Gian Lorenzo Bernini e della sua cerchia.

[32] Da ultimo M. Albertario, *Giovanni Angelo Del Maino e Gaudenzio Ferrari. Appunti sull'ancona dell'Assunta*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», LIX (2006), pp. 171-174 (con bibliografia precedente).

[33] I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Compositori, 2008.

Carlo Borromeo e l'altare per l'icona della Madonna dell'Albero

Se fosse arrivato sino a noi nel suo primo assetto, l'altare della Madonna dell'Albero, nel transetto nord del Duomo di Milano, avrebbe rappresentato un caso dirimente nella codificazione post-conciliare della forma dell'altare a tabernacolo, come è stata sopra ricostruita e ripercorsa nei suoi esempi principali[34]. L'opera si inserisce nel piano generale messo in atto da San Carlo che prevedeva la riforma degli altari del Duomo in marmi policromi nel quadro del rinnovamento degli spazi della liturgia nell'aula ecclesiale[35]. La sistemazione degli altari fu uno degli aspetti più cari all'arcivescovo, il quale, poco dopo aver fatto ufficiale ingresso in città, aveva sollecitato i deputati della Veneranda Fabbrica in una riunione del Capitolo affinché intervenissero tempestivamente per conferire agli altari maggiore dignità, con decorazioni consone[36]. In modo particolare il cardinale premeva sull'utilizzo di «crates seu ferrate» e di pietre e marmi colorati come riferisce proprio l'ordinanza capitolare del 5 novembre del 1565: «Decori eiusdem templi respondeant et cratibus seu ferratis honorificis circumdarentur; item quod ipsa altaria lapidibus diversorum colorum et aliis eorum ornatu concernentibus decorentus»[37].
Questi altari proprio in virtù della loro policromia e preziosità avevano lo scopo di

[34] In un documento del 1552, che descrive l'organo nuovo che si collocava sopra la Madonna dell'Albero, è data una descrizione dell'affresco venerato che raffigurava "in quo picta est arbor sanctorum Iacobi et Filippi, ubi dicitur ad altare arboris, supra tamen imagines gloriosissimae Virginis Mariae et Sanctorum Iacobi et Filippi": *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, IV, 1881, p. 11. Sugli altari del Duomo: G. Benati, *Gli altari pellegrineschi. Proposta di cronologia*, in *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano: nuove acquisizioni critiche e documentarie*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II (2010), pp. 183–214; F. Bianchi Jannetti, *Alcune notizie sull'altare di san Giuseppe*, *ibidem*, pp. 215-228.

[35] Sul tema: M.L. Gatti Perer, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano*, in «Arte lombarda», 1975, n. 42/43, p. 14; in generale: L. Giordano, *L'altare. Linee di sviluppo dal XVI al XVIII secolo*, in *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1480-1780*, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2000, pp. 283-315; M.A. Crippa, *Origine e fortuna dell'altare borromaico: brevi note per ulteriori ricerche*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, a cura di P. Biscottini, Milano, Museo Diocesano, 2005, p. 137.

[36] Nella biografia del santo scritta da Carlo Bascapè viene fatto riferimento a queste sue opere di adeguamento degli altari: C. Bascapè, *Vita e opere di Carlo arcivescovo di Milano cardinale di S. Prassede*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 1965, p. 185: «[…] Per suo ordine volle che gli altari fossero ben ornati e recinti da cancelli tutt'intorno; dovevano esserci gradini a regola d'arte, baldacchino in alto, paramenti […]».

[37] AVFdMi, *OC*, c. 156*r*-156*v*.

consolidare il culto e accendere gli animi dei fedeli, senza però trascurare l'aspetto, seppur secondario, dell'*utilitas* della fabbrica. Un passaggio dell'ordinanza fa specifico riferimento all'uso dei materiali colorati e come questi aumentassero la devozione: «[…] et maxime quia omnia [reparate?] Eius proposita honorem Dei Christianique pietatis augmentum, et partim predicte fabricae utilitatem concernunt […]»[38]. Al netto del gusto tardomanierista e antiquario per il colore e la preziosità dei materiali, il cardinal Borromeo suggerisce un significato altro e parallelo da attribuire alla scelta dell'utilizzo di marmi e pietre preziose. Ciò per altro sembra anche influire non poco sui primi esempi di altari a tabernacolo che si ritrovano nell'Urbe, come quello dell'Aracoeli, di cui già si è parlato, della Cappella Gregoriana in San Pietro e soprattutto quello della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, che rappresenta l'esempio più noto ed il punto di arrivo di questa tipologia.
La riformulazione degli altari laterali della cattedrale di Milano correva parallela alla riorganizzazione degli spazi presbiteriali e in particolare dell'altare maggiore sul quale, come si è già accennato, grande risalto era stato dato al tabernacolo eucaristico di Pio IV che diveniva fulcro centrale. Entro questo piano si inseriva l'esigenza di creare un modello d'altare che rispettasse le nuove indicazioni liturgiche e le norme post-conciliari. Le *Instructiones fabricae* sarebbero appunto apparse a stampa nel 1577 a consuntivo di questa esperienza di riallestimento della cattedrale milanese e dei sinodi provinciali indetti da San Carlo negli anni precedenti.
Ancora una volta Borromeo si rivolse a Pellegrino Tibaldi, suo architetto di fiducia, e in primo luogo gli commissionò gli altari delle navate laterali che in tutto dovevano essere dodici[39]. Nonostante l'ordinanza capitolare del 1565, per la realizzazione dei primi passi dell'ambizioso piano si dovette attendere almeno sino al 1572[40]. Tra questi altari era compreso quello della *Madonna dell'Albero* che si doveva collocare nel transetto nord, al di sotto di uno degli organi, insieme a quello di Sant'Agnese **[figg. 19-20]**. Borromeo prevedeva lo spostamento degli organi già nel IV concilio provinciale del marzo 1576: «Altaria omnia amoveantur, que

[38] *Ibidem*. Il documento è solo in parte trascritto in *Annali*, IV, 1881, p. 59 e in parte ripreso da G. Benati, *Gli altari pellegrineschi*, cit., pp. 183-184, nota 3. Cfr. anche A. Casati, *Marmi in viaggio. Pietre da costruzione e altari policromi nel Duomo di Pavia nel Seicento (con una nota sul ruolo dello scultore-impresario)*, in «Marmora et Lapidea», 2, 2021, p. 5, nota 19, <https://www.fondazionefranzoni.it/mel-2-2021-a-casati-marmi-in-viaggio>.

[39] G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini l'architetto di San Carlo e la sua opera nel Duomo di Milano*, Milano, Casa Editrice Libraria Ulrico Hoepli, 1939, pp. 130 ss.

[40] G. Benati, *Gli altari pellegrineschi*, cit., p. 186. Il primo altare effettivamente realizzato fu quello oggi dedicato alla *Virgo P*otens, tra il 1572 e il 1577.

subter suggestum aut organum extructa sunt»[41]. Dato la particolare devozione del presule verso la Madonna e la specifica attenzione rivolta alle forme di devozione popolare, non stupisce che la riforma degli altari del duomo sia iniziata proprio da quello della Madonna dell'Albero, così chiamato perché conservava un antico venerato affresco. Le fonti riferiscono anche che Carlo fece fondare la compagnia del Rosario presso quell'altare e ordinò che la Madonna dell'Albero prendesse la dedicazione del Rosario[42], culto che aveva avuto un'impennata a partire dalla seconda metà del XVI secolo, soprattutto dopo l'episodio della vittoria navale a Lepanto nel 1571. L'altare fu concepito nel 1573, ma i lavori iniziarono solo nel 1578. L'altare dell'Albero nella sua esecuzione materiale si deve a Martino Vimercato, che vi lavorò a partire dal 1581[43], portandolo a compimento nel 1582 con le due colonne di pietra «smachiata»[44]. Il 26 agosto di quell'anno fu collocata l'immagine della Vergine[45]. Nonostante ciò, una volta che Carlo aveva fatto chiudere la porta del transetto settentrionale nord, nell'ottica anche della promozione del culto mariano promosso dall'arcivescovo, si aprì la possibilità di creare uno spazio, ossia una vera e propria cappella, veramente degna dell'icona mariana a cui si aggiungeva la dedicazione del Rosario.

Così Pellegrino congedò un ulteriore progetto per un nuovo altare dedicato alla Madonna dell'Albero, di cui si faceva ancora menzione diversi decenni dopo in una riunione capitolare del 1612 e poi nel 1613[46]. Tuttavia la morte nell'arcivescovo nel 1584 e la partenza dell'architetto per la Spagna nel 1585 avrebbero segnato l'interruzione di questo ambizioso progetto. A questa estrema fase si deve un ulteriore spostamento dell'icona in un altare provvisorio, prima dell'agosto del 1583 come

[41] *Acta Ecclesiae Mediolanensis*..., Mediolani, ex Officina Typ. Pacifici Pontij, 1599, p. 123; cfr. inoltre C. Borromeo, *Arte sacra. De fabrica Ecclesiae*, a cura di C. Castiglioni e C. Marcora, Milano, s.n.t., 1952, p. 43.

[42] G. Benati, *Gli altari pellegrineschi*, cit., p. 191.

[43] In questa occasione si sono verificati i pagamenti di questo altare, in particolare alla ricerca di notizie inerenti ai modi in cui l'icona sia stata allestita sull'altare e al momento in cui l'icona sia andata dispersa. A questo proposito si sono visti: AVFdMi, *Libri mastri*, 1579-1581, 1581-84; *Registro* 422, 1580-84; *Uscite di cassa*, 751, 753, 754.

[44] Le sculture sono consegnate dal Busca e poste in opera nel 1583; AVFdMi, *Registro*, 347.

[45] Il Marcora riferisce che «per avanti dieci mesi in circa era stata levata la ditta Madona et fu reposta alla porta murata de ver la scalinata sin che si finiva detto altare»: C. Marcora, *Il Diario di Gianbattista Casale (1554-1598)*, «Memorie Storiche della Diocesi di Milano», XII (1965), p. 257, nota 21.

[46] AVFdMi, *OC*, 23, 24.

suggerisce Giulia Benati[47]. Da quel momento in poi il primo altare pellegriniano per la Madonna dell'Albero cambia dedicazione e viene consacrato a Santa Tecla, antica titolare della cattedrale **[fig. 19]**[48]. Dell'allestimento dell'altare provvisorio troviamo invece traccia in una visita pastorale compiuta da Federico Borromeo nel 1595[49], sulla cui base si offre qui una ricostruzione **[fig. 23]**:

> *Altare Passionis Domini et B.V. Mariae de Arbore.*
> *In capite brachii Crucis habet parieti Septentrionali Altare B. Virginis Mariae de Arbore nuncupatum: hoc enim in loco aderat olim porta, et qua per ecclesiam promiscuus virorum et foeminarum transitus fiebat, et ea per Sacratissimum Templum hac, et illa, quasi per viam publicam oras prophanae, oneraque a transeuntibus asportabantur, quapropter Ill.mus Dominus Cardinalis Sanctae Praxedis tum Ill.mus Episcopus Famagostanus Visitator Apostolicus huic malo occurrentis, sane lateralem portam muro esset obstruendam iusserant et in hac obstrutione piarietis crassitudo vacua relicta est ibique Altar fuit extruitum. Hoc altare constructum est, et lignea mensa instructam cui altare portatile ad formam insertum est.*
> *Ad ipsum duobus gradibus lapideis ascenditur, ex quibus primus seu infimus gradu sub altare costituit, tum bradella lignea, septum est cancellis ferreis non ad modum decentibus, qui in ipso infimo gradu sunt confícti. Supra dictum altare est cellula assidibus sectilibus confecta, in anteriori vero partim vetro pellucido* fecta, *ex qua venerabiliss Mariae Virginis imago in eadem collocata conspicitur et in ipso vitrei operis medio ostiolum, per quod dicta sacra imago certis diebus depromitur processionaliter gestanda, atque introducitur.*
> *Supra dictam Cellulam, pauco interiecto spatio, est tela quadrata, in qua Annunciatio Beatae Virginis Mariae insignis Florentiae civitatis simillime picta est, quamque Serenissimus Franciscus secundus Magnus Hetruriae Dux Ill.mo Cardinali Santae Praxedis dono dedit, transmissitque eo*

[47] G. Benati, *Gli altari pellegrineschi*, cit., p. 193

[48] Trattando della posa di un pavimento davanti all'altare della Madonna i deputati deliberano il 29 agosto del 1583: «andrà posto nantii al altare dove era l'altare della Madonna a hora se di l'altare di Santa Tecla» (AVFdMi, *OC*, 14; *Annali*, IV, 1881, p. 201). La ripresa del culto di Santa Tecla era in linea con la valorizzazione del culto dei martiri promossa dal Borromeo. Le statue oggi poste sull'altare sembrano coerenti con la nuova dedicazione: San Paolo e Santo Stefano (*Annali*, IV, 1881, p. 222). Sono collocate entro il 1589 (C. Marcora, *Il Diario di Gianbattista Casale*, cit., p. 397).

[49] Il documento è segnalato e in parte trascritto da G. Benati, *Gli altari pellegrineschi*, cit., p. 197; se ne dà in questa sede una edizione rivista e ampliata: ASDMi, Sezione XIV, Metropolitana, XXXV, ff. 54*r*-59*v*.

> *vero ubi nunc est loco pietatis, et insignis devotionis causa, sic dicto Ill. mo Cardinali Archiepiscopo mandante collocata fuit.*
> *In hoc Altari propter alterius de quo supra mentionem fecimus, demolitionis onera sunt prout sequens scriptura indicabit.*
> *(...) Non longe ab hoc Altari, sed e ipsius regione est Arbor magna auricalchi, eaque antiqua cum ramis brachiorum more extensis, in quorum summitate plures lampades numerantur, quarum aliqua diebus ferialibus vigitur lucent, omnes vero festis diebus, et prima Dominica mensis hora Vesperarum, et Completorum, quo die S.mi Rosarij processio agitur, ardent.*
> *(...) Ad hoc Altare est Confraternitas S.mi Rosarii, de qua in visitatione eiusdem agetur (...).*

L'immagine sacra era inserita in una «cellula assidibus sectilibus confecta in anteriori verso parieti vetro pellucido». Da questa cellula l'immagine veniva estratta per essere condotta in processione e poi ricollocata, in una sorta di deposito in legno e laterizio.
Nel primitivo altare, quello oggi dedicato a Santa Tecla **[fig. 22]**, è improbabile che l'icona abbia mai trovato alloggio né che sopra la *cellula,* ossia il deposito*,* dell'immagine venerata vi potesse trovare collocazione l'*Annunciazione*, di cui troviamo menzione nell'altare provvisorio, una copia dell'opera di Alessandro Allori conservata alla Santissima Annunziata a Firenze e offerta in dono dal Duca all'arcivescovo di Milano quando questi era transitato da Firenze nel 1580 di ritorno da Roma **[fig. 21]**[50]. Non si hanno altre descrizioni invece riguardanti la soluzione provvisoria, fatta eccezione per la visita di Federico Borromeo, e soprattutto non si hanno più notizie dell'icona che è andata perduta in un momento imprecisato. Di sicuro questo avvenne dopo il 1595 forse per errore; l'ipotesi più plausibile è che sia stata irreparabilmente danneggiata durante una operazione di ricognizione[51],

[50] S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino, 1991, pp. 251-252; G. Bora, *Milano nell'età di Lomazzo e San Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento*, Milano, 1998, pp. 53, 56.

[51] Da uno dei diversi disegni di progetto per l'attuale cappella (1612-1613) realizzati da Francesco Maria Richino si evince che l'architetto aveva pensato di inserire una nicchia abbastanza profonda da contenere una statua (ASCMi, *Raccolta Bianconi*, II, f. 19*r*B). La scultura oggi sull'altare è opera di Elia Vincenzo Buzzi (1768). Sulle vicende tarde della cappella: N. Soldini, *La cappella della Madonna dell'Albero*, in *Il giovane Borromini e gli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane,* a cura di M. Kahn-Rossi e M. Franciolli, Milano, Electa, 1999, pp. 117-127. Per i progetti si rinvia alla schedatura online (a cura di J. Gritti, 2012): <https://disegniduomomilano.it/disegni/detail/56/>; <ttps://disegniduomomilano.it/disegni/detail/57/>. In un altro disegno attribuito dubitativamente a Francesco Maria Richino è tracciato lo schizzo di una statua della

anche se stupisce che non sia stato possibile rintracciare alcuna notizia di questo avvenimento negli archivi della Veneranda Fabbrica.
I progetti che più interessano al nostro discorso riguardano le soluzioni concepite dall'intesa tra San Carlo e Pellegrino in linea con i dettami post-conciliari per la conservazione ed esposizione delle immagini venerate. Questi sono due: quello del primo altare, poi dedicato a Santa Tecla, di cui rimane la struttura architettonica in marmi policromi, dove l'icona forse non trovò mai alloggio; quello del secondo progetto di Pellegrino per l'altare e per la cappella che purtroppo è citato dai documenti ma non è pervenuto in alcuna redazione né descrizione.
L'altare della Madonna dell'Albero che oggi si vede non è quello pellegriniano **[fig. 24]**, bensì è opera pienamente barocca, mentre è possibile muovere alcune ipotesi sulla forma che l'altare oggi di Santa Tecla avrebbe dovuto assumere nei piani di San Carlo e di Tibaldi qualora avesse accolto al suo interno l'icona antica. Di esso rimane in sostanza la struttura architettonica che comprende un altro basamento su cui sono impostate quattro colonne libere che sorreggono una trabeazione **[fig. 22]**. Lo spazio è suddiviso in tre scomparti: ai lati sono state collocate due statue di santi, mentre al centro è sistemata una pala marmorea contornata da due canefore in forma di angeli che reggono la trabeazione e il timpano spezzato centrale. In questo scomparto centrale doveva essere sistemata la Madonna dell'Albero, ma sulle modalità in cui dovesse essere inserita possiamo muovere solo ipotesi. Di sicuro era isolata e non vi era il dipinto copia dell'Allori, posto nella struttura provvisoria, dono successivo alla messa in opera dell'altare. Forse era inquadrata in un deposito realizzato in una lastra di marmo, probabilmente policromo, ma non è dato sapere dai pagamenti se fossero stati realizzati angeli a contornare il deposito. Questo altare è simile a quello di Sant'Agnese di cui doveva costituire il *pendant*. In sostanza gli altari minori del duomo dovevano avere una linea progettuale comune secondo l'idea di San Carlo ed è possibile quindi ipotizzare che, nel momento in cui il cardinale decise di dare maggiore risalto al culto della Madonna, si sia pensato di realizzare un'ancona più magniloquente.
Di questo secondo progetto di Tibaldi, di cui non rimangono nè descrizioni archivistiche nè documenti grafici, è facile ipotizzare che fosse concepito per esaltare al massimo la venerazione dell'icona mariana. Composto probabilmente da un scomparto unico, poteva essere simile nelle proporzioni a quello attuale, quindi molto più verticale rispetto a quello di Santa Tecla. Il modello che poteva a quella

Madonna, contenuta nella nicchia, e ciò lascia supporre che l'affresco antico fosse irrimediabilmente perduto (ASCMi, *Raccolta Bianconi*, II, f. 20*v*); <https://disegniduomomilano.it/disegni/detail/63/>.

altezza cronologica aver ispirato sia l'arcivescovo sia il suo architetto è quello di Santa Maria in Aracoeli, messo in opera dopo il 1565, che era sicuramente noto a Carlo, poiché il rinnovamento dell'area presbiteriale della chiesa capitolina fu iniziato e promosso da Paolo IV, ma fu con Pio IV, zio del Borromeo, che esso ebbe il maggior impulso. Tutta l'opera di riassetto dell'area presbiteriale che comprendeva anche l'altare a tabernacolo fu compiuto interamente negli anni del pontificato di papa Medici.

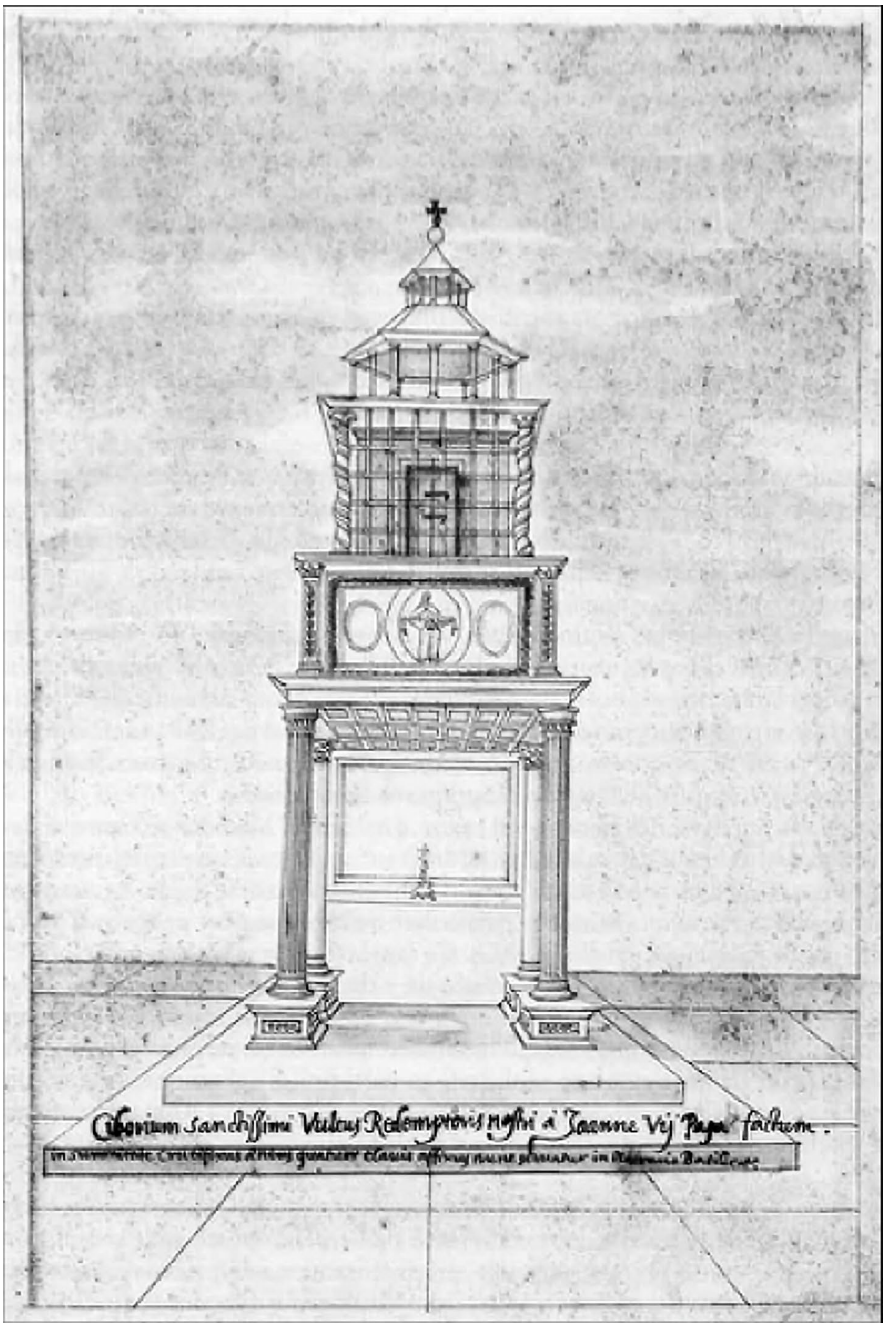
Nonostante le lacune documentarie la storia dell'altare della Madonna dell'Albero va riconosciuta come un tassello importante nella genesi della tipologia dell'altare a tabernacolo in quanto si colloca al centro del dibattito della codificazione di un modello di altare che fosse rispettoso dei dettami tridentini che ispirarono le *Instructiones fabricae*. Soprattutto l'altare milanese costituisce un anello di intersezione nelle prime e più avanzate proposte in ambito romano, ovvero tra l'altare dell'Aracoeli e quello della Cappella Gregoriana in Vaticano, nel momento in cui si stavano decodificando la tipologia dell'altare a tabernacolo sia sotto il profilo dell'articolazione morfologica sia per quanto concerneva l'impiego di marmi policromi, per riprendere le parole di San Carlo, *ad augmentum pietatis*.



Fig. 1 Altare a tabernacolo. Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.



Fig. 2 Altare maggiore (post 1565). Roma, Santa Maria in Aracoeli.



Antico tabernacolo della Veronica in San Pietro. Archivio Capitolare di S. Pietro, Giacomo Grimaldi (A64Ter, fol. 30).

Fig. 3

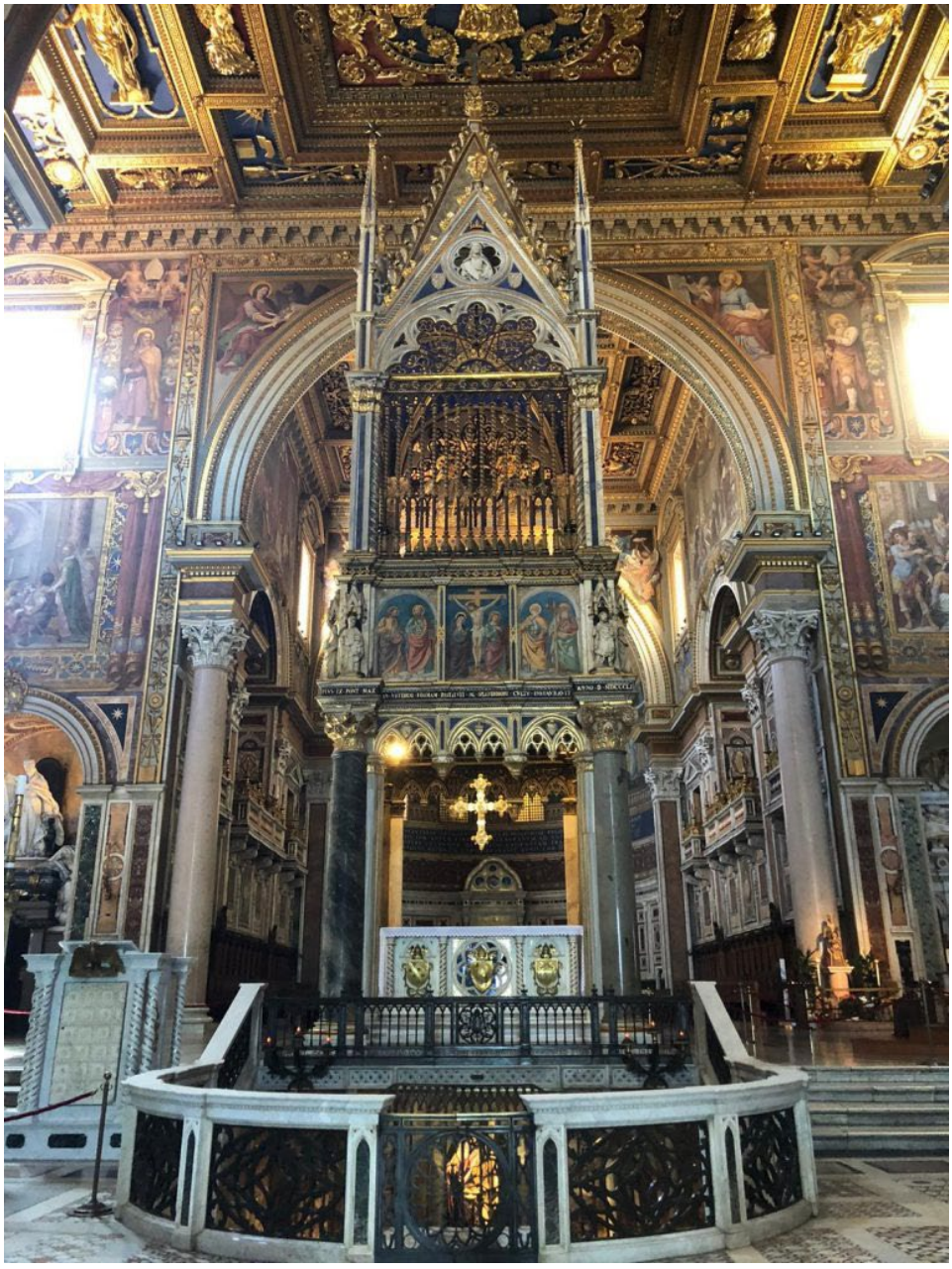


Fig. 4 Ciborio-tabernacolo (1368-70). Roma, San Giovanni in Laterano.



Fig. 5 *Spaccato di Santa Maria Maggiore con i Cibori-tabernacoli*, in P. De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa usque ad Paulum V Pont. Max. descriptio et delineatio*, Rome 1621.

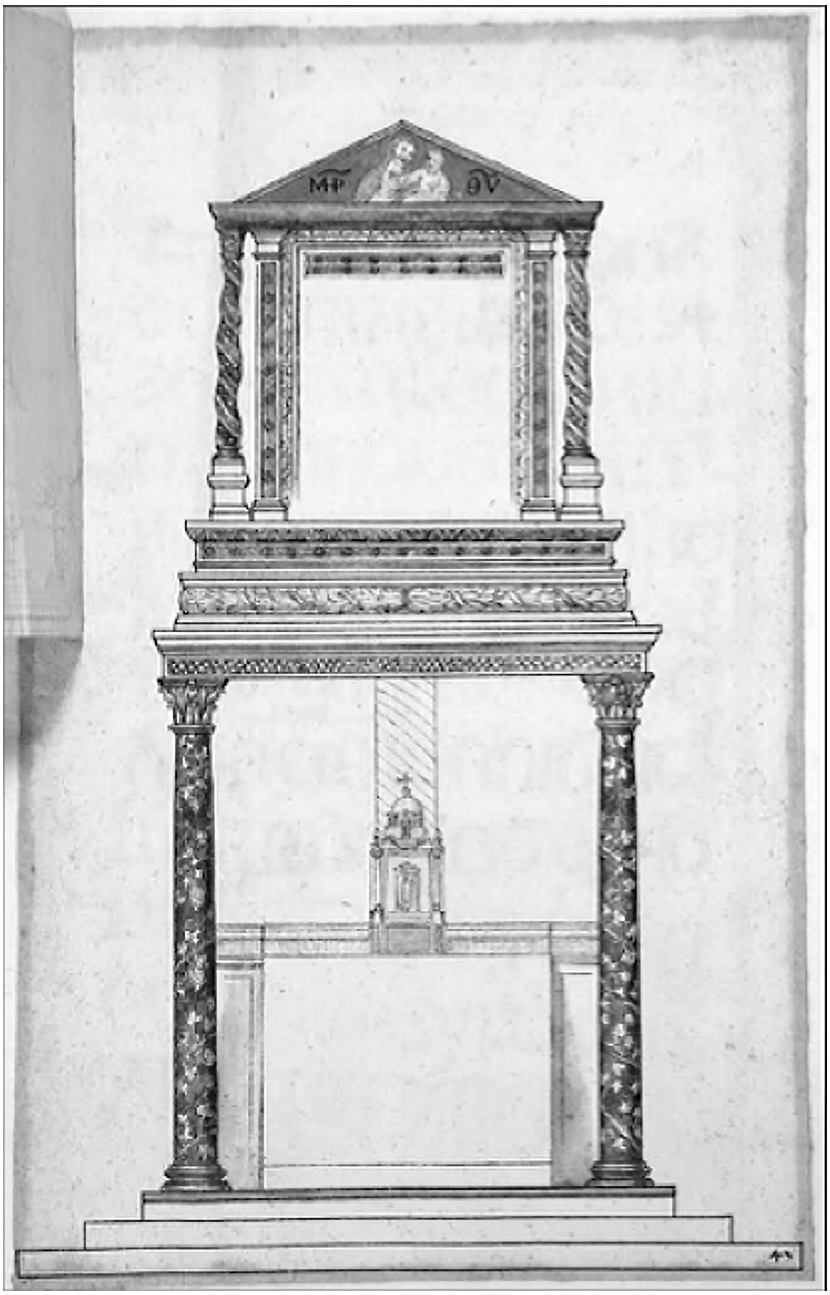


Fig. 6 *Disegno del ciborio-tabernacolo di Santa Maria in Portico* (oggi Santa Maria in Campitelli). Windsor Castle, Royal Library, *Museum Cartaceum* of Cassiano Dal Pozzo, RL 9037, *c.* 1630-44).



Fig. 7 Altare maggiore (post 1565). Roma, Santa Maria in Aracoeli, particolare.



Fig. 8 Altare a tabernacolo. Città del Vaticano, San Pietro, Cappella Gregoriana.



Fig. 9 G. Della Porta, M. Longhi il Vecchio, *Altare Maggiore.* Roma, Santa Maria della Consolazione.



Fig. 10 Altare a tabernacolo. Città del Vaticano, San Pietro, Cappella Gregoriana, particolare.



Fig. 11 Altare a tabernacolo. Roma, Santa Maria ai Monti.



Fig. 12 Martino Longhi, *Altare*. Roma, Santa Maria in Trastevere, Cappella Altemps.



Fig. 13 Donatello, *Tabernacolo*, 1432-1433. Città del Vaticano, Museo del Tesoro della Basilica di San Pietro.



Fig. 14 A. Bregno, *Altare* (1467). Viterbo, Santa Maria della Quercia.



Fig. 15 A. Bregno, *Altare* (1473). Roma, Santa Maria del Popolo.

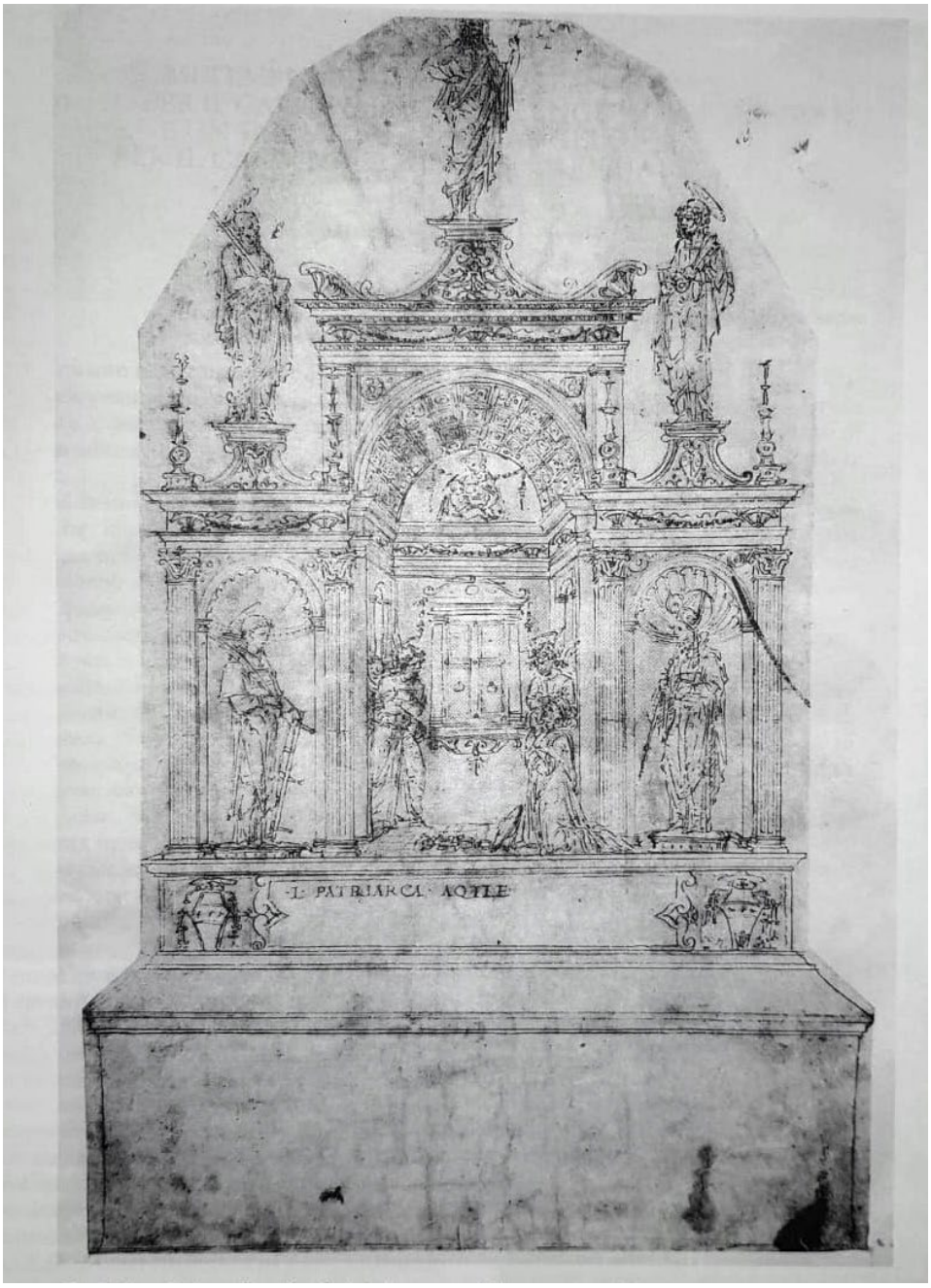


Fig. 16 A. Bregno (attr.), *Progetto per l'altare in San Lorenzo in Damaso a Roma*. Londra, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1860-6-16-38.



Fig. 17 Bottega dei Malvito, *Cona della Vergine Bruna*. Napoli, Santa Maria del Carmine.



Fig. 18 G.A. del Maino, *Ancona lignea*. Morbegno, santuario dell'Assunta e di San Lorenzo.

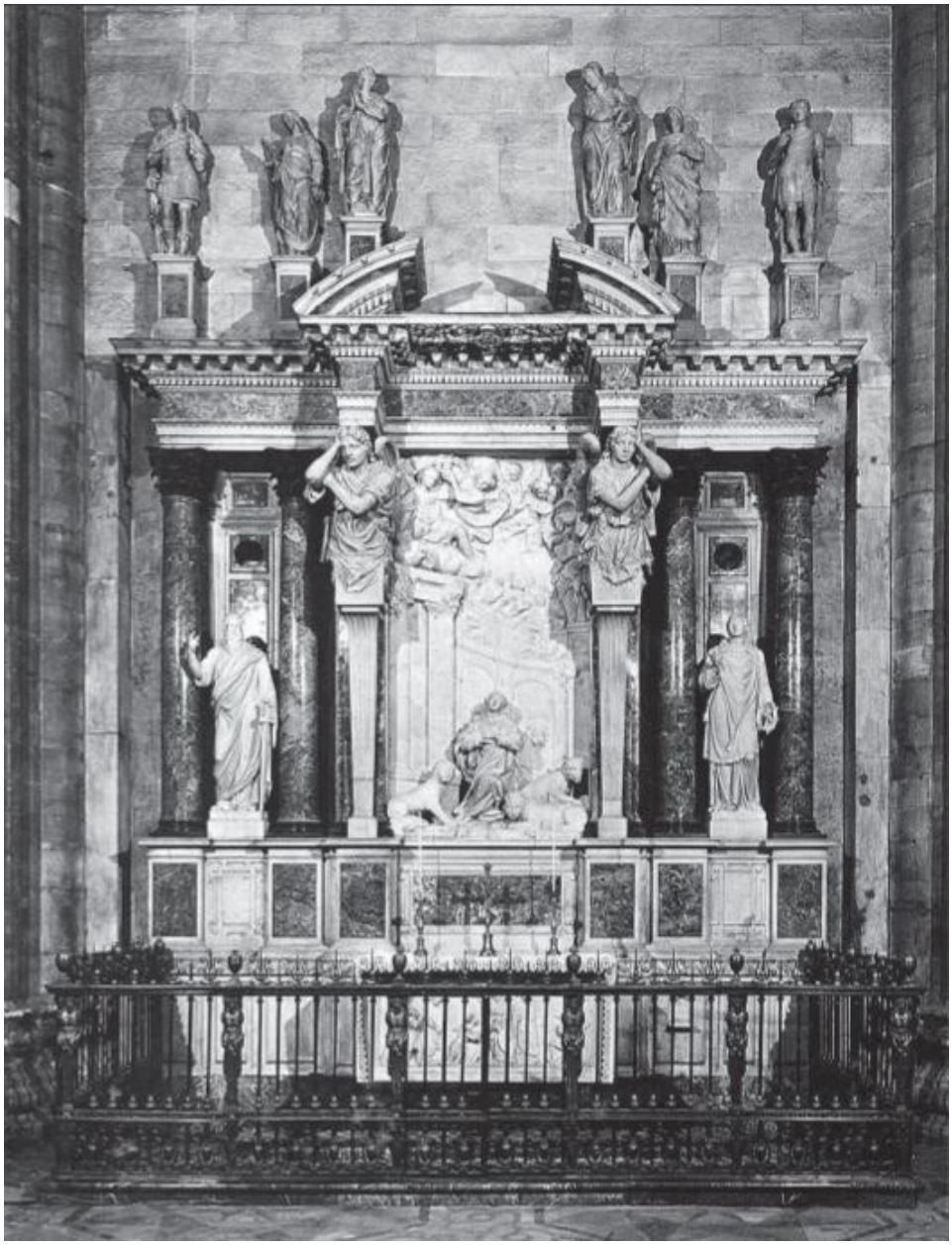


Fig. 19 Altare di santa Tecla (già altare della Madonna dell'Albero). Milano, Duomo.

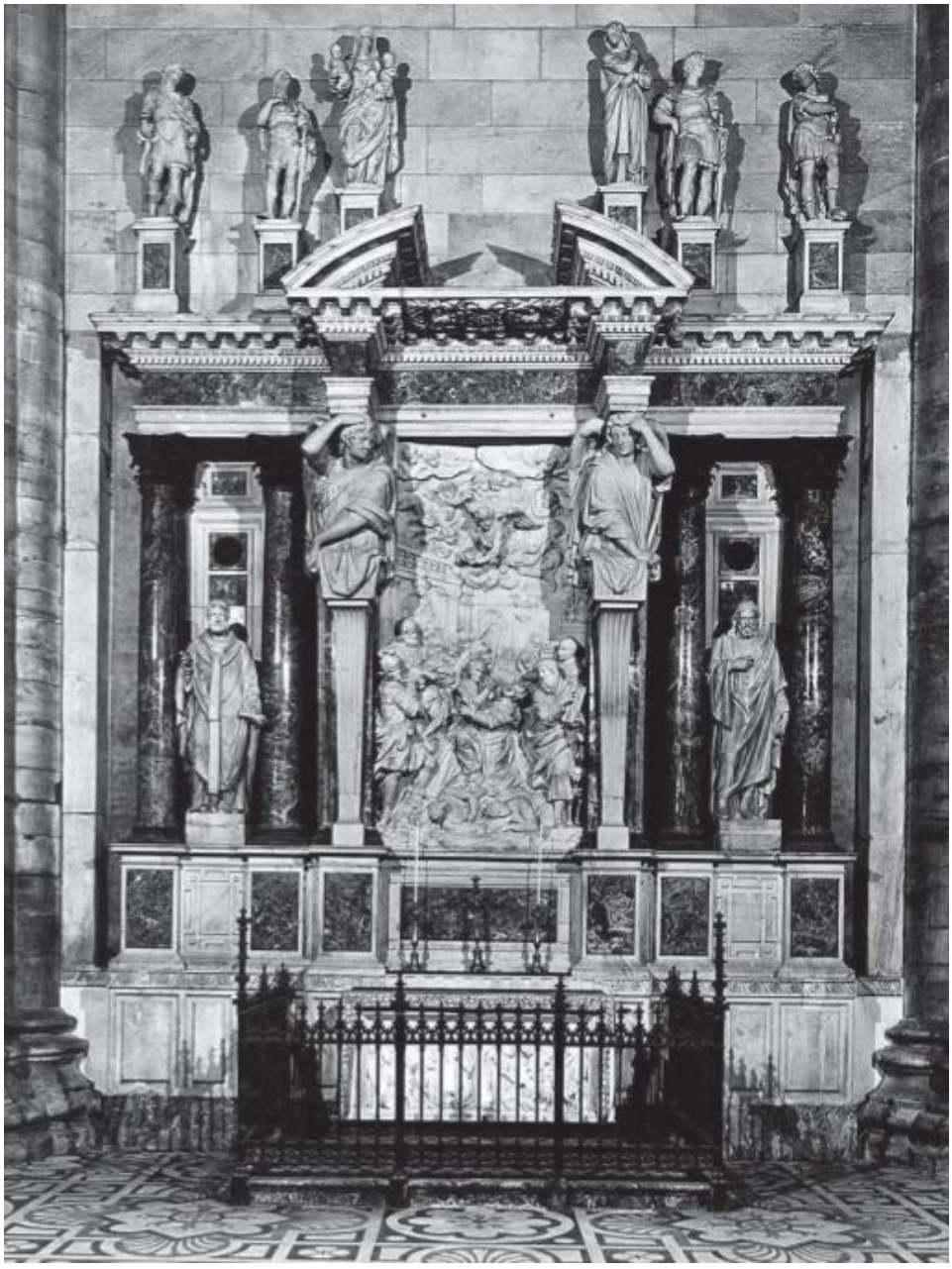


Fig. 20 Altare di Sant'Agnese. Milano Duomo.



Fig. 21 A. Allori (copia da), *Annunciazione*. Milano, Duomo.



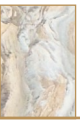
Fig. 22 Ricostruzione dell'assetto del primo altare della Madonna dell'Albero progettato da Pellegrino Tibaldi (elaborazione dell'autrice).



Fig. 23 Ricostruzione dell'assetto dell'altare provvisorio della Madonna dell'Albero (elaborazione dell'autrice).



Fig. 24 Altare della Madonna dell'Albero. Milano, Duomo.



PROFILO AUTRICE

Alessandra Casati

Alessandra Casati è Ricercatrice in Museologia e critica artistica e del restauro (SSD ARTE-01/D) presso il Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio dell'Università dell'Insubria. Lavora nell'ambito del progetto PNRR NODES (Nord Ovest Digitale E Sostenibile) e insegna "Museum studies" nella laurea magistrale in Hospitality for Sustainable Tourism Development. Nei suoi studi si è occupata di storia della arti dal Cinquecento al Settecento, con particolare attenzione alla scultura barocca tra Roma e la Lombardia, della fortuna critica di Caravaggio nel Novecento e di valorizzazione digitale del patrimonio culturale.

Alessandra Casati is a researcher in Museology, art criticism and restoration at the Department of Human Sciences and Innovation for the Territory at the University of Insubria. She works on the PNRR NODES (Nord Ovest Digitale E Sostenibile) project and teaches "Museum Studies" on the Master's degree course in Hospitality for Sustainable Tourism Development. Her studies have focused on the history of art from the 16th to the 18th century, with particular attention to Baroque sculpture in Rome and Lombardy, the critical reception of Caravaggio in the 20th century and the digital enhancement of cultural heritage.

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 131-163



Sara Rulli

La «nuova fabbrica della Chiesa della Casella»: architettura, cantiere e maestranze per uno spazio aggiornato*

Abstract ITA

La parrocchiale di Casella rappresenta uno dei casi più significativi dell'architettura religiosa ligure di primo Settecento, espressione esemplare di un linguaggio architettonico in cui il controllo geometrico e l'unità spaziale costituiscono i principi fondativi della composizione. Un'impostazione che trova riferimento diretto nel santuario genovese della Madonnetta, opera di Antonio Maria Ricca del 1695 dalla quale l'edificio casellese riprende la concezione dello spazio centripeto e l'articolazione volumetrica. Edificata tra il 1718 e il 1725 su progetto di Simone Scaniglia e sotto la direzione di Giovanni Battista Storace, la chiesa presenta un impianto organico che coniuga la tensione dinamica del barocco con la razionalità costruttiva e il rigore formale propri della tradizione genovese.

Abstract ENG

The parish church of Casella is one of the most significant examples of early 18th-century religious architecture in Liguria, an exemplary expression of an architectural language in which geometric control and spatial unity are the founding principles of composition. This approach finds direct reference in the Genoese sanctuary of the Madonnetta, designed by Antonio Maria Ricca in 1695, from which the Casella building takes its concept of centripetal space and volumetric articulation. Built between 1718 and 1725 to a design by Simone Scaniglia and under the direction of Giovanni Battista Storace, the church has an organic layout that combines the dynamic tension of the Baroque with the constructive rationality and formal rigor typical of the Genoese tradition.

Parole chiave

Parrocchiale di Casella, architettura religiosa ligure, santuario della Madonnetta, Antonio Maria Ricca, Simone Scaniglia, Giovanni Battista Storace

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-s-rulli-nuova-fabbrica-chiesa-casella/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Il modello della parrocchiale di Casella: l'uso della pianta ellittica nel Genovesato nel XVIII secolo

La parrocchiale di Santo Stefano a Casella costituisce, dal punto di vista architettonico, uno dei più interessanti esempi in area ligure di chiesa organizzata su pianta centrica derivante da un inviluppo tra la forma ottagonale e quella ellittica, nella sua accezione risultante di poligono spezzato[1]. Una tipologia particolarmente raffinata che, come notava già Emmina De Negri nel 1967[2], modula la sua ariosa spazialità sugli esempi direttamente discendenti dal prototipo del santuario genovese di Nostra Signora Assunta di Carbonara (conosciuto come Madonnetta), la cui progettazione prende avvio nel 1695 per mano di Antonio Maria Ricca[3].
Appartenente a una dinastia di architetti e capimastri provenienti da Lavina, piccolo centro della valle di Oneglia, ma operanti a Genova e nelle Riviere[4], Antonio Maria fu per la Madonnetta uno straordinario "modellatore" di spazio: uno spazio che studiò in maniera talmente innovativa per l'area genovese da innescare un vero e proprio nuovo corso costruttivo[5]; contrapponendosi infatti alla tradizione locale di chiese a pianta basilicale a una o più navate, a pianta centrica e a croce greca,

* Desidero ringraziare Silvano Gaviglio e Roberto Santamaria (che ha condotto la ricerca archivistica presso le parrocchiali di Sori e Casella) per aver creato le condizioni per un'esperienza di studio appassionata e alimentata in maniera continuativa dalla condivisione e dal confronto.

[1] G. Fieschi Bossolo, *Aspetti dell'architettura settecentesca in Liguria*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura», n.s., XV/1-5 (1965), pp. 129-142: 129-133; E. De Negri, *Chiese settecentesche a pianta ellittica nel genovesato*, in «Bollettino Ligustico per la storia e la cultura regionale», XIX/1-2 (1967), pp. 43-64: 45.

[2] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 52.

[3] Sul santuario della Madonnetta, intitolato a Maria Assunta, si veda la scheda di V. Fiore pubblicata in *Santuari d'Italia. Liguria*, a cura di L. Stagno, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2021, scheda I.18, pp. 169-170 con bibliografia.

[4] G. Fieschi Bossolo, *Aspetti dell'architettura settecentesca*, cit., pp. 129-132; E. De Negri, *Per un catalogo dei Ricca. Appunti di architettura barocca genovese*, in «Bollettino Ligustico per la storia e la cultura regionale», XXXI/1/4 (1979), pp. 3-24; per un approfondimento sulla dinastia dei Ricca si vedano i recenti contributi C. Altavista, D. Barbieri, *Per un nuovo catalogo dei Ricca. Una dinastia di architetti e impresari edili tra Liguria e Piemonte nei secoli XVII e XVIII*, in «Bollettino d'Arte», s.VII, 2015 [2016] n. 27, pp. 67-94; C. Altavista, D. Barbieri, *Ricca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [DBI] 87 (2016), pp.143-146 con bibliografia.

[5] L. Magnani, *Santuari e culto mariano tra fede e politica*, cit., pp. 25-33; G. Meriana, *La Liguria dei santuari*, Genova, Sagep, 1993, pp. 88-91; J. Garnett, G. Rosser, *Spectacular Miracles: Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*, London, Reacktion books, 2013, pp. 120-125.

il Ricca pensò la nuova chiesa come uno spazio organizzato su un'unica navata dalla forma ottagonale allungata, il cui perimetro ricalcava l'andamento della poligonale mistilinea/curva di inviluppo di forme semplici tra loro giustapposte, intersecate, inscritte l'una nell'altra secondo una prassi compositiva molto vicina a quella borrominiana[6]. In questo concetto di spazio, le cappelle laterali – le cui due centrali, maggiori, sono organizzate a tutta altezza a spezzare la continuità del cornicione interno – sono posizionate lungo l'asse trasversale e le diagonali, contribuendo così a definire uno spazio multidirezionale rigorosamente gerarchizzato ma unitario nel suo complesso, dal momento che non arrivano mai a definire unità spaziali indipendenti dall'aula[7] **[figg. 1-2]**. Istanze che si possono trovare replicate nella parrocchiale dei Santi Nazario e Celso di Arenzano per la quale, nel 1703, in collaborazione con Gio. Antonio *seniore*, Antonio Maria si dedicò alla progettazione "preliminare", poi resa definitiva dal fratello[8], dando vita a uno spazio analogamente innovativo.

Modelli che nascono e si moltiplicano nelle valli interne e nelle Riviere, coinvolgendo direttamente le comunità e portando a un rinnovo generalizzato degli spazi sacri, sia parrocchiali sia santuariali: si assiste così alla nascita di altri "prototipi" riconoscibili nelle chiese di Sori, opera di Gio. Antonio Ricca e Domenico Orsolino del 1706-1714 dedicata a Santa Margherita[9], e Bogliasco, cantiere del 1731 di Gio. Antonio Ricca *juniore*, il più giovane della dinastia[10].

Un rinnovo, quello di Sori, a lungo progettato dai *Massari* e dai capifamiglia della cittadina rivierasca, che si radunano già nel 1705 nell'oratorio di Sant'Erasmo «per discorrere intorno alla prattica di riformare la chiesa parochiale» e per organizzare le risorse economiche necessarie allo svolgimento dei lavori. La raccolta di fondi coinvolgerà tutti i membri della comunità, consapevoli che per raggiungere l'obiettivo «ognu'uno se dovesse tassare ò di robba ò di denaro, e che da ciascheduno dovesse in giro farsi la sua giornata ò per se stesso, ò per messo d'altri»[11].

Sforzi ai quali si affiancheranno anche alcune richieste di prestito di denaro: è infatti del 1711 la *Supplica al Senato del Prevosto Biondi per ottenere sussidio per la*

[6] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 46.

[7] *Ivi*, pp. 45-47, 50; R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Architettura religiosa barocca nelle valli di Imperia*, Oneglia, Dominici, 1981, p. 10.

[8] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 48 nota n. 4.

[9] Archivio Parrocchiale di Sori (d'ora in avanti APSori), 107, *1706 Libro della Massaria della Chiessa Parochiale di S. Margarita di Sori per notare le spese per restorare o sia fabricare la sudeta chiessa*, 1706-1704; De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 48.

[10] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., pp. 48-49.

[11] APSori, 103, *Masseria*, 1688-1751; E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 59.

fabbrica della Chiesa[12]: al prestito già in essere di 3.000 lire si aggiungeranno così altre trecento «genovine» che serviranno, secondo la stima del capodopera Orsolino, a «perfetionare l'Opera incominciata» e a poter arrivare a officiare la Santa Messa il giorno di Natale del 1711[13].
Protagonisti del cantiere sono il Ricca, capo d'opera che "sorveglia" i lavori periodicamente (una «visita» viene pagata nella primavera del 1711 ben 15 soldi e 4 denari)[14] e Domenico Orsolino, ricordato come architetto: appartenente a una famiglia di origine lombarda che, per secoli, ha operato a Genova e nel Genovesato[15], viene più volte saldato per il suo operato, segno di una partecipazione attiva, di coordinamento dei lavori[16].
L'edificio presenta la ormai consueta pianta di forma ovale ma più allungata rispetto al modello di riferimento della Madonnetta per la presenza di quattro cappelle maggiori, a tutta altezza, e quattro minori – anzichè due maggiori e quattro minori – collocate lungo l'asse perpendicolare ai lati dei due triangoli inscritti all'interno dei cerchi che idealmente formano lo schema planimetrico **[fig. 3]**. Una composizione geometrica che, anche se rende l'aula particolarmente ariosa e spa-

[12] APSori, 150, 1500-1875, *Documenti storici e amministrativi della chiesa*, cartella n. 5, 1711, *Supplica al Senato del Prevosto Biondi per ottenere sussidio per la fabbrica della Chiesa, incominciata il 1706.*

[13] APSori, 103, *Masseria*, 1688-1751, c. 37.

[14] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 60; APSori, 107, *1706 Libro della Massaria della Chiessa*, cit.

[15] Per la presenza e l'attività degli Orsolino e, più in generale, dei *magistri Antelami*, si vedano, in particolare: E. Poleggi, *Il rinnovamento edilizio genovese e i* magistri Antelami *nel secolo XV*, in «Arte lombarda», XI (1966), pp. 53-68; L. Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di "Natione Lombarda" a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova, Biblioteca Franzoniana, 1985; E. Poleggi, *Capi d'opera ed architetti a Genova (secc. XIII-XVIII)*, in *Forme ed evoluzione del lavoro in Europa: secc. XIII-XVIII* (Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini" Prato. Serie II – Atti delle "Settimane di Studi" e altri Convegni, 13), Firenze, Le Monnier, 1991, pp. 787-795; *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*. Atti del convegno «Magistri comacini» (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Milano, Nodo Libri, 1996; A. Decri, *La presenza degli Antelami nei documenti genovesi*, in *Magistri d'Europa*, cit., pp. 407-432; S. Bianchi, *Partir per Genova: il contributo di alcune maestranze della Valle di Muggio al settecentesco rinnovamento edilizio della città*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 119-2 (2007), pp. 285-297, in part. pp. 288-290.

[16] APSori, 107, *1706 Libro della Massaria della Chiessa Parochiale di S. Margarita di Sori per notare le spese per restorare o sia fabricare la sudeta chiessa*, 1706-1704; APSori, 150, 1500-1875, *Documenti storici e amministrativi della chiesa*, cartella n. 6, III, 1711, *5 aprile, al Sig.r Domenico Orsolini Architetto della chiesa.*

ziosa, ha spinto la critica a riconoscervi un andamento rigido e poco organico che blocca l'espansione ottenuta da impianti spaziali più semplici e armonici come, ad esempio, quelli impostati per le parrocchiali di Bogliasco e Casella[17] **[fig. 4]**.
Di poco successivo, ma certo da ascriversi a questo nuovo gusto, è il santuario di Nostra Signora del Carmine a Nozarego, che mutò totalmente il suo assetto a partire dal 1724, anno in cui Giovanni Antonio Ricca *juniore* si fece carico di un ambizioso progetto che ne aggiornò l'architettura[18]. La pianta, organizzata su un'impostazione biassiale sviluppata all'interno di un ottagono allungato, mette in dialogo diretto atrio e presbiterio allineandoli, lungo l'asse maggiore, con le due grandi cappelle disposte sulla linea trasversale **[fig. 5]**. Una soluzione fortemente radicata nel *modus operandi* dei Ricca, vero e proprio *leitmotiv* continuativamente sperimentato, come si è visto, dalla Madonnetta allo spazio di San Martino di Zoagli, opera del giovane Giovanni Antonio (1726-28).
Chiude la "serie" l'aula ellittica di Santo Stefano di Larvego, ormai figlia degli anni settanta del secolo (1770-1772), frutto dell'ingegno di un altro rappresentate di una dinastia di architetti e maestri lapicidi attiva in ambito genovese tra il XVII e il XIX secolo: Francesco Scaniglia[19] **[fig. 6]**.
Spazialità aggiornate sui grandi temi legati al rinnovo della pianta centrica portati avanti in area lombarda[20], piemontese ma anche genovese[21], non estranee, come più volte la critica ha notato, alle istanze di rinnovo provenienti dalle sperimentazioni romane di Carlo Fontana[22], da un lato, e di Francesco Borromini, dall'altro[23];

[17] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., pp. 59-60.

[18] *Ivi*, pp. 34-64; E. De Negri, *Per un catalogo dei Ricca*, cit., pp. 3-24; C. Altavista, D. Barbieri, *Per un nuovo catalogo dei Ricca*, cit., pp. 67-94; C. Altavista, D. Barbieri, *Ricca*, cit.; G. Rossini, *Elegantissima Ecclesia in forma ovali. La chiesa di Santa Maria (santuario di Nostra Signora del Carmine) a Nozarego*, in *Santa Margherita Ligure. Documenti di storia, arte e architettura in ricordo di Susanna Canepa*, a cura di S. Bianchi, G. Rossini, Genova, Sagep, 2017, pp. 135-143; M. Capurro, S. Rulli, scheda I.78 – *Santa Margherita Ligure – Nozarego – Nostra Signora del Carmine*, in *Santuari d'Italia*, cit., pp. 239-241.

[19] E. De Negri, *Chiese* settecentesche, cit., p. 64 che però riferisce di un Giuseppe Scaniglia quale progettista dell'opera.

[20] E. De Negri, *Prefazione*, in R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Architettura religiosa barocca*, cit., pp. 7-8: 8.

[21] V. Fasolo, *Sistemi ellittici nell'architettura*, in «Architettura e arti decorative. Rivista d'arte e storia», X/7 (1931), pp. 309-324.

[22] C. Altavista, D. Barbieri, *Per un nuovo catalogo dei Ricca*, cit.; C. Altavista, D. Barbieri, *Ricca*, cit.

[23] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 46; C. Altavista, D. Barbieri, *Per un nuovo cata-*

sperimentazioni che rinnovano una buona parte del patrimonio chiesastico locale e sono frutto di un generale desiderio di aggiornamento e di una più o meno forte necessità di avere a disposizione sedi più funzionali alle esigenze della liturgia e dotate di ampio presbiterio, altari visibili da tutta l'aula, corretta posizione del battistero[24].

Esperienze che, se da un lato trovano nei Ricca degli attivi risolutori e innovatori, dall'altra coinvolgono anche altre personalità che, parallelamente alla dinastia onegliese, si trovano a lavorare e a cercare soluzioni alle nuove istanze compositive, spaziali e funzionali. Si tratta di operatori locali ma aggiornati come i Marvaldi: capimastri originari di Candeasco, saranno attivi nei borghi della costa e, soprattutto, delle valli interne del Ponente[25], rinnovando e plasmando luoghi sacri che, con l'assetto sperimentato nella parrocchiale di San Giovanni Battista a Cervo **[fig. 7]** – opera di Gio. Battista Marvaldi del 1686 – testimoniano l'esistenza di linee di ricerca comuni a quelle dei Ricca[26]; come per la Madonnetta, infatti, le nuove impostazioni spezzano la tradizione dell'impianto basilicale introducendo assi trasversali – in aggiunta, e talvolta, in opposizione, a quello ingresso-altare maggiore – mediante il posizionamento di sacelli laterali minori[27].

Rientrano in questo nuovo corso architettonico i santuari – entrambi opera di Gio. Battista Marvaldi – di Santa Maria Maggiore a Castelvecchio, in provincia di Imperia, del 1680 e di Nostra Signora Assunta di Piani, iniziato nel 1703, oltre alle numerosissime parrocchiali come, ad esempio, quelle di Diano Castello, di Aurigo, di Torre Paponi, e i tanti oratori sparsi per le valli più interne[28] **[fig. 8]**.

Costruzioni architettoniche complesse, facciate mosse da superfici concave e convesse, planimetrie definite da linee flessuose e mobili, derivate da forme ellittiche od ovoidali alle quali corrispondono coperture a volte, cupole ellissoidiche o, nei casi spazialmente più articolati, sistemi composti da intersezioni di superfici curve

logo dei Ricca, cit., pp. 69-71.

[24] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., pp. 43-44; R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Architettura religiosa barocca*, cit., p. 9.

[25] R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Architettura religiosa barocca*, cit.; E. De Negri, *Per un catalogo dei Ricca*, cit., pp. 3-24; C. Altavista, D. Barbieri, *Per un nuovo catalogo dei Ricca*, cit.

[26] R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Architettura religiosa barocca*, cit., pp. 10, 36-37, 71-74.

[27] *Ivi*, p. 10.

[28] *Ivi*, pp. 34-37, 39-40, 45, 70, 75, 78-79; R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Chiese barocche a Genova e in Liguria*, Genova 1992, p. 187; S. Garaventa, scheda II.29 – *Imperia – Oneglia (Castelvecchio) – Santa Maria Maggiore* e scheda II.32 – *Imperia – Piani – Nostra Signora dei Piani o santuario dell'Assunta*, in *Santuari d'Italia*, cit., pp. 278-279, 281-282.

complesse[29] **[fig. 9]**; spazialità interne definite e unificate da una struttura decorativa fatta di lesene, capitelli e, più in generale, di decorazioni a stucco che – spesso opera di maestranze provenienti dalla regione "dei Laghi" – contribuiscono alla definizione dell'ambiente nella sua totalità[30].
Tutte caratteristiche che la parrocchiale di Casella ben rappresenta con la sua planimetria ellittica risultante, al pari della Madonnetta, dalla giustapposizione lungo la base di due triangoli equilateri inscritti in due cerchi il cui centro è posto sul medesimo asse: intorno a questo schema compositivo si organizzano le due cappelle laterali maggiori a tutta altezza e le quattro minori, poste lungo le perpendicolari ai lati dei due triangoli e, quindi, percepite come spazi posti a conclusione delle due "diagonali" dell'aula[31] **[fig. 10]**. Una composizione che si traduce in una struttura verticale interna mossa dalla continua alternanza pieno/vuoto e in una spazialità "elastica" – in continua dilatazione mano a mano che si percorre l'aula dall'ingresso verso il presbiterio – accompagnata dal sistema di copertura a volte la cui composizione è derivazione diretta dell'andamento del perimetro murario, la cui organizzazione è sottolineata dalle membrature architettoniche **[figg. 11-12]**: lesene piane, binate o a libro a seconda del "movimento" della parete che si trovano ad accompagnare **[fig. 13]**. Una spazialità oggi più faticosamente leggibile che in passato, appesantita nella sua perfetta e "cristallina" armonia geometrica da un apparato decorativo eseguito negli anni trenta del secolo scorso che, "costruendo" un'architettura *ficta* con le sue strutture messe in prospettiva, falsa il concetto dello spazio originario, la cui monocromaticità affiancava, rafforzandola, «quella neutralità essenziale per la concezione severamente architettonica delle pareti e delle volte»[32].
È in questo contesto che l'architetto della fabbrica, Simone Scaniglia – come si vedrà, il meno conosciuto fra i membri del "clan" – si qualificherà come una personalità di spicco, capace di concepire un progetto, come già notava Emmina De Negri, fondato su «una concezione architettonica certo non empirica ma rigorosamente matematica»[33].

[29] V. Fasolo, *Sistemi ellittici nell'architettura*, cit.

[30] E. De Negri, *Prefazione*, cit., p. 8.

[31] Per una lettura grafica si vedano gli «schemata di base dei progetti» pubblicati in E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., pp. 46-47.

[32] *Ivi*, p. 57.

[33] *Ivi*, p. 55.

I protagonisti: Simone Scaniglia e Giovanni Battista Storace

Tra i tanti attori di un cantiere vivace e ricco di maestranze, due sono i nomi che, più di altri, "segnano" il corso del rinnovo della parrocchiale casellese: il progettista, l'architetto Simone Scaniglia, e il "capocantiere", suo genero Gio. Battista Storace, posto a capo di una squadra di *maestri* in grado di eseguire le più differenti lavorazioni, dalle demolizioni all'elevazione dei nuovi muri, dall'armatura del tetto alla realizzazione della grande volta in canniccio dell'aula, dal montaggio delle vetrate all'approntamento degli arredi più minuti degli altari e del portale.
Due figure aggiornate, che ricoprono un ruolo di spicco nella stagione edilizia genovese, vivacizzata, nella prima metà del Settecento, dal grande cantiere di ampliamento di *Strada Giulia*, l'odierna via XX Settembre, un cantiere che li vedrà entrambi al lavoro, seppur in ruoli e fasi temporali differenti, e consentirà loro di "incrociare" personalità di grande spicco come Gio. Antonio Ricca *seniore*.
«Capimastri e appaltatori di opere pubbliche»[34], la dinastia di architetti di origine rapallese degli Scaniglia, nobili ascritti al *Libro d'Oro* della nobiltà genovese[35], ha lasciato – al pari degli Storace e degli Orsolino – tracce indelebili nell'architettura locale fin dal Seicento, operando non solo in perizie e rilievi – si pensi, ad esempio, a quel grande *Modello o sia pianta della città* che traccia, nel 1656, per la prima volta, le caratteristiche di una Genova ormai "moderna", con le sue vie "nuove" e la cerchia muraria della prima metà del XVI secolo. Un rilievo particolarmente dettagliato al quale lavorarono, su ordine dei Padri del Comune, oltre a Stefano Scaniglia – antenato dell'omonimo *maestro* operante a Casella –, altri sette architetti: Giovanni Battista Garrè, Pietro Antonio Corradi, Giovanni Battista Bianco, Antonio Torriglia, Giovanni Battista Ghiso e Giovanni Battista Storace e Giovanni Battista Torriglia[36]. Stefano Scaniglia *seniore* è attivo anche in alcune delle opere pubbliche

[34] *Nuovi toponimi genovesi*, in «Genova Rivista Municipale», XVIII/3 (1938), pp. 24-26: 25.

[35] Originari di Rapallo, dopo la riforma di Andrea Doria 1528 gli Scaniglia, dall'albergo Fattinanti, passarono a quello dei Grillo: cfr. A.M.G. Scorza, *Le famiglie nobili genovesi*, Trebaseleghe, Fratelli Frilli, 2009, p. 195.

[36] *Antica città di Genova nel solo giro delle sue mura vecchie delineata nel 1656 dagli infrascritti architetti Gio. Batta. Garre, Stefano Scaniglia, Pietro Antonio Corrado, Gio. Batta. Biancho, Antonio Torriglia, Gio. Batta Ghiso, Gio. Batta. Storasio, Gio. Batta. Toriglia*, Genova, Museo di Sant'Agostino; cfr. E. Poleggi, *Iconografia di Genova e delle Riviere*, Genova, Sagep, 1976, pp. 98-99; C. Altavista, *Ricerca del barocco a Genova. Il palazzo di Gerolamo de Marini in un capitolato inedito di Bartolomeo Bianco*, in «Arte Lombarda», n.s., 144/2 (2005), pp. 54-63: 55 con bibliografia. Per i profili biografici e professionali degli architetti: F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, vol. I, Genova, Tipografia di Luigi Sambolino, 1864, pp. 62-63.

più "simboliche" della Repubblica come l'Albergo dei Poveri, per il quale fornirà i disegni e progetterà anche la strada di accesso[37], il *Molo Nuovo*, i Magazzini del Portofranco, posti tra il Ponte della Mercanzia e il Ponte Chiavari[38], oltre che nella riparazione della «Strada della Lanterna»[39] e nella cerchia delle *Mura Nuove*: cantieri ai quali parteciparono non solo Stefano, alle dipendenze dei *Padri del Comune* e del *Magistrato di Guerra* («che molti anni sel tenne a stipendio»)[40], ma anche Michele e Giovanni[41]. Tutte attività che lo vedono protagonista di opere all'avanguardia e in collaborazione con le menti più raffinate del momento: è infatti il 1654 quando Stefano Scaniglia *seniore* insieme al letterato, tecnico e matematico genovese Gio. Battista Baliano – attivo non solo per le operazioni di messa in sicurezza del porto e per l'ampliamento dell'acquedotto ma anche per le *Mura Nuove* con Ansaldo De Mari e operante nell'ambito degli studi galileiani e dell'ambiente gesuitico più aggiornato sui progressi scientifici e tecnici, amico di Gio. Vincenzo Imperiale e di Anton Giulio Brignole Sale[42] – in un momento di grande attività edilizia riferita alle opere pubbliche del governo genovese[43], e agli architetti Gregorio Barisone, Gio. Battista Garrè e Sebastiano Ponsello, effettua un sopralluogo presso il *Molo Nuovo* del porto di Genova, da poco progettato e realizzato da Ansaldo De Mari

[37] G. Banchero, *Genova e le due riviere*, Genova, Luigi Pellas Editore, 1846, p. 5; F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., pp. 60-61; F. Caraceni Poleggi, *Corradi*, *Pietro Antonio*, in DBI 29 (1983), pp. 319-322; Archivio Storico del Comune di Genova [ASCGe], *Padri del Comune*, 226, 654, 11 giugno 1660.

[38] ASCGe, *Padri del Comune*, *Atti*, 225, docc. 205, 7 aprile 1656, e 206.

[39] *Ivi*, doc. 221.

[40] F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., pp. 35, 61.

[41] *Nuovi toponimi genovesi*, cit., pp. 25-26.

[42] Per un profilo approfondito del tecnico e matematico genovese si vedano: C. Costantini, *Baliani e i Gesuiti. Annotazioni in margine alla corrispondenza del Baliani con Gio. Luigi Confalonieri e Orazio Grassi*, Firenze, Giunti-G. Barbera, 1969; G.F. Faina, *Ingegneria portuale genovese del Seicento*, Firenze, Giunti, 1969; S. Soldi, *Scienza e tecnica in Liguria dal Settecento all'Ottocento*, Genova, ECIG, 1984, pp. 36-42; A. Natucci, *Giovanni Battista Baliano, letterato e scienziato genovese del secolo XVI*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», XVII (1960), pp. 13-27; A. Lavaggi, *La scienza in Liguria dei secoli XVI e XVII: limiti, propensioni, individualità. Alcuni aspetti e considerazioni*, in «Physis. Rivista Internazionale di Storia della Scienza», XLII (2005), pp. 501-519. Si veda inoltre: E. Grillo, *Baliani, Giovanni Battista*, in DBI 5 (1963), pp. 553-557, con bibliografia; S. Rulli, *Continuity and Renewal of the City Image: The Enhancement and Strengthening of Public Architecture and Infrastructures as an Instrument for Political Communication*, in *Questioning Republicanism in Early Modern Genoa*, a cura di E. Zucchi e A. Metlica, Turnhout, Brepols, 2024, pp. 114-123: 119-120.

[43] S. Rulli, *Continuity and renewal*, cit., pp. 119-120.

ma rivelatosi insufficiente a riparare il bacino dalle mareggiate più forti[44]; lo studio idraulico, coordinato dallo stesso Baliani, porterà gli architetti a elaborare per i *Padri del Comune* un progetto di allungamento della struttura tramite la stessa tecnologia "a cassoni" già ideata e utilizzata dal De Mari[45]. Un ruolo particolarmente importante, quello di Stefano, per il bacino portuale genovese: nel 1647 era infatti già intervenuto per "restaurare" il *Molo Vecchio* e le mura cinquecentesche, nella «cortina che spazia dalle porte alla Malapaga»[46] e, intorno al 1650, per chiudere l'imboccatura del *Molo Nuovo*[47].
Il "clan" degli Scaniglia è però attivo anche nel savonese e nell'Oltregiogo: negli anni settanta del Seicento, Paolo Francesco, secondo Federigo Alizeri un discendente diretto di Stefano *seniore*, lavora alla ricostruzione della fortezza di Gavi e al progetto di una fortificazione da erigersi nel porto di Vado[48] – un cantiere dove, peraltro, nel 1627 aveva già lavorato lo stesso Stefano – e, nello stesso periodo, anche a Portomaurizio[49] e nella progettazione delle fortificazioni di Ovada[50]. Gli Scaniglia non furono però solo esecutori e progettisti di architettura ma anche, per usare un termine più "moderno", urbanisti e progettisti di strade: ancora una volta è Alizeri a presentare Paolo Francesco come «disegnatore delle strade che scendono a Voltri e ad Arenzano dalle bande di Cremolino, d'Ovada e d'Olba», opera che portata avanti «con fatica non leggera né spensierata, dacchè d'ogni terra e

[44] A. Di Raimondo, *Il palazzo di villa di Gio. Batta Baliano a Genova. L'eredità del doge Bernardo Clavarezza*, Genova, Erga, 2018, p. 46.

[45] Archivio di Stato di Genova [ASGe], *Camera Governo Finanze*, n. 2303, doc. del 30 aprile 1654, in A. Di Raimondo, *Il palazzo di villa di Gio. Batta Baliano*, cit., pp. 46-47. Per l'operato di Scaniglia per il porto: anche F. Podestà, *Il porto di Genova dalle origini fino alla caduta della Repubblica genovese (1797)*, Genova, E. Spiotti, 1913, pp. 295-298.

[46] F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., p. 61.

[47] ASGe, *Padri del Comune*, *Atti*, 225, cit., doc. 103, 24 ottobre 1650.

[48] F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., p. 35; G. Rossini, *Le fortificazioni genovesi a Vado dal XVI sec. Un capitolo di architettura militare*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., XIV (1980), pp. 107-139: 125.

[49] F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., p. 35.

[50] P. F. Scaniglia, *Pianta delle fortificazioni di Ovada*, 11 agosto 1673 (ASGe, *Raccolta dei Tipi, disegni e mappe*, *Cartografia miscellanea*, *Documenti iconografici estratti*, *Magistrato di Guerra e Marina*, 1225), cfr. E. Lusso, *Territorio, infrastrutture e tutela militare. I confini sabaudo-genovesi in età moderna*, in *Genova e Torino, Quattro secoli di incontri e scontri. Nel bicentenario dell'annessione della Liguria al Regno di Sardegna*, a cura di G. Assereto, C. Bitossi, P. Merlini, «Quaderni della Società Ligure di Storia Patria», 2, Genova 2015, pp. 187-214: 209.

castello descrisse la pianta e le condizioni in accuratissimi fogli»[51] ma anche progettista di tratti dell'acquedotto di Cavassolo[52].
È da questa stirpe che discende lo Stefano Scaniglia progettista della parrocchiale di Casella: figlio di Giovanni Battista, detta il suo testamento il 14 settembre del 1737 nella sua casa in via Balbi, «in vicinanza della Chiesa di Santa Brigida»[53], chiedendo di essere sepolto nella stessa; sposato alla nobildonna Polonia Carlevaro, lascia, come era consuetudine dei nobili, elemosina agli ospedali di Pammatone e degli Incurabili, all'Ufficio dei Poveri e al Riscatto degli Schiavi oltre che all'Opera di Nostra Signora di Misericordia di Savona e ai «Luoghi Pii di Gerusalemme». Nel corso del testamento ricorda anche la vedova di suo figlio Giovanni Battista, Anna Maria Reale, alla quale lascia del denaro e la possibilità, anche dopo la morte, di abitare nella sua casa insieme alla moglie – che dovrà continuare a mantenere –, e la nipote Caterina; qualora queste ultime fossero morte senza eredi, le beneficiarie del testamento sarebbero state, a loro volta, le figlie Maria Caterina, moglie di Giovanni Battista Storace – suo genero e sodale in diversi cantieri nonché suo esecutore testamentario – e Maria, moglie di Giovanni Barabino.
Un architetto non solo nobile, ma legato a doppio filo alla nobiltà, per la quale aveva già lavorato in stretta sintonia, come dimostrano alcuni importanti rilievi, perizie e relazioni tecniche redatti per valutare disegni e progettazioni di altri capi d'opera o colleghi[54]: si pensi al rilievo effettuato nel 1714 insieme a Giacomo Lagomaggiore – in quel momento architetto camerale – e Giacomo Viano per il Duca di Tursi e Maria Durazzo dell'edificio cinquecentesco sito tra Palazzo Tursi e la chiesa di San Francesco di Castelletto (precedente al settecentesco "Palazzo Bianco") e di alcune costruzioni contermini in vista della demolizione e ricostruzione da parte della Durazzo[55] oppure alla serie di contributi tecnici eseguiti nel 1724 – proprio insieme a Gio. Battista Storace oltre a Giacomo Viano, Gio. Battista Sanguineti,

[51] F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit., p. 35.

[52] ASCGe, *Padri del Comune*, *Atti*, 230, doc. 98, 21 aprile 1689, con l'architetto Gio. Battista Costanzo.

[53] ASGe*, Notai antichi*, 11112, Domenico Bacigalupo, doc. 171, 14 settembre 1737. Ringrazio Roberto Santamaria per la segnalazione del documento.

[54] *Edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, Firenze, Olschki, 2000, vol. II, p. 414.

[55] M. Labò, *I "Palazzi di Genova" di Pietro Paolo Rubens*, in «Genova», XIX/4 (1939), pp. 37-50: 40-41; ASCGe, *Padri del Comune*, *Atti*, 178, doc. 49, in E. Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del cinquecento a Genova*, Genova, Sagep, 1969, pp. 84-86, fig. 13 p. 84 e nota 12 p. 90; R. Santamaria, *L'arredo sacro della parrocchiale di Casella*, in «La Casana», XXXVIII/3 (1995), pp. 36-41: 39, nota 2.

Domenico Scaniglia e Gio. Bartolomeo Orsolino – per i padri carmelitani di San Carlo in occasione della progettazione della nuova libreria in contraddittorio con i gesuiti, coinvolti nella lite fin dal 1722; una lite che si conclude, a favore dei carmelitani, nel 1725, con una nuova proposta progettuale cui partecipano Giacomo Lagomaggiore e Domenico De Allio e un'ulteriore relazione tecnica di parte a firma, oltre che di Simone Scaniglia, di Giacomo Viano, Antonio De Ferrari e Gio. Antonio Ricca *seniore*[56].

All'attività di tecnico consulente si affianca però anche quella, seppur meno "vivace", di progettista: nel 1723 è capo d'opera nel cantiere di costruzione di un edificio con botteghe per i fratelli Bernardo e Giuseppe Bocciardo nella piazza di Vernazza, nel territorio del Capitanato di Bisagno[57], mentre nel 1701 si era già trovato a progettare, per le monache del monastero di Santa Brigida, sempre quindi nell'area di Balbi, la trasformazione di un magazzino esistente in una nuova casa da abitazione. Un cantiere per il quale, con il figlio Gio. Battista nel ruolo di capo d'opera, fornisce una proposta dettagliata e corredata di piante, prospetto e sezioni[58]; in questo ruolo lavora anche per la *Repubblica*, come dimostrano i disegni approntati in occasione dell'allargamento di *Strada Giulia* «verso mezzogiorno» e «verso tramontana», eseguiti insieme a Cipriano Storace e Gio. Battista Sanguineti nel 1731: un grande cantiere che vedrà attivi anche il genero e Gio. Antonio Ricca *seniore*[59].

Giovanni Battista Storace, architetto camerale dal 1724, sarà particolarmente attivo nella gestione delle infrastrutture della città per conto della magistratura dei *Padri del Comune*[60], un ruolo che lo porterà – accanto ad altri compiti, svolti anche su committenza aristocratica – a occuparsi dell'acquedotto urbano e a progettare

[56] N. De Mari, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi e i complessi genovesi di S. Anna, S. Maria della Sanità e S. Carlo*, in *Nicolò Doria. Itinerari culturali e religiosi nei secoli XVI-XVII tra Spagna, Genova e l'Europa*. Atti del convegno internazionale di studi (Genova, 8-10 ottobre 1994), a cura di S. Giordano e C. Paolocci, II, in «Quaderni Franzoniani» IX/2 (1996) p. 385; *Edilizia pubblica*, cit., p. 414.

[57] ASGe, *Notai antichi*, 10912, Bernardo Recagno, 2 settembre 1723. Ringrazio Roberto Santamaria per la segnalazione della documentazione.

[58] ASGe*, Notai antichi*, 9185, Alessandro Alfonso, 2 luglio 1701. Ringrazio Roberto Santamaria per la segnalazione della documentazione.

[59] ASCGe, *Padri del Comune*, *Atti*, 289, doc. 152. Per l'attività del Ricca nelle perizie per l'allargamento di Strada Giulia si vedano, con bibliografia citata, anche G. Fieschi Bossolo, *Aspetti dell'architettura settecentesca*, cit., pp. 141-142, nota 4 e C. Altavista, D. Barbieri, *Per un nuovo catalogo dei Ricca*, cit, p. 89, nota 39.

[60] G. Fieschi Bossolo, *Aspetti dell'architettura settecentesca,* cit., p. 142, nota n. 5, con bibliografia citata; E. De Negri, *Chiese settecentesche,* cit., p. 55.

la sede dei forni pubblici sulla collina di Castelletto[61]. Funzioni esercitate anche dal figlio Claudio, a sua volta architetto della *Repubblica* dal 1770 al 1797[62]: nomine che confermano il ruolo chiave ricoperto dalla famiglia nell'ambito dell'edilizia cittadina e degli incarichi pubblici, per i quali, per oltre un secolo, occuperà posizioni di rilievo. In questo contesto, lo Storace, nell'ottobre del 1717 aveva presentato un'offerta per la demolizione di alcune case di Ignazio Agostino Quartara in occasione del già citato cantiere per l'allargamento di *Strada Giulia*, occasione che vedrà protagonista Gio. Antonio Ricca *seniore*, che si aggiudicherà questo e altri appalti di demolizione oltre a una serie di perizie per i privati proprietari dei palazzi interessati dai lavori di modifica del tracciato stradale[63].
Nato nel 1651[64], il Ricca era già stato l'abile progettista della chiesa di San Pancrazio per i Padri Filippini (1690/1692) – una delle prime chiese a introdurre in città la nuova spazialità data da un'elaborazione della planimetria secondo forme ovali o allungate e poligoni mistilinei[65] –, della chiesa delle Scuole Pie (1708) oltre che per quelle di San Nazaro e Celso di Arenzano (con il fratello Antonio

[61] ASGe, *Raccolta dei Tipi, disegni e mappe dell'Archivio di Stato di Genova*, *Fondi cartografici originari*, *Mappe e tipi della Repubblica di Genova*, *Miscellanea di carte non riconducibili all'ordinamento originario*, 203, *Fabbriche dei forni in Castelletto (1719 - 1720)*.

[62] Architetto camerale dal 1750 al 1797, Claudio Storace si renderà protagonista di numerosi e importanti lavori pubblici e privati all'interno del territorio genovese, primo fra tutti il ponte-sifone sul torrente Geirato che, dal 1777, anno della sua conclusione, consentirà all'acquedotto cittadino di dotarsi di un'importante miglioria tecnologica, che si affiancherà ad altri lavori e progetti redatti dallo stesso al fine di potenziare l'approvvigionamento idrico della città: G.V. Mosele, *Cenni storici sull'acquedotto civico*, in «Genova. Rivista municipale», XVIII/1 (1938), pp. 41-60; F. Podestà, *L'acquedotto di Genova 1071-1879*, Genova, Tipografia del R. Istituto sordo-muti, 1879, pp. 68-86; M. Spesso, *L'architettura a Genova nell'età dell'Illuminismo*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 32-33; L. Rosselli, *L'acquedotto storico di Genova*, Genova, Nuova Editrice Genovese, 2009, pp. 236-237. Si distinguerà anche nel dibattito per l'apertura di *Strada Nuovissima*, per la quale presenterà un'ipotesi progettuale, poi non attuata, fondata sulla proposta di un tracciato lineare che dal giardino di Giacomo Maria Brignole avrebbe condotto all'imbocco di via Lomellini: F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, vol. II, parte 1, Genova, presso Gio. Grondona Q. Giuseppe, 1847, p. 359; M. Spesso, *L'architettura a Genova*, cit., pp. 41-42.

[63] ASCGe, *Padri del Comune*, *Atti*, 289, doc. 109; doc. 90; doc. 98 (qui insieme a Cipriano Lagomaggiore); doc. 100.

[64] C. Altavista, D. Barbieri, *Ricca*, cit.; C. Altavista, D. Barbieri, *Per un nuovo catalogo dei Ricca*, cit., p. 71.

[65] *Ibidem*; *Ivi*, p. 73.

Maria, autore della Madonnetta) e Santa Margherita di Sori (1711)[66]. L'architetto onegliese era anche stato autore del "restauro" della chiesa romanica di Santa Maria delle Vigne (inizi del XVIII secolo) e della costruzione degli oratori dei Santi Pietro e Paolo in piazza San Bernardo (1714-1722) e di Sant'Antonio in *Strada Giulia* (1719, demolito)[67]. Saranno proprio i lavori della strada a portare lo Storace a diverse e ripetute occasioni di "contatto", seppure indiretto, con il Ricca fino a quando, nel giugno del 1727, non si aprirà un contenzioso fra gli eredi del maestro onegliese (morto nel 1725[68]) per la vendita di un sito preso in appalto per le demolizioni connesse proprio al cantiere di *Strada Giulia*: lo Storace, in qualità di architetto camerale – ruolo nel quale era subentrato allo stesso Ricca, nominato il 13 luglio del 1722[69] – elaborerà una relazione che riferirà della «qualità e del prezzo» dell'area[70]. L'architetto non sarà però solo dedito ai lavori pubblici, ma ricoprirà ruoli di protagonista anche in cantieri privati, finalizzati all'aggiornamento della residenzialità dell'aristocrazia genovese: è infatti nel 1743 che, all'atto di redigere il proprio testamento[71], il doge Stefano Durazzo darà conto del rinnovo del palazzo di famiglia, da poco compiuto per mano proprio dello Storace[72]. Si tratta della residenza di via Del Campo che, ricca di una raffinata quadreria, presenta un prospetto dalla decorazione pienamente *rocaille*, opportunamente studiato dall'architetto in modo tale da sottolineare al massimo l'aggiornamento della dimora, i cui saloni del secondo piano erano stati affrescati da Domenico Parodi e Giacomo Antonio Boni[73].

[66] *Ibidem*; *Ivi*, p. 71.

[67] *Ibidem*; *Ivi*, p. 75.

[68] *Ibidem*, *Ivi*, p. 71 con bibliografia.

[69] M. Labò, *Invito a studiare i Ricca*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», XII/4 (1936), p. 240; C. Altavista, D. Barbieri, *Per un nuovo catalogo dei Ricca*, cit., p. 72.

[70] ASCGe, *Padri del Comune*, *Atti*, 289, doc. 127.

[71] ASGe, *Notai di Genova, I sezione*, 1075, 5 marzo 1743, in M. Antola, *Lo spazio della carta come strumento di conoscenza della volontà collezionistica: inventari e cabrei figurati* in *Collezionismo e spazi del collezionismo, temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2014, pp. 141-156: 141.

[72] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 55; *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, a cura di E. Poleggi e F. Caraceni Poleggi, Genova, Sagep, 1969, p. 104; R. Vecchiattini, scheda 25 - *Palazzo Durazzo-Cattaneo Adorno*, in *Una reggia repubblicana. Atlante dei Palazzi di Genova (1576-1664)*, a cura di E. Poleggi, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998, p. 95; M. Antola, *Lo spazio della carta*, cit., p. 141.

[73] L. Magnani, *Natura e artificio decorativo*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione in Liguria nel Settecento*, Genova, Sagep, 2000, pp. 168-170.

Tempi, materiali, tecniche e maestranze del cantiere

Se il progetto delineato dallo Scaniglia per la «nuova fabbrica della Chiesa della Casella»[74] aveva trasformato completamente l'antica sede di culto in uno spazio aggiornato sulle nuove istanze compositive, il coordinamento di Gio. Battista Storace – personalità di adeguata sensibilità ed esperienza, particolarmente adatta alla gestione di un cantiere così complesso – ne aveva assicurato la corretta esecuzione, sia dal punto di vista della spazialità sia da quello delle finiture.
La nota di «Spese fatte per la nuova fabbrica della Chiesa della Casella»[75] elenca tutti i costi sostenuti dalla comunità per la nuova edificazione della parrocchiale: le pagine del registro che, giorno dopo giorno specificano materiali, maestranze e mezzi d'opera, sono una fonte primaria per comprendere l'organizzazione del cantiere e delle sue tempistiche, l'approvvigionamento dei materiali, la conoscenza delle maestranze e le tecniche impiegate.
I lavori, avviati il 13 marzo del 1718 con il pagamento «a Pasqualino Strata, e compagni di n. 89 tavole di noce», si sviluppano con un ritmo piuttosto sostenuto: appena una settimana dopo, infatti, vengono annotate le spese di 22 lire e 16 soldi per il «Mastro Simone Scaniglia per esser venuto a fare il disegno della Chiesa, e datone copia» e di 3 lire e 6 soldi per «la spesa fatta dal medemo all'osteria» e, nei giorni 29 e 30, quelle per il pagamento di «un'huomo mandato dal sopradetto Scaniglia a portar il disegno» e per il costo del viaggio effettuato per portare il disegno della nuova chiesa a Tortona, per farlo approvare dal «Monsignor Illustrissimo Vescovo»[76]. Si procurano poi 36 «coffe» per l'approvvigionamento dei materiali e, il 9 di aprile, si pagano, nuovamente a Pasqualino Strata – evidentemente l'impresario che, in questa prima fase, fornisce componenti edili e manodopera – ben 51 giornate «lavorate a fabricare legnami per la chiesa» cui seguono vari compensi per la costruzione dei ponti, per «gettar'a terra la chiesa vecchia», per la fornitura di calcina, corda, zappe, chiodi e legname[77]. Il 30 di aprile, in occasione del pagamento della prima settimana di lavoro agli operai[78], compare, per la prima volta, il nome del *maestro* Gio. Battista Storace, al quale vengono coperte 6 giornate al

[74] Archivio parrocchiale di Casella [APCas], 28, *Amministrazione delle Masserie dall'anno MDCXCVI fino all'anno 1726 sotto l'arciprete Strata*, c. 107 sin.

[75] *Ibidem*; A. Boccioni, *La chiesa di Santo Stefano in Casella. Note storiche*, Busalla (Ge), Brigati, 2000, pp. 9-13; R. Santamaria, *L'arredo sacro*, cit., p. 36.

[76] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., c. 107 sin.

[77] *Ivi*, c. 107 sin.

[78] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 52.

costo di 2 lire e 10 soldi l'una: una cifra ben più alta, confermata in tutti i pagamenti successivi, di quella corrisposta, nella stessa data e sempre per 6 giornate, al *maestro* Filippo Scaniglia (1 lira e 4 soldi alla giornata), segno di una maggiore responsabilità ricoperta all'interno del cantiere, molto probabilmente con un ruolo di coordinamento. In questa stessa giornata vengono pagati anche i *maestri* Gio. Maria e Tommaso Sartore[79]. Nomi che tornano, anche il 7 di Maggio – e comunque, con una periodicità abbastanza costante –, insieme a quelli di Giovanni e Gio. Battista Scaniglia (quest'ultimo probabilmente il figlio di Simone, morto prima del 1737, anno del testamento del padre) e a quello di Tomaso Storace[80], tutti corrisposti con la medesima cifra (1 lira e 4 soldi o 1 lira e 10 soldi alla giornata) e, con tutta probabilità, sempre sotto il coordinamento dello Storace. Nei mesi autunnali si aggiungerà nuovamente Giovanni Scaniglia[81].
Si procede quindi con il bagnare e impastare la calcina e con il «serrare» le tavole da ponte[82] oltre che con l'acquistare vario materiale come «abbadini»[83] di ardesia e chiodi stagnati «da abbadini», probabilmente già in vista della costruzione della copertura: il cantiere quindi avanza e, il 14 di maggio, Simone Scaniglia torna, evidentemente a visitare il sito, e gli viene nuovamente coperto il conto dell'osteria[84]. Lo stesso giorno si continua con il pagamento delle maestranze tra cui spiccano ancora i nomi dei *Maestri* Gio. Battista Storace, Filippo Scaniglia, Giuseppe Marchese, Gio Maria e Tomaso Sartore[85] oltre a quelli di Gio. Battista e Bartolomeo Casella, da questo momento in poi pagati regolarmente durante tutta la durata dei lavori. Il 28 di maggio si aggiungerà anche il *Maestro* Andrea Scaniglia[86], segno di una stretta collaborazione tra membri di uno stesso *clan* familiare, qui fortemente rappresentato dagli Scaniglia e dagli Storace oltre che dai locali Casella e Sartore[87]. È il momento in cui si trova il primo pagamento a uno «scarpellino» (*mastro*

[79] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., c. 107 sin.

[80] *Ivi*, c. 107 dx.

[81] *Ivi*, da c. 115 dx.

[82] Il termine ha il significato di segare: A. Decri, *Un cantiere di parole. Glossario dell'architettura genovese tra Cinque e Seicento*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2009, p. 115; APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit. cc. 107 sin. e dx.

[83] Il termine è da a intendersi riferito alle lastre di ardesia utilizzate per il manto di copertura dei tetti.

[84] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., c. 107 sin.

[85] *Ivi*, c. 107 sin.

[86] *Ivi*, c. 108 dx.

[87] Cfr. E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 53.

Niccolò Barberi), segno che si sta procedendo con l'elevazione della fabbrica. Si continua con i pagamenti delle «fatture de ferramenti»[88] e con gli approvvigionamenti di materiale edile: il 21 luglio si paga un viaggio «per andar a Voltaggio a prendere un carico di chiodi»[89] mentre il 7 di settembre viene saldato «Benedetto Costa per seguitar a batter il ferro per la croce»[90]. Nel mese di settembre si continua a fare arrivare calcina da Pietra Lavezzara[91], «abbadini» da Genova (ben 7.218) e chiodi da Montoggio[92], mentre a ottobre si paga il «carbone adoperato a far ramponi e tiranti per il tetto della chiesa», si procede «a batter ferri nella focina»[93] e si paga una «fattura di ferri»: si tratta delle chiavi della chiesa, delle «ferrate»[94] del coro e di diverse altre manifatture piccole «cio è picozzi, picconi […] agoggie, e cose simili»[95]; lo stesso *maestro* viene pagato per la fornitura di altro ferro con il quale vengono fatti «i tiranti posti nelle pilastrate [stipiti], caragollo[96], e facciata della chiesa»[97]; si procede poi, durante il mese di novembre, con il pagamento di «chiappe di Lavagna longhe in tutto palmi 77, e larghe palmi 2 ½ […] adoperate nell'altare maggiore, e in parte da adoperarsi nella facciata» provenienti da Genova, cui si aggiungono ferri, chiavi e due tiranti per il tetto, otto ramponi, due mappe, otto «doggioni» grossi per le porte di piazza e si approvvigionano dei vetri da Genova (forniti da Benedetto e Antonio Trucco)[98]. A inizio gennaio dell'anno successivo arrivano «320 mezze chiappe di vedro» – compreso il piombo per le finestre e il fissaggio dei cardini al muro[99] – 200 delle quali arrivano rotte a causa, forse, dei sobbalzi subiti durante il lungo viaggio. Dopo una breve sospensione in febbraio, i lavori riprendono l'8 di marzo con il pagamento del *maestro* Giuseppe Marchese per «disarmare l'arcade della Chiesa, cioè i legni grossi»[100].

[88] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., c. 108 dx.

[89] *Ivi*, c. 111 dx.

[90] *Ivi*, c. 113 dx.

[91] *Ivi*, c. 114 dx.

[92] *Ivi*, c. 115 sin.

[93] *Ivi*, c. 115 dx.

[94] Il termine ha il significato di inferriate: A. Decri, *Un cantiere di parole*, cit., p. 64.

[95] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., c. 116 sin.

[96] Il termine indica la «scala a chiocciola che collega ambienti di servizio a vani serviti»: A. Decri, *Un cantiere di parole*, cit., p. 42.

[97] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., c. 116 sin.

[98] *Ivi*, c. 117 sin.

[99] A. Decri, *Un cantiere di parole*, cit., p. 100.

[100] E. De Negri, Chiese settecentesche, cit., p. 52 28; APCas, *Amministrazione delle Masserie*,

L'anno 1720 si apre con i pagamenti per le provviste di calcina e con il saldo del conto di ulteriori 1.500 abbadini comprati a Bargagli e, per tutta la primavera si lavora «a far chiappe», continuando ad approvvigionare al cantiere abbadini, chiappe e chiodi[101]; a luglio vengono annotate spese «per un penello per dar'il bianco» e per il lavoranti impegnati a «far ponti» sotto il coordinamento del ponteggiatore Cirpiano Parodi e, nelle giornate del 13, del 20 e del 24 dello stesso mese, vengono pagati i *maestri*: tra i tanti nomi che lavorano al cantiere c'è però ormai solo Gio. Battista Storace, affiancato da nominativi "nuovi" come quelli di Angelo Antola, Pietro e Cipriano Massucco. Solo il 3 agosto si aggiunge Giuseppe Storace[102].
Con l'autunno si provvede a mettere mano alle vetrate: il primo di ottobre Pasqualino Boggio lavora a «la vedrata grande sopra la porta maggiore»[103] e il 5 il «vedraro» *maestro* Nicolò Alberti fornisce «9 chiappe di vedro intiere» da collocare «nella vedriata dell'ovato sopra la porta» supportate dai «canti doppi» del *maestro* Antonio Tara; nel gennaio del 1721 si procede con il «far il portello dell'ovato» e si acquistano «100 chiodi da scandole per chiudere le fessure dell'ovati del coro» – ovvero le finestre che danno luce al presbiterio, collocate all'imposta della volta – mentre nel mese di marzo si paga «una serratura da cricca stagnata» per la porta maggiore e si procede con altre piccole spese, segno che i grandi lavori di edilizia sono ormai quasi giunti al termine: si acquistano due paia di ampollette e i relativi piattini per l'altare, si accomodano dei candelieri in ottone, si compra la tela per la fodera del Crocifisso, si fa «accomodare» un calice e si procede a riparare il tetto della cucina della canonica[104]. Il 31 agosto e il 19 di novembre viene pagato il «marmararo» Carlo Maria Stella per il «portaro» di marmo, che verrà 'tirato' «con il carro da Genova alla Casella» (pagamento del 25 gennaio 1722) con l'aiuto di due buoi e sei uomini che lavoreranno per due giorni e successivamente murato (la calcina per questa operazione viene pagata il 28 di dicembre del 1721) con una serie di operazioni che si concluderanno in primavera, il 30 di maggio del 1722[105] (es. «impiombare i marmi», preparare il ferro per «incastrare le ante», installare le serrature, murare le mappe). Tra questi ultimi interventi si colloca anche l'acquisto per 42 lire di «diverse robbe per far la tinta per la porta grande della chiesa», ovve-

cit., c. 117 sin.

[101] *Ivi*, c. 117 dx.

[102] *Ivi*, c. 118 sin.

[103] *Ivi*, c. 118 dx.

[104] *Ibidem*.

[105] *Ivi*, cc. 119 sin. e dx.

ro il decoro pittorico raffigurante un portale sormontato da un frontone triangolare spezzato, oggi scomparso ma ancora ben visibile nelle foto storiche[106].
Sebbene lo sforzo economico per la comunità sia stato davvero notevole – il costo dei lavori eseguiti a partire dal 13 marzo 1718 al 30 maggio 1722 assomma a ben 11.158 lire 6 soldi e 4 denari[107] – nel 1724 si annotano ulteriori spese riguardanti le "finiture" e le decorazioni dell'edificio, «fatte quest'anno nuovamente per la fabrica della Chiesa, cioè «soffitte»[108], vetrate, «astrico»[109], altare maggiore, due porte piccole «et altro»: si pagano quindi Gio. Battista Storace «per far le soffitte, e finire dal cornisone in su» (475 lire), Cipriano Passano per 34 fasci di canne e le «stacchette» (chiodi a testa grossa[110]) per le «soffitte» (si sta approntando la volta in cannicciato), 3 boglioli di calcina e si fanno nuovamente innalzare i ponti a Gio Battista Grasso; si acquistano quindi anche 4 pennelli «per dare il bianco» e si comprano 4 «cantare» di gesso da Campomorone e altri 73.10 rubbi di calcina. Si acquistano inoltre 4.900 «chiodi da canne»[111]. Parallelamente procedono i lavori per la pavimentazione: si acquistano «200 chiapelle per far le bocche alle seporture» e si lavora anche all'altare maggiore (acquistando marmo, colori e pennelli e 10 embrici per i gradini)[112]; si portano avanti però anche altri pagamenti – al *maestro* Filippo Scaniglia e al ponteggiatore – ancora legati alle fasi decorative interne ed esterne e, il 23 luglio 1724, si procede con il saldo del progetto del 1718 del «Maestro Simone Scaniglia per mano di Maestro Gio. Battista Storace»[113]. Il 2 settembre del 1724 si pagano nuovamente Gio. Battista Storace per 29 e ⅔ giornate a 3 lire al giorno per «fare l'astrico, l'altare et altro», il *maestro* Nicola Massuccone per le stesse giornate (ma a 2.2 soldi al giorno) «per li telari da vedri», si approvvigiona il ferro da Voltaggio e si paga per il «porto di vedri e piombo da Genova», dove si compra anche altro ferro per «far trappe per li vedri» e «carbone adoperato per detti vedriate»[114]. Si paga anche il «vedraro» per «n. 1283 mezze chiappe di vedri

[106] *Ivi*, c. 119 dx. Cfr. A. Boccioni, *La chiesa di Santo Stefano*, cit., p. 12.

[107] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cc. 60 dx, 119 dx.

[108] Con il termine «soffitta» o «soffitto» si intendeva la volta (o il controsoffitto) di canne appesa a un solaio o a una copertura lignea: A. Decri, *Un cantiere di parole*, cit., p. 116.

[109] Il termine ha il significato di pavimentazione: A. Decri, *Un cantiere di parole*, cit., p. 28.

[110] *Ivi*, p. 119.

[111] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., cc. 60 dx e 65 dx; cfr. A. Boccioni, *La chiesa di Santo Stefano*, cit., p. 123.

[112] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., cc. 60 dx e 65 dx.

[113] *Ibidem*.

[114] *Ivi*, cc. 60 dx e 66 dx.

poste alle vedriate del'ovati […] più n. 8 poste nella piccola vedriata del campanile, i battenti alle due arve delle porte piccole, trappe da vedri»[115] e altro carbone «adoperato far li ferri da vedri», 600 «chiodi da scandole», «mappe alle vedrate» e «negro di fumo per tingere le chiavi di ferro»[116]. Il 2 di febbraio del 1725 si retribuisce Giacomo Grosso per le giornate lavorate «a far il pulpito» (un manufatto in legno che sarà poi sostituito da quello in marmo che si vede ancora oggi) e i chiodi usati per farlo[117], mentre il 22 giugno si pagano diversi chiodi e «stachette» posti al «confessionario» fatto sotto il pulpito, per il quale serviranno anche «due lame stagnate, e fodrate» insieme a una «libra» di colla, lavori che dureranno fino al 4 agosto, quando verrà saldato il contro del «ferraro per due mappe, due cascami e una cricca, con suo criccadore posti al portello di detto confessionario»[118]. Il 16 di ottobre vengono pagati al «marmararo» Carlo Maria Stella «n. 4 pordelli con suoi telari di marmo per le bocche delle sepolture» per le quali si erano appositamente raccolte le elemosina dei parrocchiani[119] e si salda anche il conto delle quattro chiavette di ferro «per le medeme bocche», per il «porto di detti marmi da Genova» e «per mettere in lavoro dette bocche»[120].

Di grande interesse è anche la fattura dei capitelli in stucco del coro e della trabeazione, per i quali le fonti archivistiche ci tramandano il nome dello stuccatore, di origine comasca, «Gio Siro Ferrada» (Giovanni Ciro Ferrada)[121]: attivo a Casella nel luglio del 1728, è infatti uno dei protagonisti dei grandi cantieri dello stucco a Genova. Formatosi all'interno della bottega di Giacomo Maria Muttone, sotto la cui guida, appena quindicenne, viene accolto nel 1693, è riconosciuto da Ezia Gavazza come il figlio di quel maestro muratore *Jo. Baptista*, lombardo con bottega in città[122]. L'apprendistato presso il Muttone, originario di Scaria, terra "dei laghi", se da un lato si sviluppa in quel clima di perfetta collaborazione impostata, da sempre,

[115] Per *arva* si intende telaio, anta mobile: A. Decri, *Un cantiere di parole*, cit., p. 25.

[116] APCas, 28, *Amministrazione delle Masserie*, cit., cc. 60 dx, 66 dx.

[117] *Ivi*, cc. 60 dx, 67 dx.

[118] *Ivi*, cc. 60 dx e 68 dx.

[119] *Ivi*, cc. 60 dx e 69 sin.

[120] *Ivi*, cc. 60 d e, 69 sin. e dx.

[121] *Ivi*, c. 29 dx; R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Chiese in Liguria*, cit., p. 107.

[122] ASGe, *Notai antichi*, 8695, Silvestro Merello *juniore*, 3 novembre 1693, in E. Gavazza, *Stucco e decorazione tra Sei e Settecento a Genova. Le connessioni di Lombardia*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento, Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di V. Terraroli e G.C. Sciolla, Bergamo, Bolis, 1995, pp. 19-23:19; L. Alfonso, *Mecenatismo e arte in Santa Maria delle Vigne (sec. XVII-XVIII)*, in «Studi genuensi», n.s., IX (1991), p. 74.

all'interno della «struttura associativa e operativa» del gruppo dei lacuali che operano in area genovese[123], dall'altro consente al giovane apprendista di maturare uno stile in linea con quello del maestro, che in quegli anni era alla guida, evidentemente, di una bottega che poteva vantare commissioni di grande spessore. Commissioni che avevano portato il Muttone non solo a lavorare per Andrea Lomellino alla chiesa di San Giovanni Battista di Sampierdarena ma, soprattutto, nel 1687, per Gio. Francesco Brignole alla raffinata decorazione a stucco che connota le sale di Palazzo Rosso dedicate alle quattro stagioni dell'anno da Domenico Piola e Gregorio De Ferrari e, quattro anni dopo, all'ornamento del coro di Nostra Signora delle Vigne[124], poi rinnovato in occasione del cantiere coordinato da Gio. Antonio Ricca *seniore* a inizio Settecento[125]. Un lavorare che, come nota già Ezia Gavazza, non è solo "rifinire" elementi architettonici o ornati decorativi rimanendo nell'anonimato delle maestranze attive all'interno del cantiere ma utilizzare lo stucco «come materia plastica» definita in «stretta connessione sia con la cultura pittorica sia con la scultura»[126]. Un ruolo che ben si riconosce nei capitelli che coronano le lesene del coro, ma anche quelle che ritmano l'aula, frutto certamente di una stessa mano e di identici modelli grafici di riferimento che vedono capitelli compositi coronati, al centro dell'abaco, da fiori, piccole teste angeliche o di monaca. Una fantasia che si fa ancora più esuberante nel ricco modellato del festone di fiori e frutti che scaturisce dall'occhio delle volute tra le quali pende morbidamente: particolari che dovevano essere ancora più raffinati e di spicco nell'ambiente completamente bianco inizialmente pensato per connotare l'originaria spazialità architettonica settecentesca. Un *modus operandi* che il Ferrada aveva già applicato, seppure con alcune differenze del repertorio ornamentale, all'atto di definire l'assetto decorativo della parrocchiale di Sori, segno di una circolazione non solo di modelli ma anche, e soprattutto, di maestranze aggiornate[127].

[123] E. Gavazza, *Stucco e decorazione*, cit., p. 19.

[124] *Ivi*, pp. 19-21.

[125] C. Altavista, D. Barbieri, *Ricca*, cit. con bibliografia.

[126] E. Gavazza, *Stucco e decorazione*, cit., p. 19.

[127] E. De Negri, *Chiese settecentesche*, cit., p. 63.

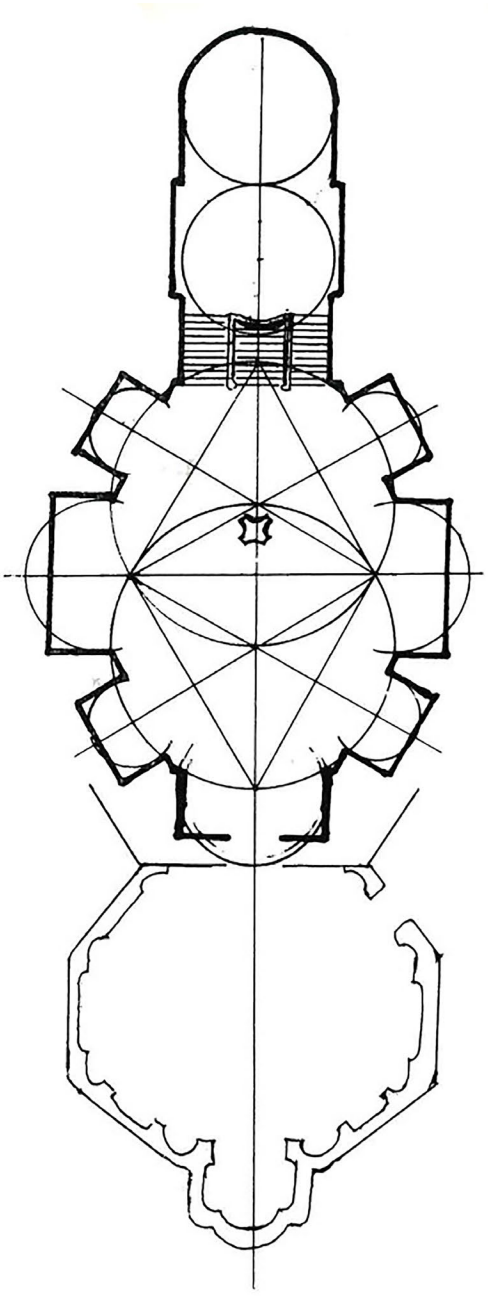


Fig. 1 Schema planimetrico del santuario di Nostra Signora Assunta di Carbonara (Madonnetta), Genova (in De Negri 1967, p. 46).



Fig. 2 Santuario di Nostra Signora Assunta di Carbonara (Madonnetta), Genova, interno.

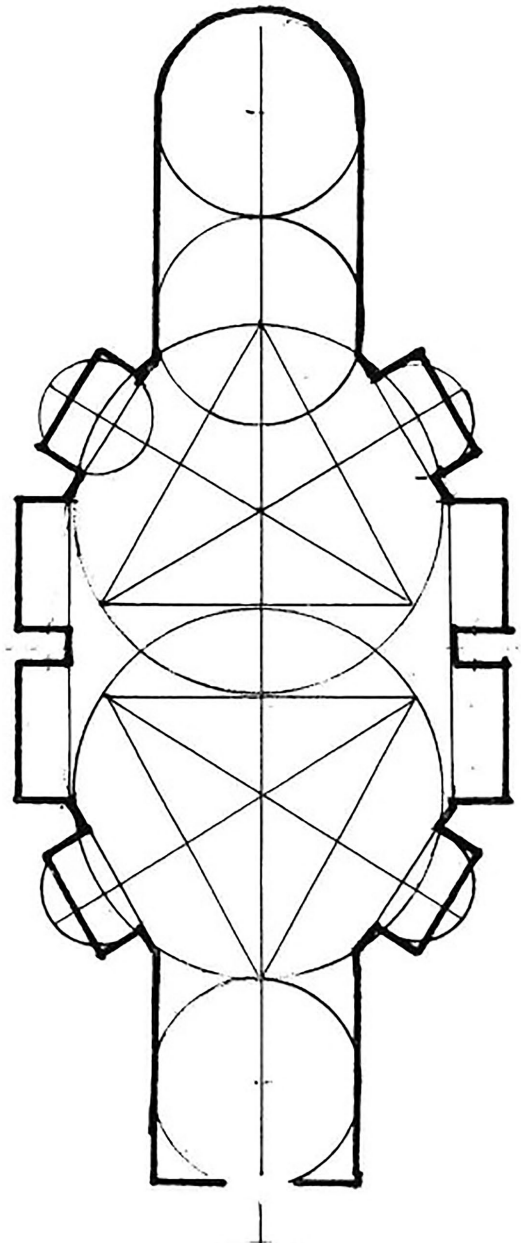


Fig. 3 Schema planimetrico della parrocchiale di Santa Margherita, Sori (Genova), (in De Negri 1967, p. 47).



Fig. 4 Parrocchiale di Santa Margherita, Sori, interno.



Fig. 5 Santuario di Nostra Signora del Carmine in località Nozarego, Santa Margherita Ligure (Genova), esterno.



Fig. 6 Parrocchiale di Santo Stefano in località Larvego, Campomorone (Genova), interno.



Fig. 7 Parrocchiale di San Giovanni Battista, Cervo (Imperia), interno.



Fig. 8 Parrocchiale dei Santi Cosma e Damiano, Torre Paponi (Imperia), interno.



Fig. 9 Santuario di Nostra Signora Assunta di Carbonara (Madonnetta), Genova, veduta della volta a copertura dell'aula.

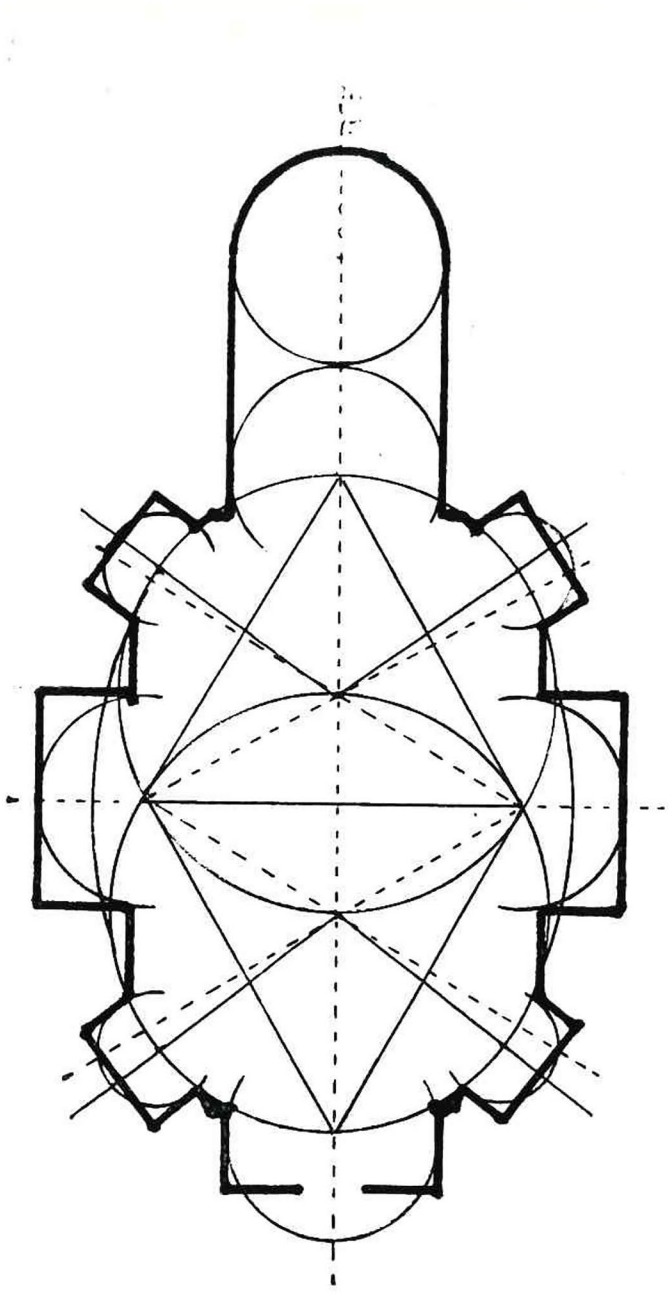


Fig. 10 Schema planimetrico della parrocchiale di Santo Stefano, Casella (Genova), (in De Negri 1967, p. 47).



Fig. 11 Parrocchiale di Santo Stefano, Casella (Genova), veduta della volta a copertura dell'aula.



Fig. 12 Parrocchiale di Santo Stefano, Casella (Genova), interno.



Fig. 13 Parrocchiale di Santo Stefano, Casella (Genova), interno, dettagli delle partiture architettoniche.

PROFILO AUTRICE

Sara Rulli

Sara Rulli si è laureata in Architettura presso l'Università degli Studi di Genova e ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in *Storia e conservazione dei beni culturali artistici e architettonici* presso il medesimo Ateneo, per il quale collabora alla didattica dei corsi universitari ed è docente di *Storia dell'Arte Moderna e valorizzazione del territorio* e di *Storia dell'Architettura dal Medioevo all'età contemporanea*. Dal 2018 ricopre il ruolo di Funzionario Architetto presso il Ministero della Cultura lavorando presso il Palazzo Reale e le Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola di Pellicceria a Genova. Nell'ambito della ricerca si è dedicata principalmente allo studio degli spazi del collezionismo, dell'architettura e del paesaggio genovese e ligure tra XV e XX secolo, partecipando a convegni nazionali e internazionali e pubblicando articoli e saggi su riviste specialistiche. È attiva nell'ambito della divulgazione scientifica e ha preso parte a numerosi cicli di seminari e conferenze finalizzati alla comunicazione delle vicende urbane e architettoniche della propria città. Dal 2013 al 2019 ha inoltre collaborato alla valorizzazione del sito UNESCO *Genova, le Strade Nuove e il sistema dei Palazzi dei Rolli*.

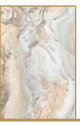
Sara Rulli graduated in Architecture from the University of Genoa and obtained a PhD in *Storia e conservazione dei beni culturali artistici e architettonici* from the same university, where she collaborates in teaching university courses and lectures in *Storia dell'Arte Moderna e valorizzazione del territorio* and *Storia dell'Architettura dal Medioevo all'età contemporanea*. Since 2018, she has held the position of Funzionario Architetto at the Ministero della Cultura, working at the Palazzo Reale and the National Galleries of Palazzo Spinola di Pellicceria in Genoa. Her research has focused mainly on the study of spaces for collecting, architecture, and the landscape of Genoa and Liguria between the 15th and 20th centuries. She has participated in national and international conferences and published articles and essays in specialist journals. She is active in the field of scientific dissemination and has taken part in numerous seminars and conferences aimed at communicating the urban and architectural history of her city. From 2013 to 2019, she also collaborated on the promotion of the UNESCO site *Genoa Strade Nuove and the system of the Palazzi dei Rolli*.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1, **3**, **10**: E. De Negri, *Chiese settecentesche a pianta ellittica nel genovesato*, in «Bollettino Ligustico per la storia e la cultura regionale», 19 (1967), n. 1-2, pp. 46-47.

FRAGMENTA

MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 167-197



Federico Frasson

Carriere equestri nelle epigrafi di *Luna*. In margine a un frammento inedito*

Abstract ITA

Un frammento epigrafico, ritrovato a Luni negli scavi della prima metà degli anni Settanta del Novecento, pur conservando esigue tracce di testo, potrebbe contenere i residui del *cursus honorum* di un cavaliere, a cui era stato dedicato un monumento onorario. Insignito dell'*equus publicus*, l'anonimo notabile, vissuto nel I secolo d.C., sembra abbia ricoperto anche la carica sacerdotale di *flamen Augusti*. Sulla base di questi elementi e di una serie di interessanti corrispondenze, si valuta la possibilità che il frustulo sia parte di un'epigrafe frammentaria rinvenuta da Carlo Promis nel 1837 (*CIL* XI 1342).

Abstract ENG

An epigraphic fragment, unearthed at Luni during excavations conducted in the first half of the 1970s, although preserving only minimal traces of text, may contain the remnants of the *cursus honorum* of an equestrian to whom an honorary monument had been dedicated. Having been awarded the *equus publicus*, the anonymous notable, who lived in the 1st century A.D., appears also to have held the priestly office of *flamen Augusti*. On the basis of these elements and a series of intriguing correspondences, consideration is given to the possibility that the fragment belongs to a fragmentary inscription discovered by Carlo Promis in 1837 (*CIL* XI 1342).

Parole chiave

Luni area archeologica, frammento epigrafico, epigrafe di età romana, carriere equestri, *cursus honorum*, *equus publicus*, *flamen Augusti*

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-f-frasson-carriere-equestri-epigrafi-luna/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Tra i frammenti epigrafici custoditi nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Luni esiste un frustulo marmoreo **[fig. 1]**, che conserva le tracce di tre righe di scrittura[1]. Benché le lettere superstiti e chiaramente riconoscibili siano poche, il reperto merita un esame più accurato, perché si presta ad alcune possibili ricostruzioni di porzioni del testo. Si tratta apparentemente di un frammento interno di una lastra di marmo bianco, sebbene il retro, completamente fratto, non permetta di confermare con certezza la tipologia e l'effettivo spessore originario del supporto[2]. La superficie frontale appare liscia, anche se segnata da leggere scalfitture e lievi incrostazioni, e solcata grossomodo nella parte centrale da una venatura superficiale; nella seconda riga di testo si osserva anche una scheggiatura in corrispondenza della parte interna del vertice superiore della N.

L'iscrizione, dal *ductus* regolare, presenta lettere apicate di buona fattura, assai simili per modulo e dimensioni, e segni di interpunzione a triangolo (in 1) e a virgola (in 2): all'inizio di 1 sopravvive la parte inferiore del semicerchio di una C con apicatura a uncino, seguita da una O, di cui un tratto dell'ovale, nella parte superiore sinistra, conserva solo una porzione del solco di incisione in corrispondenza della frattura; lo stesso dicasi per il braccio superiore della successiva E e per una delle aste traversali della X; all'inizio di 2 si conserva un piccolo residuo dell'estremità superiore di una lettera, seguito dalla parte superiore di un'asta verticale con apicatura, probabilmente quanto resta di una I, visto che la distanza troppo ridotta dal segno di lettera che precede impedisce di ipotizzare la presenza di una N, come si può facilmente comprendere osservando la N successiva, di cui è caduta in lacuna l'estremità inferiore dell'asta verticale di sinistra, eccezion fatta per un piccolo tratto di apicatura. Alla fine della riga manca una minima porzione dell'apicatura dell'asta montante di destra della A, mentre in corrispondenza della linea di frattura sopravvive metà del solco dell'asta obliqua di sinistra di una V, con parte della relativa apicatura. In 3 rimangono le tracce di due lettere, rispettivamente una piccola porzione di un solco curvilineo lungo la linea di frattura, forse parte di una curva, e la parte superiore di un'apicatura, riferibile dubitativamente all'estremità del braccio sinistro di una T.

* Ringrazio la Dott.ssa Marcella Mancusi, Direttore del Museo Archeologico Nazionale e Parco Archeologico di Luni, per aver agevolato le mie ricerche e per avermi fornito preziose indicazioni sull'ubicazione dei reperti.

[1] Luni (La Spezia), Museo Archeologico Nazionale di Luni, depositi, inv. di scavo CS 1847 - ST 55905.

[2] Dimensioni: 8,8 x (11,9) [14,9 max. ingombro] x (3,1); alt. lettere 2,6-2,9. Autopsia 2012. Tutte le misure riportate in questo contributo sono espresse in centimetri.

Il testo si può pertanto trascrivere come segue:

- - - - - -
[- - -]*co ex*[- - -]
[- - -]+*ịni aụ*[- - -]
[- - -]+*Ṭ*[- - -]
- - - - - -

Prima di valutare le possibili soluzioni di integrazione del testo, appare opportuno precisare il contesto di rinvenimento del frammento epigrafico, al fine di individuare le tipologie epigrafiche e le destinazioni d'uso più probabili. Il reperto venne alla luce, insieme a molti altri frammenti marmorei, alcuni dei quali epigrafici, nel corso degli scavi praticati nel 1972-1973 all'estremità sudorientale della *porticus* a due navate (*duplex*)[3], che nei primi decenni del I secolo a.C. fu edificata attorno al *Capitolium* della città di *Luna*. L'ala orientale della *porticus duplex* (quindi anche il luogo del ritrovamento), che in età giulio-claudia venne inglobata nella basilica civile di nuova costruzione, andando a costituirne parte della navata occidentale[4], rientra nel complesso di un'importante area pubblica a nord del foro cittadino, attiva fino al IV secolo, dove abbondavano le iscrizioni onorarie e le statue innalzate per celebrare cospicui notabili locali e per ottemperare ai doveri di ossequio nei confronti degli imperatori[5]. Va detto che l'elevato numero dei frammenti di marmo, non esclusivamente epigrafici, rinvenuti accumulati insieme al reperto oggetto di questo studio, ha fatto ipotizzare agli archeologi che questi ultimi potessero provenire

[3] M.P. Lavizzari Pedrazzini, *Lo scavo nella zona del* Capitolium, in *Scavi di Luni. Relazione delle campagne di scavo 1972-1973-1974*, a cura di A. Frova, vol. II, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1977, pp. 353, 359-362 (spec. p. 361); il ritrovamento è avvenuto precisamente «in uno strato di circa cm 60 sul piano dello stilobate» (p. 361) nel Settore C - Zona ad est del *Capitolium*, Sett. II SE, Quadranti L7-L8 della tavola allegata alla pubblicazione. Gli altri frammenti epigrafici sono i reperti contraddistinti da inventario di scavo CS 1659, 1826-1827, 1845-1846, 1968, 2082, 2164-2165, 2379, con poche lettere, oltre a più grandi frammenti di basi onorarie risalenti al III secolo d.C. (CS 1848: cfr. *AE* 1978, 325 = 2014, 443 = EDR077158, M. Ferrari; CS 1865-1865/1: cfr. *AE* 1978, 326 = EDR077159, F. Frasson).

[4] A.M. Durante, *L'area capitolina e i settori di indagine*, in *Città antica di* Luna. *Lavori in corso 2*, a cura di A.M. Durante, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2010, p. 11; Eadem, *Considerazioni sull'area capitolina*, in *Città antica*, cit., pp. 75, 79; A.M. Durante, S. Landi, *Settore orientale*, in *Città antica*, cit., p. 19.

[5] A.M. Durante, *L'area capitolina*, cit., p. 11. Proprio tra il materiale rinvenuto insieme al frammento CS 1847 figurano tre dita di bronzo con tracce di doratura, da mettere in relazione verosimilmente con statue onorarie (M.P. Lavizzari Pedrazzini, *Lo scavo*, cit., p. 361; Eadem, *Scultura in bronzo (Z)*, in *Scavi di Luni*, vol. II, cit., pp. 404-405.

non solo dallo smantellamento del colonnato, ma anche da quello dell'adiacente tempietto B[6], per quanto le successive considerazioni rendano più probabile una pertinenza del frustulo qui esaminato al contesto della *porticus*/basilica civile. I risultati delle indagini archeologiche, e in particolare il materiale ceramico rinvenuto nell'area ad est del *Capitolium*, forniscono anche alcune indicazioni cronologiche, con attestazioni piuttosto rare per il II-I secolo a.C., che crescono leggermente per la prima metà del I secolo d.C., divenendo decisamente più consistenti per il periodo che va dalla fine del I alla metà del II secolo e raggiungendo l'apice tra la metà del II secolo e la fine del III; per quanto la frequentazione sia continuata, da questo momento in avanti le testimonianze si fanno sempre più rade. Le caratteristiche paleografiche del frammento epigrafico sembrano orientare, con le cautele dovute alle esigue porzioni di testo superstiti, verso una datazione attorno alla seconda metà del I secolo d.C., quando l'area di ritrovamento probabilmente era già parte integrante della basilica civile.
Nonostante si accenni al reperto, con la semplice menzione del suo inventario di scavo, le relazioni delle indagini archeologiche degli anni Settanta[7] non forniscono alcun dettaglio circa le lettere ancora leggibili e le caratteristiche del frustulo epigrafico, che può dunque essere considerato sostanzialmente inedito. Benché il numero di lettere che si conservano o che possono essere integrate con ragionevole sicurezza sia piuttosto ridotto, un'analisi compiuta con i più importanti *database* epigrafici (EDR - Epigraphic Database Roma ed EDCS - Epigraphik Datenbank Clauss/Slaby) consente di ricondurre la sequenza delle lettere con buona probabilità a un ristretto numero di possibili espressioni che sono molto più ricorrenti rispetto alle altre attestazioni.

Per quanto riguarda la prima riga di scrittura conservata, la sequenza [- - -]*co ex*[- - -] figura in 130 iscrizioni, con oltre la metà delle occorrenze (67) in cui la prima parola costituisce il secondo elemento della locuzione *equo publico*, dove l'aggettivo in 28 casi compare abbreviato, in altri 28 è scritto per esteso e in 11 occorrenze è scritto per intero solo ipoteticamente, in quanto frutto di integrazione. Le altre combinazioni sono statisticamente molto meno rilevanti: in 12 casi EX fa parte della nota formula *ex voto*, con CO, che sono perlopiù le ultime lettere di un teonimo o di un'epiclesi divina al dativo; sempre in epigrafi sacre si registrano 10 occorrenze in cui le lettere sono contenute in espressioni come *accepto* (o *impetrato*) *loco ex decreto ordinis* (o *decurionum*) e, in un caso, *in decurionum loco ex d. d.*; 10 volte CO è seguito da *ex testamento* e costituisce variamente la parte finale di un *cogno-*

[6] M.P. Lavizzari Pedrazzini, *Lo scavo*, cit., p. 361 nota 36.

[7] *Ivi*, p. 361.

men devictarum gentium nel contesto di una titolatura imperiale, di un *cognomen* in una sequenza di *tria nomina* oppure delle parole *amico* e *medico*, oltre che dell'aggettivo *publico* (occorrenza già computata per l'espressione *equo publico*); in 11 epigrafi la sequenza ricorre nell'ambito di una sintassi più complessa (*loco ex lege*, *loco ex privato*, *unco extrahere*, *hoc dico ex quo*, etc.). Completano il quadro altre 21 epigrafi in cui le lettere compongono sequenze perlopiù isolate, dove CO è quasi sempre la terminazione di elementi onomastici, epiclesi divine, aggettivi geografici, elementi di titolatura imperiale e della parola *medico*, e precede sintagmi preposizionali (p. es. *ex collegio*, *ex stipe*, *ex visu*, *ex ala*, *ex consensu*, *ex stipendio*, *ex Pannonia*, *ex Germania*); non mancano tuttavia altre espressioni come *loco ex pecunia publica*, *aruspici* (!) *publico ex genere sacerdotum creato*, *loco exculto*, *Italico exagiato*, *praeco ex tribus decuriis*, *publico ex sacerdotio* e *donis donato a Divo Marco expeditione Germanica*, qui riportate per semplicità senza le eventuali abbreviazioni[8].

Quantunque, beninteso, ognuna di queste possibilità di integrazione non possa essere scartata, si ritiene giusto prendere in maggiore considerazione l'ipotesi che gode del maggiore sostegno statistico e che prevederebbe, in 1, la presenza del sintagma [- - - *equo publi*]*co*. Approfondendo l'analisi delle occorrenze, quando tale sintagma è seguito dalle lettere EX, nell'assoluta maggioranza dei casi (55 su 67) queste ultime sono le iniziali del participio passato *exornatus*, più spesso scritto per esteso e quasi sempre espresso al caso dativo (*exornato*), perché il personaggio a cui è riferito sovente è anche il dedicatario dell'epigrafe, per quanto non manchino attestazioni al nominativo e al genitivo. Se in 15 casi il participio è seguito dalla preposizione *a* o *ab* e dal nome di un imperatore (vivo o divinizzato), con funzione di complemento d'agente (p. es. *a Divo Claudio*, *a Divo Hadriano*, *ab Imperatore M(arco) Aurelio Antonino Aug(usto)*), molto più spesso (40 volte) il nome dell'imperatore che ha insignito il notabile della dignità equestre non viene specificato, come accade spesso anche quando il verbo si presenta nella meno comune variante *ornati*/*ornato*/*ornatus*. Si registrano poi 8 occorrenze in cui, dopo *equo publico*, c'è l'espressione *ex V decuriis*, con il *quinque* espresso variamente con il segno numerale o con la parola, scritta per esteso o abbreviata; anche il riferimento alle *decuriae* giudiziali è attestato tanto con la parola intera, quanto con la sua abbreviazione. In due iscrizioni, poi, *ex* introduce cariche militari: *ẹqu(o)*

[8] Per esigenze di sintesi non si riporta il puntuale riferimento alle singole epigrafi, rimandando ai citati *database* utilizzati per la ricerca: <http://www.edr-edr.it/default/index.php>, <http://www.manfredclauss.de/>.

p̣uḅḷ(ico) e̩[*x pr*]*a*[*e*]*f̣(ecto) leg(ionis) VI V(ictricis)* e *equo publ(ico) ex CCC*[9]. Esiste infine un solo caso, al quale si è già accennato, in cui le parole *equo publico* sono seguite direttamente dall'espressione [*ex*] *testamento*, anche se alcuni editori ritengono che la lacuna sia più ampia e che, di conseguenza, *ex* non si trovasse immediatamente dopo *publico*[10]. Ancora una volta, nonostante tutte le soluzioni di integrazione suggerite dai casi documentati nel panorama epigrafico dell'impero siano possibili, sembra consigliabile dare il giusto peso alla statistica e, almeno per un'ipotesi di lavoro, pensare alla possibilità che l'epigrafe a cui apparteneva il frammento lunense contenesse la formula [- - - *equo publi*]*co ex*[*ornato* - - -].

A questo punto si possono fare analoghe riflessioni sulla seconda riga, dove le lettere sopravvissute o intuibili con ragionevole sicurezza (come la V finale), nell'assoluta maggioranza delle iscrizioni che contengono tale sequenza, come risulta sempre da una consultazione delle principali banche dati epigrafiche, sono parte delle parole *Antonini Augusti*. Nel frammento lunense la presenza di elementi di onomastica imperiale sarebbe giustificabile, perché piuttosto comune, come si è detto, nella formula del conferimento dell'*equus publicus*, di cui resterebbe traccia in 1, e rappresenterebbe un indizio importante per la datazione dell'iscrizione, ma il nome dell'imperatore dovrebbe essere all'ablativo d'agente e non al genitivo, a meno di non ipotizzare che la titolatura imperiale riportasse anche l'ascendenza del *princeps*. Ciò costituirebbe tuttavia un *unicum* epigrafico, perché in casi simili le iscrizioni optano per una titolatura semplificata, limitata all'onomastica, talvolta addirittura unimembre, preceduta da *ab Imperatore*/*Imperatoribus* (quasi esclusivamente abbreviati: *Imp.*/*Impp.*) o da *a Divo*, nel caso rispettivamente di imperatori vivi o defunti all'atto della realizzazione dell'epigrafe[11]. L'ipotesi di una lettura [- - - ANTON]INI AV[G(VSTI) - - -] per il frustulo lunense decade, comunque, con sicurezza se si osservano con attenzione i residui di lettera all'inizio di 2, che certamente non appartengono all'apicatura superiore dell'asta verticale di destra di una N, come si ricava facilmente dal confronto con la lettera del medesimo tipo conservata poco a destra. La traccia di lettera sembra invece compatibile con la porzione

[9] Cfr. rispettivamente *AE* 1971, 220 = R.S.O. Tomlin, Britannia Romana. *Roman Inscriptions and Roman Britain*, Oxford-Havertown (PA), Oxbow Books, 2018, p. 256 n. 10.20 e *AE* 2007, 1199 = C. Schmidt Heidenreich, *Le glaive et l'autel. Camps et piété militaires sous le Haut-Empire romain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 358 n. 428.

[10] *CIL* XI 410 = A. Donati*,* Aemilia tributim discripta. *I documenti delle assegnazioni tribali romane nella regione romagnola e cispadana*, Faenza, Fratelli Lega - Editori, 1967, p. 30 n. 45 = EDR184875 (G. Assorati).

[11] Vd. *supra*.

di destra del vertice di una A o di una M, che in alfabeti simili a quello impiegato per questa iscrizione presentano un'estremità piatta; la A, tuttavia, può essere esclusa, perché l'asta montante di destra, con la sua inclinazione, andrebbe a sovrapporsi all'apicatura inferiore della lettera seguente (molto probabilmente I), mentre la quarta asta montante di un'ipotetica M, meno inclinata, non interferirebbe in alcun modo e ben si adatterebbe agli spazi disponibili. Si può dunque restringere il campo delle possibili integrazioni cercando riscontri per la sequenza [- - -]ṂINI AV[- - -], che offre varie possibilità, tra le quali, però, due spiccano nettamente per frequenza: *flamini Augusti* (o *Augustali* o *Augustorum*) e *Numini Augusti* (o *Augusto* o *Augustorum*), con le parole attestate sia in forma estesa che abbreviata. Se la seconda opzione appare meno probabile, perché di solito il riferimento al *Numen Augusti* si trova all'inizio di dediche sacre e non, come sarebbe in questo caso, nel cuore del testo e dopo l'onomastica e forse il *cursus honorum* di un *eques*, la prima ben si adatterebbe all'interpretazione suggerita per 1, perché si inserirebbe nell'elenco delle cariche ricoperte da quello che, dando per corretto il dativo [- - - FLA]ṂINI, sarebbe il dedicatario del monumento e dell'iscrizione. Quest'ultima proposta di integrazione è certamente quella preferibile, tanto più che il riferimento al flaminato, sacerdozio tipico dei cavalieri, ricorre anche in altre dediche a personaggi, per i quali si ricorda l'attribuzione dell'*equus publicus*[12], anche se in soli due casi si parla precisamente di *flamen Augusti*/*Augustalis*[13]; non può essere completamente esclusa, tuttavia, un'altra possibilità di lettura per la seconda parola,

[12] Gli esempi sono molto numerosi e sono oltre la trentina solo per l'Italia; limitandosi all'Etruria e alle *regiones* confinanti, cfr. *CIL* V 7375 = *ILS* 6744 = EDR107047 (V. Pettirossi): *flaṃ(ini) diṿi Traianî*; *CIL* IX 2855 = *ILS* 5501 = EDR114839 (S. Di Mauro): *flamini Divi Vespasiani*; *CIL* XI 378 = *ILS* 1381 = EDR135750 (G. Assorati): [*fl*]*la*[*m(ini)*]; *CIL* XI 414 = *ILS* 6656 = M.F. Petraccia, *La questura nell'Italia antica: continuità o frattura?*, Genova, De Ferrari, 2025, n. 411 = EDR178650 (G. Assorati, L. Bonfatti): *flamini*; *CIL* XI 1230 = EDR134236 (Ch. Gabrielli): *flam(ini) divi Magn(i) Anton(ini)*; *CIL* XI 1342 (vd. *infra*); *CIL* XI 5635 = *ILS* 6640 = EDR015679 (S.M. Marengo): *flamini Dìvor(um) Aug(ustorum)*; *CIL* XI 6010 (cfr. p. 1396) = EDR110840 (F. Branchesi): *flamini Divi Claudi*; *CIL* XI 6014 (cfr. p. 1396) = *ILS* 6645 = EDR110852 (F. Branchesi): *ḟlam(ini)*; *CIL* XI 6123 = M.F. Petraccia, *La questura*, cit., n. 354 = EDR107339 (F. Branchesi): *flamini*; *CIL* XI 6505 = *ILS* 6646: *flamini TraianaÎi; CIL* XIV 353 = *ILS* 6148 = EDR146341 (R. Marchesini): *flam(ini) Divì Hadri*[*ani*]; *CIL* XIV 390 = *ILS* 6139 = EDR164912 (R. Marchesini): *flamini Divì Hadrianì*; *CIL* XIV 391 = EDR164913 (R. Marchesini): *flamini Divì Hadrianì*; *CIL* XIV 400 = *ILS* 6138 = EDR143566 (R. Marchesini): *flam(ini) Rom(ae) et Aug(usti)* e *flamini Dìvì Titi*.

[13] *AE* 1890, 42 = *CIL* VIII 20708: *fla*[*mi*]*ni August(i) n(ostri)*; *CIL* X 7519 = EDR153900 (F. Lai): [*fla*]*m(ini) Aug(ustali)*. La prima iscrizione specifica che a conferire al dedicatario l'*equus publicus* era stato l'imperatore Antonino Pio, il quale potrebbe essere anche l'*Augustus noster*, al quale si allude nella carica sacerdotale.

che potrebbe non essere stata la specificazione del flaminato, bensì la menzione di un'altra carica sacerdotale del *cursus honorum*: [- - - FLA]ṂINI, AV[GVRI - - -][14].

Per quanto attiene alla terza riga, anche ammettendo che i residui di lettera, come già ipotizzato, appartengano alla curva di una C o al semicerchio di una S, il primo, e a una T, il secondo, gli elementi disponibili sono troppo pochi per proporre un'ipotesi di integrazione in qualche modo attendibile.

Sulla base di tutte le considerazioni fatte finora, si può avanzare la seguente proposta di lettura:

- - - - - -
[- - - *equo publi*]*co ex*[*ornato*? - - -]
[- - - *fla*]*ṃini Au*[*g(usti)*? - - -]
[- - -]+*Ṭ*[- - -]
- - - - - -

Si sarebbe di fronte, dunque, a un'iscrizione onoraria posta verosimilmente a corredo di un monumento, che un individuo o più probabilmente la colonia, attraverso l'*ordo decurionum*, avrebbe dedicato a un notabile della città o strettamente legato ad essa, il quale avrebbe reso illustre *Luna* con la sua brillante carriera e/o con atti di evergetismo o ne avrebbe svolto la funzione di *patronus*. Il contesto del ritrovamento, l'area pubblica a nord del foro, sarebbe perfettamente coerente con la tipo-

[14] Non è insolita, nelle iscrizioni, la menzione del flaminato *nude dictus*: limitandosi ai soli casi in cui immediatamente dopo la carica di *flamen* è indicata quella di *augur*, si vedano *CIL* III 611 = *ILS* 7188 = S. Anamali, H. Ceka, É. Deniaux, *Corpus des inscriptions latines d'Albanie*, Rome, École Française de Rome, 2009, pp. 47-48 n. 37; *CIL* IX 2661 (cfr. pp. 675, 1092) = X 4892 = 4897 = M.F. Petraccia, *La questura*, cit., n. 149 = *AE* 2008, 411 = EDR103481 (G. Camodeca); *CIL* XI 421 = *ILS* 6662 = EDR177799 (L. Bonfatti); *CIL* XI 6014 (cfr. p. 1396) = *ILS* 6645 = K. Engfer, *Die private Munifizenz der römischen Oberschicht in Mittel- und Süditalien. Eine Untersuchung lateinischer Inschriften unter dem Aspekt der Fürsorge*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2017, Kat. n. 335 = EDR110852 (F. Branchesi); *CIL* XII 1114 (cfr. p. 823) = J. Gascou, Ph. Leveau, J. Rimbert, *Inscriptions Latines de Narbonnaise (I.L.N.)*, vol. IV, Paris, CNRS Editions, 1997, pp. 60-62 n. 22 = *ILS* 6989; *The Inscriptions of Roman Tripolitania*, ed. by J.M. Reynolds, J.B. Ward-Perkins, Rome-London, British School at Rome, 1952, pp. 115-116 n. 396 = *AE* 1991, 1619. Cfr. anche E. Pais, *Corporis inscriptionum Latinarum supplementa Italica*, vol. I, Romae, Salviucci, 1884, pp. 29 n. 210, 226 n. 1138 = J.B. Brusin, *Inscriptiones Aquileiae*, vol. I, Udine, Deputazione di storia patria per il Friuli, 1991, p. 293 n. 643 = EDR117645 (C. Gomezel); *CIL* XIII 2585 = A. Rebourg, *Carte archéologique de la Gaule. Saône et Loire*, LXXI, 4, Paris, Académie des inscriptions et Belles-Lettres. Ministère de la Culture et de la francophonie, 1994, p. 306 n. 45 = *ILS* 7045 = Y. Le Bohec, Gutuater: *nom propre ou nom commun?*, in «Gallia», LVIII (2001), pp. 365-366.

logia dell'iscrizione, in quanto luogo deputato non solo all'esercizio dell'ossequio verso il potere imperiale, ma anche «galleria delle memorie e glorie della colonia, affollato di epigrafi onorarie, statue di illustri cittadini e magistrati benemerenti»[15]. Come viene talora ipotizzato per casi simili[16], l'espressione ricostruita in 1 potrebbe indicare che il dedicatario dell'iscrizione fu il primo della sua famiglia a raggiungere il rango equestre; seguivano l'eventuale indicazione dell'imperatore che aveva concesso l'*equus publicus*, e la carriera del notabile, che comprendeva la carica sacerdotale di *flamen Augusti* o *Augustalis*, piuttosto prestigiosa, tipica degli *equites*, svolta a livello locale per un solo anno o a vita[17], qualora nel testo vi fosse stato anche l'aggettivo *perpetuo*, oppure quella di *flamen* e quella di *augur*[18]. L'epigrafe poteva includere poi, per esempio, altre cariche locali, possibili incarichi svolti a livello imperiale e l'indicazione del dedicante. Dal momento che l'onomastica del cavaliere, che si trovava verosimilmente all'inizio dell'iscrizione, è completamente perduta, si può provare a verificare se il notabile possa essere identificato con qualche personaggio già noto dall'epigrafia lunense.

[15] A.M. Durante, *L'area capitolina*, cit., p. 11.

[16] S. Demougin, *L'ordre équestre sous les Julio-claudiens*, Rome, École française de Rome, 1988, p. 202.

[17] Il vero significato delle espressioni utilizzate per indicare i *flamines* a livello municipale e provinciale è comunque oggetto di grande dibattito tra gli studiosi: si dimostra ancora utile la messa a punto di M.S. Bassignano, *Il flaminato nelle province romane dell'Africa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1974, pp. 9-21.

[18] Per attestazioni di *augures* nelle iscrizioni lunensi, cfr. *CIL* XI 1326 = *ILS* 1416 = H.G. Pflaum, *Les carrières procuratoriennes équestres sous le Haut-Empire romain*, vol. I, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1960, p. 314 n. 128 (cfr. anche vol. II, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1961, p. 1027) = M. Traverso, *Esercito romano e società italica in età imperiale. I. I documenti epigrafici*, Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 2006, p. 186 n. 18 = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 27-29 = EDR111200 (F. Frasson); *CIL* XI 6967 = C.A. Fabbricotti, *Alcuni cenni circa il museo lunense privato Carlo Fabbricotti in Carrara*, 1931, dattiloscritto, p. 146 = I. Calabi Limentani, *Epigrafi*, in *Scavi di Luni. Relazione preliminare delle campagne di scavo 1970-1971*, a cura di A. Frova, vol. I, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1973, col. 817 n. 1 e tav. 224 n. 1 = E. Dolci, Splendida civitas. *Il museo lunense privato nelle pagine del manoscritto Fabbricotti*, Sarzana, Lions Club Sarzana, 1988, p. 112 = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 313-314 = *AE* 2014, 434 = E. Salomone Gaggero, *Un nuovo duoviro lunense. A proposito di* CIL *XI, 6967 e di due altri frammenti da* Luna (VII regio, Etruria), in «Sylloge Epigraphica Barcinonensis», XIV (2016), pp. 77-95 = *AE* 2016, 400 = E. Salomone Gaggero, Ordo populusque Lunensium: *un aggiornamento con documenti editi e inediti*, in *Epigrafia e società dell'Etruria romana. Atti del Convegno di Firenze, 23-24 ottobre 2015*, a cura di G.A. Cecconi, A. Raggi, E. Salomone Gaggero, Roma, Edizioni Quasar 2017, pp. 41-43 = *AE* 2017, 425 = EDR105445 (F. Frasson).

Il più conosciuto, fra gli *equites* di *Luna*, è senza dubbio *L. Titinius Glaucus Lucretianus*, vissuto in età claudio-neroniana e protagonista di un'importante carriera non solo nella sua città, dove, tra le altre cose, rivestì il duovirato per quattro volte e fu patrono della colonia, ma anche a livello imperiale, dove per esempio fu tribuno militare in due differenti legioni e *praefectus pro legato insularum Baliarum*. Titinio fu effettivamente *flamen Romae* e *flamen Augusti*, e visse in un periodo sostanzialmente compatibile con la datazione proposta per il nostro frustulo, ma in nessuna delle iscrizioni, che riportano con dovizia di particolari il suo lungo *cursus honorum*, compare l'espressione *equo publico exornatus*[19].

[19] Cfr. *CIL* XI 1331 (cfr. p. 1254) = *ILS* 233 = M.G. Angeli Bertinelli, Ordo populusque Lunensium. *Le strutture politiche e amministrative dell'antica Luni*, in «Centro Studi Lunensi. Quaderni», VIII (1983), pp. 40-43, 48, 50-51 note 15-16, 27-29, 35-36 = Eadem, *Schede epigrafiche*, in Marmora Lunensia erratica. *Mostra fotografica delle opere lunensi disperse, Sarzana 1983*, Sarzana, Lions Club Sarzana, 1983 pp. 113-116 n. 33 = R. Zucca, Insulæ Baliares. *Le isole Baleari sotto il dominio romano*, Roma, Carocci, 1998, pp. 275-276 n. 69 = Idem, Insulae Sardiniae et Corsicae. *Le isole minori della Sardegna e della Corsica nell'antichità*, Roma, Carocci, 2003, pp. 35 n. 3, 50-51 = M. Traverso, *Esercito romano*, cit., pp. 183-184 n. 16b, 185 = M.G. Angeli Bertinelli, *Lunensia antiqua*, Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 2011, pp. 63-65, 70-71, 86-89 n. 33 e fig. 2 = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 38-49 = EDR129460 (F. Frasson); *CIL* XI 6955 = *AE* 1904, 227 = *ILS* 8902 = C.A. Fabbricotti, *Alcuni cenni*, cit., pp. 95-96 e fig. fra p. 96 e p. 97 = E. Dolci, Splendida civitas, cit., pp. 94-95, 198 fig. = G. Mennella, *Il lapidario della raccolta archeologica lunense*, in «Annali del Museo Civico 'U. Formentini' della Spezia», II (1979-1980), pp. 207 fig., 208-209 n. 11 = M.G. Angeli Bertinelli, *Schede*, cit., pp. 167-168 n. 57 = R. Zucca, Insulæ Baliares, cit., pp. 274-275 n. 68 = Idem, Insulae Sardiniae et Corsicae, cit., pp. 34-35 n. 2 = M. Traverso, *Esercito romano*, cit., pp. 183 n. 16a, 184-185 = M.G. Angeli Bertinelli, *Lunensia*, cit., pp. 90-92 n. 57 e fig. 3 = EDR072036 (F. Frasson); vd. anche *CIL* XI 1332 (cfr. p. 1254) = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 50-52 = EDR122112 (F. Frasson); *CIL* XI 1349*a* (cfr. p. 1254) = C.A. Fabbricotti, *Alcuni cenni*, cit., pp. 142-143 = E. Dolci, Splendida civitas, cit., p. 111 = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 93-96 = EDR129465 (F. Frasson); *CIL* XI 6976 = C.A. Fabbricotti, *Alcuni cenni*, cit., p. 133 = E. Dolci, Splendida civitas, cit., p. 108 = EDR123695 (F. Frasson); *CIL* XI 6689, 240 (cfr. p. 1402); XV 2207; *AE* 2003, 637. Sulla carriera di tale personaggio, cfr. almeno H. Devijver, *Prosopographia militiarum equestrium quae fuerunt ab Augusto ad Gallienum*, vol. II, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1977, pp. 786-787 T 25 (vd. inoltre vol. IV, *Supplementum* I, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1987, p. 1740; vol. V, *Supplementum* II, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1993, pp. 2253-2254; vol. VI, *Laterculi alarum - cohortium - legionum*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2001, pp. 160, 182); G.L. Gregori, *In margine alla carriera di* L. Titinius Glaucus Lucretianus, in *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire de la mort de César à la mort de Domitien entre continuité et rupture. Classes sociales dirigeantes et pouvoir central*, éd. par M. Cébeillac-Gervasoni, Rome, École française de Rome, 2000, pp. 160-169; *PIR*^{2} VIII 1, pp. 78-79, T 256; F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 44-47, con ulteriore bibliografia.

Oltre che nella dedica *A(ulo) Octavio* [*A(uli) f(ilio)*? - - -] *Liguri Ro*[*mulo*][20], in cui non sono riportate altre cariche, *equo publico* ricorre solo un'altra volta nel *dossier* epigrafico lunense e precisamente, se è giusta l'integrazione solitamente proposta, in un'iscrizione oggi conservata a Firenze, nelle cantine di Villa Corsini a Castello, dove il Museo Archeologico Nazionale conserva i reperti della collezione Remedi **[fig. 2]**[21]. Questa epigrafe[22], ampiamente lacunosa, che costituisce inoltre una del-

[20] C.A. Fabbricotti, *Alcuni cenni*, cit., pp. 138-139 = E. Dolci, Splendida civitas, cit., p. 109 = G. Mennella, *Un* A. Octavius Ligus *in un'iscrizione del Museo di La Spezia* (Italia: regio VII), in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», LI (1983), pp. 215-218 e tav. XIV c = EDR132135 (F. Frasson).

[21] Inv. 71665.

[22] *CIL* XI 1342 = M. Traverso, *Esercito romano*, cit., p. 185 n. 17 = Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit, pp. 76-79 = EDR105443 (F. Frasson). Sull'epigrafe, cfr. anche C. Promis, *Frammenti di Iscrizioni Lunesi*, Archivio dell'Accademica delle Scienze di Torino (ms. 1402); E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, vol. II, Firenze, A. Tofani, 1835, pp. 942-943; H.C. Newton, *The epigraphical evidence for the reigns of Vespasian and Titus*, Ithaca (NY), The Macmillan Company, 1901, p. 128 nr. 350; G. Sforza, *Il re Carlo Alberto e gli scavi di Luni*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», V (1904), pp. 328, 334; E. Ritterling, *s.v. legio*, in PW, RE, vol. XII, 2, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1925, col. 1790; L. Banti, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 96. Massa Carrara*, Firenze, Istituto Geografico Militare, 1929, pp. 17-18 n. 6 *P*; E. Ritterling, *Fasti des römischen Deutschland unter dem Prinzipat*, Wien, Verlag von L.W. Seidel & Sohn, 1932, p. 152; P. Verzone, *L'arte preromanica in Liguria ed i rilievi decorativi dei "secoli barbari"*, Torino, Andrea Viglongo & C. - Editori, 1945, p. 59 nota 3; L. Harmand, *Le patronat sur les collectivités publiques des origines au bas-empire*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 255; B. Dobson, *The* praefectus fabrum *in the early principate*, in *Britain and Rome. Essays presented to Eric Birley on his sixtieth birthday*, ed. by M.G. Jarrett, B. Dobson, Kendal, Wilson, 1966, p. 75 nota 52 = Idem, *The* praefectus fabrum *in the early principate*, in *Roman officers and frontiers*, ed. by D.J. Breeze, B. Dobson, Stuttgart, F. Steiner Verlag, 1993, p. 232 nota 52; A. Frova, *Storia degli scavi*, in *Scavi di Luni*, vol. I, cit., col. 4; Idem, *Note sull'urbanistica e la vita civile*, in *Scavi di Luni*, vol. I, cit., col. 39; H. Devijver, *Prosopographia*, vol. II, cit., p. 969 Incerti 193 (cfr. anche Idem, *Prosopographia*, vol. V, Supplementum II, cit., p. 2315; Idem, *Prosopographia*, vol. VI, cit., p. 180); G. Prosperi Valenti, *s.v.* Luna *(Luni)*, in *DE*, vol. IV, 69, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1980, pp. 2192-2194; M.G. Angeli Bertinelli, Ordo populusque, cit., pp. 43, 51 nota 37 = Eadem, *Lunensia*, cit., pp. 63, 66; A. Frova, *Gli scavi di Luni e il collezionismo*, in Marmora Lunensia, cit., p. 19; G. Mennella, *Un* A. Octavius Ligus, cit., p. 217 nota 6; M.G. Angeli Bertinelli, *Le raccolte epigrafiche lunensi*, in *Il museo epigrafico. Colloquio AIEGL-Borghesi 83 (Castrocaro Terme-Ferrara, 30 settembre-2 ottobre 1983)*, a cura di A. Donati, Faenza, Fratelli Lega Editori, 1984, p. 306 = Eadem, *Lunensia*, cit., p. 116; R. Duthoy, *Le profil social des patrons municipaux en Italie sous le haut-empire*, in «Ancient Society», XV-XVII (1984-1986), p. 154 n. 468; M.G. Angeli Bertinelli, *L'epigrafia e la colonia romana di* Luna*: le strutture politiche e amministrative*, in Πρακτικά τοῦ Η΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Ἑλληνικῆς καὶ Λατινικῆς Ἐπιγραφικῆς, Ἀθήνα, 3-9 Ὀκτωβρίου 1982, vol.

le altre due probabili attestazioni del flaminato a Luni[23], merita un'analisi più approfondita, perché molti elementi concorrono a far pensare che il frustulo oggetto della presente indagine non sia altro che un frammento della medesima iscrizione[24].
Il reperto custodito a Firenze si presenta come un grande frammento interno pertinente a un supporto di marmo bianco formato da due pezzi contigui non ricomposti[25]; la superficie della fronte è liscia, ma con diffuse incrostazioni, alcune scalfitture ed estese scheggiature ravvisabili soprattutto lungo i bordi, mentre il retro, completamente fratto, impedisce di determinare lo spessore originario del supporto. La tipologia del monumento a cui apparteneva l'iscrizione si può ricavare dalla storia del ritrovamento, riferita dallo stesso scopritore, Carlo Promis, che diresse gli scavi effettuati a Luni nell'agosto del 1837 in un terreno di proprietà del marchese Angelo Alberto Remedi[26]. Leggendo attentamente quanto scrive il Promis[27],

II, Ἀθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, 1987, p. 66 = Eadem, *Lunensia*, cit., p. 145; G. Ciampoltrini, *Ancora per* L. Titinius Glaucus Lucretianus, in «Athenaeum», LXXX (1992), p. 236 nota 15; M.G. Angeli Bertinelli, *Il ricordo epigrafico dell'evergetismo a* Luna, in Splendida civitas nostra. *Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, a cura di G. Cavalieri Manasse, E. Roffia, Roma, Edizioni Quasar, 1995, p. 47 = Eadem, *Lunensia*, cit., p. 309; M.G. Angeli Bertinelli, *Uno sconosciuto duoviro lunense (da un frustulo epigrafico inedito)*, in Cultus Splendore. *Studi in onore di Giovanna Sotgiu*, a cura di A.M. Corda, Senorbì, Nuove Grafiche Puddu, 2003, pp. 18-19 = Eadem, *Lunensia*, cit., p. 436; K. Engfer, *Die private Munifizenz*, cit., Kat. n. 372.

[23] Per l'altra possibile testimonianza, cfr. *CIL* XI 6983 = F. Frasson*, Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 348-349 = EDR106762 (F. Frasson): [- - -]+ *fḷ*[- - -].

[24] Una possibile terza testimonianza di un *flamen*, che per dimensioni delle lettere, ampiezza dello spazio anepigrafo sottostante e trattamento della superficie non può essere parte di questa stessa iscrizione, è rappresentata da *AE* 2017, 429a-b = EDR187526, F. Frasson (cfr. E. Salomone Gaggero, Ordo populusque, cit., pp. 38-39), i cui frustuli restituiscono le parole *Il vi̲*[*r* - - -] e [- - - *flamen*?] *pe̲r̲pet*[*uus*? - - -].

[25] (23,3) x ca (35) x (18,5); alt. lettere 3,8 (Q)-2,7. Autopsia 2008 e 2012.

[26] Sugli scavi Promis, cfr. p. es. C. Promis, *Frammenti*, cit.; C. Promis, *Dell'antica città di Luni e del suo stato presente*, in «Memorie della Reale Accademia di Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali», s. II, I (1839), pp. 232-236 = C. Promis, *Dell'antica città di Luni e del suo stato presente*, Massa, Ducale stamperia Frediani, 1857, pp. 110-112, 114-116; G. Sforza, *Gli studi archeologici sulla Lunigiana e i suoi scavi dal 1801 al 1850*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le province modenesi», s. V, I (1900), pp. 163-166; G. Sforza, *Il re Carlo Alberto*, cit., pp. 314-323, 325-329, 334; L. Banti, *Edizione archeologica*, cit., pp. 17-18 n. 6 *P*; A. Frova, *Storia*, cit., coll. 3-5; A. Frova, *Gli scavi*, cit., pp. 18-19; A. Frova, *De statuarum basibus*, in «Centro Studi Lunensi. Quaderni», IX (1984), pp. 17-19; A. Frova, *Carlo Promis e Luni*, in «Centro Studi Lunensi. Quaderni», n.s. VII (2001), pp. 9, 14-16; A.M. Durante, *L'area capitolina*, cit., pp. 11-13; A.M. Durante, S. Landi, *Settore settentrionale*, in *Città antica*, cit., p. 43; F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. XIX-XX; vd. anche *infra* nota 28.

[27] C. Promis, *Dell'antica città di Luni*, 1839, cit., pp. 233, 241-242, 253 n. 13 = C. Promis, *Dell'an-*

l'epigrafe dovrebbe essere venuta alla luce nell'area che nella pianta allegata alla sua relazione di scavo è contraddistinta dalla lettera F **[fig. 3]**[28], e che corrisponde a un tratto del braccio orientale del bacino fontana, non lontano dall'estremità meridionale di quest'ultimo. Sempre il Promis aggiunge a proposito del frammento ritrovato: «non è però che piccolo avanzo di grandissima iscrizione, essendomi stato narrato dai contadini, come (molti anni or sono) scavando in quel luogo, avevano ritrovato un masso enorme di marmo statuario, la di cui forma era quella di una piramide posta sopra un cubo, essendone le quattro faccie (*sic*) rettangolari occupate da quattro iscrizioni: aggiunsero, di avere spezzato quel marmo a colpi di mazza per farne calce, ma che vi avevano lasciato il nucleo poiché il marmo estratto per quell'uso parve loro sufficiente; appunto nel luogo indicato fu ritrovato il nucleo di quel masso, e rimastovi presso il frammento presente, ambedue della stessa qualità di marmo statuario: erano poi questi marmi tutti improntati di colpi di leva, e di mazza»[29]. Se si vuol dar credito a questo racconto e soprattutto se si accetta che il frammento epigrafico fosse davvero pertinente al monumento distrutto dai contadini, il supporto dell'iscrizione consisteva in una base verosimilmente parallelepipeda (più che cubica), come tante altre attestate a Luni e riconducibili all'area attorno al *Capitolium*[30], ma, a differenza di queste ultime, non destinata a sorreggere una statua, bensì un coronamento piramidale.

tica città di Luni, 1857, cit., pp. 111, 124-125, 149 n. 13; vd. anche C. Promis, *Frammenti*, cit.; E. Repetti, *Dizionario*, cit., pp. 942-943; G. Sforza, *Il re Carlo Alberto*, cit., pp. 328, 334 e più recentemente A. Frova, *Storia*, cit., col. 4.

[28] La *Pianta degli scavi aperti nell'area dell'antica città di Luni l'anno 1837*, disegnata dal Promis, non è presente nelle memorie a stampa pubblicate dall'architetto, ma corredava la sua relazione ufficiale presentata alla Giunta di antichità e belle arti istituita pochi anni prima da Carlo Alberto; la relazione, custodita all'Archivio di Stato di Torino, e la pianta, conservata alla Biblioteca Reale di Torino (ms., Misc. 101 2) furono edite per la prima volta solo una settantina di anni più tardi dallo Sforza (G. Sforza, *Il re Carlo Alberto*, cit., spec. pp. 323-335; vd. anche A. Frova, *Carlo Promis*, cit., pp. 3 fig. 1, 14).

[29] C. Promis, *Dell'antica città di Luni*, 1839, cit., pp. 241-242 = C. Promis, *Dell'antica città di Luni*, 1857, cit., p. 124; vd. anche A. Sanguineti, *Iscrizioni romane della Liguria*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», III (1865), pp. 113-114 n. 59.

[30] Le basi a Luni sono, un po' sorprendentemente, il supporto più rappresentato dopo le lastre, e si trovavano perlopiù nell'area pubblica circostante il *Capitolium*, anche se la maggior parte di esse è stata ritrovata reimpiegata come elemento architettonico nella cattedrale di S. Maria. Cfr. p. es. A. Frova, *De statuarum basibus*, cit., pp. 5-34; M.G. Angeli Bertinelli, *Gli imperatori romani del III secolo nelle iscrizioni onorarie lunensi*, in *Studi Lunensi e prospettive sull'Occidente romano. Atti del Convegno, Lerici, 26-28 settembre 1985*, in «Centro Studi Lunensi. Quaderni», X-XI-XII (1985-1987), pp. 525-540 = Eadem, *Lunensia*, cit., pp. 149-162; G. Mennella, *Il reimpiego di* C.I.L. *XI, 6956-6957 e una nuova dedica a Massimiano da* Luna, in *Espaces*

Già da quanto si è detto fino a qui emergono le prime affinità tra il frammento rinvenuto dal Promis (e confluito nella collezione Remedi)[31] e il frustulo dei depositi lunensi: i reperti infatti sono entrambi di marmo bianco e condividono la condizione del retro, che è fratto, come ci si può aspettare da un frammento che costituisce una porzione della fronte di un supporto molto più grande. Ciò che maggiormente accomuna i due reperti, tuttavia, sono l'andamento della frattura, che presenta la stessa inclinazione nei due frammenti, e le caratteristiche paleografiche, dal momento che le lettere dei frammenti sono molto simili per aspetto e dimensioni, così come identico è anche lo spazio interlineare, che è di circa 2 cm in entrambi i casi. Coincide sostanzialmente anche il luogo di ritrovamento **[fig. 4]**, perché l'area a cui si riferisce il Promis e quella indicata dagli archeologi per il frustulo dei depositi sono separate da poco più di 10 m, distanza di per sé giustificabile già per il contesto di crolli e rovina, ma ancor più comprensibile, se davvero il monumento fu frantumato dai contadini, con conseguente dispersione dei frammenti inutilizzati. Per completezza, tuttavia, bisogna segnalare anche alcune piccole incongruenze, come quella della superficie frontale dell'esemplare "fiorentino" che, pur essendo liscia, al pari di quella dell'altro frammento, in proporzione presenta incrostazioni sensibilmente più diffuse e un maggiore grado di consunzione; tale difformità, se i reperti fossero parti di una stessa iscrizione, andrebbe attribuita a un differente contesto di conservazione, sebbene il tempo che i frammenti avrebbero trascorso in luoghi diversi sarebbe relativamente breve, se davvero si dovesse far risalire la frantumazione del monumento originale all'intervento dei citati villici[32].

et pouvoirs dans l'Antiquité. De l'Anatolie à la Gaule. Hommages à Bernard Rémy, éd. par J. Dalaison, [Grenoble], CRHIPA, 2007, pp. 433-436, 439; Idem, *Gli imperatori del III secolo. Altre testimonianze*, in *Città antica di* Luna, cit., pp. 58, 68; M.G. Angeli Bertinelli, in M.G. Angeli Bertinelli, E. Salomone Gaggero, Luna *nell'orizzonte epigrafico*, in *L'officina epigrafica romana in ricordo di Giancarlo Susini*, a cura di A. Donati, G. Poma, Faenza, Fratelli Lega Editori, 2012, pp. 243-247; F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. XXXVI fig. IV, XXXVII-XXXVIII, 34-38, 67-70, 73-76, 86-87, 102-104, 164-165, 203-204, 275-307, 429-434; G. Mennella, *Onori lunensi a Valeriano Iunior e a Salonino*, in *L'epigrafia dei porti. Atti della XVII^e^ rencontre sur l'épigraphie du monde romain, Aquileia, 14-16 ottobre 2010* = «Antichità altoadriatiche», LXXIX, Trieste, Editreg, 2014, pp. 311-322).

[31] Vd. *infra* nota 33; sulla parte epigrafica della collezione Remedi, cfr. p. es. F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. XIX-XXI, con la bibliografia indicata.

[32] Un'altra possibilità sarebbe quella che i frammenti appartenessero a differenti facce iscritte del medesimo monumento, ma le singolari coincidenze nel completamento dell'iscrizione (vd. *infra*) rendono meno probabile questa ipotesi, a meno che non vi fosse lo stesso testo (o uno molto simile) su almeno due facce o addirittura su tutte e quattro, se la collocazione originaria del monumento fosse stata all'incrocio di quattro itinerari e vi fosse stata la volontà di permettere la lettura dell'iscrizione da tutte le angolazioni. Ciò potrebbe giustificare anche l'adozione del

Anche dal punto di vista paleografico si notano lievi anomalie: benché di forma analoga, il segno di interpunzione presente in 2 nel frustulo dei depositi lunensi è più alto rispetto a quelli presenti nel frammento più grande, ai quali invece appare più confrontabile quello inciso in 1; inoltre, l'estremità inferiore della seconda asta montante della A nel frammento ritrovato più recentemente presenta un piccolo tratto di apicatura proiettato orizzontalmente verso sinistra, assente in tutte le lettere dello stesso tipo presenti nel frammento della collezione Remedi. Sembra esservi infine anche una leggerissima differenza di inclinazione nelle apicature dei bracci delle E, ma il cattivo stato di conservazione di tali lettere nel frammento "fiorentino" non permette di confermare questa impressione.

Per capire, tuttavia, se i due frammenti possono essere in qualche modo combinati, si riporta di seguito la proposta di lettura avanzata dallo scrivente oltre dieci anni or sono per l'epigrafe scoperta dal Promis, che fu esaminata da Eugen Bormann e da Luigi Adriano Milani presso il Remedi, e passò al Museo Archeologico di Firenze nel 1883[33]:

- - - - - -
[- - - *equ*]*o pub*[*lico* - - -]
[- - - *IIvir qu*]*inq(uennalis), fla*[*men* - - -]
[- - - *patr(onus) col*]*on(iae), praefe*[*ct(us) fabrum*?]
[*trib(unus) mil(itum) leg(ionis) X*]*XI Rapácis,* +[- - -]
5 [- - - *Imp(eratoris) Caes(aris) Ves*]*pásiáni Aug(usti)* [- - -]
[- - - *suo aer*]*e* (?) *rest*[*ituit*]
- - - - - -

Pur senza indugiare, per brevità, in una descrizione analitica, per la quale si rimanda alle pubblicazioni precedenti[34], se si esaminano la forma del frammento rinve-

coronamento piramidale, dal momento che, se si fosse optato per una statua del dedicatario, quest'ultima sarebbe risultata visibile frontalmente solo da un lato. Questa ipotesi, tuttavia, è difficilmente sostenibile, perché si conosce con discreta sicurezza il contesto di ubicazione del monumento, che si trovava in corrispondenza dell'ala orientale della *porticus duplex*/basilica civile, un luogo coperto, dove non è postulabile la presenza di un incrocio viario. Bisognerebbe supporre, di conseguenza, che il monumento in origine fosse stato collocato in un altro punto e che successivamente fosse stato spostato, ma questa soluzione è poco probabile, perché il reperto, risalente a epoca flavia, è di poco successivo alla risistemazione dell'area del *Capitolium*, che in età giulio-claudia ha visto la costruzione della basilica e il potenziamento di quel settore come vetrina per la celebrazione delle glorie locali (vd. *supra*).

[33] *CIL* XI, p. 264 *ad* 1342; cfr. F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. XXI, 76.

[34] Vd. F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 76-79.

nuto nell'Ottocento e il testo da esso conservato, si nota facilmente che il frustulo trovato negli anni Settanta potrebbe essere efficacemente accostato nella parte superiore destra, andando a costituire la continuazione delle righe 1-3. Sebbene non combaciante, quest'ultimo, nella forma, asseconda l'andamento della frattura del frammento più grande e completa in modo coerente le parole PVḄ[LI]CO, in 1, e FLAṂINI, in 2, mentre in 3 i residui di una lettera curva e quelli di una probabile T ben rappresenterebbero quanto resta delle ultime due lettere della parola PRAEFECT. Viene da chiedersi, a questo punto, se fra gli altri frammenti epigrafici rinvenuti negli scavi del 1972-1973 insieme al frustulo qui esaminato[35] vi possano essere ulteriori frammenti di questa iscrizione, ma una verifica, che ha tenuto conto del materiale, delle caratteristiche del retro, della forma e dimensione delle lettere e dello spazio interlineare, sembra escludere questa possibilità.
Solo il frustulo contrassegnato con l'inventario di scavo CS 2082 **[fig. 5]**[36] potrebbe rispondere a molti dei requisiti, ma la forma delle lettere e del solco di incisione non sembrano del tutto coincidere con quelle riscontrabili sui due frammenti che si è provato qui a mettere in relazione.
Benché le apparenti piccole incongruenze evidenziate in precedenza non permettano di esserne completamente sicuri, le coincidenze sono molte e curiose, tanto che si può quantomeno prendere in considerazione la possibilità che il frustulo dei depositi non rappresenti una nuova attestazione di un cavaliere lunense, bensì una minuta porzione di un'epigrafe, dove la menzione di un membro del ceto equestre era già sicura, o di un'iscrizione gemella di quest'ultima **[fig. 6]**. Le poche lettere che si potrebbero aggiungere, tuttavia, apporterebbero alcune novità degne di nota alla lettura dell'iscrizione: in primo luogo, in 1, il sintagma *equo publico* non comparirebbe da solo, bensì inserito nella formula dell'*exornatio*, forse

[35] Vd. *supra* nota 3.

[36] Luni (La Spezia), Museo Archeologico Nazionale di Luni, depositi, inv. di scavo CS 2082. Dimensioni: 5,5 x 6 [6,4 massimo ingombro] x (1,5); alt. lettere (2,2). Autopsia 2012. Anche estendendo il confronto a tutte le iscrizioni rinvenute nell'area del *Capitolium* non sembra si possano identificare altri frammenti solidali con il monumento oggetto di questo studio; nemmeno alcuni frammenti epigrafici che il Promis afferma di aver trovato nel medesimo scavo e che oggi risultano irreperibili (C. Promis, *Frammenti*, cit.; *CIL* XI 1338 *a-b* = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 65-66 = EDR104503-104504, F. Frasson; *CIL* XI 1351 = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 97-98 = EDR104643, F. Frasson; *CIL* XI 1390 = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 191-192 = EDR107037, F. Frasson; *CIL* XI 1407 *a-g* = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 225-231 = EDR113658, 113661, 113664-113665, 113667-113668, F. Frasson), sebbene in certi casi contenessero porzioni di testo che potrebbero offrire spunti di completamento (p. es. [- - - *a*]*ugu*[- - -] e [- - -?] *public*[*e* - - -?]), possono essere presi in considerazione, perché presentavano lettere troppo grandi.

espressa senza l'esplicitazione del nome dell'imperatore che la concesse; in 3, poi, si avrebbe la conferma che la prefettura era indicata con un'abbreviazione limitata alla sola desinenza, se non proprio con la parola scritta per esteso. Le novità più significative, tuttavia, riguarderebbero la seconda riga, dove si apprenderebbe che il notabile sarebbe stato precisamente un *flamen Augusti*[37] o, meno probabilmente, un *flamen* e un *augur*[38], e soprattutto dove l'integrazione offerta dal nuovo frammento permetterebbe di scoprire che la carica sacerdotale (FLAṂINI), e di conseguenza tutto il *cursus honorum* e l'onomastica (perduta) del cavaliere, sarebbero stati espressi al dativo. Ne deriverebbe che forse l'epigrafe non avrebbe semplicemente commemorato un qualche atto di evergetismo curato dall'*eques*, ma sarebbe stata una vera e propria dedica a quest'ultimo, posta da un familiare, da un altro notabile o forse dalla comunità locale, tramite l'*ordo decurionum*, per celebrarne la munificenza, che potrebbe aver consistito nella ristrutturazione di un importante edificio, fors'anche lo stesso *Capitolium*, che sorgeva a brevissima distanza[39]; per ammettere questa possibilità bisogna supporre la presenza di un pronome relativo (*qui*) o più probabilmente di una congiunzione causale (*quod* o *quia*) da collegare al verbo, che era presente in 6, verosimilmente REST[ITVIT][40] o REST[AVRAVIT][41], non necessariamente scritto per esteso, per quanto esistano

[37] Il flaminato, ricoperto a livello locale, poteva riferirsi proprio al culto di Ottaviano Augusto, ma, considerata la probabile datazione dell'iscrizione al regno di Vespasiano, quando per tale carica ci si aspetterebbe la dicitura *flamen Divi Augusti*, è possibile che l'allusione fosse all'imperatore vivente, espressamente citato nell'epigrafe, o, che la carica riguardasse in generale il culto imperiale. Cfr. p. es. M.S. Bassignano, *Il flaminato*, cit., p. 375.

[38] Cfr. *supra* e nota 18.

[39] A. Frova, *Note sull'urbanistica e la vita civile*, in *Scavi di Luni*, vol. I, cit., col. 39.

[40] Un'altra possibilità, meno probabile, è che il verbo (al singolare o al plurale) si riferisse invece al ripristino o al ricollocamento del monumento stesso da parte di uno o più soggetti, la cui identità è caduta in lacuna, a patto, però, che tale operazione si sia resa necessaria non troppo tempo dopo il primo intervento, perché le caratteristiche paleografiche dell'iscrizione si accordano perfettamente con l'epoca flavia, in cui visse il dedicatario. Un possibile confronto per questa interpretazione potrebbe essere rappresentato da un'iscrizione ostiense, in cui si legge che il *collegium* dei *nauclarii* ha provveduto alle spese per il restauro del monumento di un *duovir*: cfr. *AE* 1987, 180 = 1994, 328 = EDR080283 (R. Marchesini); vd. anche p. es. *CIL* XI 6224 = EDR015859 (F. Branchesi).

[41] Il piccolo residuo di lettera alla fine di 6 potrebbe effettivamente essere quanto sopravvive del vertice di una A, ma l'incisione sembra scendere in modo rettilineo, piuttosto che obliquo; si preferisce, quindi, un'identificazione con l'apicatura superiore di una I, sebbene manchi il sottile tratto orizzontale che contraddistingue le estremità delle altre lettere di quel tipo presenti nell'iscrizione.

pochi confronti epigrafici per questa sintassi[42]; una possibile ulteriore alternativa sarebbe la presenza di un complemento di causa, magari introdotto da *ob* e costruito con il participio passato di *restituere* o *restaurare*[43]. Per la parola che precedeva tale verbo e terminava con una E, come semplici ipotesi di lavoro, si può pensare per esempio ad *aere* (nell'espressione *suo aere*)[44] o meno probabilmente a *vetustate* (da sola o preceduta dalla preposizione *ex*)[45], sebbene, anche in questo caso, non si possa escludere la presenza di un'abbreviazione.
La dedica, seguendo la testimonianza dei contadini con cui parlò il Promis, avreb-

[42] Possibili riscontri per il pronome relativo si rinvengono in iscrizioni piuttosto tarde, come *AE* 1894, 115 = *ILS* 5361 = *CIL* VIII 24095 = Z. Benzina Ben Abdallah, *Catalogue des inscriptions latines païennes du Musée du Bardo*, Rome, École française de Rome, 1986, pp. 168-169 n. 418 e fig. 418 e *CIL* XI 4094 (cfr. p 1363) = *AE* 1964, 96bis = M.F. Petraccia, *La questura*, cit., n. 327 = EDR167385 (E. Zuddas); cfr. anche *CIL* XIV 1246; vd. inoltre *CIL* VIII 12253, in cui la voce verbale è frutto di integrazione. Non si trovano esempi per l'uso di *quia*... *restituit*/*restituerunt* o *restauravit*/*restauraverunt*, mentre qualche riscontro può essere individuato per *quod*: *CIL* X 5348 = *ILS* 5698 = G.L. Gregori, in G.L. Gregori, E. Incelli, *Gli onorati con* ornamenta *municipali nelle città dell'Italia romana*, Roma, Edizioni Quasar, 2018, pp. 46-47 n. OD 10 = EDR175405 (D. De Meo, G. Crimi); *CIL* VI 931 (cfr. pp. 3070, 3777, 4307) = X 263* = *ILS* 245 = EDR103909 (A. Ferrari, S. Pastor); cfr. anche *CIL* X 453 = *Eph. Ep.* VIII 281 = *Inscr. It.* III 1, 1 = K. Engfer, *Die private Munifizenz*, cit., Kat. n. 182 = *AE* 2013, 380 = EDR135096 (A. De Carlo).

[43] Per un possibile confronto, vd. *CIL* VII 287 = *ILS* 2548 = R.S.O. Tomlin, Britannia Romana, cit., p. 411 n. 13.28.

[44] Cfr. *CIL* III 2747 (*suo aere restituit*); vd. anche *CIL* VIII 12537 ([*suo a*]*ere perfec*[*it*]; IV secolo d.C.). Più comune come *aere suo*: *CIL* VI 226 = M.P. Speidel, *Die Denkmäler der Kaiserreiter.* Equites singulares Augusti, Köln, Rheinland Verlag, 1994, pp. 81-82 n. 57 = EDR144579 (S. Orlandi); *CIL* VIII 2676 (cfr. p. 1739) = M.J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithriacae*, vol. I, Hagae Comitis, Martinus Nijhoff, 1956, p. 93 n. 135; *CIL* VIII 3166 = 4237 (cfr. pp. 955, 1769); *CIL* VIII 9797 (cfr. p. 2054); 9888; *AE* 2000, 531 = 2005, 463 = EDR131844 (E. Roscini); *AE* 2001, 1707; vd. anche *CIL* XI 2902 = EDR142557 (A. Raggi, A. Rossi); *AE* 1925, 111 = EDR072964 (G. Camodeca).

[45] La presenza del termine *vetustate* è tuttavia improbabile, perché di solito è immediatamente seguito dal participio passato di verbi quali *labi*, *delabi*, *dilabi*, *conlabi*, *corrumpere*, *consumere*, *quassare*, *diruere*, *labefacere*, *vexare*, etc.; solo in rarissimi casi la parola è preceduta dal participio o è utilizzata da sola: cfr. p. es. *CIG* 3743 = *CIL* III 346 (cfr. p. 976) = S. Şahin, *Katalog der antiken Inschriften des Museums von Iznik (Nikaia). Iznik Müzesi antik yazitlar katalogu*, vol. I, Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1979, pp. 11a-13a n. 13: [*collapsa*]*m vetustate restituit*; *CIL* VI 18079 = EDR032581 (I. Gabrielli): *monimen*[*tum dila*]*psum ex vetustate refecit*; *AE* 1889, 90 = *CIL* VIII 22629 = *ILS* 5849: *miliaria conlapsa vetustate restituit*; *AE* 1934, 235 = J.B. Brusin, *Inscriptiones*, cit., pp. 128-129 n. 267 = EDR073246 (C. Gomezel): [*ex v*]*etustat(e) resti*[*t(uit)*]. Se si prende in considerazione l'ipotesi discussa alla nota 40 (vd. *supra*), per la parola che precede il verbo REST[ITVIT] o REST[ITVERVNT], si potrebbe forse ipotizzare anche *publice*, come si legge nell'iscrizione ostiense menzionata nella medesima nota.

be fatto parte di un testo epigrafico più complesso, inciso su tutte e quattro le facce della base, su cui poggiava la cimasa piramidale, anche se non si può escludere del tutto che le facce del dado, anziché essere state iscritte contemporaneamente con lo stesso testo o con testi differenti, fossero state incise in momenti diversi e siano testimonianza di quattro fasi di utilizzo del supporto, che poteva essere ruotato di volta in volta per mostrare all'osservatore la nuova dedica[46]. Se così fosse, non si potrebbe nemmeno escludere che i frammenti di basi con residui di probabili dediche a personaggi della casa imperiale del III secolo trovati nello stesso luogo[47] possano essere stati parti dello stesso monumento riutilizzato.

Sulla base delle considerazioni effettuate, accettando ipoteticamente che i due frammenti presi in esame fossero davvero due parti solidali della stessa epigrafe – o appartenessero a due iscrizioni gemelle curate dalla stessa officina e incise contemporaneamente su supporti differenti o su diverse facce dello stesso monumento – e tenendo conto degli spazi disponibili nel caso l'*ordinatio* prevedesse che le righe di scrittura fossero grosso modo centrate rispetto al supporto **[fig. 6]**, si propone dubitativamente una possibile lettura:

- - - - - -
[- - - *equ*]*o pub*̣[*li*]*co ex*[*ornato*?]
[*duoviro qu*]*inq(uennali), flaṃini Au*[*gusti*?]
[*patrono col*]*on(iae), praefec̣ṭ(o)* [*fabrum*?]
[*trib(uno) mil(itum) leg(ionis) X*̄]*X*̄*I Rapácis,* [*proc(uratori)*?]
5 [*Imp(eratoris) Caesaris Ves*]*p̣ásiáni Aug̣(usti)*,
[*quod - - - suo aer*]*ę* (?) *rest*[*ituit*]
- - - - - - ?

Pur unendo i frammenti, sfortunatamente non si riesce a dare un nome al dedicatario, la cui onomastica è caduta completamente nella lacuna che coinvolge tutta la parte superiore dell'iscrizione[48]. Dal momento, però, che il monumento è stato

[46] Questo tipo di reimpiego delle basi onorarie a Luni è attestato da *CIL* XI 6956 (= EDR115402-115403, 115542-115543, F. Frasson) e 6957 (= EDR114669, 114671, 114764, 114767, F. Frasson); su queste epigrafi, cfr. F. Frasson, *Le epigrafi di Luni*, cit., pp. 275-289, con la bibliografia ivi citata. Sulle modalità del riutilizzo, cfr. G. Mennella, *Il reimpiego*, cit., pp. 429-433; Idem, *La conservazione delle memorie imperiali negli spazi espositivi: una prospettiva lunense*, in *Nuove ricerche sul culto imperiale in Italia. Atti dell'incontro di studio. Ancona, 31 gennaio 2004*, a cura di L. Gasperini, G. Paci, Tivoli, Edizioni Tored, 2008, p. 189.

[47] Vd. *supra* nota 3.

[48] Il già ricordato *L. Titinius Glaucus Lucretianus*, oltre che per le ragioni già accennate (vd. *supra*), può essere certamente escluso, non foss'altro perché fu *tribunus militum* di un'altra

innalzato a *Luna* e nell'iscrizione non si specifica il luogo, dove il notabile svolse il suo *cursus* locale, si può quantomeno affermare con relativa sicurezza che tale personaggio era originario della colonia, dove rivestì il flaminato, raggiunse la suprema magistratura, cioè il duovirato quinquennale, e, certamente molto stimato dalla comunità cittadina, fu anche *patronus coloniae*[49]. Insignito della dignità equestre, forse il primo della sua famiglia a ricevere tale onore[50], percorse una brillante carriera anche a livello imperiale, a cominciare da una *praefectura*, forse la *praefectura fabrum*, che nella maggioranza dei *cursus honorum* successivi al 69 d.C. e documentati per via epigrafica viene indicata prima del tribunato di legione[51], anche se non si può escludere del tutto che si trattasse di una qualche altra prefettura, come per esempio quella di una coorte[52], soluzione quest'ultima che sarebbe però da scartare, se si considerasse valida la proposta di ricostruzione del campo epigrafico **[fig. 6]**, visto che non ci sarebbe stato spazio sufficiente per riportare tale carica[53]. Anche se si optasse per la *praefectura fabrum*, non

legione. L'identificazione è stata già scartata da G. Ciampoltrini, *Ancora*, cit., p. 236 nota 15.

[49] La rilevanza del personaggio, che doveva godere di importanti legami con il governo centrale e con le più importanti famiglie dell'aristocrazia della colonia, emerge dal fatto che in età giulio-claudia, quando probabilmente l'anonimo *eques* percorse i gradi dell'amministrazione locale, la quinquennalità e ancora di più il patronato erano *honores* concessi, nel caso dei cavalieri, solo ai più eminenti (cfr. S. Demougin, *L'ordre équestre*, cit., pp. 685-700; più sfumato il quadro di R. Duthoy, *Le profil social*, cit., pp. 121-154). Per i *patroni coloniae* di Luni attestati dalle epigrafi, cfr. E. Salomone Gaggero, Ordo populusque, cit., pp. 47-48.

[50] Vd. *supra* nota 16.

[51] B. Dobson, *The* praefectus fabrum, 1966, cit., pp. 74-75 = Idem, *The* praefectus fabrum, 1993, cit., pp. 231-232.

[52] Da escludere, invece, la prefettura di un'*ala* di cavalleria, dal momento che questa carica, a partire dall'epoca di Nerone, era considerata in cima alla gerarchia delle *militiae equestres*; cfr. p. es. E. Birley, *The equestrian officers of the Roman army*, in «Durham University Journal», XLII/1 (1949), p. 11; H. Devijver, *The Equestrian Officers of the Roman Imperial Army*, Amsterdam, J.C. Gieben Publisher, 1989, pp. 56-59; C. Davenport, *A History of the Roman Equestrian Order*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 261); pertanto, nell'epigrafe, tale comando militare dovrebbe essere menzionato dopo e non prima del tribunato di legione, anche se è sempre consigliabile non dare troppa rilevanza cronologica all'ordine delle cariche riportate nelle iscrizioni. La gerarchia delle *militiae* si sarebbe definitivamente consolidata solo attorno alla fine del I secolo d.C. (vd. p. es. H. Devijver, *Les milices équestres et la hiérarchie militaire*, in *La hiérarchie (Rangordnung) de l'armée romaine sous le haut-empire. Actes du Congrès de Lyon (15-18 septembre 1994)*, éd. par Y. Le Bohec, Paris, de Boccard, 1995, pp. 175-191; D. Faoro, Praefectus, procurator, praeses. *Genesi delle cariche presidiali equestri nell'Alto Impero Romano*, Milano, Le Monnier Università, 2011, pp. 212-213).

[53] A Luni sono attestate le cariche di *praefectus fabrum* e *praefectus cohortis*, oltre alle più

significherebbe necessariamente che l'*eques* non abbia svolto altre *militiae*, che potrebbero essere state semplicemente passate sotto silenzio dall'iscrizione, sebbene non fosse per nulla insolito svolgerne solo una, talora proprio il tribunato di legione[54]. Gli studiosi concordano inoltre sul fatto che la maggioranza dei cavalieri non fosse composta dai figli dell'aristocrazia, ma da personaggi provenienti dalle *élites* municipali che, dopo aver completato la loro carriera a livello locale, ormai trentenni ricoprivano uno o due incarichi come ufficiali dell'esercito, prima di fare ritorno in patria[55]; fra questi *domi nobiles* sembra rientrare anche l'anonimo cavaliere lunense, che tuttavia, come si dirà a breve, potrebbe non essersi fermato alle *militiae*, nell'ambito delle quali comunque ricoprì almeno il tribunato angusticlavio della *legio* $\overline{XXI}$ *Rapax*. Il suo servizio si svolse nella *Germania Inferior*, nella bassa valle del Reno, dove la legione fu inviata nel 70 per far fronte alla rivolta batava e dove rimase, con base a *Bonna*, fino all'83, quando fu trasferita in *Germania Superior* per partecipare alla guerra di Domiziano contro i Catti[56]. Per quanto la durata talvolta anche molto lunga degli incarichi militari non permetta di escludere che il servizio fosse iniziato anche prima[57], la carriera dell'*eques* si compì infatti con buona approssimazione tra la fine del periodo neroniano e il regno dell'imperatore

prestigiose di *praefectus equitum et classis*, *praefectus consulis*/*Neronis*, *praefectus pro legato insularum Baliarum* e probabilmente al raro incarico di *praefectus veteranorum*: cfr. M.G. Angeli Bertinelli, Ordo populusque, cit., pp. 43-44 = Eadem, *Lunensia*, cit., pp. 65-66; E. Salomone Gaggero, Ordo populusque, cit., pp. 48-49. Si aggiunga, poi, l'indeterminabile carica di *praefectus gene*+[- - -], attestata da un'iscrizione frammentaria (M.G. Angeli Bertinelli, *La collezione epigrafica*, in *Il Lapidario Lunense nel Casale Fontanini*, a cura di M. Marini Calvani, Parma, GRAPHITAL Officine Grafiche, 1994, p. 17 = Eadem, *Lunensia*, cit., p. 287 = EDR128610, F. Frasson). La menzione di una *militia* poteva richiedere un certo spazio, perché a partire dall'epoca di Nerone si era soliti indicare nelle iscrizioni la specifica unità di cui l'*eques* aveva avuto il comando (cfr. H. Devijver, *Les milices*, cit., p. 180).

[54] Cfr. p. es. E. Birley, *The equestrian officers of the Roman army*, in «Durham University Journal», XLII/1 (1949), p. 11; H. Devijver, *Equestrian officers in the East*, in *The Eastern Frontier of the Roman Empire. Proceedings of a colloquium held at Ankara in September 1988*, ed. by D.H. French, C.S. Lightfoot, vol. I, Oxford, B.A.R., 1989, p. 108; H. Devijver, *Les milices*, cit., p. 179 e più di recente C. Davenport, *A History*, cit., pp. 262-263.

[55] Vd. recentemente C. Davenport, *A History*, cit., pp. 262-263; cfr. già E. Birley, *The equestrian officers*, cit., pp. 9-11, 19; H. Devijver, *Equestrian officers*, cit., p. 108.

[56] Cfr. E. Ritterling, *s.v. legio*, cit., col. 1785; vd. più di recente F. Bérard, *La légion XXIe* Rapax, in *Les légions de Rome sous le haut-empire. Actes du Congrès de Lyon (17-19 septembre 1998)*, éd. par Y. Le Bohec, C. Wolff, vol. I, Lyon, Diffusion de Boccard, 2000, p. 54; L. Mrozewicz, *The* legio XXI Rapax *at* Mogontiacum, in «Eos», CIX (2022), p. 77.

[57] Come evidenziato già da E. Birley, *The equestrian officers*, cit., pp. 10-11, gli *equites* potevano servire nell'esercito addirittura per decenni.

Vespasiano, che è esplicitamente ricordato dall'iscrizione; proprio sotto il primo dei Flavi l'anonimo notabile raggiunse l'apice del suo *cursus honorum* con il citato tribunato e probabilmente con una non precisabile procuratela. L'onomastica imperiale espressa al genitivo fa infatti pensare che il cavaliere sia stato prefetto o più probabilmente procuratore di Vespasiano[58], anche se i precisi dettagli di quest'ultimo incarico, come ad esempio la provincia in cui lo avrebbe svolto, spesso indicata nelle iscrizioni, non sarebbero noti, ammesso che il *titulus* li riportasse, dal momento che, se la proposta di impaginazione cogliesse nel segno, forse sarebbe mancato lo spazio nel campo epigrafico.
La posizione della carica, in fondo a quello che sembra un *cursus* ascendente, che parte dalle magistrature municipali e culmina negli incarichi svolti a livello imperiale, farebbe forse preferire la procuratela[59], traguardo ben più prestigioso, di cui l'epigrafe costituirebbe l'unica attestazione a Luni[60], anche se non mancano casi di cavalieri che, avendo cominciato con la carriera locale, dopo alcuni incarichi tipici del *cursus* equestre, sono tornati a ricoprire cariche nella loro città d'origine, come per esempio quella di *praefectus iure dicundo*[61]. Com'è noto, questo titolo designava quel notabile che veniva scelto come suo sostituto direttamente dall'imperatore o da un membro della casa imperiale, qualora a questi fosse stata concessa una carica municipale onoraria, che per ovvi motivi non poteva esercitare in prima persona[62]. Nell'Italia settentrionale i *praefecti*, attestati tutti per l'epoca

[58] In M.G. Angeli Bertinelli, *Uno sconosciuto duoviro*, cit., pp. 18-19 = Eadem, *Lunensia*, cit., p. 436, si ipotizza, invece, un comando militare al seguito dell'imperatore Vespasiano. R. Duthoy, *Le profil social*, cit., p. 154 n. 468, collocando l'anonimo cavaliere lunense, tra quelli che definisce «*equites* à vocation municipale (ou *equites* honorifiques)» e che hanno fatto «une incursion à niveau impérial» (da intendersi come il tribunato di legione), ritiene evidentemente che non avesse svolto l'incarico di procuratore e che non rientrasse pertanto tra coloro che lo studioso chiama «*equites* à vocation impérial (ou *equites* fonctionnels)» (cfr. soprattutto p. 127).

[59] Sui *procuratores Augusti*, cfr. recentemente D. Faoro, Praefectus, cit., pp. 155-200.

[60] Assolutamente incerto lo scioglimento delle abbreviazioni di alcune *notae lapicidinarum* provenienti dal bacino marmifero di Miseglia, in base al quale vi sarebbe la menzione di un *procurator* imperiale, la cui origine, anche nel caso che la lettura fosse corretta, non è detto che fosse lunense: cfr. *AE* 1995, 493 = S. Cecchi, *Catalogo delle* notae lapicidinarum *non accessibili*, in Notae lapicidinarum *dalle cave di Carrara*, a cura di E. Paribeni, S. Segenni, Pisa, Pisa University Press, 2015, p. 310 S10Dolci; *AE* 1997, 510 = G. Cicala, S. Gazzoli, *Catalogo*, in Notae lapicidinarum, cit., p. 217 S77; *AE* 1997, 511 = G. Cicala, S. Gazzoli, *Catalogo*, cit., p. 212 S72; vd. anche G. Cicala, S. Gazzoli, *Catalogo*, cit., p. 229 S88, con testo simile.

[61] G. Bandelli, *I* praefecti iure dicundo *come supplenti degli imperatori e dei cesari nelle* regiones XI, X, IX *e* VIII, in *Le élites municipales*, cit., p. 155.

[62] In generale, sui *praefecti iure dicundo*, cfr. p. es. I. Didu, *I* praefecti *come sostituti di impera-*

giulio-claudia e flavia, di solito sono figure che hanno già goduto del *beneficium* dell'imperatore e che rivestono un'importanza centrale nella loro città d'origine, di cui spesso sono stati patroni, anche se non vengono scelti tra gli esponenti più in vista dell'aristocrazia locale, dal momento che fra loro non figurano senatori, ma perlopiù cavalieri, spesso con carriere non particolarmente brillanti, e personaggi di rango municipale[63]. Non si può escludere del tutto, quindi, nemmeno che l'ultima carica attestata dalla dedica all'anonimo cavaliere lunense, che tra l'altro, insignito dall'imperatore del "cavallo pubblico", sembra sostanzialmente in possesso dei citati requisiti, possa essere stato proprio questo tipo di prefettura, che a Luni è attestata solo per il già menzionato *L. Titinius Glaucus Lucretianus*, il quale funse da sostituto di Nerone. Per la verità gli studiosi non sono sicuri che *Lucretianus* abbia svolto tale incarico per una magistratura locale, considerata l'ipotesi che il suo titolo di *praefectus Neronis Claudi Caesaris Augusti*, ricordato solo in un'iscrizione (*CIL* XI 6955), possa corrispondere a quello di *praefectus fabrum consulis*, menzionato solo in un'altra epigrafe (*CIL* XI 1331), da intendere come *praefectus fabrum* al servizio di Nerone, probabilmente durante uno dei quattro consolati rivestiti da quest'ultimo tra il 55 e il 60[64]; *mutatis mutandis*, un analogo dubbio, tenendo conto dello stato lacunoso della dedica, può essere legittimamente esteso anche all'ignoto *eques* oggetto di questo studio.
Qualche considerazione si può fare, infine, circa la datazione della dedica, che si fonda principalmente sulla menzione, in 5, di Vespasiano (69-79), ma che richiede qualche cautela: proponendo, nell'integrazione, come primo elemento della sua onomastica[65], il prenome onorifico IMP(ERATORIS), si presuppone che l'impera-

tori, cesari e altri notabili eletti alle più alte magistrature municipali, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Cagliari», n.s. V (1983-1984), pp. 53-92; G. Mennella, *Sui prefetti degli imperatori e dei cesari nelle città dell'Italia e delle province*, in «Epigraphica», L (1988), pp. 65-85; M.S. Bassignano, *I «praefecti iure dicundo» nell'Italia settentrionale*, in *Epigrafia. Actes du colloque international d'épigraphie latine en mémoire de Attilio Degrassi pour le centenaire de sa naissance. Rome, 27-28 mai 1988*, Rome, École française de Rome, 1991, pp. 515-537 (spec. p. 534); G. Bandelli, *I* praefecti, cit., pp. 149-159; M.C. Spadoni, *I prefetti nell'amministrazione municipale dell'Italia romana*, Bari 2004.

[63] Cfr. p. es. G. Bandelli, *I* praefecti, cit., pp. 153-155.

[64] G.L. Gregori, *In margine*, cit., pp. 161-162; vd. anche i dubbi di I. Didu, *I* praefecti, cit., pp. 72-73; G. Bandelli, *I* praefecti, cit., pp. 150, 154, 158 n. 8; M.C. Spadoni, *I prefetti*, cit., pp. 199.

[65] Per il presunto secondo elemento dell'onomastica di Vespasiano nella proposta di lettura si è preferito optare per la forma estesa (CAESARIS), che meglio si adatterebbe all'ipotetica impaginazione del testo. Sono numerosi i casi in cui nell'onomastica imperiale la parola è scritta per intero; si rimanda qui a puro titolo di esempio all'iscrizione urbana con dedica a *L. Baebius Avitus*, la cui carriera è simile a quella dell'anonimo lunense: *praef(ecto) fabr(um), trib(uno) /*

tore fosse ancora in vita quando fu realizzata l'iscrizione, ma non si può escludere del tutto che la dedica sia stata posta dopo la sua morte: [DIVI VES]P̣ÁSIÁNI[66]. Le caratteristiche paleografiche dell'iscrizione sconsigliano comunque di abbassare la datazione oltre la fine del I secolo d.C.

In conclusione, il frustulo epigrafico conservato nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Luni, dal quale è partito questo studio, a prescindere dal suo possibile apparentamento con il frammento della collezione Remedi, rappresenta di per sé una conferma, in quanto residuo di un'iscrizione onoraria, del ruolo pubblico svolto per secoli dall'area circostante il *Capitolium* di *Luna* e costituisce un'esplicita attestazione della prestigiosa concessione dell'*equus publicus* a un probabile cittadino della colonia e una delle poche menzioni del flaminato nelle iscrizioni lunensi. L'unione con il frammento "fiorentino" farebbe perdere al frustulo lo *status* di nuova attestazione di un membro del ceto equestre a Luni, ma consentirebbe di precisare la lettura di una dedica a un anonimo *eques* che, avvalendosi della *commendatio* imperiale, riuscì a compiere una brillante carriera, a testimonianza dei forti legami che dovevano intercorrere, soprattutto nel I secolo d.C., tra il notabilato lunense e il potere centrale[67], ai quali non dovevano essere estranei lo sfruttamento delle cave di marmo e l'importanza del porto della città, dove nel 43 fece tappa l'imperatore Claudio diretto in Britannia[68].

mil(itum) leg(ionis) X Gem(inae), proc(uratori) / Imp(eratoris) Caesaris Vespasiani / Aug(usti) provinciae Lusitaniae (*CIL* VI 1359, cfr. pp. 3141, 3805, 4685 = *CIL* IX 287*, cfr. p. 1181 = *ILS* 1378 = EDR109243, A. Ferraro).

[66] Un'altra possibilità potrebbe essere che il nome del divo Vespasiano rientrasse in una formula patronimica e che la procuratela/prefettura facesse riferimento ad uno dei suoi figli: *Imp(eratoris) T(iti) Caesaris Divi Vespasiani f(ili) Vespasiani Aug(usti)* o *Imp(eratoris) Caesaris Divi Vespasiani f(ili) Domitiani Aug(usti)*; il ricorso a un'onomastica così estesa in abbinamento a questo tipo di cariche, però, oltre a essere piuttosto inconsueto (per un possibile esempio relativo a Nerva e Traiano, risultante però da ampie integrazioni, cfr. *AE* 2018, 884), sembra poco compatibile con gli spazi disponibili, secondo l'impaginazione ipotizzata per la dedica.

[67] Una testimonianza evidente di questi rapporti nel corso del I secolo d.C. è rappresentata dalla carriera del citato *L. Titinius Glaucus Lucretianus* (vd. *supra*).

[68] Scrib. Larg. 163. Cfr. p. es. S. Sconocchia, *L'opera di Scribonio Largo e la letteratura medica latina del 1 sec. d. C.*, in *ANRW*, II, 37, 1, Berlin-New York, Walter De Gruyter, 1993, p. 904; F. Sacchi, *L'imperatore Claudio a Luni*, in «Centro Studi Lunensi. Quaderni», n.s. III (1997), pp. 3-26; *Scribonio Largo. Ricette mediche*, a cura di L. Mantovanelli, Padova, S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, 2012, pp. VIII, 168-169; F. Frasson, *Erbe curative, medicina e medici a* Luna, in *La memoria del tempo... il tempo della memoria*, a cura di L. Lecci, S. Montero Herrero, M.F. Petraccia, Genova, Genova University Press, 2020, pp. 133-134.



Fig. 1 Luni (La Spezia), Museo Archeologico Nazionale, depositi, inv. di scavo CS 1847 - ST 55905: frammento di epigrafe marmorea.

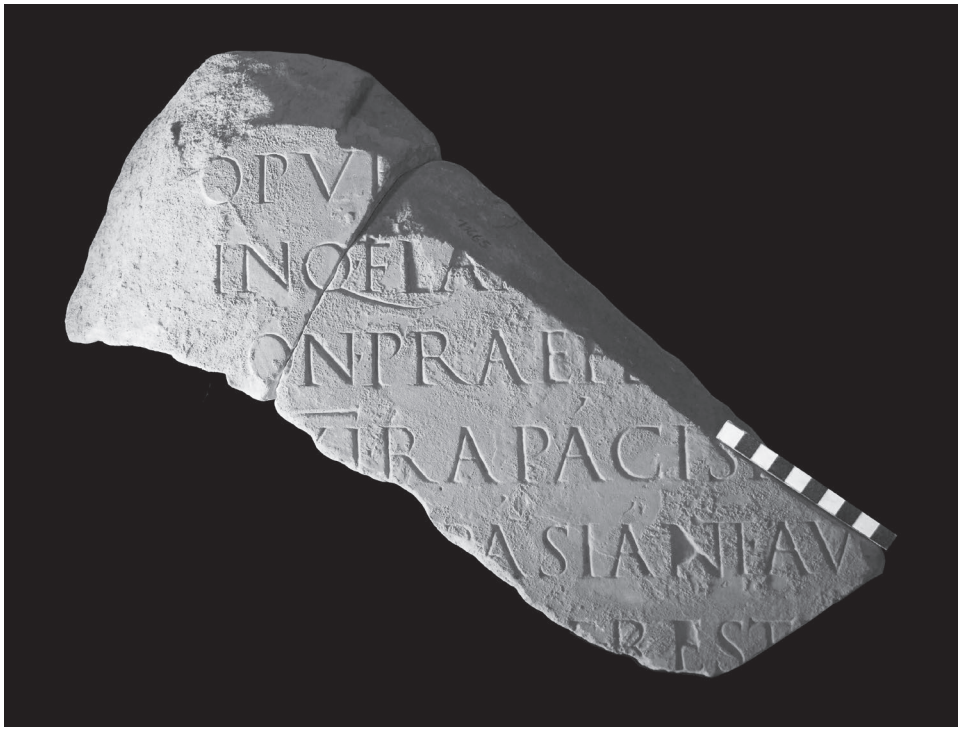
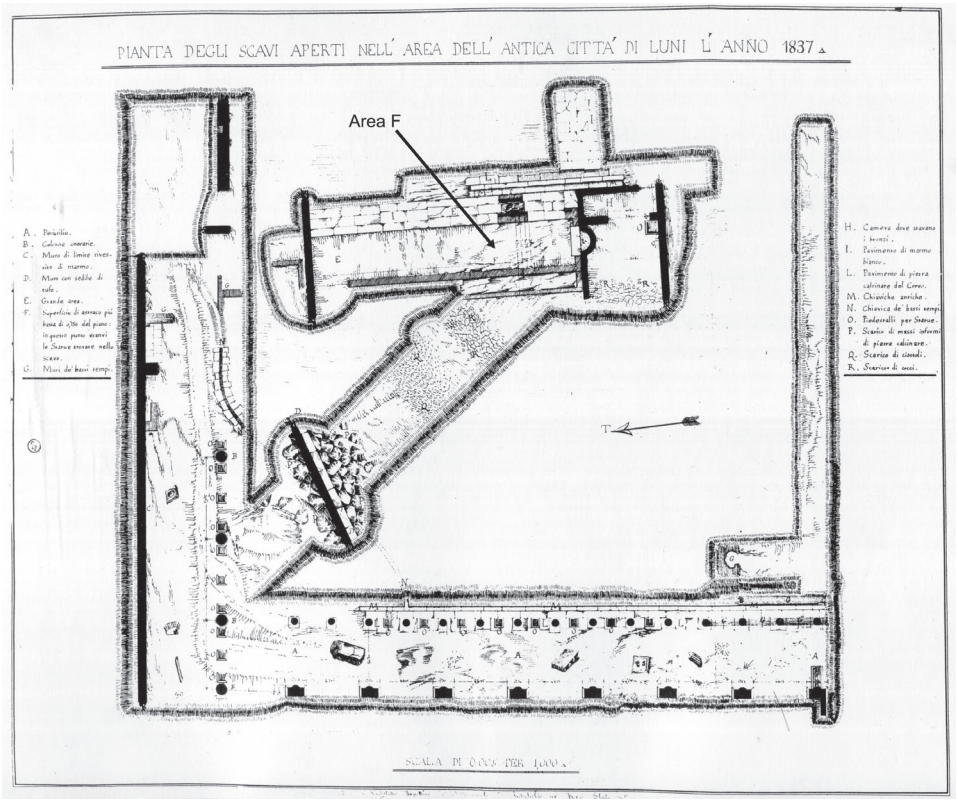
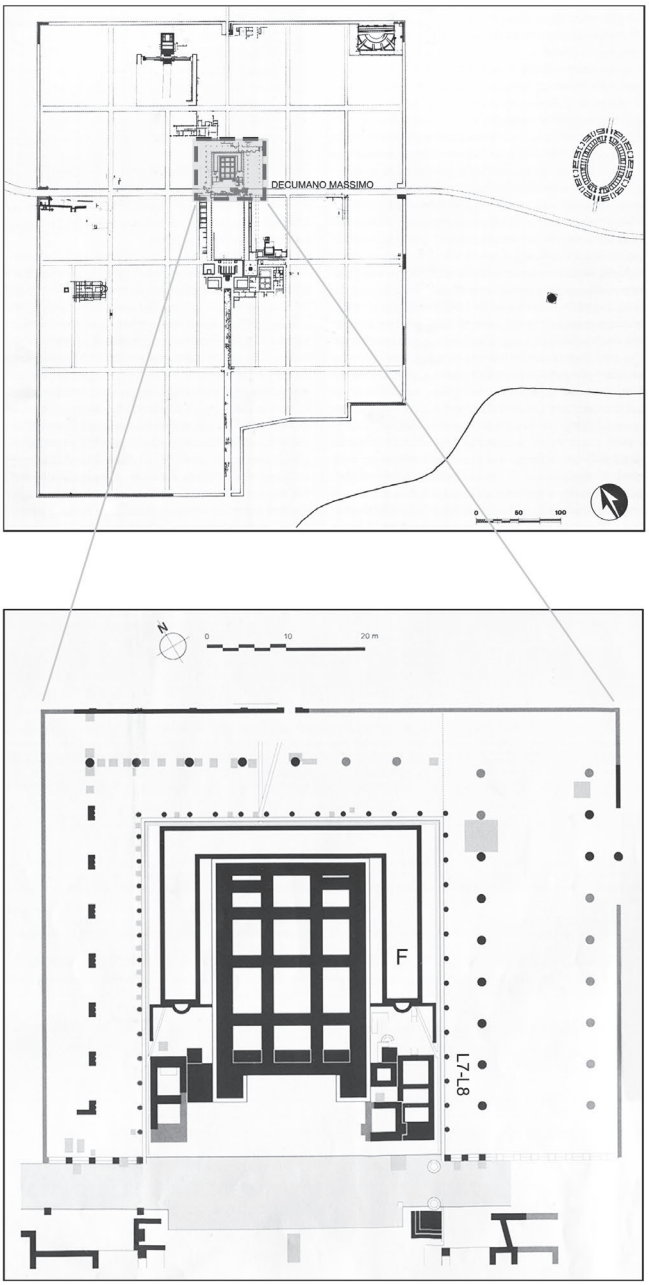


Fig. 2 Firenze, Museo Archeologico Nazionale, Villa Corsini a Castello, cantine, inv. 71665: frammento di epigrafe marmorea, probabilmente base onoraria.



Torino, Biblioteca Reale (ms., Misc. 101 2): *C. Promis, Pianta degli scavi aperti nell'area dell'antica città di Luni l'anno 1837*.

Fig. 3



Pianta del sito archeologico di *Luna* (in alto), con dettaglio dell'area del *Capitolium* (in basso), dove sono indicati i luoghi di ritrovamento del frammento edito in *CIL* XI 1342 (area F) e del frustulo custodito nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Luni (L7-L8).

Fig. 4



Fig. 5 Luni (La Spezia), Museo Archeologico Nazionale, depositi, inv. di scavo CS 2082: frammento di epigrafe marmorea.

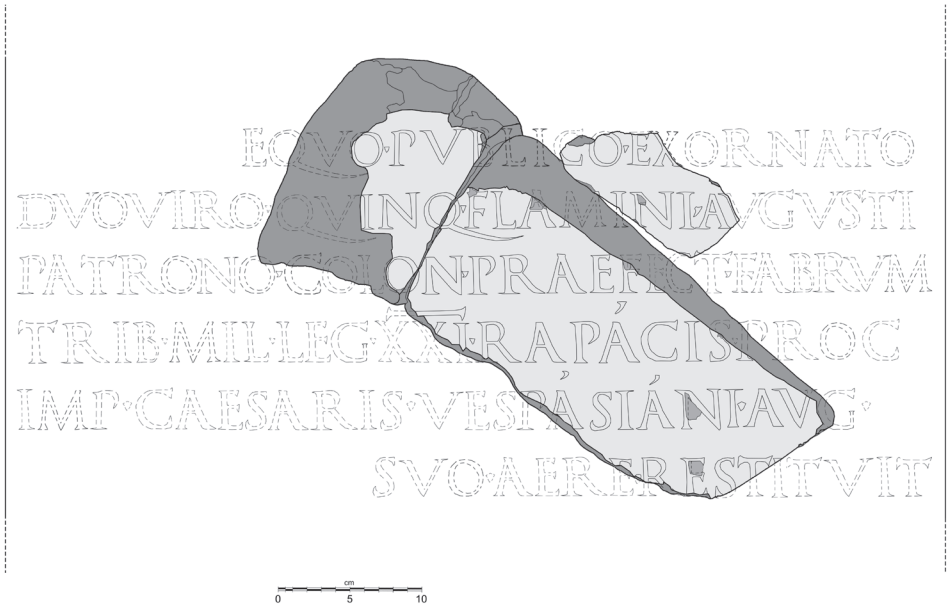


Fig. 6 Ipotesi ricostruttiva di una possibile iscrizione con unione del frammento edito in *CIL* XI 1342 e del frustulo custodito nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Luni (elaborazione dell'autore).

PROFILO AUTORE

Federico Frasson

Federico Frasson (1981) è Dottore di Ricerca in Scienze Storiche dell'Antichità e, in qualità di professore a contratto, ha insegnato Storia della Liguria nell'antichità presso l'Università degli Studi di Genova. Nel 2023 ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale alle funzioni di professore universitario di seconda fascia. Le sue ricerche, svolte in collaborazione con le Università di Genova, Firenze e Pisa, si concentrano in particolare sull'epigrafia latina e greca, sulla storia militare antica, sulla storiografia greca frammentaria e sulla topografia. Ha pubblicato le monografie *Le epigrafi di Luni romana. I. Revisione delle iscrizioni del* Corpus Inscriptionum Latinarum (2013) e *I Liguri e la guerra. Guerrieri, mercenari, ausiliari (IV-II secolo a.C.)* (2025) oltre a numerosi contributi negli atti di congressi nazionali e internazionali, in riviste scientifiche specializzate, e in volumi miscellanei.

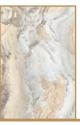
Federico Frasson (1981) holds a PhD in Ancient History and, as a contract professor, taught the History of Liguria in Antiquity at the University of Genoa. In 2023, he obtained the National Scientific Qualification for the role of associate professor. His research, carried out in collaboration with the Universities of Genoa, Florence, and Pisa, focuses in particular on Latin and Greek epigraphy, ancient military history, fragmentary Greek historiography, and topography. He has published the monographs *Le epigrafi di Luni romana. I. Revisione delle iscrizioni del* Corpus Inscriptionum Latinarum (2013) and *I Liguri e la guerra. Guerrieri, mercenari, ausiliari (IV-II secolo a.C.)* (2025) as well as numerous contributions to the proceedings of national and international conferences, specialized scientific journals, and miscellaneous volumes.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1, **5**: fotografia dell'autore; **2**: fotografia dell'autore tratta da F. Frasson, *Le epigrafi di Luni romana. I. Revisione delle iscrizioni del* Corpus Inscriptionum Latinarum, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2013, p. 77 fig. 61; **3**: tratta da *Scavi di Luni. Relazione preliminare delle campagne di scavo 1970-1971*, a cura di A. Frova, vol. I, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1973, tav. 10, con indicazione, aggiunta dall'autore, dell'area F; **4**: elaborazione dell'autore rispettivamente da M. Berton, L. Gervasini, M. Mancusi, *Le indagini archeologiche 2014*, in *Il teatro romano di Luna. 70 anni di ricerche archeologiche*, a cura di L. Gervasini, M. Mancusi, Genova, Sagep Editori, 2020, p. 50 fig. 35 e *Città antica di Luna. Lavori in corso 2*, a cura di A.M. Durante, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2010, pianta allegata, B. Area Capitolina. *Età imperiale*.

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 199-227



Massimo Malagugini

Il percorso dell'acqua nella Genova romana

Abstract ITA

La complessa storia della città di Genova appare in parte ancora indefinita se riferita all'età romana. I reperti rinvenuti non consentono di tracciare un quadro esaustivo circa l'assetto che la città doveva avere a quel tempo; fra questi emergono le tracce dell'antico acquedotto che percorreva l'intera Valbisagno. Queste tracce, che per secoli hanno caratterizzato i versanti della sponda destra del torrente Bisagno, sono andate quasi completamente perdute nell'ultimo secolo, ma anche grazie ad alcuni recenti ritrovamenti hanno riacceso l'attenzione su questo manufatto di cui si hanno solo notizie frammentarie. L'analisi delle documentazioni scritte e lo studio del territorio con l'aiuto di cartografie storiche e attuali, permette di visualizzare l'antico percorso con l'obiettivo di individuare ulteriori tasselli di questo affascinante mosaico.

Abstract ENG

The complex history of the city of Genoa remains partly unclear when it comes to the Roman era. The artifacts found do not allow us to trace a complete picture of what the city must have looked like at that time; among these, traces of the ancient aqueduct that ran through the entire Valbisagno valley stand out. These traces, which for centuries characterized the slopes of the right bank of the Bisagno stream, have been almost completely lost over the last century, but thanks to some recent discoveries, attention has been drawn back to this structure, about which only fragmentary information is available. The analysis of 19th century texts and the study of the territory based on historical and current maps allow us to visualize the ancient aqueduct with the aim of identifying further pieces of this fascinating mosaic.

Parole chiave

Storia di Genova, Genova romana, Liguria romana, acquedotto romano, Valbisagno, archeologia in Liguria

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-m-malagugini-percorso-acqua-genova-romana/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

La Genova romana

La città che Petrarca, nel 1358, definì "superba per uomini e per mura"[1] conobbe il suo massimo splendore in età tardo medioevale diventando uno dei più importanti porti del Mediterraneo. Le sue grandi opere architettoniche (fortificazioni, palazzi, ville, strade, giardini e infrastrutture) contribuiranno anche nei secoli successivi a fare di Genova un importante riferimento nel panorama culturale europeo. Se ancora oggi la Città mantiene viva la maggior parte del suo patrimonio costruito, consentendo una narrazione chiara ed esaustiva delle sue vicende storiche e del processo di trasformazione urbanistica, poche e non sempre codificabili sono le testimonianze provenienti dall'epoca romana. Certamente già alcuni anni prima della nascita di Cristo, Genova aveva un ruolo significativo per i Romani, se non altro in virtù della posizione strategica che la città ha sempre avuto sotto il profilo geografico.
Gli scavi condotti fino ad ora inducono gli archeologi a limitare la consistenza dell'abitato di età romana fra il II secolo a.C. e il III d.C., ma la mancanza di rinvenimenti di resti di grandi edifici pubblici, di imponenti abitazioni e di oggetti preziosi, portano ad escludere un insediamento romano di grande rilevanza, almeno sotto il profilo commerciale o militare[2].
Molti siti archeologici, che ancora conservano tracce della città romana, sono stati portati alla luce durante opere di scavo e demolizione svolti in occasione di grandi interventi urbanistici. Nei primi decenni del secolo scorso, nell'ambito della demolizione del colle di sant'Andrea sono venuti alla luce reperti e opere murarie riconducibili all'antico insediamento romano e, in particolare, al coevo acquedotto. Purtroppo, la necessità di dare forma alle grandi trasformazioni urbanistiche (in quell'area pochi anni dopo sorgerà piazza Dante, con i suoi palazzi e le sue grandi arterie), unitamente, forse, anche ad una ancora acerba coscienza di tutela del patrimonio storico, hanno fatto sì che soltanto i reperti di piccole dimensioni venissero

[1] Francesco Petrarca, nel 1358, nell'*Itinerarium Syriacum*, [*Guida al viaggio da Genova alla Terra Santa*. Itinerarium Syriacum, a cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2018] redatto in occasione del suo viaggio a Genova, scrive: «Vedrai una città in atto di impero, poggiante su alture sassose, per uomini e mura superba, il cui aspetto stesso la designa signora del mare». L'immagine che si presentava allora al Petrarca era quella della città ormai racchiusa all'interno della Quinta cinta muraria (le cosiddette "Mura della Superba") che, innestandosi sulle mura preesistenti, a partire dal 1320, comprendeva una fortificazione in porto e intorno alla Lanterna e potenziava la naturale protezione offerta dal territorio.

[2] *La città ritrovata. Archeologia urbana a Genova 1984-1994*, a cura di P. Melli, Genova, Tormena Editore, 1996.

recuperati, lasciando che le tracce murarie venissero definitivamente cancellate dopo essere state oggetto di semplici rilievi grafici[3].
In anni più recenti (a partire del 1992) sono stati rinvenuti nei pressi di piazza delle Erbe, ulteriori resti di importanti sedimi murari di epoca romana. Si tratta di una porzione di muro rettilineo (di circa 30 metri) con contrafforti la cui tessitura conferma una tipologia edilizia indicata nel trattato vitruviano in relazione a cisterne e vasche, datato tra il I secolo a.C. e il I d.C. Oltre a questo è risultato di particolare importanza il rinvenimento di una porzione di muro ellittico conservato per circa 70 metri, con una soglia fiancheggiata da due pilastri, realizzato nel I secolo d.C., che gli archeologi hanno interpretato come un anfiteatro i cui assi misuravano orientativamente 40 e 60 metri. La presenza di superfetazioni successive ha spinto a ipotizzare un abbandono della struttura tra la fine del III e gli inizi del IV secolo[4].
L'anfiteatro romano di Genova era una struttura di piccole dimensioni che, contrariamente a quanto accadeva nelle più importanti città romane, non si avvaleva di un grandioso edificio in elevazione, bensì sfruttava la naturale conformazione del terreno, risultando come una sorta di terrapieno ellittico addossato alla collina. Naturalmente questa scoperta ha aperto la strada a nuove ipotesi per lo studio della città romana che sono, ad oggi, ancora in divenire.
La difficoltà di annoverare reperti significativi di età romana si può certamente attribuire alla crescita della città che è avvenuta, ancor più di quanto possa essere capitato altrove, mediante una vera e propria "stratificazione verticale". Si è costruito, cioè, al di sopra dei resti dei vecchi edifici, celando alle epoche successive le originarie pietre dell'età romana. Risulta, pertanto, molto difficile indagare al di sotto di un tessuto che i secoli hanno via via nascosto e trasformato. Il caso dell'anfiteatro rimane, ad oggi, un esempio isolato che comunque contribuisce a formare un quadro meno ipotetico dell'originario insediamento romano.
Nonostante questa difficoltà, ricomponendo i tasselli rinvenuti nelle diverse aeree della città, gli studiosi hanno tentato di ricomporre quel mosaico che restituisse il probabile assetto della città, sviluppatasi in prevalenza nei pressi della zona di Castello e del sottostante affaccio al mare.

[3] In occasione della demolizione dell'intero complesso di sant'Andrea, ormai adibito a carceri, e dell'intero colle su cui esso sorgeva, fu proprio Alfredo d'Andrade (autore del restauro della porta di Sant'Andrea, nota anche come porta Soprana) ad eseguire il rilievo grafico dei resti rinvenuti sotto il convento che si stava demolendo: *La città ritrovata*, cit.

[4] Il rinvenimento dei resti dell'anfiteatro ha imposto la modifica dell'originario progetto dell'area degli attuali "Giardini Luzzati", ai piedi del complesso di Sant'Agostino, rinunciando alla realizzazione di un parcheggio interrato per privilegiare e salvaguardare il più importante sito archeologico genovese di età romana: *La città ritrovata*, cit.; <https://www2.comune.genova.it//content/la-genova-ldquoromanardquo-ai-giardini-luzzati-nbsp>.

Gli studi si sono sempre basati su una serie di reperti archeologici rinvenuti soprattutto nel corso del Novecento durante operazioni di scavo per ampliamenti urbanistici: resti di antiche tombe, porzioni di muri, tratti di pavimentazioni o più semplici cocci e frammenti di altri manufatti la cui collocazione non ha fino ad ora consentito di visualizzare con chiarezza l'assetto che la città dovesse avere due millenni or sono[5].

Fra i tentativi che, nel corso degli anni, gli studiosi hanno condotto per ipotizzare l'originaria struttura urbanistica della città, occorre ricordare lo studio svolto dall'architetto Piero Barbieri nel 1938[6]. Le tavole allegate all'opera restituiscono una chiara e sintetica immagine dell'orografia e dell'idrografia del contesto genovese prima dell'attuazione di ogni opera antropica, con particolari riferimenti ai toponimi dei luoghi che ancora oggi conosciamo. In riferimento all'età romana, l'ipotesi del Barbieri si basa su un tessuto ortogonale che in parte sembra rinnegare la complessa orografia del territorio. In essa si pone in evidenza il tracciato stradale che univa la città con la capitale (la via Aurelia) che sarà oggetto di studi anche in anni successivi[7]. Il Barbieri, evidentemente, non poté avvalersi delle testimonianze risalenti al periodo post-bellico, tanto meno a quelle più recenti degli anni Ottanta e Novanta, pertanto, ci ha lasciato un quadro suggestivo, ma certamente molto lacunoso e comunque lontano dal vero.

[5] Una sintesi dei rinvenimenti di età romana e preromana avvenuti fra la fine dell'800 e tutto il 900 è visualizzata nel volume di L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *Una città portuale nel medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova, Sagep Editrice, 1987, nel quale si cita anche il pregevole lavoro di Tiziano Mannoni. Di fondamentale importanza per questo studio è anche il già citato volume curato da Piera Melli, *La città ritrovata*, che fornisce un quadro esaustivo dei ritrovamenti archeologici avvenuti nel decennio 1984-1994.

[6] Per conto del Municipio di Genova, l'architetto e studioso della città, pubblicò *Forma Genuae*, con l'intento di tracciare una sintesi dei processi evolutivi della città dall'anno zero fino all'età contemporanea (1938). Al di là delle preziose parti testuali, diventano di primaria importanza gli elaborati grafici redatti in scala 1:10.000 che l'autore predispone come se fossero istantanee planimetriche dell'assetto del luogo a partire dall'avvento di ogni opera antropica (Anno zero), passando per i più rappresentativi periodi storici documentati da iconografie e cartografie esistenti.

[7] Il tracciato della via Antica Romana di Levante (che uscendo dalla città la connetteva a Roma) è ancora oggi facilmente leggibile in molti tratti urbani e suburbani e, in alcuni casi, conserva ancora l'antica toponomastica. La strada romana percorreva alcuni assi del tessuto storico per poi uscire dalla città fino a raggiungere il lungo ponte sul Bisagno in corrispondenza del Borgo degli Incrociati e collegarlo al borgo di sant'Agata situato sulla sponda opposta del torrente. La struttura del ponte (dotato di ventisette arcate) mutò nei secoli successivi, ma il tracciato rimase inalterato anche in epoca medioevale e a distanza di due millenni i suoi resti testimoniano ancora la grandezza dell'infrastruttura di origine romana: A. M. Parodi, *Un percorso nel tempo. Genova, la via Romana di Levante*, Genova, Genova University Press, 2017.

Genova e l'acqua

Il rapporto che Genova ha sempre avuto con l'acqua è stato alla base della storia della città stessa e, nonostante in età romana la vocazione potenziale del "sito" sembri ancora disattesa (al punto che Genova svolgeva in quel periodo un ruolo limitaneo), nei secoli successivi viene esaltata la vocazione portuale che la porrà al centro delle rotte commerciali del Mediterraneo[8]. A fronte di un ruolo secondario nelle strategie economiche e militari della società romana, è indubbio che Genova e il suo porto iniziassero a prendere forma più di due millenni orsono a partire dalla piccola insenatura posta a Oriente della naturale mezzaluna disegnata dalla costa genovese: la cosiddetta marina di Sarzano e la sovrastante collina di Castello[9]. Diversamente da quanto è accaduto in altre città liguri (come Ventimiglia ed Albenga), la *ex aedificatio*, condotta dal console Spurio Lucrezio nel 203 a.C. a seguito delle distruzioni arrecate dal cartaginese Magone due anni prima, non sembra aver lasciato rilevanti tracce nel riassetto urbano della città e nella realizzazione di grandi infrastrutture[10]. Nonostante in quell'occasione non venne stravolto l'impianto urbano preesistente, si procedette, però, alla realizzazione di un'importante opera pubblica che avrebbe dovuto garantire il continuo approvvigionamento idrico alla città. L'acquedotto romano di Genova venne, infatti, realizzato in quegli anni dall'amministrazione romana, quale risarcimento dei danni dell'incendio provocato da Magone Barca (fratello di Annibale e Asdrubale) che qui giunse al termine di una lunga marcia di migliaia di chilometri che spinse il suo esercito da Cartagine a Gibilterra, fino a Marsiglia e, appunto, Genova. L'impossibilità di domare l'incendio fu certamente da attribuire alla mancanza di acqua, per cui l'opera romana apparve subito di notevole interesse e svolse un ruolo fondamentale per la città. Per diversi secoli, l'impianto costruito dai Romani approvvigionerà di acqua la Città, almeno fino all'avvento di un nuovo condotto, che verrà realizzato ad una quota più elevata nell'XI secolo e che andrà a sostituire il precedente impianto idrico, nel frattempo caduto in stato di abbandono e danneggiato da innumerevoli frane nel corso dei secoli[11].

[8] L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *Una città portuale nel medioevo*, cit., p. 30.

[9] P. Barbieri, *Forma Genuae*, cit., Tav. 4: *Genova Pre-Romana*; Tav. 5: *Genova Romana e Paleo-Cristiana*.

[10] L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *Una città portuale nel medioevo*, cit., p. 25.

[11] G. V. Mosele, *Cenni storici sull'acquedotto civico*, in «Genova. Rivista Municipale», XVIII/1 (1938), pp. 41-42.

Se dell'opera medioevale si hanno importanti documenti ed il percorso è ancora oggi quasi interamente esistente, leggibile e percorribile (alcuni suoi tratti, opportunamente adeguati sono ancora in uso), l'antico percorso romano risulta, al contrario, quasi interamente cancellato e di esso non restano che alcune tracce sparse lungo il territorio della Valbisagno. Diventa, pertanto, molto complesso ipotizzare il probabile percorso che l'acqua, una volta imbrigliata all'interno del condotto, seguiva fino a raggiungere il nucleo abitato della città in epoca romana.

Pochi frammenti per ricostruire un percorso

Per diversi decenni, nella seconda metà del Novecento, a testimonianza della presenza di un antico acquedotto romano a Genova, si è fatto affidamento esclusivamente su alcune porzioni di muratura rinvenute in Valbisagno a Staglieno. Fu accertato che questi frammenti di antiche opere murarie appartenessero all'originario tracciato romano grazie anche agli scritti dello storico Francesco Podestà che descrisse accuratamente il percorso dell'acquedotto romano, soprattutto, nel tratto extraurbano, specificando la presenza di molte tracce documentali ancora esistenti alla fine dell'Ottocento[12].
Le trasformazioni urbanistiche che hanno stravolto continuamente il capoluogo ligure nel corso dei secoli hanno cancellato la maggior parte delle tracce dell'antica città romana e delle sue opere infrastrutturali già a partire dalle prime espansioni di età tardo-medioevale. I tempi che hanno portato alla cancellazione delle tracce dell'acquedotto, al contrario, sono stati decisamente più dilatati e fortemente connessi a due momenti storici facilmente individuabili. Il primo legato alla perdita di utilità dell'antico impianto idrico romano, a seguito dell'entrata in funzione, a partire dal 1071, di un nuovo condotto posto a quota maggiore e dunque capace di raggiungere quote più elevate della città che, nel frattempo, si stava ampliando. Il secondo momento che potrebbe aver visto la cancellazione e la perdita di buona parte delle porzioni ancora rimanenti dell'antico percorso, coincide certamente con la messa in atto dei processi edilizi avviati a partire dai primi anni del Novecento, in risposta ad un aumento significativo della popolazione[13].

[12] F. Podestà, *Escursioni archeologiche in Val Bisagno*, Genova, Tipografia del R. Istituto sordo-Muti, 1878.

[13] I dati dei censimenti riportano che la popolazione genovese raddoppiò nel giro di un cinquantennio, passando da circa 300.000 abitanti nel 1881 a 600.000 nel 1931, <www.tuttitalia.it/liguria/45-genova/statistiche/censimenti-popolazione/>. Tale fenomeno implicò lo sviluppo di una forte edificazione che interessò le aree esterne alle antiche fortificazioni, compresa la Val Bisagno.

Questa considerazione viene, peraltro, confermata da alcuni testi che, ancora sul finire dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, riportano descrizioni (ma, purtroppo, pochissime immagini) di quel percorso ormai in rovina, ma ancora chiaramente visibile e leggibile.
In particolare, si fa riferimento alle *Escursioni Archeologiche in Valbisagno* redatte da Francesco Podestà nel 1878[14], che testimoniano la presenza di moltissime tracce a segnare l'antico percorso dell'acqua. Prima di guidare i suoi lettori alla scoperta dei tesori antichi posti sulle alture della Valbisagno, il Podestà, trovandosi "in riva al letto del Bisagno", ai piedi della chiesa di San Siro di Struppa, si sofferma, infatti, sugli «avanzi di un acquedotto romano, il quale qui presso prendeva cominciamento; e copioso di acque correva lungo i fianchi del destro corno della vallata, recandole sino alla città»[15]. La *presa* dell'antico acquedotto si trovava, infatti, nei pressi della località *Follo*, oggi nota come *Giro del Fullo*, dove era posta una chiusa e si poteva fare affidamento su una buona quantità di acqua rappresentata da un invaso naturale, noto come *Lacus Draconarius* o lago Dagona[16], alimentato dal Torrente Bisagno[17], in prossimità della confluenza con il rivo Coverciaro[18]. Sono sempre le parole del Podestà a descrivere come fosse ancora visibile ai suoi tempi la *pescaia* (ovvero la presa dell'acquedotto), nel punto in cui «…era aperto a forza di scalpello il passaggio in un gran masso che fiancheggiava il *Lago Dagonâ*, in prossimità d'influenza del rivo dell'antica *Fontana Coperclata…»* in oggi erroneamente detto *Fossato di Coverciara*[19].
A conferma di quanto scritto dal Podestà vi sono anche le parole e le immagini che il Mosele pubblica sessant'anni dopo e che mostrano ancora in essere nel 1938 i resti dell'antica presa. L'insieme di queste descrizioni, unito al confronto fra l'immagine degli anni Trenta e una serie di scatti realizzati ai nostri giorni, oltre ad una valutazione circa la forma più probabile che potesse avere il bacino acquifero presente in quell'area, consente di localizzare con buona approssimazione il punto in cui il condotto romano prendeva avvio. In questa analisi è di aiuto la cartografia

[14] Il volumetto si compone di 48 pagine; nelle sue prime dieci pagine descrive in modo accurato i resti dell'acquedotto romano ancora esistenti al tempo.

[15] *Ivi*, pp. 8-9.

[16] *La città ritrovata*, cit., p. 307.

[17] A causa delle sue improvvisa piene, che nei secoli hanno più volte danneggiato e ferito diversi centri abitati disposti lungo la vallata, il torrente Bisagno veniva anticamente denominato anche *Feritor*: <www.treccani.it/enciclopedia/bisagno>.

[18] G. V. Mosele, *Cenni storici sull'acquedotto civico*, in «Genova. Rivista Municipale», XVIII/1 (1938), p. 41.

[19] F. Podestà, *Escursioni archeologiche*, cit., pp. 10-11.

realizzata dal Maggiore Ignazio Porro, che mostra quell'area quando ancora non era stata interessata dalla grande urbanizzazione novecentesca. Il rilievo, infatti, venne eseguito negli anni Trenta dell'Ottocento quando ancora i territori della Valbisagno contemplavano soltanto alcuni nuclei abitati e il torrente seguiva il naturale percorso. Nella cartografia del Porro sono segnate in modo accurato le isoipse (disposte ad un intervallo di 10 metri) che consentono una sovrapposizione con la cartografia attuale. Poiché lo scopo per cui era stato eseguito il rilievo strumentale dell'intera città di Genova e dei suoi territori limitrofi era di tipo militare e mirava a definire una cartografia corretta delle fortificazioni, dell'abitato, delle infrastrutture e delle emergenze architettoniche, si tralasciarono, probabilmente, i resti antichi e frammentati di porzioni murarie, ritenuti allora di poco conto. È forse per questo che nel dettagliato rilievo del Porro non vi è traccia alcuna dei resti dell'acquedotto romano, nonostante abbiamo la certezza che lunghe porzioni della struttura dovessero ancora esistere a quel tempo. L'indagine condotta ha provato a ricostruire il sedime dell'antico lago a partire dall'interpolazione delle isoipse indicate nella cartografia ottocentesca e ipotizzando che la quota di captazione dell'acque fosse posta a circa 60 metri sul livello del mare[20]; da confronti di immagini attuali con l'immagine fotografica che ritrae l'antica presa si è identificata l'area nella quale essa doveva trovarsi almeno fino a ottant'anni fa **[figg. 1-3]**.
In aiuto a questa indagine sono venute le parole del Mosele che, oltre al Bisagno, individua nel Rivo Coverciaro la principale fonte dell'acquedotto, «…che vi confluiva in via Piacenza poco prima del Giro del Follo, dove oggi termina la strada denominata via Molassana per proseguire col nome di via Struppa, in prossimità della galleria dell'attuale civico acquedotto chiamata Coverciaro»[21]. È dunque verosimile che, dove ancora oggi, sulla sponda destra del Bisagno, si innesta la confluenza con il suddetto rivo, si trovasse la presa, certamente ancora esistente alla fine degli anni '30 del secolo scorso[22].

[20] Tale ipotesi è avvallata dalle immagini di archivio (pubblicate anche dal Mosele) che ritraggono la presa ancora esistente nel 1938, sul greto del torrente. Benché oggi tali tracce siano scomparse, collocando la presa in prossimità dell'immissione del rio Coverciaro, dove via Molassana assume il nome di via Struppa, si può affermare che la presa si dovesse trovare ad una quota compresa fra quella dell'attuale greto del Bisagno (circa 55-56 m) e quella della soprastante strada veicolare (circa 60-61 m) in quel punto.

[21] G. V. Mosele, *Cenni storici sull'acquedotto civico*, cit., p. 41.

[22] A pagina 42, il Mosele scrive che una traccia «…esiste, come si è detto, sul greto del feritor (Bisagno), poco prima del giro del Follo, e consiste in un archetto con l'apertura di circa un metro, al lato del quale si avanza verso il greto una costruzione a forma di pennello, la quale mentre proteggeva l'inizio dell'acquedotto, faceva anche da diga convogliando l'acqua entro il condotto». Lo stesso pubblica una fotografia che mostra la presa in questione con il relativo

È plausibile che la presa fosse posta immediatamente a valle della confluenza del Coverciaro, con il fine di captare anche le acque provenienti da questo rivo.
A supporto di questa ipotesi sono anche le parole del Podestà che affermano come «l'acquedotto in discorso si originava nei pressi del Follo, colà dove il Bisagno uscendo dal bacino di Struppa s'incanala in un angusto letto rinserrato fra il colle Montanasco e Moassana»[23]. Poiché l'attuale quota del greto del Bisagno in quell'area, risulta oggi di circa 52 metri, e quella della strada è indicativamente a quota 60, si può ipotizzare che la superficie dell'antico lago fosse inferiore ai 60 metri s.l.m. e da lì partisse il tratto del condotto romano.
Se dell'antica presa oggi non ci sono più tracce (anche se non si può escludere che al di sotto dell'attuale strada si nascondano ancora alcuni resti di quanto annotava Mosele), occorre spingersi un paio di chilometri più a valle per ritrovare un possibile altro resto di questa infrastruttura. Si tratta probabilmente di un breve frammento di quel lungo tratto di canale che il Mosele indica per circa 150 metri di lunghezza, in Via Piacenza, in località Rocca, in corrispondenza di una casa allora contraddistinta dal civico 174 C. L'urbanizzazione degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso sembrava aver cancellato completamente questi resti, ma un'indagine condotta alcuni anni fa da Henry De Santis e Giulio Montinari ha permesso di individuare una restante porzione di quel tratto di acquedotto che adesso è in attesa di provvedimento di tutela da parte della Soprintendenza[24].
La quota a cui si trovano questi resti è di circa 50 metri s.l.m., in perfetta coerenza con quella della presa – stimabile intorno ai 55 metri – disposta circa due chilometri più a monte, che confermerebbe una pendenza costante pari al 2,5-3 per mille, come ipotizzato dai precedenti studi[25] **[figg. 4a-4b]**.

tratto di "pennello"; tale foto, se confrontata con una serie di scatti attuali, è utile per individuare l'originaria collocazione della presa, grazie anche al profilo collinare del Montanasco che si vede sullo sfondo e che, sebbene interrotto da alcuni muri di sostegno realizzati in tempi recenti per la realizzazione di via Adamoli, è ancora chiaramente riconoscibile.

[23] F. Podestà, *Escursioni archeologiche*, cit., p. 10.

[24] Henry De Santis, Ispettore Onorario del Ministero della Cultura per la Tutela dei Beni Archeologici, studioso e appassionato della storia e dell'archeologia della Valbisagno, con il supporto di Giulio Montinari (Direzione Regionale Musei della Liguria), partendo dalle descrizioni del Banchero e del Mosele, è riuscito a individuare alcuni di questi frammenti consentendo di porre un ulteriore tassello nella ricostruzione dell'antica via dell'acqua: H. De Santis, A. Chiozza, M. Corvi, A. Romairone, A. Roccatagliata, *Nuove esplorazioni in tratti sotterranei dell'Acquedotto Storico di Genova*, in *La melodia delle grotte*. Atti XXIII Congresso nazionale di Speleologia (Ormea-CN, 2-5 Giugno 2022), a cura di D. Barberis, J. De Waele, B. Vigna, R. Zerbetto, Bologna, Società Speleologica Italiana; Associazione gruppi speleologici piemontesi, 2023, pp. 321-325.

[25] P. Stringa, *L'acquedotto storico di Genova. La strada dell'acqua tecnica e architettura*, Ge-

Ripercorrendo l'escursione del Podestà, si ha un quadro generale di come l'antico acquedotto iniziasse il suo percorso a partire dalla pescaia. Infatti, «di là proseguiva lambendo le falde della collina; e varcato il rivo di *Caneva* (il rivo che comincia presso e sotto il Castelluccio) percorreva il *Prato*; traversato il torrente *Geirato* e i ruscelli di *Energia* e *del Paese,* girava sotto alla Rocca, da dove movendo sempre a seconda dello sporgere de' colli o dell'addentrarsi delle valli, passava sotto a *Corsio,* a *Preli, Gava* e a *Staglieno,* dove circuiva la montagna ad un livello di poco superiore di quello dell'attuale cimitero»[26].
La quota del settore più antico del cimitero monumentale di Staglieno è di circa 28-30 metri; di quel tratto di acquedotto che circuiva la montagna è rimasta oggi solo una porzione che si trova nell'angolo Nord-Est dell'attuale campo 36, all'epoca del Podestà, non ancora compreso entro il sedime del camposanto. Si tratta di un canale che sembra percorrere l'andamento delle originarie curve di livello, posto a circa 44 metri di quota, dunque poco più in alto rispetto a quella del cimitero. I resti del canale sono noti da tempo e già nel 1913 vennero vincolati, come anche risulta dalla lapide celebrativa apposta nel 1914 a seguito del loro ritrovamento. Il canale in questione doveva percorrere l'intera vallata evitando di ricorrere a grandiose opere architettoniche; infatti, diversamente da quanto accadeva nella maggior parte degli acquedotti coevi, la complessa orografia del territorio genovese suggerì agli antichi costruttori di seguire il più possibile l'andamento del terreno con lunghi tratti a mezza costa, riducendo al massimo i tratti rettilinei che avrebbero richiesto importanti costruzioni in elevato. Dalle descrizioni, infatti, risultano soltanto alcuni ponti-canale – e comunque di modeste dimensioni – realizzati per superare piccoli dislivelli in prossimità del fondo delle vallette che da esse erano attraversate a bassa quota. Lungo tutto il percorso fanno eccezione le sole valli del Geirato e del Veilino, che risultano con ampiezza decisamente maggiore rispetto alle altre.
È il Podestà a parlare dei ponti-canale sui quali l'acquedotto varcava i torrenti e i rivi, affermando che «…sebbene di costruzione non elegante, meritano però l'attenzione dell'intelligente, per la precisione del collocamento delle pietre e per il sesto a forma degli archi»; egli afferma anche che «niuna traccia si ha del ponte-canale su cui varcava il Geirato»; ma certo doveva essere l'opera più notevole, se guardiamo le forme grandiose che si riscontrano nell'altro che valicava il Veilino, or sepolto nella ghiaia e perciò forse meglio conservato[27].

nova, Sagep Editrice, 1980; *La città ritrovata*, cit.

[26] F. Podestà, *Escursioni archeologiche*, cit., p. 11.

[27] *Ivi*, p. 13.

L'assenza di imponenti opere murarie è certamente anche alla base del destino che ha segnato l'infrastruttura genovese; nel corso dei secoli, infatti, i numerosi versanti collinari che delimitano la sponda occidentale del torrente Bisagno sono stati soggetti a frane e assestamenti che hanno segnato il decadimento e la quasi totale scomparsa dell'opera romana **[figg. 5-6b]**.
I resti presenti a Staglieno si trovano a circa 4 chilometri dai precedenti resti rinvenuti a San Gottardo e poiché la differenza di quota fra i due siti risulta essere di circa 6 metri (50-44), si potrebbe affermare che la pendenza del tratto compreso fra san Gottardo e Staglieno fosse leggermente più lieve, ipotizzabile intorno all'1,5 per mille, comunque sempre in linea con altri acquedotti coevi.
In merito al tratto di canale rinvenuto nel Veilino, il Mosele afferma che «la posizione di questo avanzo, non solo ci indica l'esattezza della descrizione grafica del Vinzoni, ma conferma altresì l'asserto del Banchero, dell'arcata trovata sepolta nel greto del Veilino e che dà a supporre che quella fosse una parte di un ponte-canale, sul quale l'acquedotto valicava il torrente per proseguire poi, alle falde dell'opposta collina, verso la città»[28].
Altri due ruderi descritti dal Mosele si dovevano trovare «…sul Fossato San Pantaleo, consistente in un avanzo di un pilone, e l'altro, rinvenuto scavando sotto la ghiaia del greto Veilino, presso i rivi confluenti Campobinello e Pozzetti, consistente in una magnifica arcata con l'apertura di m. 7»[29]. Questi resti risultano anche nella descrizione del Banchero, il quale scrive che «internandosi su pel torrente di *Veilino* quasi al confluente dei due fossati che scaricano le loro acque in questo letto, cioè: del fossato di *Campobinello* a levante e di quello a ponente denominato dei *Pozzetti,* vi si trovò sepolto, nella ghiaja un magnifico arco di ardita costruzione, il quale dissotterrato in parte, mostrò qual fosse l'ampiezza dell'oggetto a cui era destinato un tal lavoro». Egli aggiunge che «la sua costruzione è fatta in modo somigliante alle altre, ma più grandiosa»[30].
Purtroppo, di queste testimonianze, ad oggi, non c'è più traccia. In particolare, la magnifica arcata descritta dal Banchero nel 1846, nei pressi della confluenza dei due rivi, è certamente andata perduta alcuni decenni dopo, a seguito della realizzazione del Porticato Montino che, nel 1925, estendeva l'area del Cimitero Monumentale verso la valle del Veilino[31].

[28] G. V. Mosele, *Cenni storici sull'acquedotto civico*, cit., p. 41.

[29] *Ivi,* p. 41.

[30] *Genova e le due riviere. Descrizione di Giuseppe Banchero*, Genova, Tipografia L. Pellas, 1846, pp. 554.

[31] *Strutture Complesse. Analisi, gestione e comunicazione. Il Cimitero Monumentale di Staglie-*

Anche dei ruderi presenti sul fossato San Pantaleo, nei pressi della località che il Porro indica come Casale Riva, oggi non vi è più traccia, ma il fatto che quella porzione di versante, (oggi in parte attraversato dalla galleria di accesso all'arteria autostradale) alla quota interessata dal passaggio del condotto, non sia stata per intero oggetto di grandi stravolgimenti, lascia pensare che qualche segno nascosto si possa ancora individuare a una quota indicativa compresa fra i 42 e i 44 metri.
Sono ancora le parole del Podestà a testimoniare la presenza di modesti ponti-canale nelle vallette circostanti Staglieno che sono «…quelli che più o meno intatti sussistono sui rivi del Chiappazzo, della Molinara, di Staglieno e di Figallo»[32]. Di questi, oggi, permangono tracce certamente del ponte sul rivo Molinara. Si tratta dei resti più evidenti fra quelli giunti fino a noi e si trovano in corrispondenza di un tornante di via delle Ginestre. Sono i resti di un ponte canale, la cui luce doveva essere di 5 metri, che sono stati oggetto di restauro in tempi relativamente recenti[33]. La struttura, purtroppo nuovamente coperta dalle frasche e dagli arbusti, ha un piedritto alto 6,80 metri sul torrente sottostante e si trova a una quota di circa 40 metri, dunque di poco inferiore rispetto al tratto ancora esistente circa un chilometro più a monte, sul Veilino, all'interno del cimitero monumentale **[fig. 7]**.
Circa una decina di anni fa, si pose l'attenzione su un arco ancora esistente nei pressi di via Menini, ormai nascosto e dimenticato sotto le opere stradali realizzate fra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, che appariva del tutto corrispondente a quello pubblicato dal Mosele, e localizzato nei pressi del rivo Molinaro[34]. Il fatto che questo arco sia rimasto a lungo dimenticato è da attribuirsi, con buona probabilità, a un equivoco circa la toponomastica. Ottant'anni fa, infatti, il Mosele segnalava il ponte nei pressi del rivo Molinaro, dunque in corrispondenza di dove si dovrebbero trovare i resti del ponte-canale presente in via delle Ginestre che è oggi noto come ponte romano sul rio Molinaro. L'indagine cartografica condotta sovrapponendo le tavole del Porro – redatte negli anni '30 del XIX secolo – con le attuali cartografie, ha mostrato chiaramente che l'arco in questione si trovasse in prossimità di un casale, segnalato dal Porro come *Cas.le Mulinera*. Ciò può aver contribuito a confondere la reale ubicazione del manufatto.

no, a cura di M. L. Falcidieno, M. Malagugini, Genova, Genova University Press, 2014, p. 314.

[32] F. Podestà, *Escursioni archeologiche*, cit., p. 13.

[33] *La città ritrovata*, cit., p. 309.

[34] Come didascalia dell'immagine che ritraeva il ponte in questione, il Mosele indicava: «Archetto dell'acquedotto romano sul rivo Molinaro»: G. V. Mosele, *Cenni storici sull'acquedotto civico*, cit., p. 42.

Fortunatamente l'attenzione di un gruppo di appassionati e studiosi della Valbisagno si posò proprio su quell'opera che appariva del tutto analoga a quella pubblicata nell'articolo del Mosele[35] **[figg. 8a-8b]**.
Seguendo le descrizioni del Podestà si ha conferma che alla fine dell'Ottocento fossero numerosi i tratti dell'acquedotto romano ancora presenti lungo le falde delle colline. «I resti che si osservano presso all'*Olmo*, sotto la *Rocca*, nel Rivo *Tappani* ed al *Chiappazzo*, non lasciano infatti alcun dubbio né sul metodo di loro costruzione, né sulla forma e specialmente sulle proporzioni e misure che accennano alle romane»[36].
Delle tracce dell'antico percorso oggi, restano soltanto quelle dei quattro siti succitati compresi lungo il versante ad Ovest del Bisagno: San Gottardo, Veilino, Via delle Ginestre e Via Menini.
Questo è tutto ciò che resta – ad oggi – dell'antico acquedotto romano che, come testimoniano gli scritti del Podestà e del Lamboglia, si mostrava per lunghi tratti ancora alla fine dell'Ottocento e poteva ancora essere documentato e fotografato prima dei grandi interventi del secondo Novecento, come confermano le immagini dell'Archivio del Comune di Genova, pubblicate anche dal Mosele **[fig. 9]**.

Gli studi più recenti e le proposte per un'indagine analitica

Anche a seguito del ritrovamento di questi ulteriori tratti della più antica via dell'acqua genovese (via Menini e San Gottardo), sembra essersi acceso un rinnovato interesse sullo studio dell'acquedotto romano genovese al quale, negli anni precedenti, non si era mai dedicata troppa attenzione privilegiando il più noto e imponente percorso medioevale che attraversa l'intera Valbisagno dalla località di Schiena d'Asino – ai piedi di Bargagli – fino al centro della città e al suo porto[37].
Così come recenti indagini hanno consentito di rintracciare alcune parti che si riteneva fossero andate ormai perdute (i resti presenti a San Gottardo e l'archetto

[35] Si deve a Davide Bolletta la prima segnalazione, frutto di un confronto iconografico fra la struttura esistente e l'immagine pubblicata in G. V. Mosele, *Cenni storici sull'acquedotto civico*, cit. La sua segnalazione, condivisa con altri studiosi (fra i quali l'autore del presente contributo) e anche grazie all'intervento di Henry De Santis, ha consentito di richiamare l'attenzione del Ministero dei Beni Culturali.

[36] F. Podestà, *Escursioni archeologiche*, cit., p. 14.

[37] Quello noto come acquedotto storico di Genova, la cui costruzione è avvenuta a partire dal 1071: P. Stringa, *L'acquedotto storico di Genova*, cit.; L. Rosselli, *L' Acquedotto storico di Genova*, Genova, Nuova Editrice Genovese, 2009.

nei pressi di via Menini a Staglieno), non è da escludere che ulteriori indagini e approfondimenti possano portare in un prossimo futuro a far emergere altre porzioni celate sotto il tessuto edificato o comunque nascoste dall'oblio e dall'incuria. Per fare questo occorre definire con maggiori certezze il percorso seguito dall'antico condotto dalla sua presa (nei pressi del giro del Fullo, fino alla suo parte terminale (presumibilmente in prossimità della collina di Castello).
Se per quanto riguarda il tratto più a monte – compreso fra il Fullo e Staglieno – i resti ancora oggi esistenti consentono con buona approssimazione di ricostruire l'antico tracciato, per la parte più a valle, la mancanza di reperti getta molte ombre sul possibile percorso. Oltre a ciò, non si hanno neppure sufficienti documentazioni scritte, in quanto gli antichi sedimi romani furono probabilmente presto cancellati dallo sviluppo urbanistico della città cinquecentesca, senza per questo poter essere noti neppure agli autori ottocenteschi.
Si può, comunque, ipotizzare che l'acquedotto, dopo aver aggirato il colle Montesano (alle spalle dell'attuale Borgo Incrociati), si muovesse ai piedi del colle di Murteto (nei pressi della stazione Brignole), per poi ripiegare nella zona delle attuali via Santi Giacomo e Filippo e piazza Corvetto e procedere fino al colle di Sant'Andrea dopo aver attraversato l'area dell'attuale via XX Settembre, nei pressi della chiesa di Santo Stefano.
Questa ipotesi trova conferma nelle parole del Podestà che, pur senza basarsi su documentazioni concrete, provano a ricostruire il tracciato che «…s'avviava piegandosi alle movenze delle falde del *Peraldo* sotto a *Casamavari* e a *S. Pantaleo*, fino a giungere alle alture del *Zerbino* sul colle di *Murteto,* donde dirigevasi verso la città. Egli è pertanto assai probabile che le numerose arcate, le quali cominciando da *Murteto* si continuavano per la regione detta *Bacheme* (località nei pressi dell'Acquasola) insino al luogo ove poi sorse il monastero di S. Stefano, e per cui vuolsi derivato a siffatta località il nome di *Erchi,* altro non fossero che gli avanzi dell'acquedotto romano»[38].
Certamente questa supposizione trova riscontro anche nella naturale conformazione orografica del territorio: se si considera, infatti, la pendenza costante del tracciato (intorno al 2 per mille), nei pressi dell'Acquasola, quindi circa tre chilometri più a valle dei resti ancora oggi presenti in via Menini **[figg. 10a-10b]**, il canale si sarebbe trovato a una quota di circa 34-35 metri sul livello del mare, del tutto compatibile con la posizione della chiesa di Santo Stefano, il cui sagrato risulta di poco inferiore a quella quota (circa 27 metri s.l.m.).

[38] F. Podestà, *Escursioni archeologiche*, cit., pp. 11-12.

Che il tracciato continuasse poi verso il colle di Sant'Andrea è testimoniato da importanti resti dell'acquedotto romano rinvenuti all'inizio del Novecento in occasione della demolizione dell'omonimo complesso ecclesiastico quando già era stato trasformato in carcere. Durante lo sventramento del colle di Sant'Andrea, che avrebbe fatto spazio all'intervento urbanistico relativo all'attuale Piazza Dante e al palazzo della Banca D'Italia, nel 1904, fu rinvenuta una porzione dell'infrastruttura romana. Purtroppo, questo reperto – che oggi potrebbe comporsi con gli altri ancora rimasti – andò distrutto insieme all'intero monastero dopo essere stato rilevato graficamente da Alfredo d'Andrade[39]. La porzione in questione, come si può anche rilevare dalla planimetria del Porro, si poteva trovare a una quota di poco superiore ai 30 metri, dunque leggermente più in basso rispetto al tratto ipotizzabile nei pressi della chiesa di Santo Stefano. La presenza di murature di epoca romana rivenute successivamente nella vicina collina di Castello, unitamente ai resti dell'anfiteatro sul versante prospiciente piazza delle Erbe, conferma l'ipotesi circa il nucleo romano dal quale la città ha iniziato a prendere forma.
L'insieme di queste testimonianze costituisce un complesso di (pochi) frammenti che può essere utilizzato per provare a ricostruire l'originario percorso dell'acquedotto e guidare ulteriori indagini che si potrebbero svolgere direttamente sul luogo, con l'obiettivo di portare alla luce eventuali ulteriori reperti.
Per fare questo può essere di aiuto l'elaborazione della cartografia redatta dal Porro nella prima metà dell'Ottocento[40]. Si tratta, infatti, di una cartografia in scala 1:2000 realizzata a seguito di un rilievo topografico strumentale che mostra fedelmente il territorio e il costruito dell'intera città di Genova compresa entro le mura del Seicento, insieme alle zone circostanti. In particolare, è stata rilevata l'intera Valbisagno, dalla Foce fino alle alture di Bavari, per cui si riesce ad avere un quadro completo e sufficientemente esaustivo di come si doveva presentare questa parte di territorio prima dei grandi stravolgimenti urbanistici che la trasformeranno nel Novecento[41]. Il contributo dato da questo materiale cartografico risulta molto più determinante rispetto ad altri elaborati grafici coevi o precedenti per due motivi. In primo luogo, perché il rilievo (le cui campagne si sono svolte negli anni Trenta del XIX Secolo) è stato condotto con l'impiego di strumenti ottici per l'epoca molto

[39] G. Montinari, *L'acquedotto romano di Genova,* in *Genova Dalle Origini all'Anno Mille*, a cura di P. Melli, Genova, Sagep Editrice, 2014, pp. 140-141.

[40] *La carta di Ignazio Porro. Cartografia per l'architettura militare nella Genova della prima metà dell'Ottocento*, a cura di A. Fara, Roma, Stato Maggiore dell'Esercito, 1986.

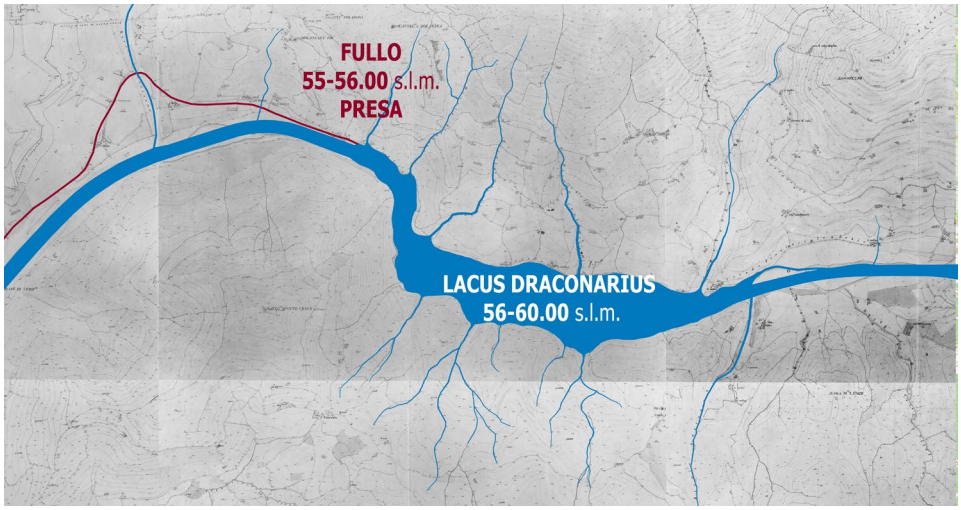
[41] *Ibidem*. Le tavole che interessano la Valbisagno e sono state assemblate ed elaborate in occasione del presente studio sono: Tavv. 25, 35, 44, 44, 45, 51, 52, 53.

evoluti ed affidabili[42], in secondo luogo perché la restituzione grafica del rilievo si è basata sull'uso delle isoipse che, al tempo, erano molto innovative e risultano oggi facilmente confrontabili con i rilievi contemporanei.
Le tavole in oggetto, riferite alla Valbisagno, dalla zona di Prato fino alla Foce, sono state per questo assemblate in un'unica cartografia e sovrapposte a quella attuale con l'obiettivo di visualizzare con chiarezza l'originaria struttura orografica, ormai cancellata dall'urbanizzazione Novecentesca. Il lavoro di sovrapposizione delle due cartografie e la localizzazione su di esse delle poche tracce ancora esistenti dell'antico acquedotto, ha consentito di ipotizzare con buona approssimazione l'intero percorso impiegando congiuntamente le indicazioni fornite dal Podestà, almeno fino all'innesto nella città storica **[figg. 11-12]**.
Si tratta di un'indagine analitica che pone i presupposti per una serie di ulteriori esplorazioni da condurre in quelle porzioni di territorio ancora non completamente stravolte dall'urbanizzazione moderna, con l'obiettivo di riuscire a portare alla luce ulteriori tracce residuali dell'originario percorso.
La ricerca intende porre l'attenzione su un manufatto che, per quanto ormai in gran parte distrutto, ha caratterizzato le origini della città stessa e risulta, ad oggi, un'opera architettonica di epoca romana fra le poche delle quali permangono ancora le tracce. Si tratta di un sito archeologico "diffuso", i cui (pochi) reperti ancora presenti sul territorio andrebbero salvaguardati e messi a sistema mediante interventi di recupero e valorizzazione. Si potrebbe ipotizzare un "percorso narrativo" che, oltre a porre in evidenza questi frammenti (resi invisibili dalla mancanza di manutenzione e per nulla segnalati e protetti), li connetta alla storia della città e ai suoi successivi sviluppi urbanistici, andando a comporre un quadro più esaustivo della Genova romana che, ad oggi, è poco conosciuta e ancor meno comunicata. Ciò implicherebbe certamente lo sviluppo di un sistema di comunicazione unitario che, oltre a porre l'attenzione su questo manufatto, definisca un'identità visiva riconoscibile e unitaria del complesso apparato di documenti e tracce genovesi di epoca romana. Il rinnovato interesse nato attorno a questi manufatti, si auspica possa essere da incentivo per nuove iniziative di tutela, salvaguardia e promozione nonché per continuare e intensificare le ricerche nel tentativo di portare alla luce altri tasselli di questo affascinante mosaico.

[42] *Ibidem*.



Fig. 1 Immagine della presa dell'acquedotto, pubblicata dal Mosele nel 1938, messa a confronto con una fotografia attuale del luogo in cui, molto probabilmente, essa di doveva trovare.



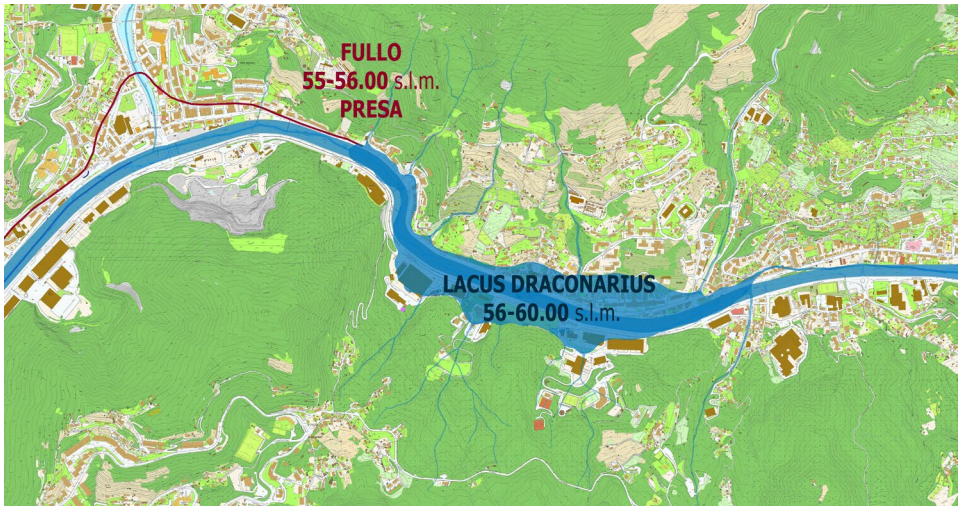


Fig. 2a Elaborazione della cartografia di Ignazio Porro relativa alla possibile ubicazione dell'antica presa dell'acquedotto romano e all'invaso del lago Dracona (elaborazione dell'autore).

Fig. 2b Sovrapposizione della possibile ubicazione dell'antica presa e del lago Dracona sulla cartografia attuale (elaborazione dell'autore).



Localizzazione dei presumibili resti dell'acquedotto romano, rinvenuti nei pressi di san Gottardo, in attesa di provvedimento di tutela da parte della Soprintendenza (foto di Henry De Santis).

Fig. 3

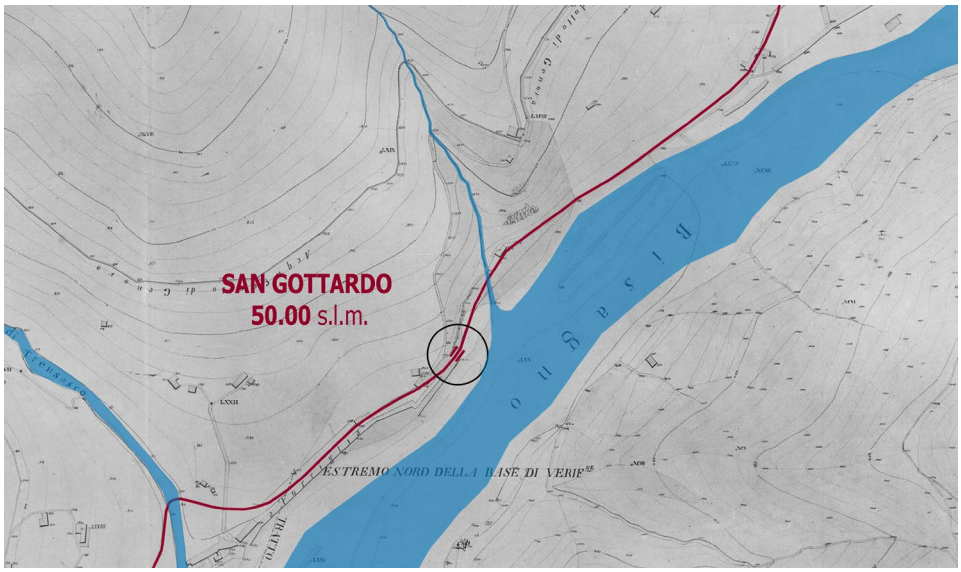




Fig. 4a Elaborazione della cartografia di Ignazio Porro con possibile individuazione del tracciato dell'acquedotto romano, nei pressi di San Gottardo, con localizzazione della porzione ancora esistente (elaborazione dell'autore).

Fig. 4b Sovrapposizione del probabile antico tracciato a San Gottardo sulla cartografia attuale (elaborazione dell'autore).



Fotografia dei resti dell'acquedotto romano all'interno del Cimitero Monumentale di Staglieno, nel campo 36, pubblicata dal Mosele nel 1938, posta a confronto con l'immagine attuale (foto dell'autore).

Fig. 5

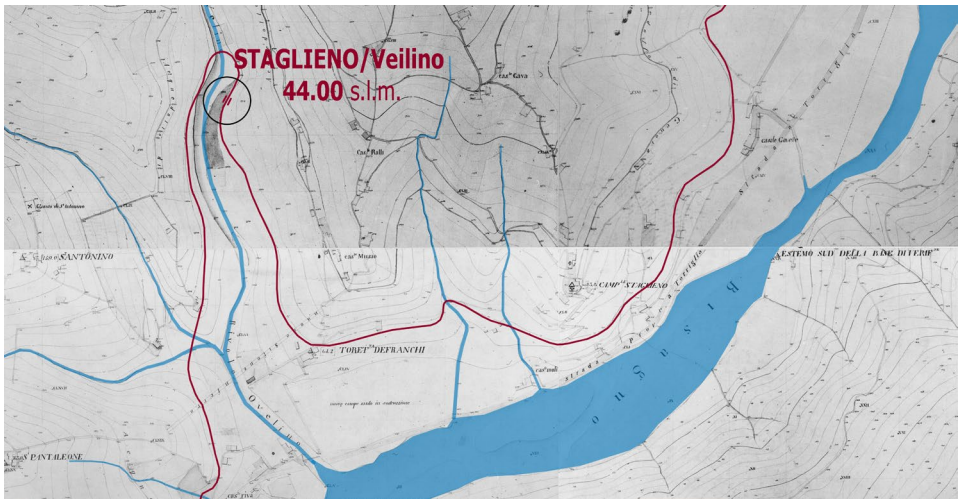




Fig. 6a Elaborazione della cartografia di Ignazio Porro con possibile individuazione del tracciato dell'acquedotto romano, nella valle del Veilino, con localizzazione della porzione ancora esistente (elaborazione dell'autore).

Fig. 6b Sovrapposizione del probabile antico tracciato nella valle del Veilino, sulla cartografia attuale (elaborazione dell'autore).



Fig. 7 Resti del ponte canale (con luce di circa 5 metri), presenti sul rivo Molinara, in corrispondenza del tornante di via delle Ginestre (foto di Marina Abisso).

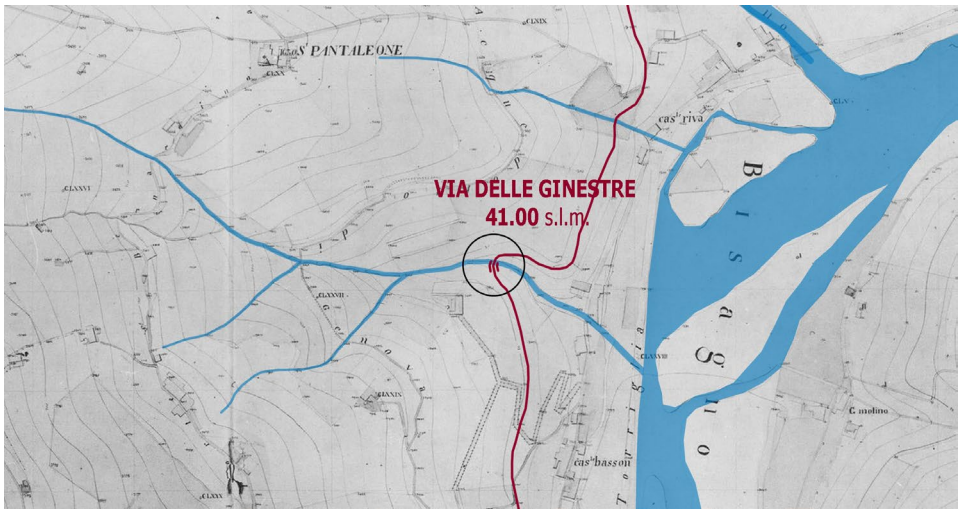


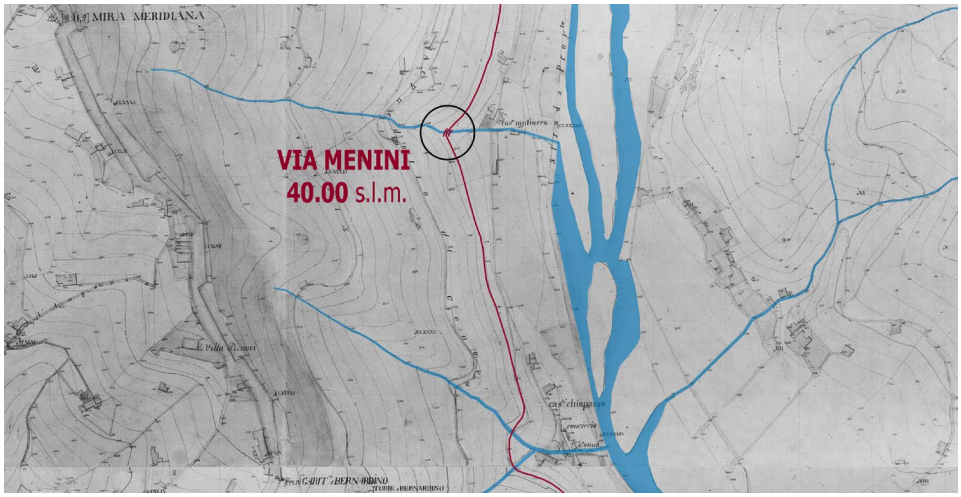


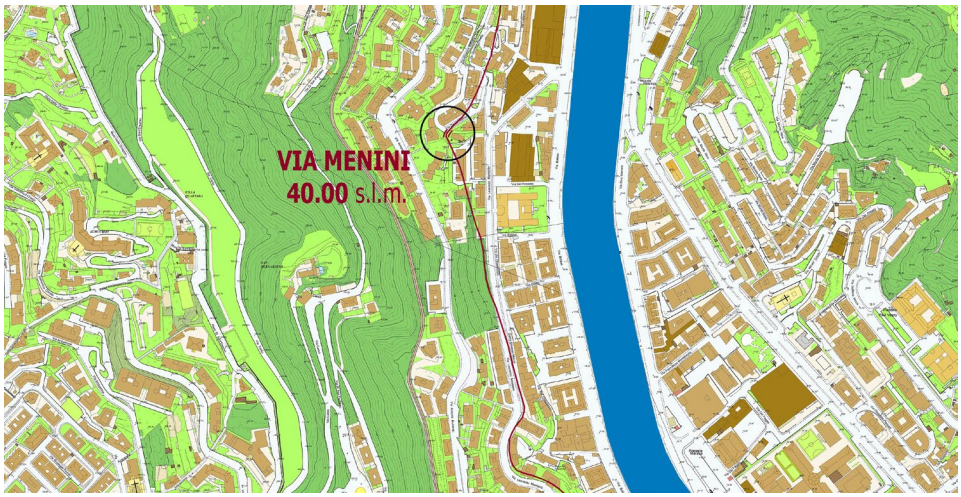
Fig. 8a Elaborazione della cartografia di Ignazio Porro con possibile individuazione del tracciato dell'acquedotto romano, nei pressi di via delle Ginestre, con localizzazione della porzione di arco ancora esistente (elaborazione dell'autore).

Fig. 8b Sovrapposizione del probabile antico tracciato nei pressi di via delle Ginestre, sulla cartografia attuale (elaborazione dell'autore).



Fig. 9 Porzione dell'acquedotto nell'immagine pubblicata dal Mosele nel 1938 e riferita a un "archetto dell'acquedotto romano sul Rivo Molinaro", posta a confronto con l'immagine attuale dell'arco presente in via Menini (foto di Henry De Santis).



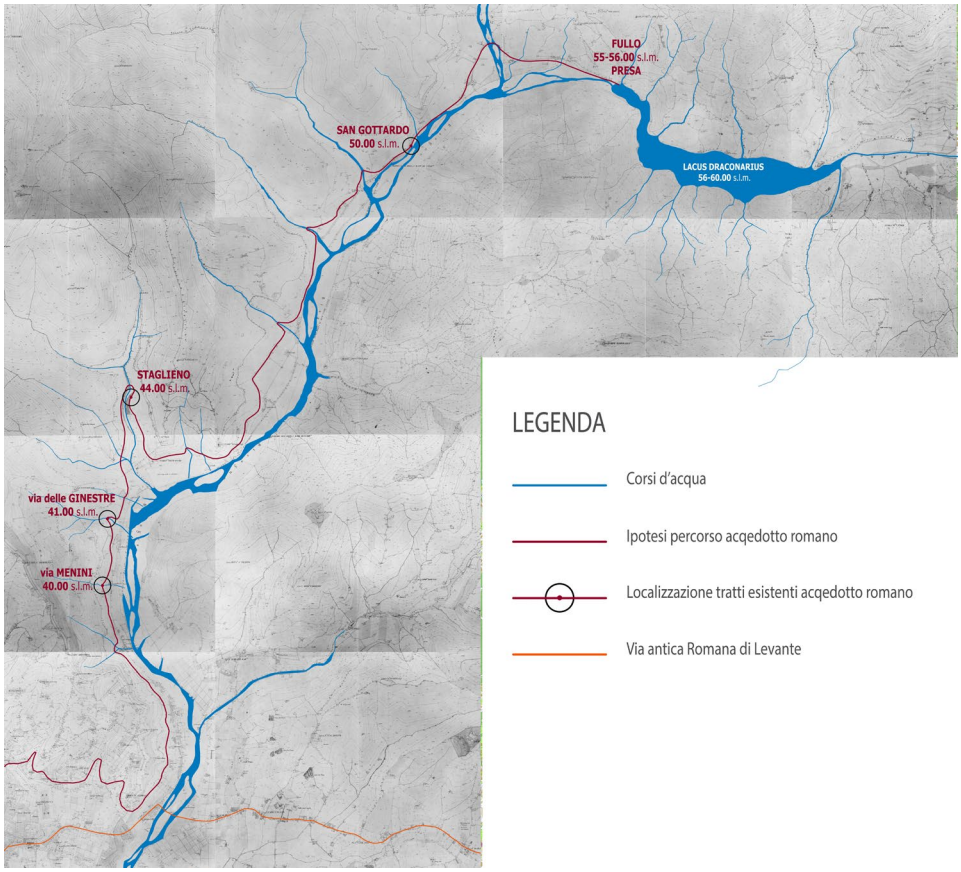


Elaborazione della cartografia di Ignazio Porro con possibile individuazione del tracciato dell'acquedotto romano, nei pressi del Chiappazzo, con localizzazione della porzione dell'arco ancora esistente in corrispondenza dell'attuale via Menini (elaborazione dell'autore).

Fig. 10a

Sovrapposizione del probabile antico tracciato nei pressi dell'attuale via Montaldo, sulla cartografia attuale (elaborazione dell'autore).

Fig. 10b



Elaborazione della cartografia di Ignazio Porro relativa alla Valbisagno, con possibile ricostruzione del tracciato dell'antico acquedotto romano, a partire dalle tracce ancora esistenti e sulla base dei documenti scritti pervenuti fino a noi. Si sono posti in evidenza anche il tracciato della via Antica Romana di Levante e i principali corsi d'acqua che insistono sulla valle (elaborazione dell'autore).

Fig. 11

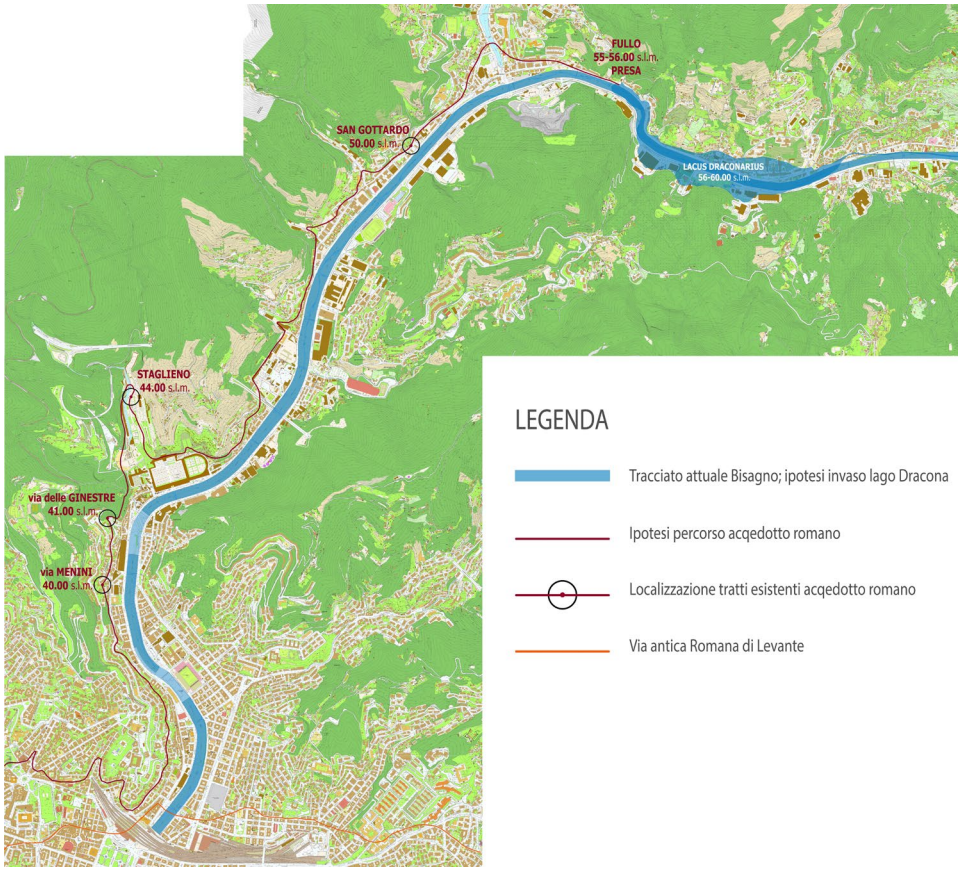


Fig. 12 Visualizzazione del probabile percorso dell'acquedotto romano, sulla cartografia attuale (elaborazione dell'autore).

PROFILO AUTORE

Massimo Malagugini

Professore Associato di Disegno (Icar/17) presso il Dipartimento Architettura e Design dell'Università degli Studi di Genova, dal 2002 è docente delle discipline legate alla Rappresentazione, alla Grafica e alla Comunicazione nell'ambito dei corsi di studio in Architettura, Design e Digital Humanities presso l'Ateneo genovese e presso il Politecnico di Milano. È visiting professor presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura dell'Universidad Politécnica de Madrid e presso la BUCT (Beijing University of Chemical Technology) di Pechino. È membro del Collegio di Dottorato inter-ateneo in Digital Humanities. Svolge ricerche nei campi della storia della rappresentazione e degli apparati iconografici relativi all'evoluzione urbanistica della città e delle sue emergenze architettoniche; nel campo della rappresentazione e comunicazione visiva. Studioso della storia dell'urbanistica e dell'architettura della città di Genova, svolge ricerche su infrastrutture e complessi storici della città con particolare riferimento agli aspetti storici, architettonici ed urbanistici. Autore di oltre 80 pubblicazioni, relatore a convegni internazionali e membro di comitati scientifici, nel 2009 riceve la Targa d'Argento UID (Unione Italiana per il Disegno).

Associate Professor of Design (Icar/17) at the University of Genoa, Department of Architecture and Design, since 2002 he has been teaching Representation, Graphics, and Communication in the Architecture, Design, and Digital Humanities courses at the University of Genoa and at the Polytechnic University of Milan. He is a visiting professor at Escuela Técnica Superior de Arquitectura of the Universidad Politécnica de Madrid and at BUCT (Beijing University of Chemical Technology) in Beijing. He is a member of the inter-university Doctoral College in Digital Humanities. He conducts research in the fields of the history of representation and iconographic apparatus relating to the urban evolution of the city and its architectural features, and in the field of representation and visual communication. A researcher into the history of urban planning and architecture in the city of Genoa, he conducts research into the city's infrastructure and historical complexes, with particular reference to historical, architectural, and urban planning aspects. Author of over 80 publications, speaker at international conferences, and member of scientific committees, in 2009 he received the Targa d'Argento UID (Unione Italiana per il Disegno).

REFERENZE FOTOGRAFICHE

3, 9: Henry De Santis; **5**: foto dell'autore; **7**: Marina Abisso.

MARMOR ABSCONDITUM



MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 231-256

Rosanna Muratore

L'incontro con l'antico nella città di Lucca. Note e spunti di ricerca*

Abstract ITA

Il contributo analizza il reimpiego di materiali antichi a Lucca, prendendo in esame le testimonianze *in situ* e le fonti storico-artistiche che ne documentano l'uso nella ridefinizione dello spazio urbano. Particolare rilievo assumono i portali dei palazzi cittadini, nei quali la ripresa di motivi classici – armi, trofei e fregi – viene reinterpretata in chiave umanistica e rinascimentale. Lo studio mette in luce come tali soluzioni abbiano contribuito a definire un linguaggio di recupero dell'antico, inserito nel più ampio panorama delle pratiche architettoniche coeve in altri centri italiani, e come esse abbiano tradotto la memoria romana in segni di rappresentanza e identità civica tra Medioevo ed Età moderna.

Abstract ENG

This paper examines the reuse of ancient materials in Lucca, drawing on *in situ* evidence and art-historical sources that document their role in redefining the urban fabric. Particular attention is given to the portals of the city's palaces, where classical motifs – arms, trophies, and friezes – were reinterpreted in a Humanist and Renaissance key. The study highlights how these solutions contributed to shaping a language of recovery of antiquity, set within the broader panorama of contemporary architectural practices in other Italian centers, and how they transformed Roman memory into signs of civic identity and representation between the Middle Ages and the early modern era.

Parole chiave

Lucca, riutilizzo antico, portali, *spolia*, Rinascimento, identità civica

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-r-muratore-antico-citta-lucca/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Vestigia e memorie letterarie

La presenza delle vestigia romane a Lucca ha rappresentato, sin dall'età medievale, un costante punto di riferimento per la definizione dell'identità urbana e culturale della città. L'osservazione e il riutilizzo di elementi architettonici antichi, in particolare le colonne e i frammenti marmorei provenienti dall'Anfiteatro e da altri edifici, hanno contribuito ad instaurare un dialogo continuo tra il passato e le nuove forme costruttive.
«Quando si demolì l'anfiteatro, furono poste le colonne con i capitelli nelle chiese e in diverse fabbriche, come si vede. E poiché si potevano facilmente prendere, lavorare e con esse ornare, si fece gran spoglio nel supremo ordine, dove erano colonne e cornici di marmo», ricorda una memoria seicentesca[1].
Accanto a questa dimensione materiale, tra Quattro e Cinquecento si andò sviluppando a Lucca anche un recupero di carattere letterario e antiquario. Cronisti e scrittori umanisti come Giovanni Sercambi e Niccolò Tegrimi avevano contribuito alla riscoperta delle origini cittadine, intrecciando la tradizione classica con la memoria storica locale. Le loro opere, insieme agli studi di eruditi come Santi Pagnini, mostrano come l''antico' non fosse soltanto un repertorio architettonico, ma anche un patrimonio culturale e identitario, capace di alimentare riflessioni sulla città e sulle sue trasformazioni.
Questo specifico sostrato letterario consente di riconoscere nel riuso non soltanto un fatto tecnico o decorativo, ma una vera e propria continuità storica, in cui l''antico' viene assimilato e reinterpretato entro linguaggi diversi. La romanità di Lucca,

* Questo studio nasce da una ricerca intrapresa anni fa da chi scrive in collaborazione con la professoressa Graziella Conti, allora docente di Archeologia Umanistica e Storia dell'Archeologia presso l'Università di Genova. Fin dall'inizio il lavoro era stato concepito come un percorso condiviso volto ad indagare la continuità tra antico e nuovo nel contesto lucchese. Dopo la scomparsa di Graziella Conti, si è ritenuto di riprendere il progetto suggerendo una riflessione su alcuni dei materiali documentari individuati allora e oggi conservati presso il Fondo Conti della Biblioteca Universitaria di Genova (BUGe).

[1] Biblioteca Statale di Lucca (BSLu), *Antichità di Lucca del Penitesi di Daniello de Nobili, di Libertà Moriconi,* sec. XVII, ms. 976, c. 99. Il testo continua: «Non essendo però queste colonne e cornici di marmo di tanta magnificenza né di tale artificio, risultarono più adatte alle chiese e alle fabbriche che non all'anfiteatro. Per questo motivo si demolì più presto l'ordine superiore e, in gran parte, anche quello di mezzo. Rimase così l'anfiteatro meno perfetto e in disordine, come se l'opera non fosse stata compiuta secondo le imitazioni e le poste decorazioni. Il modello, infatti, era ben fatto e grande, sicché gli architetti delle chiese e delle fabbriche non costruirono nulla che fosse particolarmente nuovo, ma si conformavano alla mente dell'architetto (così dicevano i principi)».

avviata nel 180 a.C. [2], si configura, cioè, come un processo culturale destinato a perpetuarsi e a ripresentarsi, seppure in forme diverse, dal Medioevo fino all'età moderna.
L'impianto urbanistico antico della città costituisce l'elemento portante delle preziose annotazioni fornite dagli eruditi, così come pure dei modelli dagli artisti, che presto ne fecero oggetto privilegiato delle loro produzioni. La riscoperta dell'antico assume nella città sul Serchio connotazioni multiformi, sempre più articolate e complesse da cogliere nei vari ambiti in cui si esplica, determinate da influssi e culture diverse.

Resti nominali e materiali. Sopravvivenze

Dalla presenza dell'architettura antica nella città consegue, in maniera diretta, il reimpiego del materiale lapideo, mentre la conservazione di toponimi dell'epoca romana nella toponomastica rinascimentale si attua tramite la mediazione dei secoli di mezzo[3]. L'utilizzo dei pezzi antichi avviene in maniera via via sempre più consapevole, fino alla piena comprensione della valenza dell'opera: la nobiltà dell'antico, ricercata, oltre che nel manufatto, anche attraverso le fonti scritte che ad esso in qualche maniera riportano, è indice evidente dell'acquisizione di una consapevolezza del valore del passato.
Nella cultura materiale e visiva di Lucca tra Medioevo e Rinascimento il reimpiego di elementi antichi non fu un espediente occasionale, ma una pratica strutturale con valenze funzionali, economiche e simboliche[4]. Il forte legame con la cultura

[2] Su Lucca romana: C. Cresti, E. Manco*, Lucca*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica* IV, Roma, Treccani, 1958, p. 705; M. Torelli, *Atlante dei siti archeologici della Toscana*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1992, pp. 95-106. Un interessante studio sui monumenti di Lucca romana: L. Camin, *Nuove tecnologie per la conoscenza e la comunicazione di Lucca romana*, in «Archeologia e Calcolatori», XXI (2010), pp. 49-73; <doi: 10.19282/ac.21.2010.03>. Sulla città di Lucca ed i suoi principali monumenti: I. Belli Barsali, *Guida della città, Lucca*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005.

[3] Relativi alla topografia: P. Sommella, C.F. Giuliani, *La pianta di Lucca romana: ricognizione archeologica e documentazione cartografica* Roma, De Luca, 1974 (Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica, VII); G. Ciampoltrini, *Lucca tardoantica e altomedievale (IV-VIII secolo). Archeologia di una struttura urbana allo stato fluido*, in «Geschichte und regio/Storia e regione», XV (2006), pp. 61-78; I. Belli Barsali, *La topografia di Lucca nei secoli VIII-XI*, in *Lucca e la Tuscia nell'Alto Medioevo*. Atti del 5° congresso internazionale di studio sull'alto medioevo (Lucca, 3-7 ottobre 1971), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1973, pp. 461-554; Eadem, *Problemi della topografia di Lucca nei secoli VIII-X,* in «Actum Luce», VII (1978), pp. 63-86.

[4] Studi recenti hanno mostrato come già nell'XI secolo nei cantieri legati alla riforma ecclesiasti-

classica si avverte in particolar modo fra XV e XVI secolo. L'ammirazione e la cura conservativa delle imponenti vestigia romane ancora perfettamente visibili (l'impianto urbano, il teatro e l'anfiteatro) proiettano l'indagine antiquaria verso la produzione di un 'nuovo' sentito come continuità. La presenza di queste vestigia sollecita il recupero della memoria: come altrove, la vicinanza dell'architettura romana è la prima spinta per l'incontro, consapevole o meno, con la cultura umanistica **[fig. 1]**.

Nella toponomastica cittadina ben si avverte come la mediazione dei secoli del Medioevo tra l'antichità romana e l'Umanesimo sia stata a Lucca di portata notevole[5]. Nuovi toponimi come *S. Maria foris portam*, *S. Michele in foro* denunciano chiari riferimenti all'urbanistica della città' romana, in parallelo, si potrebbe dire, con i numerosi riutilizzi di materiali lapidei provenienti da quei resti[6]. Il reimpiego non sempre è dettato da una scelta voluta e consapevole: alcuni lacerti delle mura romane vengono inseriti ad esempio nella cinta medievale, oppure vi è un puro e semplice riuso di pietre per la costruzione di nuovi edifici.

Ad una maggiore valorizzazione e comprensione della valenza dell'antico si possono invece ricondurre altri reimpieghi, come i sarcofagi e le urne riutilizzati come sepolture di religiosi o dignitari all'interno delle chiese e i capitelli reimpiegati sulle colonne nelle navate[7]. Già in San Michele in Foro e in San Frediano si osservano colonne marmoree e capitelli antichi provenienti con ogni probabilità da edifici ro-

ca colonne e capitelli romani venissero selezionati e collocati in punti liturgicamente significativi, accanto a sculture di nuova produzione ispirate all'antico: A. Puccinelli, *Elementi architettonici di spoglio nella città di Lucca,* Lucca, M. Pacini, 2010.

[5] Lucca medievale occupa lo stesso sito della città romana, le mura la difendono: G. Bindoli, *Le prime e le seconde mura*, Lucca, Giusti, 1931, pp. 309-350. Vi è una ricchezza di chiese già dal V-VI secolo d.C. a testimoniare la frequentazione della zona: I. Belli Barsali*, Lucca: guida alla città*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988. Una ricerca interessante sulla topografia di Lucca medievale: <https://www.mappalab.eu/lucca_medioevale/>.

[6] P. Greenhalgh, *Spolia. Uses of the Past in Roman, Medieval and Early Modern Europe,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 15.

[7] P. Greenhalgh, *Spolia*, cit., pp. 55 e 150. Ad una maggiore valorizzazione e comprensione della valenza dell'antico possiamo ricondurre i reimpieghi effettuati sia all'esterno, come ad esempio il frammento di architrave inserito nella chiesa di S. Giusto, che all'interno delle chiese medievali lucchesi (sarcofagi e urne riutilizzati come sepolture di santi o di dignitari; capitelli reimpiegati): A. Mencacci, G. Zecchini, *Lucca Romana*, Lucca, Pacini Fazzi, 1982; C.R. Chiarlo, *Capitello tardoantico in S. Alessandro a Lucca*, in «Prospettiva» XVI (1979), pp. 31-33. Alcuni frammenti marmorei romani attestati nell'Ottocento nelle mura della chiesa e della canonica di S. Giorgio in Vulsignano.

mani cittadini e suburbani: il fenomeno si inserisce nella più ampia pratica toscana del reimpiego, che garantiva materiali di pregio, marmi lunensi, colonne monolitiche, e al contempo ribadiva un legame con la tradizione classica della città. In alcuni casi i capitelli sono riadattati, in altri sono affiancati da esemplari di nuova produzione. Ne nasce un linguaggio architettonico ibrido, che coniuga continuità e innovazione: un processo che testimonia esigenze pratiche ma anche la volontà di dare alle chiese una monumentalità ancorata all'antico, coerente con l'identità civica e religiosa del centro lucchese.

Il maggiore resto architettonico è comunque l'anfiteatro[8]. «L'anfiteatro antichissimo, e nobilissimo della contrada a Borgo di San Frediano, del quale si vedono fino ad oggi alcuni avanzi»[9]. Facilmente visibile nonostante le abitazioni che vi avevano trovato posto dal Medioevo[10], servì come cava di materiale da costruzione per gli edifici vicini e fu oggetto delle discussioni erudite degli scrittori cinque-seicenteschi di storia lucchese e di antiquaria[11]: essi facevano confronti con altri edifici di altre città[12] e formulavano ipotesi sui suoi possibili usi (spettacoli con fiere o battaglie

[8] Il primo riutilizzo dell'anfiteatro fu soprattutto in chiave difensiva, come testimonia la chiusura del fornice 26, e tale funzione esso mantenne durante il periodo delle guerre gotiche. Ebbe poi uso di carcere, successivamente fu adibito a magazzino del sale: A. Sommella, C. Giuliani, *La pianta di Lucca romana*, cit., pp. 61, 80. Le spoliazioni successive determinarono la crescente distruzione del monumento, che venne poi recuperato con l'insediamento di abitazioni e magazzini. Il vero e proprio ripristino urbanistico si ha nella prima metà dell'Ottocento ad opera del Nottolini: G. Ciampoltrini, *L'Anfiteatro romano di Lucca. Cronache di ordinaria tutela*, Bientina, [tipografia La grafica pisana], 2016, p. 82.

[9] BSLu, L. Moriconi, *Antichità di Lucca descritte dal R. Antichità Moriconi Canonico della Chiesa Cattedrale di San Martino*, (sec. XVI), (ms. 3161) p. 205; *Ibidem*, a p. 209 vi è un altro accenno ai marmi traslati dall'anfiteatro alla chiesa di San Frediano: («stati carcati di qua molti marmi e colonne per adornamento di questa Chiesa»). L'espressione *grotta domini regis* (cava di materiale da costruzione), da alcuni autori riferita all'anfiteatro, secondo Greenhalgh è da riferirsi al teatro (P. Greenhalgh, *Spolia,* cit., p. 109).

[10] Come si può vedere da alcune antiche rappresentazioni di Lucca: G. Braun, F. Hogemberg, *Civitates orbis terrarum*, Colonia, 1588; ed un'altra anch'essa conservata in ASLu, Fondo Stampe 462. Citato in guide storiche ottocentesche anche come piazza del mercato: A. Mazzarosa, *Guida di Lucca e dei luoghi più importanti del ducato*, Lucca, Tipografia Giusti, 1843, pp. 112 e 117.

[11] BSLu, L. Moriconi, *Antichità di Lucca*, cit., cc. 100-103.

[12] ASLu, L. Moriconi, *Memorie storiche sopra le antichità di Lucca del canonico Libertà Moriconi*. Ms. BM35, c. 361.

navali alla stregua del Colosseo)[13] e sulle sue origini, collegandole con la mitica fondazione della città[14] **[figg. 2-3].**
Il reimpiego dei marmi dell'anfiteatro nelle chiese (San Frediano, San Michele, San Martino), nei palazzi cittadini e nelle case che sorsero nell'area primitivamente occupata creò un legame diretto tra le antiche pietre dell'edificio e la nuova città, lasciando tracce riconoscibili agli occhi degli osservatori rinascimentali. Con il tempo la piazza assunse funzioni mercantili e artigianali divenendo una delle aree più popolose della città. La forma ellittica rimase tuttavia ben visibile, tanto da costituire un *unicum* urbanistico che coniugava persistenze romane e stratificazioni successive[15].
Oltre all'anfiteatro, il resto romano più rappresentativo di Lucca era lo stesso impianto urbano della città antica, sopravvissuto nel suo originale aspetto a scacchiera con le strade incrociantesi ad angolo retto e gli isolati rettangolari o quasi quadrati[16]. Le nuove successive costruzioni s'inserirono sugli antichi sedimi di cui resta memoria nei significativi toponimi quali *San Michele in foro*, S*. Maria Forisportam*, e ancora *S. Salvatore in muro* (ora S. Agostino)[17] **[fig. 4]**.

Cultura figurativa

Sullo scorcio del Quattrocento il riutilizzo architettonico dell'antico assume a Lucca una valenza consapevole ed estende la sua influenza anche alla cultura figurativa[18]. Si assiste a fenomeni di tesaurizzazione di reperti antichi da parte di conosci-

[13] *Ivi*, c.172: «È verisimile, che anco nel nostro si tenessero fiere da farle giocare a suo tempo, e per caccia (…) è verissimile ancora, che vi facessero giuchi d'acqua, come di sopra abbiamo dimostrato, come facevano in Roma gl'imperatori per dilettare il popolo, essendo il fiume Serchio vicino, anzi tanto vicino, che scorrendovi attorno li ha alzato tanto la terra».

[14] *Ivi*, cc.162-173. Nelle *Historie* del Civitale si trovano racconti sull'origine mitica della città: G. Civitale, *Historie di Lucca*, Roma, Istituto Storico Italiano, 1983.

[15] Memorie di ritrovamenti di marmi antichi si rinvengono anche dagli scritti: L. Moriconi, *Memorie*, cit., c. 70. Riutilizzi di marmi antichi in edifici religiosi vengono testimoniati da E. Ridolfi, *Guida di Lucca*, Lucca, Giusti, 1877, pp. 24 e 31.

[16] Il cardine massimo doveva costituire la tangenziale est del foro, i cui edifici insistevano su un'area ben superiore a quella attuale: A. Sommella, C. Giuliani, *La pianta,* cit., p. 88.

[17] ASLu, L. Moriconi, *Memorie*, cit., c. 46.

[18] In precedenza, il riutilizzo di pezzi antichi aveva riguardato anche marmi importati da altre città. Marmi provenienti da Roma sono inseriti, alla stregua di Pisa, nel Duomo di Lucca: R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity,* Oxford, Blackwell, 1989, p. 89; L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano, Longanesi, 1995,

tori ed eruditi lucchesi, in linea con la riscoperta e la valorizzazione della cultura classica da parte degli umanisti. La prossimità delle rovine di Luni e di Massaciuccoli costituisce una nuova fonte d'attrazione[19].
Un ruolo importante è svolto anche dai sarcofagi romani reimpiegati nelle chiese, con funzioni sia liturgiche sia memoriali[20]. Sarcofagi e antichi monumenti funerari riutilizzati all'interno degli edifici religiosi in funzione di sepolcro o di reliquiario erano ben visibili e in qualche caso oggetto di particolare venerazione, come ad esempio il sarcofago collocato nei primi anni del 1400 nella basilica di San Frediano e riutilizzato per la sepoltura di San Riccardo (Riccardo del Wessex)[21].

Vengono così a delinearsi diversi ambiti di rapporto con il resto archeologico: da un lato la tesaurizzazione per il suo valore intrinseco, dall'altro la conoscenza finalizzata alla realizzazione del nuovo. Al primo filone è ascrivibile la figura del lucchese Niccolò Tegrimi (1448-1527), il quale entrò in possesso, non si sa per quali vie, della statua di marmo di provenienza lunense raffigurante un tritone. Donata inizialmente al governatore Francesco della Rocca nel 1510 e successivamente collocata nella Cattedrale di Sarzana, la statua era poi scomparsa e si rinvenne in circostanze non chiarite nella collezione Tegrimi[22].
Non va dimenticato inoltre che lo studio e l'osservazione delle vestigia del passato era stato sollecitato, o almeno ispirato, qualche decennio prima dal grande

p. 194. Secondo Ridolfi colonne e capitelli della basilica di San Frediano sono di recupero (G. Ridolfi, *Guida*, cit., p. 120).

[19] Una prima testimonianza dei resti di Massaciuccoli è fornita da una pergamena conservata nell'Archivio Arcivescovile di Lucca relativa ai confini di un appezzamento di terreno del paese: «uno caput cum uno lato in via publica, alio caput in muro que dicitur antiquo» (AAL, Per. L 28, documento DCCCXLIX). Gli scavi sistematici iniziarono però nel Settecento: G. Targioni Tozzetti*, Relazioni di diversi viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, I, Firenze, Stamperia Granducale per Gaetano Cambiagi, 1768. Ne offre testimonianza la tela esposta nel Museo Nazionale di Villa Guinigi, ove sono rappresentati frammenti e resti archeologici contrassegnati da lettere.

[20] C.R. Chiarlo, «*Donato l'à lodate per chose buone»: il reimpiego dei sarcofagi da Lucca a Firenze*, in «Marburger Wilkelmann-Programm», Marburgh a.d. Lahn,1983-1984, pp. 121-132.

[21] La Cappella Trenta, all'interno della Basilica di San Frediano a Lucca, fu voluta da Lorenzo Trenta a partire dal 1412 e completata entro il 1422. Al suo interno fu collocato un sarcofago romano di II secolo destinato ad accogliere le reliquie di San Riccardo, pellegrino anglosassone morto a Lucca nel 722: M. Sbrana, *La cappella Trenta nella basilica di San Frediano a Lucca: committenza, scultura, devozione*. Tesi di laurea, Università di Pisa, 2007, <etd.adm.unipi.it>.

[22] A. Neri, *Anticaglie di Luni*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura». IX (1882), pp. 454-455; B. R. Weiss, *The Renaissance*, cit., p. 217.

umanista Ciriaco de' Pizzicolli d'Ancona, la prima figura nota di raccoglitore e studioso di antichità nella zona lucense[23]. Quando fu a Lucca nel 1442, il Cirignani[24], sua guida per la città, compose in onore del "novello Mercurio" un carme latino dimostrando la considerazione di cui il mercante archeologo di Ancona godeva fra gli eruditi locali[25]. Nella città toscana l'attenzione di Ciriaco fu attratta dalle mura[26] e dall'anfiteatro[27], probabilmente i resti monumentali di maggior consistenza allora visibili, e ne fornì notizia affinché il monumento romano non andasse incontro all'oblio e a ulteriori distruzioni dovute al trascorrere del tempo e all'incuria umana.

[23] Notizie sulla vita e l'opera di Ciriaco d'Ancona: C.R. Chiarlo, *Gli fragmenti dilla sancta antiquitate. Studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in «Memoria dell'Antico nell'arte italiana», I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 271-297; *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*. Atti del convegno di studi, a cura di G. Paci e S. Sconocchia, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1998; F. Forner, *Pizzicolli, Ciriaco de'*, in Dizionario Biografico degli Italiani (DBI), 84 (2015), pp. 361-364.

[24] Uomo di legge molto stimato a Lucca: G. Pizzi, *Lettere inedite di Nicolao Tegrimi*, Firenze, Olschki,1957, II, p. 21; S. Lucchesini, *Della storia letteraria del ducato lucchese*, Lucca, Tipografia Giusti, 1931, p. 119; A. Mancini, *Per la storia dell'Umanesimo a Lucca: Giovanni Vanni Cirignani*, Lucca, Artigianelli, 1937.

[25] Fu diede notizia il Mehus nella *Praefatio ad Lectorem* (K. Anconitani, *Itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. Illus. Clarissimique Baronis Philippi Stosch*, *Editionem recensuit* (...) *Laurentius Mehus*, Florentiae, Giovannelli, 1742, pp. XV-XVI. Dalla dedica del Cirignani a Ciriaco d'Ancona: «qui pro innata tibi in sanctissima vetistatem mira quadam affectione et cantate antiquissimae Lunae urbis ruinas visurus, ac maxime deploratus civitatem et nostram Lucam visitatione tua, tuaque me charissima mihi supra quam dici possit amicitia illustrare dignatus es» (*ivi*, p. LXIV).

[26] «Civitatem Lucana, moenia ex vivo lapide circum noviter recensita, conspicua arte elaborata:sed aliqua ex parte vetustatem vestigia nonnulla videtur, et inter potiora Portam duabus rotundis Turris insignem , vivis ex lapidibus mirifice instructam, et hinc inde ab utraque summitas listarum parte leonem marmoreum habentem,; quam vero Portam Romanam antiqui vocarant indigenae, nunc vero Sancti Gervasii nomine incerto vulgus appellat» (A. degli Abati Olivieri, *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*, Pisauri, in ædibus Gavelliis, 1763, p. 14).

[27] «[…] ingentia Amphiteatra cocto ex lapide instructa, sed marmoreis listis undique perornata tametsi magna ex parte longinque aevi vetustae collapsa sint» (A. degli Abati Olivieri, *Commentariorum*, cit., p. 14). L'anfiteatro romano di Lucca rappresenta un caso emblematico: progressivamente sfruttato come cava urbana per secoli, fu riletto in età umanistica come memoria dell'antico ma solo nell'Ottocento, grazie all'intervento di Lorenzo Nottolini, venne valorizzato e trasformato nell'attuale Piazza dell'Anfiteatro (dal 1830 G. Ciampoltrini, *L'Anfiteatro romano di Lucca,* cit., p. 82; T. Kuroda*, Lucca 1838. Trasformazione e riuso dei ruderi degli anfiteatri romani in Italia*, in *Ricerca, scoperta innovazione: l'Italia dei saperi*, a cura di M.K. Gesuato, Tokyo, Istituto Italiano di Cultura. 2014, pp. 89-108).

La valorizzazione di antichi reperti e l'influsso sugli artisti

Reperti e monumenti presenti in loco andarono costituendosi come veri e propri manuali per gli eruditi e per gli artisti del Rinascimento.
Tra gli artisti sensibili alla lezione antica Jacopo della Quercia occupa certamente un posto di rilievo: la sua conoscenza della cultura classica, esplicata in particolare nel monumento funebre di Ilaria del Carretto con i suoi motivi di derivazione romana (putti reggifestoni, ghirlande)[28] costituì un punto di riferimento decisivo nella ricezione dei modelli classici. Oltre a questo specifico esempio di ripresa dai monumenti antichi, anche la sua capacità di reinterpretare i prototipi romani in chiave innovativa influì sulla cultura figurativa lucchese.
Sulla stessa linea si inserisce anche l'opera del lucchese Matteo Civitali (1436-1501), che nella seconda metà del Quattrocento sviluppò un sistematico linguaggio "all'antica".

A Lucca il rapporto con l'antico si manifesta non solo attraverso il collezionismo di materiali romani, ma anche con la creazione di un repertorio iconografico ispirato a modelli classici. Basti ricordare il tondo marmoreo con il ritratto di Giovanni Pietro da Lucca[29], chiaramente ispirato alle monete romane[30] **[fig. 5]** o il rilievo per

[28] Le figure fanciullesche che sostengono festoni floreali lungo i lati del monumento appartengono a un repertorio antico largamente diffuso e ben riconoscibile dagli umanisti lucchesi e dai committenti (sull'argomento: P.P. Bober, R.O. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture: a handbook of sources*, London, Harvey Miller, 1986, p. 221; C. Bozzi, *Ferino e divino: i grifoni e l'impero* in: *Nuovi volti della ricerca archeologica, filologica e storica sul mondo antico* - II, Trieste, EUT-Edizioni Università di Trieste, 2021, pp. 87-115). La ghirlanda, simbolo di celebrazione, trionfo ed eternità, incornicia lo spazio decorativo alleggerendone la solennità funeraria, mentre i putti, con il loro movimento giocoso, rinviano a un linguaggio classicizzante che nel Quattrocento conosce una nuova fortuna nelle arti figurative. Jacopo della Quercia, pur reinterpretando il tema con un più spiccato naturalismo e una resa morbida delle forme, si colloca dunque nella linea di ricezione del motivo antico, già ben noto attraverso i sarcofagi reimpiegati e le raccolte antiquarie che circolavano tra Toscana e Roma.

[29] Probabilmente si tratta di Demetrio Guazzelli da Lucca; E. Russo, *Guazzelli Demetrio*, in DBI 60 (2003), pp. 520-523.

[30] Questo tipo di ritratto su tondo monetale come nobilitante il personaggio rappresentato è usuale in altri monumenti quattro-cinquecenteschi, ad esempio sulla facciata della Certosa di Pavia o su portali di Genova, Savona, Milano. Molti portali genovesi di fine XV-XVI secolo sono decorati con teste "all'antica" entro tondi derivate da modelli numismatici romani: sono identificabili ritratti di imperatori accanto a figure anonime ma anticheggianti, spesso con corona d'alloro. La loro presenza sugli stipiti e nei fregi assumeva funzione didattico-celebrativa in linea con l'umanesimo, ma anche valenza autocelebrativa, con possibile allusione ai committenti stessi: A. Bedocchi, *I ritratti all'"antica" nei portali genovesi del XV e XVI secolo*, in «Rivista di

la tomba di Pietro da Noceto, in cui compaiono motivi ornamentali di derivazione classica[31]. Nel tondo di Giovanni Pietro la funzione nobilitante della rappresentazione sull'esempio dell'antico è accentuata dalla sua collocazione nel pronao della Cattedrale di San Martino. Sul lato della loggia è inoltre inserito un ritratto romano identificato con l'imperatore Galba[32] **[fig. 6]**.
Ai fregi antichi è da collegare anche il rilievo marmoreo realizzato da Matteo Civitali per la tomba di Pietro da Noceto, sempre nella Cattedrale, lato ovest[33] **[fig. 7]**. Al centro figurano due grifoni affrontati, ognuno dei quali è collegato tramite una ghirlanda ad un grifone che guarda all'esterno, posto sul limite del rilievo. Questo schema iconografico è mutuato dal repertorio ornamentale romano, dove i grifoni e le ghirlande sono elementi ricorrenti in fregi, sarcofagi e monumenti funerari. La ripresa di tali motivi nell'opera quattrocentesca testimonia la continuità e la reinterpretazione dei modelli classici nel linguaggio figurativo rinascimentale lucchese[34]. La sequenza che va da Jacopo della Quercia a Civitali mostra così come il patrimonio del passato, percepito attraverso la visione diretta delle rovine e gli studi antiquari, abbia contribuito a plasmare almeno in parte l'identità artistica del Rinascimento lucchese.

Archeologia», XII (1988), pp. 63-88.

[31] E. Ridolfi, *Guida,* cit., p. 16; A. Mazzarosa, *Guida di Lucca,* cit., p. 57.

[32] Il ritratto del cosiddetto Galba nel Duomo di Lucca costituisce uno dei casi più discussi di ricezione dell'antico in ambito rinascimentale lucchese. La scultura, interpretata come effigie dell'imperatore Servio Sulpicio Galba, viene letta non soltanto quale esercizio di imitazione antiquaria, ma anche come segnale politico: secondo Paoli essa riflette la volontà della Repubblica lucchese di collocarsi entro un orizzonte di alleanze imperiali, riprendendo un modello iconografico romano a sostegno della propria politica estera: M. Paoli, *Il ritratto di Galba del Duomo di Lucca. Rinascimento e politica estera della Repubblica*, in «The Southern African Journal of Medieval and Renaissance Studies», XXII-XXIII (2012-2013), pp. 195-204. L'identificazione con Galba si lega inoltre alla fortuna numismatica del suo profilo, noto attraverso le emissioni monetali. Queste costituivano il principale repertorio figurativo per gli artisti e gli antiquari rinascimentali. Già gli antiquari tra XVI e XVII secolo avevano segnalato l'importanza dei ritratti all'antica e la loro funzione esemplare, inserendo il busto lucchese in una tradizione di erudizione artistica che trovava nella città toscana un centro di ricezione e rielaborazione dell'eredità romana.

[33] E. Ridolfi*, L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale,* Lucca, B. Canovetti, 1882, p. 123; BSLu, G. Matraia, *Guida monumentale della città e diocesi di Lucca fino a tutto il 1860* mss. 553-557, f. 54*v*; G. Dalli Regoli, *G. Matraia: guida monumentale della città e Diocesi di Lucca,* in *Arte e Cultura artistica a Lucca*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, G. Dalli Regoli, M. Paoli, R. Silva, [Pisa, Zannini], 1979, pp. 52-108 (Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa, 3).

[34] P.P. Bober, R.O. Rubinstein, *Renaissance*, cit., p. 221, C. Bozzi, *Ferino*, cit., pp. 87-115.

Suggestioni classiche nelle decorazioni architettoniche e in pittura

Allo stesso modo, il repertorio classico permeò anche l'architettura civile. I due portali monumentali di Palazzo Orsetti, affacciati rispettivamente su via S. Giustina e su via Cesare Battisti, costituiscono uno degli esempi più originali e complessi dell'arte lucchese. La loro esecuzione si colloca tra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo[35]. Il portale di via S. Giustina presenta stipiti riccamente decorati con vasi, teste femminili e trofei di armi, mentre l'arco è animato da sfingi e draghi; al culmine della cornice campeggia un Tritone, figura marina che allude al repertorio mitologico classico e che trova confronti nelle coeve imprese decorative "all'antica" diffuse anche in ambito toscano **[figg. 8-8b]**.
Il secondo portale, su via Cesare Battisti, riprende lo stesso impianto ma con varianti iconografiche: gli stipiti mostrano armature, strumenti musicali e teste umane, mentre l'arco è ornato da figure simmetriche di sfingi; sulla sommità è scolpita una Sirena, ulteriore richiamo al repertorio "marino-fantastico" caro al linguaggio rinascimentale, ma di suggestione antica **[figg. 9-9b]**. L'insieme dei due portali, con la contrapposizione di Tritone e Sirena, sembra evocare un programma simbolico che intreccia l'allusione alla forza e al potere (i trofei di armi) con richiami al piacere e all'arte (gli strumenti musicali), in una dialettica tipicamente umanistica. Questo repertorio decorativo, poco comune nell'architettura civile lucchese, conferisce ai due portali un carattere monumentale.

[35] Sul piano attributivo, le schede dell'ICCD-Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Catalogo Generale dei Beni Culturali, "Palazzo Orsetti (attrib. Andrea di Giovanni)", scheda n. 2686407, consultato il [26/09/2025], < https://catalogo.benicultura>) hanno avanzato l'ipotesi di collegare le opere ad Andrea di Giovanni, attivo a Lucca tra Quattro e Cinquecento, ipotesi ripresa anche da P. Giusti Maccari, *Il palazzo Orsetti di Lucca. Testimonianza di storia e d'arte*, Lucca, Pacini Fazzi, 2011. Tuttavia, tale attribuzione rimane priva di riscontri documentari diretti. Il progetto architettonico complessivo è stato ricondotto, con altrettanta cautela, alla cerchia di Nicolao Civitali: ICCD-Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Scheda Architettura "Palazzo Orsetti, Lucca", Catalogo Generale dei Beni Culturali, scheda n. 0900511237, compilazione 1998, aggiornamento 2020, <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/0900511237> (consultato in data 26/08/2025); S. Rudolph, *Civitali, Nicolao*, in DBI, 26 (1982), pp. 110-112. Anche la letteratura ottocentesca (E. Ridolfi, *Guida*, cit. p. 137) segnalava la particolare ricchezza decorativa dei portali, senza però fornire notizie documentarie. Probabilmente il carattere "all'antica" dei motivi ornamentali ha un legame con i repertori antiquari allora in circolazione. Oggi i portali di Palazzo Orsetti sono considerati un unicum nell'architettura civile lucchese, per la loro capacità di integrare motivi mitologici (Sirena e Tritone) e allegorici (armi e musica) in un complesso programma figurativo che riflette la cultura umanistica e rinascimentale del tempo.

Anche il portale di Palazzo Busdraghi rappresenta un esemplare significativo della decorazione rinascimentale lucchese. Realizzato in marmo nella prima metà del XVI secolo, combina un impianto architettonico di sobria eleganza con un repertorio ornamentale di grande ricchezza[36].
Sulle metope del portale di ordine dorico compaiono trofei alternati a composizioni di armi, mentre sulle centinature del portale trovano posto alcuni scudi: tutti motivi allusivi a forza, potere e prestigio sociale secondo un simbolismo affidato alle figurazioni antiche **[figg. 10-10a]**.
Sopra il portale della facciata di via del Moro di Palazzo Santini si conserva un fregio in pietra a bassorilievo raffigurante un trofeo di armi[37]. Sono riconoscibili scudi, elmi e corazze disposti in modo simmetrico secondo un gusto tipicamente rinascimentale per il repertorio "all'antica". Il fregio, databile alla prima metà del XVI secolo, rientra nella stessa cultura figurativa che a Lucca privilegiava motivi di potere e prestigio con evidenti richiami alla tradizione romana degli *spolia* militari diffusa anche in altri centri non lontani **[figg. 11-11a]**.
A Urbino e a Ferrara tali motivi si collegano alla celebrazione delle corti e dei fasti militari locali; a Genova, invece, gli apparati decorativi dei palazzi nobiliari evidenziano la volontà di affermare il rango delle famiglie committenti, riproponendo la memoria di antichi trionfi[38].
Un parallelo particolarmente significativo è quello di alcuni portali savonesi[39], leg-

[36] ICCD-Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Scheda architettura: Palazzo Brancoli Busdraghi, Lucca, scheda n. 0900511235, compilazione 1998, aggiornamento 2020, in Catalogo generale dei beni culturali, <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/0900511235> (consultato il 27 settembre 2025). La struttura è impostata su un ordine dorico toscano: le colonne laterali scanalate sorreggono una trabeazione lineare priva di eccessi decorativi, con capitelli semplici a echino e abaco squadrato. Questa sobrietà strutturale conferisce equilibrio e robustezza al portale, lasciando risalto alla decorazione soprastante.

[37] ICCD-Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Scheda architettura: Palazzo Santini, Lucca (Via del Moro 21), scheda n. 0900511236, compilazione 1998, aggiornamento 2020, in Catalogo generale dei beni culturali, <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/0900511236> (consultato il 27 settembre 2025).

[38] Lo studio di Manuela Di Pietro (*Tradizione classica a Genova: tipologia dei portali con decorazione di armi (sec. XVI-XXVIII*) in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», IX (1987), n. 26-27, pp. 11-38) ha messo in luce la particolare frequenza del motivo delle armi nei portali genovesi tra XVI e XVIII secolo, un fenomeno non marginale, ma significativo dell'identità visiva della città.

[39] In particolare, il confronto dei portali di Palazzo Orsetti con quello del Palazzo Del Carretto a Savona e del Palazzo Gentile Ricci a Genova: G. Conti*, Panoplie e trofei a Genova: un motivo antico per una lingua nuova*, Genova, Erga, pp. 15-16.

germente anteriori a quelli lucchesi, nei quali il lessico iconografico – corazze, trofei, armi – è tradotto con modalità analoghe.
Ne risulta un quadro unitario in cui i cantieri di Lucca, pur mantenendo specificità proprie, si inseriscono pienamente in un linguaggio comune caratterizzato dall'assimilazione dei modelli dell'arte antica e dalla loro rielaborazione in chiave celebrativa e civica.

Per quanto riguarda la pittura, un caso interessante è quello di Amico Aspertini (1474ca. -1552). Affascinato dall'arte romana che poté osservare direttamente durante i suoi soggiorni nell'Urbe[40], l'artista bolognese ne trasse ispirazione per le proprie invenzioni pittoriche: nell'affresco realizzato nella Cappella Cenami della chiesa di San Frediano di Lucca raffigurò un legionario intento a costruire una diga sul Serchio secondo uno schema iconografico che ricorda i rilievi della Colonna Traiana[41].
All'interno delle ville lucchesi affiorano inoltre temi mitologici derivati da repertori classici. Il pittore manierista Bonaventura Salimbeni (1568-1613)[42], anch'egli formatosi a Roma, trasferì nella decorazione degli ambienti privati lucchesi il gusto per l'antico. Negli affreschi del portico della sala del pianterreno della Villa Buonvisi "al Giardino" compaiono infatti miti e figure mitologiche che tanta fortuna ebbero nel Rinascimento, come la figura di Perseo, eroe prediletto dagli artisti per la sua caratteristica di favorito dagli dei e pertanto capace di sconfiggere i pericoli e le avversità come nel noto episodio dell'uccisione della Gorgone, una scena di grande fortuna nell'arte tardo rinascimentale, simbolo di virtù e di forza morale a cui le committenze lucchesi attribuivano un preciso valore identitario.

In conclusione, l'ispirazione all'antico e la sua rilettura presentano quindi a Lucca una connotazione consapevole, promosse da una committenza colta e da artisti che dialogano con la cultura classica. La città mantenne una viva memoria della propria tradizione, che gli umanisti lucchesi interpretarono e rilanciarono alla luce delle nuove esperienze figurative. L'incontro con il mondo antico non fu episodico, ma si consolidò come un elemento costitutivo dell'identità culturale cittadina, alimentato dalla diffusione dei testi classici. In questo intreccio di sopravvivenze, riscritture e innovazioni, la classicità a Lucca fu non soltanto memoria, ma una risorsa viva capace di ridefinire il volto stesso della città.

[40] C. De Fabriczy, *Un taccuino di Amico Aspertini*, in «L'Arte», VIII (1905), p. 401.

[41] G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in «Memoria dell'antico nell'arte italiana», a cura di S. Settis, I, Torino, Einaudi, 1984, p. 405.

[42] I. Belli Barsali, *Le ville lucchesi*, Roma, De Luca editore, 1964, pp. 102 e 104.

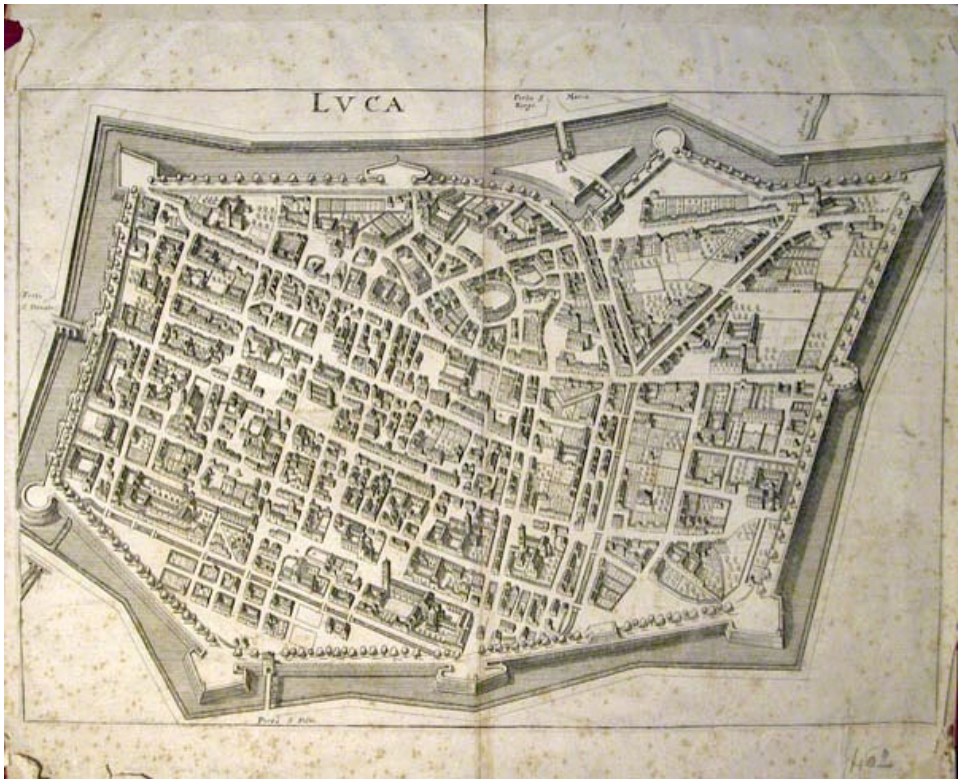


Fig. 1 Pianta di Lucca (ASLu, Fondo Stampe, n. 462, fine '500) in cui si evidenzia l'impianto della città con i principali monumenti, tra cui l'anfiteatro.



Fig. 2 Resti di una struttura pertinente all'anfiteatro romano in cui trovano posto abitazioni.



Fig. 3 Resti di una struttura pertinente all'anfiteatro romano in cui trovano posto abitazioni.



Fig. 4 Chiesa di Sant'Agostino, il campanile con resti del teatro romano alla base.



Fig. 5 Cattedrale di San Martino, tondo con il ritratto di Giovanni Pietro da Lucca.



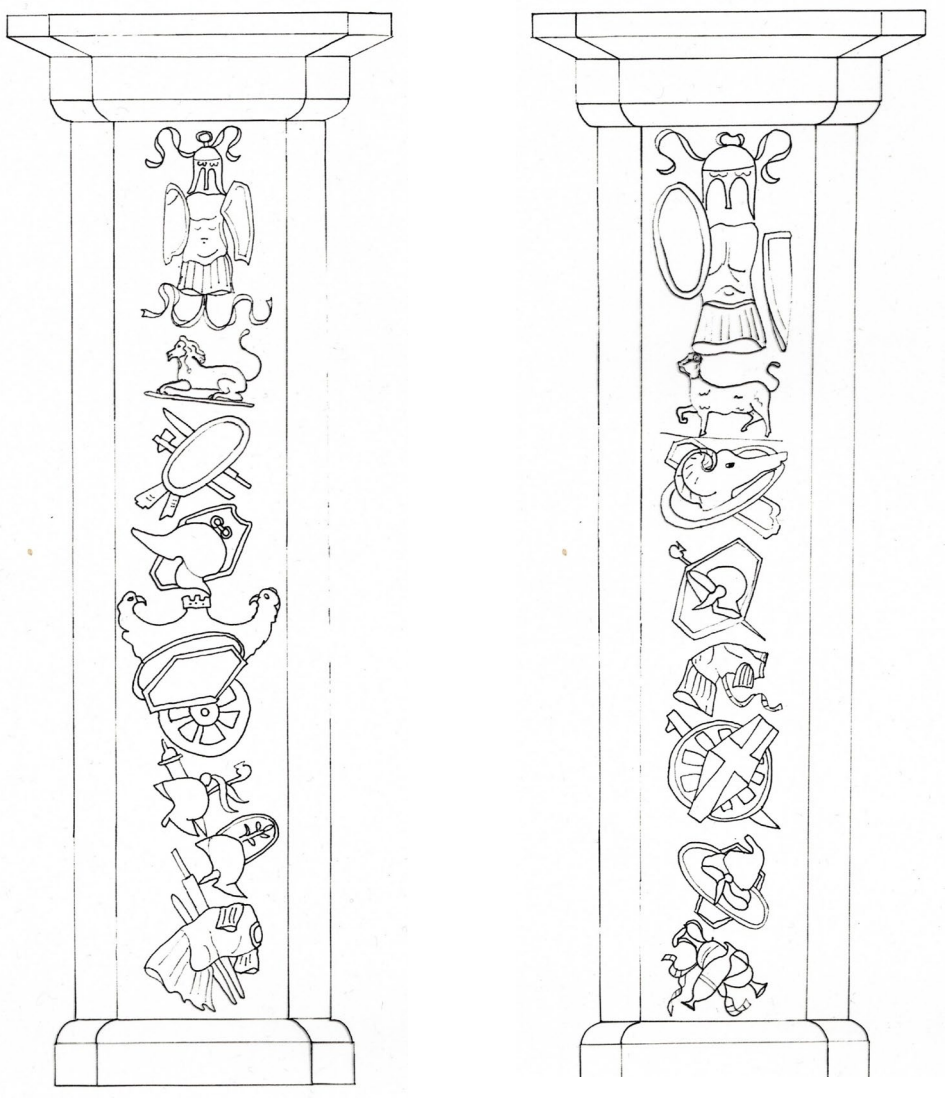
Fig. 6 Cattedrale di San Martino, ritratto del cosiddetto Galba.



Fig. 7 Cattedrale di San Martino, tomba di Pietro da Noceto, particolare della decorazione.



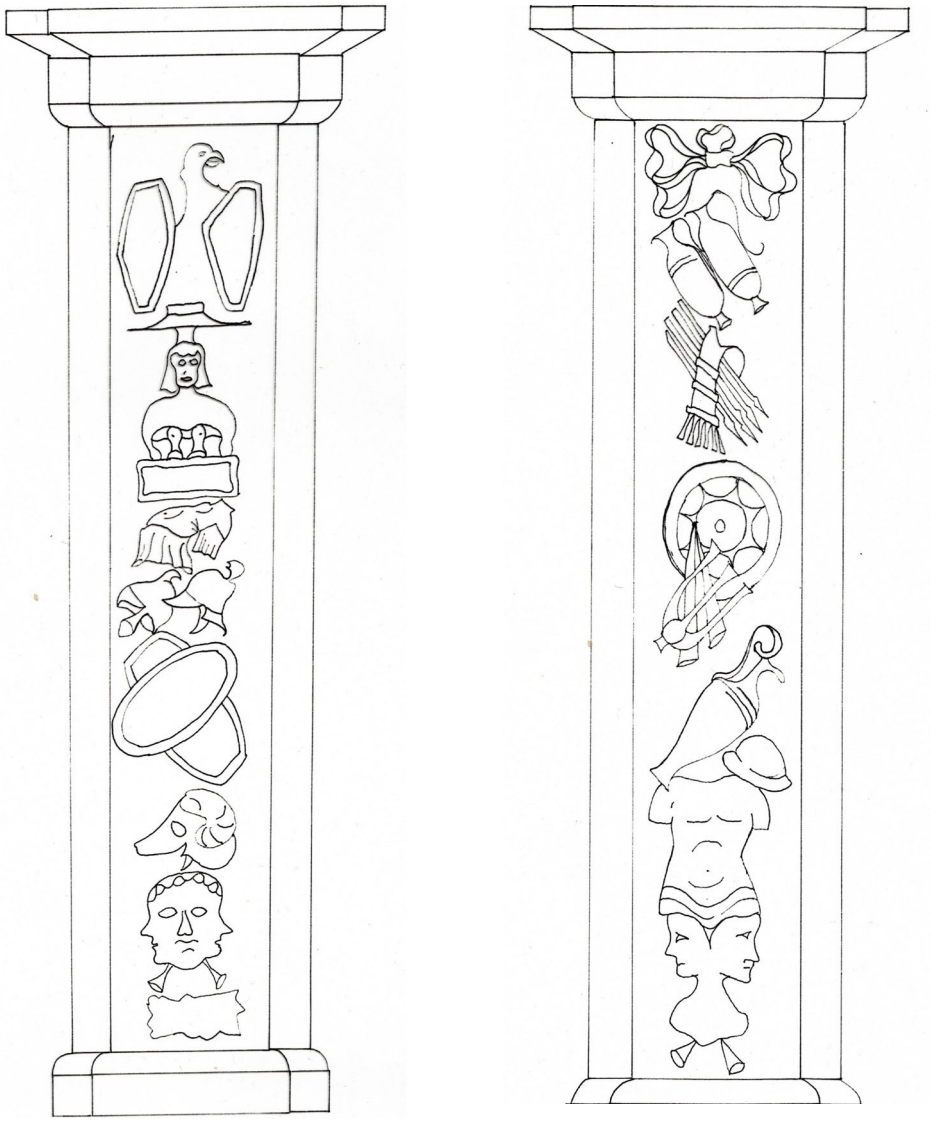
Fig. 8 Palazzo Orsetti, portale del Tritone.



Figg. 8a-8b Motivi decorativi del portale del Tritone (disegno Daniela Fisi, 1995).



Fig. 9 Palazzo Orsetti, portale della Sirena.



Figg. 9a-9b Motivi decorativi del portale della Sirena (disegno Daniela Fisi, 1995).



Fig. 10 Palazzo Busdraghi, portale.

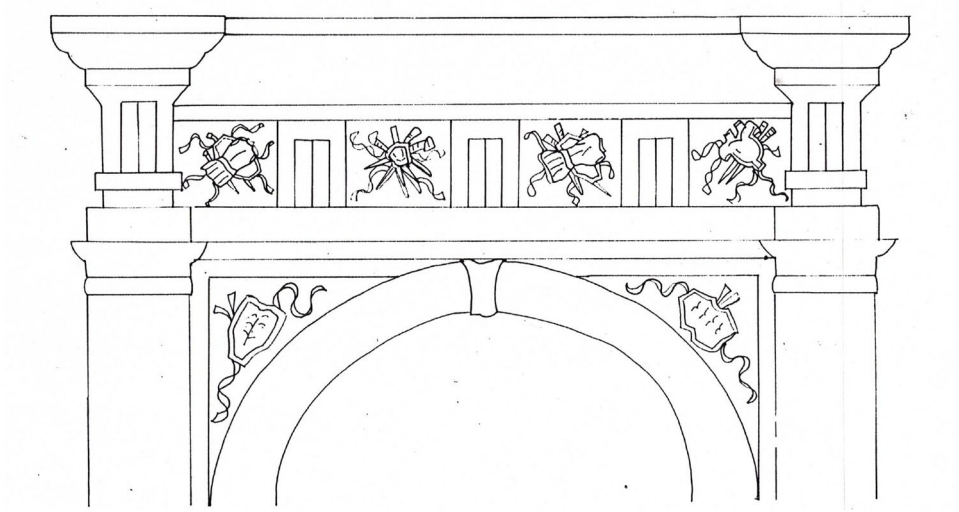


Fig. 10a Motivi decorativi del portale di palazzo Busdraghi (disegno Daniela Fisi, 1995).



Fig. 11 Palazzo Santini, portale.

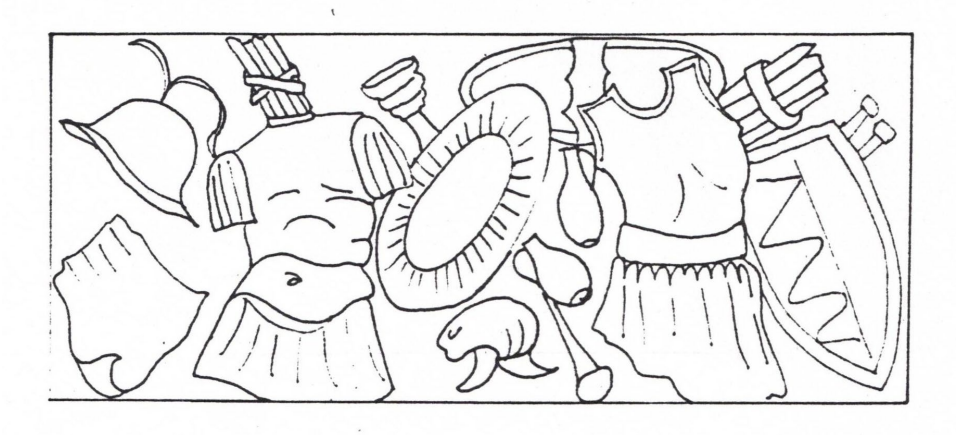


Fig. 11a Motivi decorativi del portale di palazzo Santini (disegno Daniela Fisi, 1995).

PROFILO AUTRICE

Rosanna Muratore

Dottoranda in Patrimonio Culturale presso UNIMOL, con formazione interdisciplinare in storia, archeologia e digital humanities, si occupa di processi di recupero e riuso dell'antico in contesti architettonici e urbani. La sua attività di ricerca integra analisi delle fonti storiche, indagine archivistica e rilievo in situ, con particolare attenzione alla città di Genova e ai centri del Mediterraneo occidentale. Ha sviluppato competenze avanzate nell'uso di sistemi informativi geografici (GIS) per la geolocalizzazione e l'analisi spaziale di manufatti e strutture storiche, applicando metodologie digitali alla ricostruzione di paesaggi urbani stratificati. La sua produzione scientifica comprende contributi su riviste e atti di convegno nazionali e internazionali, con focus sullo spoglio architettonico, il riuso di materiali marmorei e la persistenza di modelli tipologici e decorativi di derivazione antica. Partecipa regolarmente a progetti di ricerca collaborativi, conferenze e iniziative di public history, curando anche prodotti di divulgazione multimediale. Attualmente lavora a una ricerca sulle dinamiche di selezione, adattamento e reinterpretazione di elementi architettonici antichi nell'architettura medievale e moderna, con un approccio comparativo tra fonti materiali e documentarie.

PHD candidate in Cultural Heritage at UNIMOL with an interdisciplinary background in history, archaeology, and digital humanities, she focuses on processes of recovery and reuse of antiquity in architectural and urban contexts. Her research activity combines the analysis of historical sources, archival investigation, and on-site surveys, with particular attention to the city of Genoa and the centers of the Western Mediterranean. She has developed advanced expertise in the use of Geographic Information Systems (GIS) for the geolocation and spatial analysis of historical artifacts and structures, applying digital methodologies to the reconstruction of stratified urban landscapes. Her scholarly output includes contributions to national and international journals and conference proceedings, focusing on architectural spolia, the reuse of marble materials, and the persistence of typological and decorative models derived from antiquity. She regularly participates in collaborative research projects, conferences, and public history initiatives, also curating multimedia dissemination outputs. She is currently working on a study of the dynamics of selection, adaptation, and reinterpretation of ancient architectural elements in medieval and early modern architecture, adopting a comparative approach between material and documentary sources. *and the system of the Palazzi dei Rolli*.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

8a, 8b, 9a, 9b, 10a, 11a: Daniela Fisi, 1995.

MUSEUM MARMORIS



OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 259-278



Alberta Bedocchi

Memoria di Eliano Spinola di San Luca in un'epigrafe dall'antica chiesa di San Domenico (1407)*

Abstract ITA

Una carta lapidaria del 1407 nel Museo di Sant'Agostino di Genova, dalla demolita chiesa di San Domenico, merita attenzione per la controversa storia documentaria e la figura del dedicatario, Eliano Spinola di San Luca. Figlio di Cattaneo, Eliano era partecipe alle proficue attività mercantili e finanziarie della famiglia, alle quali non era estraneo neppure il nipote Francesco Spinola, il celebrato eroe di Gaeta. Documenti in parte inediti permettono di localizzare le dimore cittadine dei fratelli Spinola e le loro ville di Quarto, nei pressi dell'abbazia di San Gerolamo, dove si trovava anche un'altra lapide di Eliano e della moglie Atelixia. Il marmo di quella di Sant'Agostino richiederebbe ricerche mirate per accertarne le caratteristiche petrografiche e la possibile provenienza da area egea.

Abstract ENG

A 1407 stone inscription in the Museum of Sant'Agostino in Genoa, from the demolished church of San Domenico, draws attention for its controversial documentary history and for the figure of its dedicatee, Eliano Spinola of San Luca. Son of Cattaneo, Eliano participated in the family's profitable mercantile and financial activities, in which his nephew Francesco Spinola, the celebrated hero of Gaeta, was also involved. Some unpublished documents allow us to locate the Spinola brothers' city residences and their country villas in Quarto, near the Abbey of San Gerolamo, where another stone inscription of Eliano and his wife Atelixia was also located. The marble of the Sant'Agostino inscription would require targeted research to determine its petrographic characteristics and possible Aegean provenance.

Parole chiave

Museo di Sant'Agostino di Genova, carta lapidaria, chiesa di San Domenico di Genova, Eliano Spinola di San Luca, Francesco Spinola eroe di Gaeta, abbazia di San Gerolamo di Quarto

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-a-bedocchi-memoria-eliano-spinola-san-luca/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

La lapide

Una carta lapidaria esposta nel rinnovato Museo di Sant'Agostino di Genova e già nota agli studi merita nuova attenzione[1]. In marmo, di forma rettangolare, presenta un'iscrizione in grafia gotica allungata.
Sulla sinistra il testo si organizza attorno ad uno scudo sagomato con lo stemma Spinola[2], mentre sul lato destro segue l'andamento regolare delle linee parallele e termina a filo del bordo della lapide, che ha l'angolo inferiore scheggiato.
L'iscrizione, preceduta dalla data "1407, 1 giugno", prescrive l'obbligo di celebrare messe giornaliere perpetue per l'anima di Eliano Spinola e della moglie Atelixia, per i meriti verso *presenti conventui*:

> + MCCCCVII, die p[(r)i(ma)] iunii. Pro[(pter)] I serta b(e)n(e)ficia facta p(rese)nti I (con)ve(n)tui p(er) d(omi)num Ellianum I de Spinolis (et) Atelixie uxor I ei(us), p(er)petuu(m) omni die celebrabi I tur missa una p(ro) a(n)i(m)a eorum[3] **[fig. 1]**.

Il marmo della lapide, bianco, a grana medio-piccola e con inclusioni brillanti, suggerisce una provenienza da cave non locali, forse di area mediterranea orientale. Nella parte superiore, al centro, sono visibili macchie di ruggine[4].
L'epigrafe proviene dalla demolita chiesa di San Domenico, come informa l'Elenco

Ringrazio l'Archivio di Stato di Genova, l'Archivio Storico del Comune di Genova, la Biblioteca Civica Berio, Sezione di Conservazione, la Biblioteca Franzoniana, la Chiesa di San Gerolamo di Quarto. La trascrizione dei titoli delle opere manoscritte citate riproduce quella delle schede catalografiche delle biblioteche di appartenenza. Tutti i riferimenti *online* sono stati verificati il 15 settembre 2025.

[1] Genova, Museo di Sant'Agostino, inv. MSA 1306. Marmo, cm 30x68,5. Grafia gotica epigrafica allungata. L'iscrizione è pubblicata nel *Corpus inscriptionum Medii Ævi Liguriæ*, II, *Genova: Museo di S. Agostino*, a cura di S. Origone e C. Varaldo, Genova, 1978, n. 179, pp. 148-149, ove se ne indica la provenienza dalla chiesa di San Gerolamo di Quarto. Devo il suggerimento di questa ricerca al dott. Paolo Persano, Conservatore del Museo di Sant'Agostino di Genova, al quale va il mio ringraziamento.

[2] D'oro alla fascia scaccata di tre file d'argento e di rosso, accostata in campo da una spina di botte in palo di rosso: A.M.G. Scorza, *Le famiglie nobili genovesi. Prefazione di G. Airaldi*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2003, p. 207.

[3] Si riporta la trascrizione pubblicata nel *Corpus inscriptionum Medii Ævi Liguriæ*, cit., n. 179, suggerendo il meglio leggibile «celebra*bi*/tur» in luogo di «celebra*ri*/tur»: *ibidem*, nota 2.

[4] Presumibilmente riferibili a danneggiamenti provocati dalla lunga esposizione all'aperto nel chiostro di Sant'Agostino, dove la lapide rimase murata circa dal 1930 agli anni Settanta del secolo scorso. Per il parere sul marmo ringrazio il dott. Renzo Castello.

del Deposito governativo del 1892, che ne registra l'ingresso ufficiale nelle raccolte museali comunali[5].
Il nome della *uxor* Atelixia permette di accertare l'identità del benefattore commemorato: si tratta di Eliano Spinola di San Luca, figlio di Cattaneo, indicato nel repertorio genealogico di Natale Battilana appunto come marito di «Alterisia Spinola q. Andreolo»[6].

Le fonti scritte: tre lapidi, due chiese

Di questa epigrafe si trova memoria in diversi repertori genealogici ed epigrafici sei-settecenteschi, non senza confusioni e inesattezze che hanno contribuito a fuorviare la ricerca, inducendo anche in tempi più recenti a formulare erronee valutazioni. Uno sguardo un po' più attento a queste fonti può forse apportare qualche chiarimento.
La più antica testimonianza è quella dell'erudito Giulio Pasqua, che nel repertorio *Memorie e sepolcri che sono nelle chiese di Genova* (1610 circa) annota, fra le epigrafi visibili nella sacrestia della chiesa di San Domenico: «1407 S. Eliani Spinulae con l'arma Spinola»[7].
La data letta correttamente «1407» e l'indicazione dell'«arma Spinola» sembrano stabilire un rapporto con il marmo del museo genovese. La «S.» premessa può far pensare a un'iscrizione funeraria («Sepolcro» o «Sepoltura»[8]), ma si osserva che

[5] «160-26- 068 x 0.30. Lapide marmorea – Memoria di legato di messe istituito da Eliano Spinola e Adelisia sua moglie – I° giugno 1407 – con stemma- proviene da San Domenico. M.S.Ag. 1306» (Copia del documento conservato presso il Museo di Sant'Agostino di Genova). La chiesa domenicana di Sant'Agostino fu demolita a più riprese fra il 1820 e il 1826 per far posto al nuovo Teatro Carlo Felice: W. Piastra, *Storia della chiesa e del convento di San Domenico in Genova*, Genova, Tolozzi, 1970.

[6] N. Battilana, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Primo [terzo] volume, Genova, Fratelli Pagano, 1825-1833, vol. II, *Famiglia Spinola*, p. 44; anche: A.M. Buonarroti, *Alberi genealogici di diverse famiglie nobili,* III, 1750, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r.VIII.2.32,p. 234, ove però non è indicato il nome della moglie di Eliano.

[7] *Memorie, e sepolcri che sono nelle chiese di Genova e suoi suburbii, raccolte dal signor Giulio Pasqua sin dall'anno 1610. Ampliate poi da Gio Battta Della Rocca q. Mich. Ger.*, Archivio Storico del Comune di Genova (ASCGe), ms. 103,B.6 BS (G. Pasqua, *Memorie*), p. 49. Su Giulio Pasqua, di recente: S. Gardini, *Elenchi di magistrati medievali nel Seicento genovese: una rilettura del Manoscritto n. 10 dell'Archivio di Stato di Genova*, in «Quaderni della Società Ligure di Storia Patria», XV (2024), pp. 29-58, *passim*; <www.storiapatriagenova.it/Scheda_vs_info.aspx?Id_Scheda_Bibliografica=7305>.

[8] Più probabile il termine «Sepoltura», che ricorre anche nel titolo della sezione: «Epitaffi e Se-

anche in altri casi Pasqua trascrive analoghe carte lapidarie premettendo la «S.» come se si trattasse di epigrafi sepolcrali[9].
Nello stesso manoscritto, qualche pagina più avanti, Pasqua riporta una seconda epigrafe collocata nella cappella De Franceschi, apparentemente dedicata da Atelixia al marito Eliano: «1452. Propter beneficia recepta a D. Elliano Spinula, Atelixia uxor»[10].
La forma sintetica della trascrizione suggerisce che anche in questo caso il testo sia stato copiato sommariamente. Solleva dubbi la data "1452": se fu letta correttamente dall'epigrafista, si dovrebbe dedurre che questa seconda lapide fosse stata apposta da Atelixia dopo la morte del marito, a quasi cinquant'anni dalla prima: uno scarto temporale non impossibile, ma certamente improbabile. Non è escluso invece che Pasqua abbia interpretato male la data, la cui grafia, probabilmente uguale a quella della prima lapide, poteva facilmente dar luogo a fraintendimenti, specialmente se letta in condizioni di degrado del marmo o di cattiva illuminazione[11].
Una testimonianza più incisiva è offerta qualche anno più tardi da Federico Federici, che nel suo repertorio genealogico delle casate genovesi scrive: «Eliano Spinola arbitro per la Corsica 1404 [...] sua moglie Alteresia e sua memoria in sacristia di San Domenico 1407»[12].
Nel seguito della nota Federici fa però confusione con l'omonimo e più noto Eliano Spinola di Luccoli, figlio di Carrocio[13] **[fig. 2]**. Qualche pagina più avanti attribuisce

polture della Chiesa di San Domenico in Genova»: G. Pasqua, *Memorie*, cit., p. 43.

[9] Si vedano le due carte lapidarie di Simone Imperiale e Ansaldo Giustiniani (*Corpus inscriptionum Medii Ævi Liguriæ*, cit., n. 83, p. 88 e n. 136, pp. 120-121) trascritte da Pasqua con la «S.» premessa: «1350. S. Simonis Imperialis con arma Imperiale»; «1384. S. Ansaldi Iustiniani con l'arma senz'aquila» (G. Pasqua, *Memorie*, cit., p. 48 e p. 49;. Secondo l'ordine topografico della trascrizone, anche queste lapidi si trovavano nella sacrestia. Nel repertorio settecentesco di Domenico Piaggio non sono riportate (D. Piaggio, *Epitaphia, sepulcra et inscriptiones cum stemmatibus,marmorea et lapidea existentia in Ecclesiis Genuensibus*, t. I-VII, Genova, Biblioteca Civica Berio, BCMSS m.r.V.4.1-7, t. II, cc.110-321).

[10] G. Pasqua, *Memorie,* cit., p. 64. Seguendo l'ordine della trascrizione, risulta che la lapide fosse collocata accanto ad altre due di analogo contenuto («1369 Propter multa beneficia recepta a D. Bartolomeo Malone(?) con arma»; «Propter multa beneficia recepta a q. Ioanne filio q Francisci Iudicis», *ibidem*).

[11] Sul possibile fraintendimento della *V* scambiata per *L* nelle cifre romane della data: *Corpus inscriptionum Medii Ævi Liguriæ,* cit., p. 149.

[12] ASCGe, Manoscritti Brignole Sale, F. Federici, *Famiglie nobili genovesi,* vol. IV*,* ms. XVII sec.*,* 107.C. 13, cc. 155*r-v*.

[13] «Eliano Spinola arbitro per la Corsica 1404, officiale di provigione 1405. Fratello di Cattaneo

al medesimo Eliano Spinola di Carrocio un'altra lapide nella chiesa di San Gerolamo di Quarto, pertinente invece a Eliano Spinola di Cattaneo: «Eliano Spinola de Lucoli emendatore de cabelle 1436, Anziano 1437 [...] sua memoria in Chiesa di S. Gerolamo de Quarto 1453; e de Alterisia sua moglie [...]»[14].
La confusione è evidenziata dal nome «Alterisia» (Atelixia), che fu appunto moglie di Eliano Spinola di San Luca e non di Eliano di Luccoli[15] **[fig. 3]**.
Un secolo più tardi Domenico Piaggio nella raccolta *Epitaphia, sepulcra et inscriptiones* (1730) non registra alcuna lapide di Eliano e Atelixia in San Domenico ma segnala quella indicata da Federici nella chiesa di Quarto, localizzandola nella sacrestia e tracciandone un disegno schematico, che fa intuire una lastra di forma rettangolare con l'iscrizione al centro e due scudi Spinola ai lati[16]:

Anziano 1407. Officiale di franchigie 1407. Sua moglie Alteresia, e sua memoria in Sacristia di San Domenico 1407. Vende terre a Sestri alli Ferrari 1424. Parente di Francesco Spinola 1429, era q. Carrotij come per la statua marmorea in S. Giorgio dove lasciò gran moltiplico 1433» (*Ibidem*); analoga annotazione si legge nella copia del ms. Federici della Biblioteca Franzoniana, Urbani 129, F. Federici, *Alberi genealogici delle famiglie di Genova,* IV , ms. XVII sec., c. 101*r* e in quella di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Gråberg 1/II, F. Federici, *Famiglie che sono state in Genova prima dell'anno 1525, con molte altre delle due Riviere di Levante, e Ponente* […]. *Ad uso dell'Illustrissimo Signor Tomaso Fransone q. Eccellentissimo Tomaso*, II, ms. XVII sec., p. 628). La statua di Eliano Spinola di Luccoli q. Carrocio, commissionata allo scultore ticinese Alessandro della Scala da Carona nel 1511, è esposta nella Sala del Capitano di Palazzo San Giorgio. Su Eliano Spinola di Luccoli: A. Bedocchi, *Eliano Spinola di Luccoli mercator e antiquarius januensis (XV sec.). Note biografiche e documenti epistolari*, in «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti, classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. 9, XXIV (2013), pp. 118-180; A. Musarra, *Spinola, Eliano*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 93 (2018), pp. 691-693, con bibliografia.

[14] F. Federici, *Alberi,* cit., c. 105*v*; F. Federici, *Famiglie*, cit., p. 634. Un'annotazione ancora più confusa si legge in F. Federici, *Famiglie nobili*, cit., c. 166*r*: «Eliano Spinola di Lucoli […] sua memoria in chiesa di San Gerolamo *di Marco* 1453 e di Alterisia sua moglie».

[15] Eliano Spinola di Luccoli (+ 1473) aveva sposato in prime nozze Argenta Lomellini di Oberto q. Battista e in seconde nozze Battina Spinola q. Simone: A. M. Buonarroti, *Alberi*, cit., p.332; N. Battilana, *Genealogie*, cit., p. 131. Fu sepolto nella Certosa di San Bartolomeo di Genova in una cappella funeraria fatta costruire dal figlio Giorgio nel 1480, di cui oggi resta il portale d'ingresso conservato nel Victoria and Albert Museum di Londra: A. Bedocchi, *Eliano Spinola di Luccoli,* cit., *passim*.

[16] D. Piaggio, *Epitaphia*, cit., t. VII, c. 299*v*. Si osserva che Domenico Piaggio non trascrive nessuna delle epigrafi registrate da Giulio Pasqua nella sacrestia di San Domenico (G. Pasqua, *Memorie*, cit., pp. 48-49). Solo una di queste lapidi («Bartolomei Squarciafichi con l'arma») è riconoscibile nella trascrizione Piaggio, ma si tratta di un marmo che nel 1610 era stato trasferito presso un'altra tomba di famiglia all'interno della chiesa: W. Piastra, *Storia della chiesa*, cit., p. 193, 184/b.

> «MCCCCLIII die p(rim)a Octobris /Propter beneficia habita presenti / Conventui per D. Elianum de / Spinulis, et Atelaxiam uxorem eius / omni die perpetuo celebrabitur missa una / pro animabus eorum»[17] **[fig. 4]**.

Come si può osservare, il testo è simile, tranne per alcune parole, a quello dell'epigrafe del Museo di S. Agostino, ma differiscono la data, "1 ottobre 1453" anziché "1 giugno 1407", e la forma della lapide con due scudi ai lati anziché uno.
La stessa epigrafe è trascritta nella copia ottocentesca della raccolta Piaggio curata dal nipote Domenico Piaggio *Junior,* con altre imprecisioni e una disposizione un po' diversa delle righe, verosimilmente per un diverso calcolo degli spazi del disegno:

> «MCCCCLIII die p.ma Octobris / Propter beneficia habita a prae/senti Conventu per D. Elianum / de Spinulis, et Atelaxiam uxorem /eius omni die perpetuo celebrabitur missa una / pro animabus eorum»[18] **[fig. 5]**.

Due carte lapidarie

In conclusione: due testimonianze primo seicentesche (Pasqua, Federici) riferiscono di una'epigrafe di Eliano e Atelixia nella chiesa di San Domenico, collocata nella cappella De Franceschi (Pasqua, datata secondo la sua lettura «1452») o nella sacrestia (Federici, datata «1407»); Pasqua riferisce anche di un'altra epigrafe con il solo nome di Eliano e «con l'arma Spinola», datata «1407» e situata nella sacrestia. Negli stessi anni o poco più tardi Federico Federici registra un'altra epigrafe di Eliano e *Alteresia* nella chiesa di San Gerolamo di Quarto con data «1453» attribuendola erroneamente a Eliano Spinola di Luccoli, figlio di Carrocio.
Intorno al 1730 Domenico Piaggio non annota nessuna epigrafe di Eliano e Atelixia in San Domenico ma registra quella della chiesa di Quarto, di cui trascrive il testo completo, preceduto dalla data «MCCCCLIII, die prima octobris», e traccia schematicamente il disegno con due scudi Spinola alle estremità. Come nel caso della seconda delle epigrafi in San Domenico trascritta da Giulio Pasqua, è facile che anche Piaggio abbia letto male l'anno di quella di Quarto: è improbabile però che abbia fatto confusione con il nome del mese, la cui grafia non può dare adito a fraintendimenti ed esclude quindi che questa lapide sia quella oggi conservata nel Museo di Sant'Agostino.

[17] D. Piaggio, *Epitaphia,* cit., t. VII, c. 299*v.*

[18] D. Piaggio Junior, *Epitaphia, sepulcra et inscriptiones cum stemmatibus, marmorea et lapidea existentia in Ecclesiis Genuensibus,* VII, ms. XIX-XX sec., Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. V. 3. 7, c. 333.

Le benemerite fatiche, anche fisiche, degli epigrafisti del passato non li mettevano al riparo da errori e fraintendimenti, come ricorda non senza qualche sfumatura umoristica Marcello Remondini: «Piaggio entrato in San Domenico con animo di copiare le iscrizioni, si accosta ad una colonna a zone bianche e nere, la quale è tutta storiata da capo a fondo (…). La luce è piuttosto scarsa: i caratteri sono fitti e non troppo bene formati: mancano per giunta di quella tinta nera di cui vedete voi provvedute le copie in calco; il signor Domenico non è poi un gigante, insomma non arriva a leggere. Prende se volete uno scanno, una sedia, la prima che viengli alla mano, e ci monta sopra, arma anche gli occhi alle lenti, ma è ancora distante. Egli riesce appena stentatamente a quella che è l'altezza di tre metri (…)»[19].
Anche per Giulio Pasqua può valere la stessa situazione. Considerando l'abituale forma scarna e omissiva delle sue trascrizioni e la palese lettura erronea della data della seconda epigrafe, quella con il nome di Atelixia, si può forse concludere che quest'ultima sia la lapide oggi conservata nel Museo, copiata in modo sbrigativo e con omissioni e alterazioni del testo, ma rispettandone il senso complessivo (v. «propter beneficia» e il nome «Atelixia» letto esattamente). La trascrizione della prima epigrafe con la "S." preposta potrebbe allora riferirsi effettivamente a una lastra tombale e rivelare quindi che la sepoltura di Eliano si trovava nella chiesa di San Domenico e che il 1407 era l'anno della sua morte[20]. Resta il dubbio circa l'ubicazione della seconda iscrizione, che Pasqua localizza nella cappella De Franceschi e Federici nella sacrestia[21].

Tenendo conto di questi equivoci e confusioni tramandatisi da una fonte all'altra nel corso di tre secoli, si può ragionevolmente concludere che esistevano due carte lapidarie attestanti benefici di Eliano e Atelixia e conseguenti vincoli ecclesiali, una nella chiesa di San Domenico e l'altra nella chiesa di San Gerolamo di Quarto, anche questa apposta nel 1407 ma quattro mesi dopo quella di San Domenico.

[19] W. Piastra, *Storia della chiesa*, cit., p. 183.

[20] Di questa presunta lastra tombale di Eliano in San Domenico non si trova traccia nei repertori successivi: D. Piaggio Junior, *Epitaphia*, cit., cc. 110-321.

[21] L'apparente incongruenza potrebbe spiegarsi ipotizzando un trasferimento della carta lapidaria di Eliano e Atelixia dalla cappella De Franceschi alla sacrestia durante i lavori di adeguamento della chiesa imposti dal visitatore apostolico mons. Francesco Bossio nel 1582: W. Piastra, *Storia della chiesa*, cit., pp. 217-221 e pp. 17-25; *La visita apostolica di mons. Francesco Bossio all'arcidiocesi di Genova (1582)*, II, *Edizione e indici*, a cura di C. Paolocci, «Quaderni Franzoniani», XXXVI/1-2 (2023) [2025], pp. 161-162. Nella stessa cappella De Franceschi, già cappella di S. Agnese, Pasqua registra anche la misteriosa epigrafe romana di *Nebridius*, che Piaggio invece non vede più: G. Pasqua, *Memorie*, cit., p. 55; D. Piaggio, *Epitaphia,* cit., t. II, c. 112r. Per l'epigrafe: CIL V, 7759.

La lapide di Quarto

La presenza della presunta seconda carta lapidaria nella chiesa di San Gerolamo può trovare spiegazione nei particolari rapporti degli Spinola con il convento di Quarto, di cui erano stati attivi benefattori fin dalla fondazione nel 1383 e il successivo passaggio, cinque anni dopo, alla congregazione del Monte Oliveto di Siena[22]. Poco prima della collocazione della lapide di Eliano e Atelixia, un altro facoltoso Spinola, Luciano, eletto fra i provveditori del convento dopo la morte del fondatore Alfonso Pecha, aveva finanziato il rifacimento della sacrestia. In questo ambiente fu probabilmente collocata la carta lapidaria dei due coniugi Spinola, poi forse trasferita, come pare sia accaduto alla lapide dell'antico fondatore Luciano, nella nuova sacrestia creata ai primi del Seicento: qui verosimilmente la vide Domenico Piaggio, che nel 1730 la registra appunto nel gruppo delle epigrafi «In sacrestia»[23] **[fig. 6]**.
Di questa carta lapidaria di Quarto non è tuttavia rimasta traccia. Descrivendo la chiesa intorno al 1904 Nicolò Schiappacasse la inseriva infatti nella lista delle

[22] Sulla chiesa e convento di San Gerolamo di Quarto si veda la rassegna bibliografica in A. De Robertis, *Tommaso Maria Sciacca, un "altro pittore" per gli Olivetani? (e qualche considerazione in margine agli studi sull'abazia di San Gerolamo degli Olivetani di Quarto)*, in «Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere», s. VII, I (2019), pp. 386-409: 386-387, nota 1. Fondato nel 1383 dal vescovo agostiniano Alfonso Pecha con alcuni confratelli Gerolamiti spagnoli, il complesso monastico fu gravato da difficoltà economiche e già nel 1388 passò alla congregazione benedettina di Monte Oliveto di Siena. Fra i benefattori finanziari del convento si ricordano molti Spinola: N. Schiappacasse, *Il monastero di Quarto. Origini e storia. Operetta postuma*, Pavia, Tip. Cart. Cajo Rossetti, 1904, pp. 21-22 e *passim*.

[23] L'antica sacrestia era stata edificata da Luciano Spinola probabilmente nei primi anni del Quattrocento. Si ipotizza che il locale si trovasse a sinistra del coro, con un lato adiacente al chiostro maggiore, nello spazio poi occupato dalla cappella Da Passano. In seguito, forse verso il 1609, fu trasferita nel vano attuale, di impianto barocco: G. Rossini, *La chiesa di San Gerolamo e l'architettura religiosa del Quattrocento a Genova e in Liguria*, in *Nicolò Corso: un pittore per gli olivetani. Arte in Liguria alla fine del Quattrocento*. Catalogo della mostra (La Spezia, 14 settembre-16 novembre 1986) a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova, Sagep, 1986, pp. 69-80: 76-78, note 31 e 34). Anche la lapide che celebra l'edificazione della sacrestia quattrocentesca a cura di Luciano Spinola (D. Piaggio, *Epitaphia*, cit., t. VII, c. 297; N. Schiappacasse, *Il monastero di Quarto*, cit., p. 32, nota 20), oggi nell'attuale sacrestia, doveva trovarsi in origine nel vano primitivo: G. Rossini, *La chiesa di San Gerolamo*, cit., nota 31. Si osserva che la lapide di Luciano Spinola non reca date: diversamente M. Cataldi Gallo, *Il Complesso Olivetano di San Gerolamo di Quarto a Genova. Cenni storici sulle origini del complesso*, in *Nicolò Corso*, cit., pp. 57-68: 62. Luciano Spinola era stato nominato Provveditore del monastero insieme a Giacomo Scarampi e Giovanni Centurione dopo la morte del fondatore Alfonso Pecha nel 1389: M. Cataldi Gallo, *Il Complesso Olivetano*, cit., p. 57.

epigrafi tramandate da Domenico Piaggio ma «che più non si leggono in San Girolamo di Quarto»[24].
Ignoriamo in quale circostanza la lapide fu rimossa o distrutta: forse durante i disordini seguiti alla proclamazione della Repubblica Democratica nel 1797, ma solo altre ricerche potrebbero accertarlo[25].
Delle diverse epigrafi di Eliano un po' confusamente citate dalle fonti sei-settecentesche, soltanto quella di San Domenico oggi nel Museo genovese è sfuggita alle insidie del tempo e alle improvvide distruzioni degli edifici religiosi[26].

Eliano Spinola di San Luca: una famiglia di rilievo nella Genova quattrocentesca

Per quanto riguarda l'identità di Eliano Spinola, si possono raccogliere informazioni, con i necessari avvertimenti, dalle tradizionali fonti storiche genealogiche e da alcuni documenti coevi.
Figlio di Cattaneo q. Gabriele Spinola di San Luca e di Argenta q. Oberto Spinola di Luccoli, Eliano non ebbe figli e fu benefattore testamentario dei nipoti Opicino di Oberto, Teramo di Cattaneo *junior* e del pronipote Paolo di Paolo Spinola.[27] Dalle ricostruzioni genealogiche di Natale Battilana risulta che la moglie Atelixia era figlia di un Andreolo Spinola non altrimenti noto[28]. Meglio conosciuti sono invece i fratelli Oberto, Ottobono, Gabriele e Cattaneo *junior.* Ottobono era padre di Francesco

[24] N. Schiappacasse, *Il monastero di Quarto*, cit., p. 32, nota 34.

[25] A. Cappellini, *L'abbazia di S. Girolamo di Quarto*, «Genova. Rivista municipale», XIV/3 (1934), pp. 193-205, p. 198, nota 14.

[26] Osserviamo per inciso che nel Museo di Sant'Agostino non è conservato alcun marmo proveniente da San Gerolamo di Quarto: *Corpus inscriptionum Medii Ævi Liguriæ*, cit., *passim,* tranne la discussa attribuzione qui in oggetto, n. 179.

[27] A. M. Buonarroti, *Alberi*, cit., pp. 234-235: 238. Che la sua morte sia avvenuta prima del 1414 risulta anche dalla *Cabella possessionum* di quell'anno, in cui è indicato come *quondam*: Archivio di Stato di Genova (ASGe), *Antico Comune,* 559, p. 399.

[28] N. Battilana, *Genealogie*, cit., *Spinola*, c. 44. Il nome non molto comune *Atelixia*, di presumibile origine greco-bizantina, era piuttosto diffuso nelle famiglie nobili genovesi fra XIV e XV secolo, variamente trascritto (*Alterisia*, *Atelisia* e nelle forme *Alaxia, Alasia, Alexia*). Figure femminili con questo nome si trovano nelle famiglie Grimaldi, Spinola, Scotto, Doria, Fieschi, Lomellini. Una *Atelixia uxor Palodini Drogi* è nominata nell'obituario del Collettario metropolitano del XIV sec. (1313-1321): D. Cambiaso, *L'anno ecclesiastico e le feste dei santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLVIII (1917), p. 316.

Spinola, signore di Pieve di Teco e della Valle di Arroscia, celebrato difensore di Gaeta e protagonista della rivolta anti viscontea del 1436[29].
Insieme ai fratelli Cattaneo *junior* e Oberto, Eliano Spinola era dedito ad attività commerciali e finanziarie di ampio raggio, nell'Egeo, nelle Fiandre, in Spagna. Nel 1381 commerciava allume di Chio in società con il fratello Oberto e sempre con Oberto, amministratore e governatore della "Società della Frutta del Reame di Granada", risulta coinvolto l'anno dopo in una controversia con altri mercanti genovesi per l'assicurazione di un carico di frutta di Granada diretta nelle Fiandre[30]. Il 12 giugno 1400 con il fratello Ottobono rappresenta il nipote Antonio, figlio del defunto Oberto e dimorante a Bruges, nel matrimonio per procura con Maria Cibo[31].
L'attività dei fratelli Spinola era di carattere mercantile e finanziario, in particolare nel settore dei trasporti marittimi e delle assicurazioni navali, un àmbito in cui si distinsero anche i figli, compreso il glorioso capitano Francesco[32]. L'attività bancaria era praticata da Oberto, che nel 1395 «prestò denari al re di Francia» e al Comune[33], e pure dal fratello Cattaneo junior, *banchero*[34]. Le fortune della famiglia erano state probabilmente avviate dal padre Cattaneo, consigliere nell'armata di Pagano Doria al tempo della grande battaglia del Bosforo del 1352[35].
Secondo le notizie dei repertori genealogici, Eliano ricoprì cariche pubbliche: ufficiale di moneta e procuratore per i danneggiati dagli inglesi nel 1373, ufficiale di provvigione nel 1405 e ufficiale di franchigie nel 1407[36]. Nel 1404 fu nominato ar-

[29] Su Francesco Spinola: D. Bezzina, *Spinola, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93 (2018), pp. 699-700. Ringrazio la dott.ssa Costanza Orsi (Fondazione Spinola) per alcuni chiarimenti sulla genealogia degli Spinola di San Luca.

[30] L. Liagre-De Sturler, *Les relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'Outremont d'après les archives notariles génoises (1320 - 1400)*, Bruxelles, Rome, Institut historique belge de Rome, 1969, doc. 381, pp. 506-508; doc. 394, pp. 526-529.

[31] *Ivi,* doc. 627, pp. 830-831.

[32] Si vedano in particolare i documenti notarili nn. 178, 276, 297, 298 in R. Doehaerd, Ch. Kerremans, *Les relations commerciales entre Genes, la Belgique et l'Outremont d'apres les archives notariales genoises*, *1400-1440*, Bruxelles; Rome, Academia belgica, 1952, pp. 182-183; 310; 330-333.

[33] F. Federici, *Famiglie nobili*, cit., c.149*v*. Oberto, vivente nel 1393 (L. Liagre-De Sturler, *Les relations*, cit., nr. 569, pp. 754-755), morì probabilmente nei primi mesi del 1400: *ivi*, nr. 627.

[34] Così definito da F. Federici, *Famiglie*, cit., p. 626.

[35] F. Federici, *Famiglie*, cit., p. 617

[36] F. Federici, *Famiglie nobili*, cit., c. 139*v*; c. 144*r*; c. 155*r*. Nella *Rubrica Magistrati dal 1332 in 1528* (v. ASGe, *Manoscritto nr. 10*) risulta che «Eliano Spinola di San Luca» fu incaricato dell'uf-

bitro in Corsica nella spinosa controversia fiscale che opponeva l'isola al Comune genovese, ma ricusò l'incarico e fu sostituito dal fratello Cattaneo[37]. Quest'ultimo, invitato due anni prima alle splendide esequie del duca Gian Galeazzo Visconti a Milano, era forse il personaggio allora più in vista della famiglia[38].
I fratelli Spinola abitavano nella contrada di San Luca, nei pressi dell'omonima chiesa gentilizia. La casa di Eliano, del considerevole valore di 980 lire, confinava con quelle di Giorgio Spinola e del fratello Gabriele ed era contigua alle case degli altri fratelli Ottobono e Oberto[39]. Eliano possedeva anche un *palatium* con terreno, *domuncula* e bosco a Quarto, valutati 600 lire[40]. La villa confinava con una *logia*, presumibilmente la loggia comune degli Spinola di San Luca, che avevano lottizzato una vasta area della collina: a Quarto possedevano *palatia*, *domus* e terreni anche i fratelli di Eliano Ottobono e Oberto e numerose altre famiglie Spinola[41].

ficio *Provisionis* anche nel 1391 (*ibidem*, c. 255*v*). Altri uffici attribuitigli nello stesso documento non sono verificabili a causa della mancata indicazione del patronimico.

[37] ASGe, *Archivio Segreto*, *Diversorum,* 501, c. 53*r*, 1404, 6 febbraio; F. Federici, *Famiglie*, cit., p. 628. Sulla questione della Corsica: G. Petti Balbi, *I maonesi e la maona di Corsica (1378-1497): un esempio di aggregazione economica e sociale*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», XCIII/1 (1981), pp. 147-170, in particolare p. 164, nota 45 (<https://doi.org/10.3406/mefr.1981.2590>).

[38] F. Federici, *Famiglie*, cit., p. 626; B. Corio, *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1978, vol. 2, p. 974.

[39] ASGe, *Antico Comune*, *Possessionum*, 559, p. 399. Si veda la ricostruzione topografica in L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova, Sagep, 1987, p. 209, nn. 52.16; 52.17; 52.18; 52. 19. Anche l'altro fratello Cattaneo abitava nei pressi (*ivi,* n. 52.32).

[40] ASGe, *Antico Comune*, *Possessionum*, 559, p. 399.

[41] Nella *Cabella possessionum* del 1414 sono registrate a Quarto le case di Cristiano Spinola (*palatium cum terra* confinante con quello di Nicolò Spinola q. Bartolomeo), di Luciano Spinola (un *palatium cum terra* confinante con il terreno di Paolo e Salvago Spinola e un altro *palatium* confinante con il terreno di Napoleone Spinola), una casa con terreno di Nicolò Spinola q. Anfreone confinante con quella di Tomaso Spinola; una casa di Oberto Spinola confinante con quella di Napoleone Spinola; due case degli eredi di Oberto Spinola, una delle quali confinante con il *palatium* degli eredi di Marco Spinola; a nome del q. Ottobono Spinola è segnato un *palatium* con terreno confinante con la proprietà di Napoleone Spinola e con quella degli eredi di Giacomo Spinola; Tommaso Spinola ha un *palatium* e terreno confinante con la proprietà di Nicolò Spinola q. Anfreone; Paolo e Salvago Spinola possiedono due palazzi con terreno e una *domuncula* con terreno confinanti con le proprietà di Napolene Spinola; Napoleone Spinola possiede a Quarto un palazzo, due *domunculae* e terreni; altre case hanno gli eredi di Leonardo Spinola e Nicolò Spinola q. Bartolomeo e gli eredi di Giacomo Spinola. Tutti gli edifici principali affacciano sulla "via pubblica": ASGe, *Antico Comune*, Possessionum, 559, pp. 392-413, *passim*. Si veda anche: J. Heers, *Gênes au XVe siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1961, p. 570 e

Riproducendo il sistema delle *insulae* consortili cittadine, queste case confinavano fra loro e affacciavano sulla «via pubblica» **[fig. 7]**.
Piacerebbe ipotizzare che in una di queste dimore, forse quella di Ottobono, fosse stato accolto Ciriaco d'Ancona quando, in visita a Genova nell'autunno del 1434, fu accompagnato a vedere il Sacro Catino *de smyragdo* proprio da Francesco Spinola con Benedetto Negrone e Giovanni Grillo, ed ebbe modo di esaltare gli *eximia et ornatissima hortorum diversoria* dei suoi generosi ospiti[42]. Il bel sarcofago romano con *thiasos* dionisiaco che i cittadini di Gaeta invieranno anni dopo a Genova per celebrare Francesco, eroico difensore della loro città durante l'assedio aragonese del 1435, potrebbe non essere estraneo a qualche colto interesse antiquario del nipote di Eliano, forse suggerito proprio dal 'proto-archeologo' Ciriaco durante la visita genovese[43] **[fig. 8]**.
I fratelli Spinola, facoltosi e partecipi a svariate *compere* del Banco di San Giorgio, possedevano anche terreni a Sestri, già di proprietà del padre Cattaneo senior[44]. Doveva trattarsi anche in questo caso di un fondo considerevole: nel 1424, Cat-

p.[665] (carta). La *logia* sorgeva presumibilmente sull'attuale via Giorgio Chiesa, come sembra dedursi dal toponimo «Loggia» segnato lungo questa via in una carta topogafica del 1915-1925: ASCGe, *Comune Annessi, Quarto*, b.44, fasc. 1. Ringrazio il dott. Enrico Isola (ASCGe) per la segnalazione del documento.

[42] La visita di Ciriaco a Genova nel 1434 è ricordata dal biografo Francesco Scalamonti: *Cyriac of Ancona.Life and early Travels.* Edited by Ch. Mitchell, E. W. Bodnar and C. Foss, The I Tatti Renaissance library, Harvard University press, Cambridge, Massachussets, London, England, 2015, p. 162, e dallo stesso Ciriaco in altri scritti; si veda anche: L. Quartino, *…Aliqua phidiaco vel plycletico opere: documenti di marmo dispersi. Nuove prospettive nella cultura umanistica genovese del XV secolo,* in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche. Memorie», s. 9, XXII (2012), pp. 75-104. Su questo argomento è in corso uno studio da parte di chi scrive.

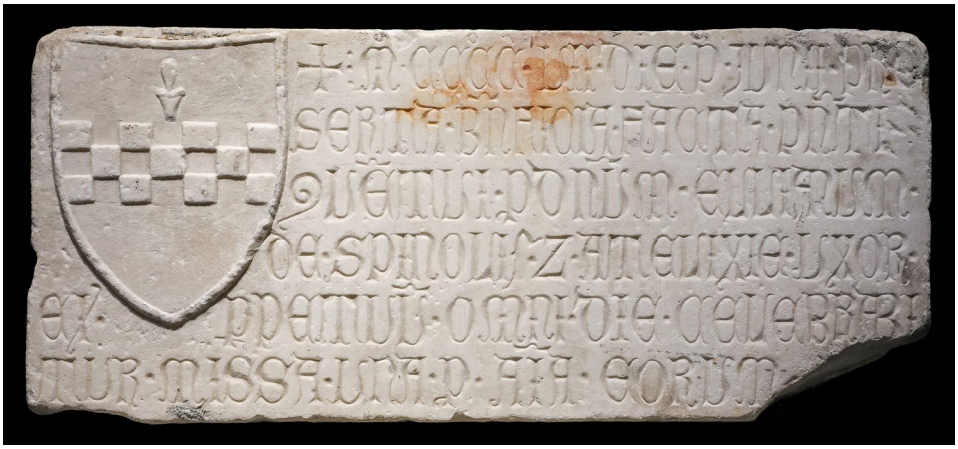
[43] Sul sarcofago Spinola: R. Müller, *Sic hostes Ianua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Weimar, VDG, 2002, pp. 165-179; A. Galli, *Il monumento Spinola e i suoi autori*, in *I monumenti Spinola*, a cura di F. Simonetti e G. Zanelli, Genova, Sagep, 2018, pp. 77-99, dove si ricorda che la tardiva tradizione del dono inviato dagli abitanti di Gaeta potrebbe nascondere la realtà di un acquisto o di un'acquisizione del sarcofago da parte dello stesso Francesco Spinola durante quegli eventi bellici: A. Galli, *Il monumento Spinola*, cit., p. 80 e note 6 e 7. Si veda anche la scheda *Musei di Genova. Catalogo online,* OA_7197 (<https://catalogo.museidigenova.it/oggetti/198049-fronte-di-sarcofago-con-thiasos-bacchico?i=0>).

[44] F. Federici, *Famiglie nobili*, cit., c. 141*v*; F. Federici, *Famiglie*, cit., p. 619. Le proprietà terriere di Cattaneo senior sarebbero testimoniate da un atto notarile del 1376, non individuato. La stessa fonte attesta che nel 1393 Eliano Spinola possedeva terreni a Sestri «al Castellaro» (F. Federici, *Famiglie nobili*, cit., c 144*r*; F. Federici, *Famiglie*, cit., p. 619; F. Federici, *Alberi*, cit., c. 96*v*)

taneo junior e i figli del q. Oberto ne conclusero la vendita a Giuliano Ferrari q. Domenico per 900 lire[45] **[fig. 9]**.

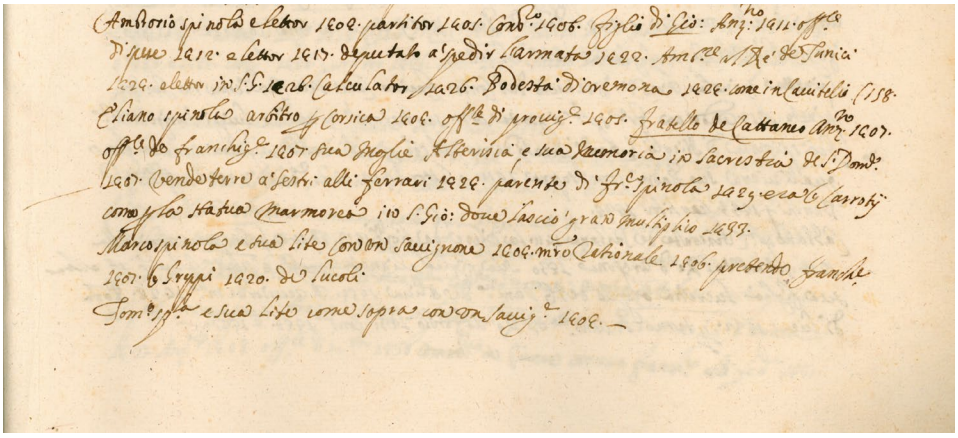
La lapide di Eliano Spinola conservata nel Museo di Sant'Agostino richiama dunque interesse per la sua controversa storia documentaria e per la figura del dedicatario, ma suggerisce anche altre possibili prospettive di ricerca. Il suo marmo, apparentemente estraneo a cave locali o di vicino ambito geografico, richiederebbe specifiche analisi petrografiche per accertarne l'origine: qualora se ne confermasse la provenienza da aree greche o microasiatiche, potrebbe offrire qualche nuovo elemento allo studio del commercio dei marmi in età medievale e all'eventuale coinvolgimento dei fratelli Spinola di Cattaneo in questi traffici.

[45] «Spinoli venderono terre alli Bomessari in Sestri a' Giuliano Ferraro Q. Dominici per L 900 nell'anno 1424»: F. Federici, *Famiglie, cit*.,p. 630. Nei manoscritti Federici la vendita è citata con varianti nell'elenco dei nomi dei venditori, tra i quali compaiono un Eliano ("Gabriel Eliano"?) e un Ottobono, evidentemente non i figli di Cattaneo senior, entrambi all'epoca già defunti. Sono invece riconoscibili Cattaneo junior e i figli di Oberto, Opicino, Franco, Battista, Antonio e Giovanni: F. Federici, *Famiglie, cit.,* pp. 626; 628; 630; 631; F. Federici, *Famiglie nobili,* cit., c. 160*r*. Non sono state trovate altre informazioni su questo atto di vendita. La genealogia di famiglia annovera un Eliano Spinola figlio di Battista di Oberto, sacerdote: N. Battilana, *Genealogie*, cit., *Spinola*, c.44. Un altro Eliano Spinola, citato in documenti commerciali del 1425-1434 (R. Doehaerd, Ch. Kerremans, *Les relations commerciales*, cit., docc. 297, 521, 530, 718, 765), è forse da identificare con Eliano Spinola De Zoniaco, figlio di Nicolò e genero di Oberto Spinola di Cattaneo: N. Battilana, *Genealogie,* cit., *Spinola*, c. 44.



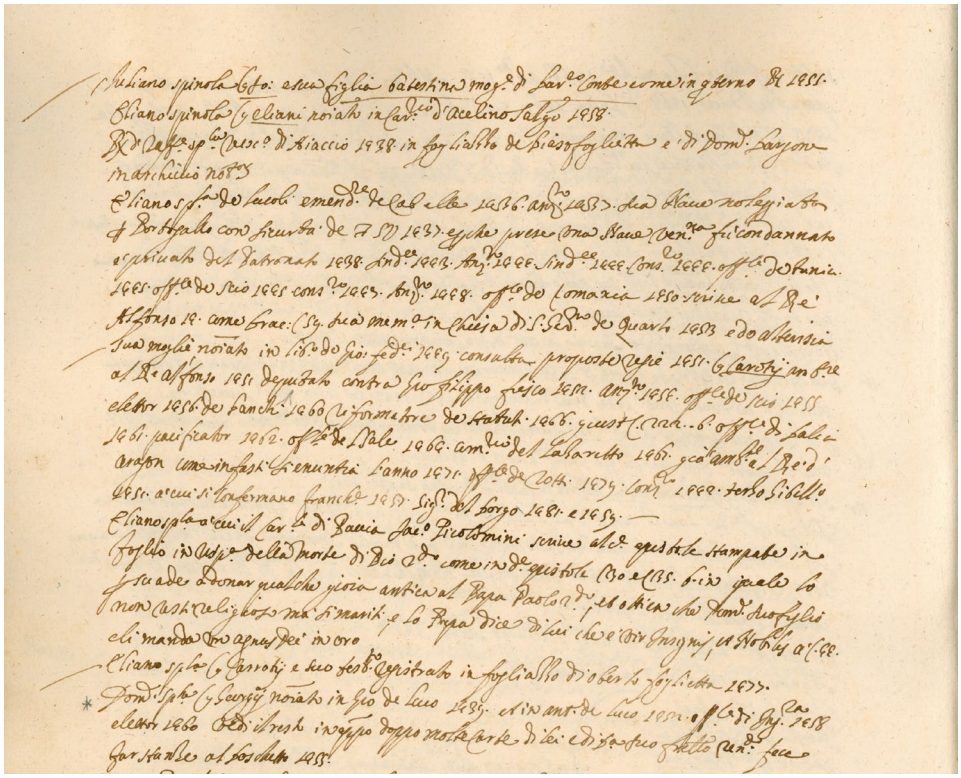
Lapide di Eliano e Atelixia Spinola. Marmo. 1407 (Genova, Museo di Sant'Agostino, MSA 1306).

Fig. 1



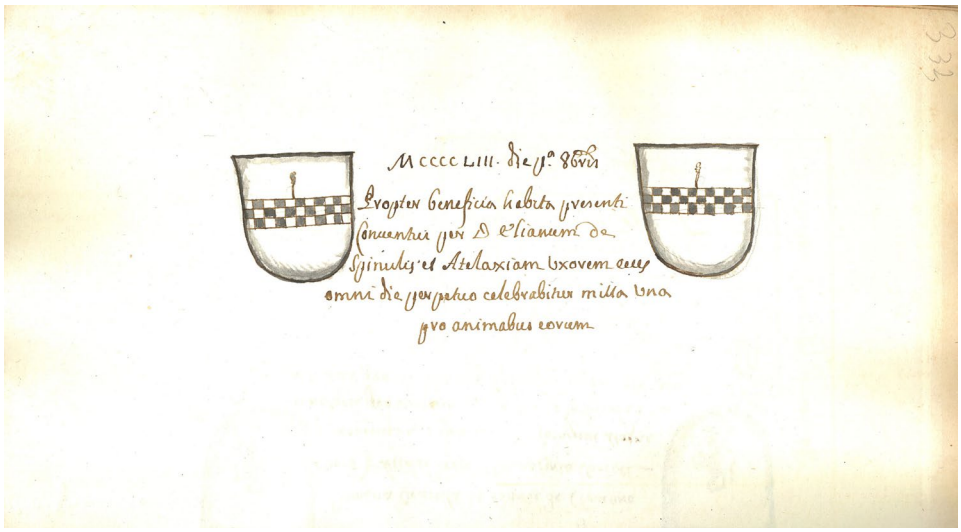
Nota biografica di Eliano Spinola di San Luca (Federico Federici, *Alberi genealogici delle famiglie di Genova*, vol. IV , ms. XVII sec., Genova, Biblioteca Franzoniana, Urbani 129, c. 101*r*).

Fig. 2



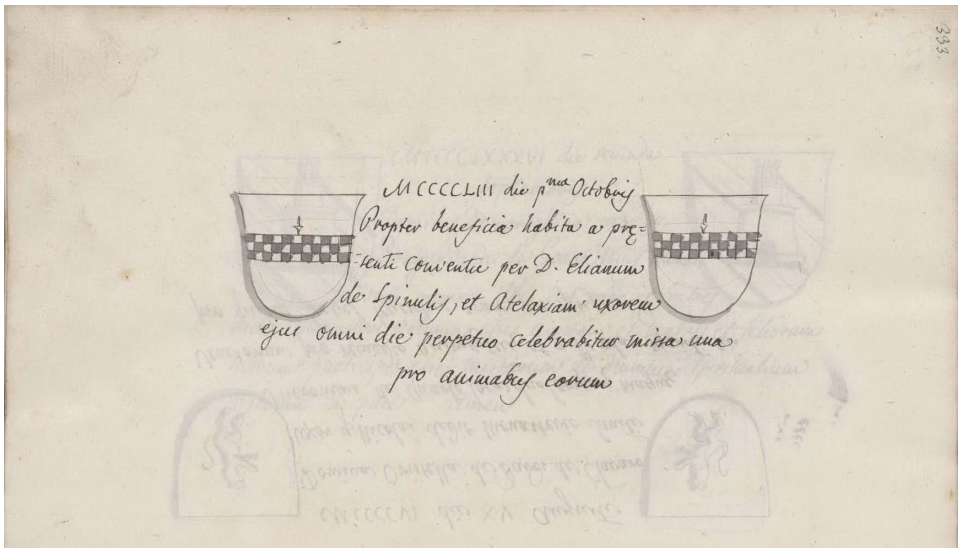
Nota biografica di Eliano Spinola di Luccoli (Federico Federici, *Alberi genealogici delle famiglie di Genova*, vol. IV, ms. XVII sec., Genova, Biblioteca Franzoniana, Urbani 129, c. 105*v*).

Fig. 3



Carta lapidaria di Eliano e Atelixia Spinola nella Chiesa di San Gerolamo di Quarto (Domenico Piaggio, *Epitaphia, sepulcra et inscriptiones*, vol. VII. Ms. cart. 1720 ca., Genova, Biblioteca Civica Berio, BCMSS m.r.V.4.7).

Fig. 4



Carta lapidaria di Eliano e Atelixia Spinola nella Chiesa di San Gerolamo di Quarto (Domenico Piaggio Junior, *Epitaphia, sepulcra et inscriptiones*, vol. VII. Ms. cart. XVIII-XIX sec., Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. V. 3. 7).

Fig. 5



Lapide commemorativa di Luciano Spinola, fondatore dell'antica sacrestia di San Gerolamo. Marmo, XV sec. (Genova, Chiesa di San Gerolamo di Quarto, Sacrestia).

Fig. 6

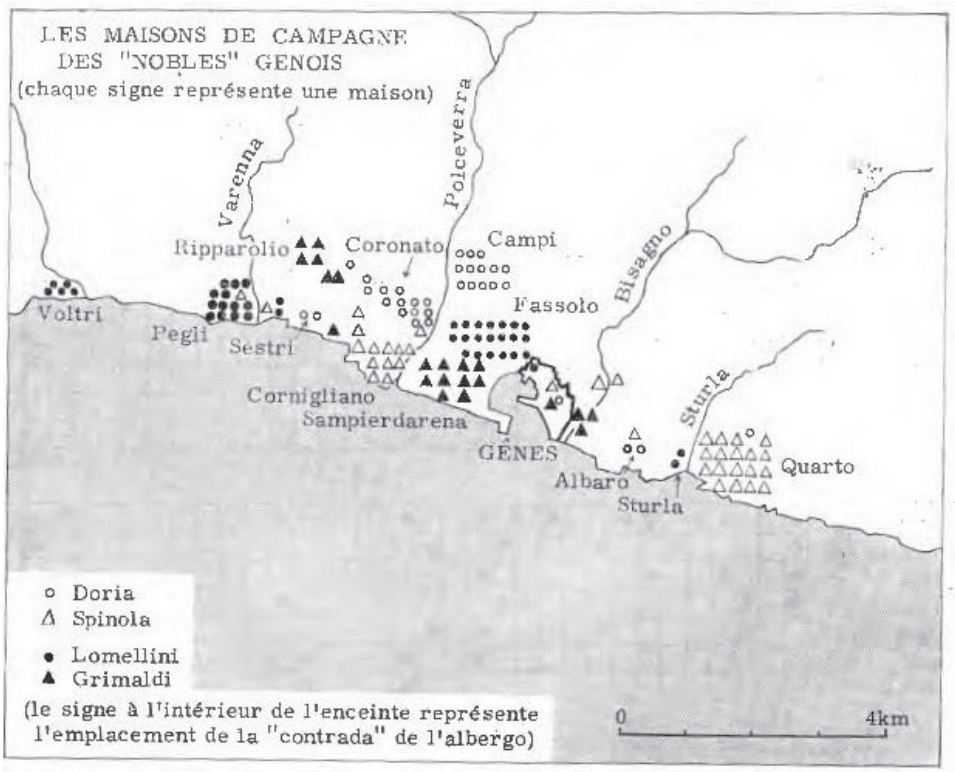
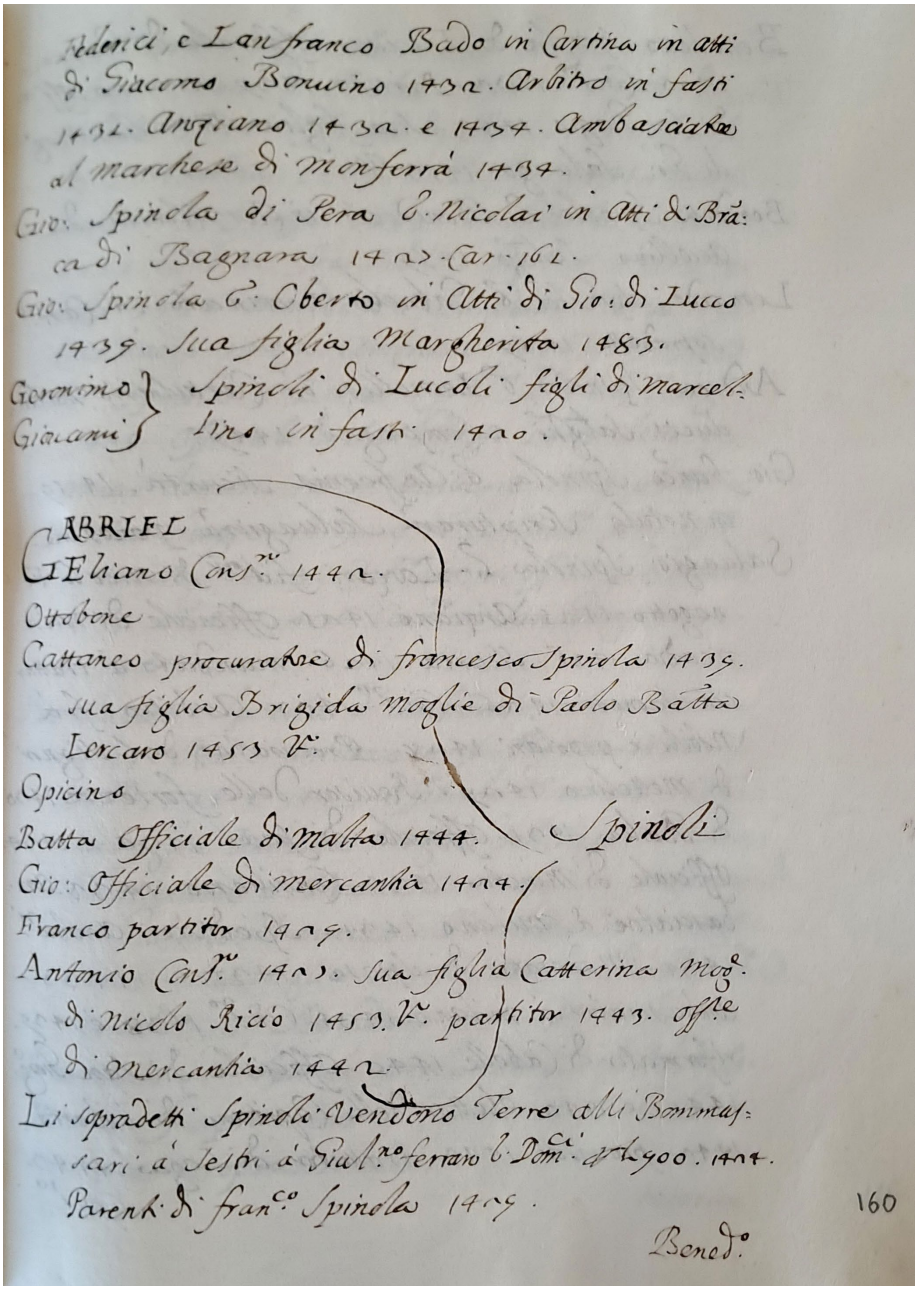


Fig. 7 *Insediamenti nobiliari sulla costa genovese nel XV secolo*. A sinistra gli edifici Spinola di Quarto (Jacques Heers, *Gênes au XVe siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1961, tv [IV]).



Fig. 8 *Fronte di sarcofago con thiasos dionisiaco*. Marmo. II-III sec. d.C. Già monumento funebre di Francesco Spinola (metà XV sec.) (Genova, Museo di Sant'Agostino, MSA 191)



Elenco dei membri della famiglia Spinola q. Cattaneo implicati nella vendita delle terre di Sestri nel 1424 (Federico Federici, *Famiglie nobili genovesi*, IV. Ms. XVII sec., Archivio Storico del Comune di Genova, 107 C 13, c. 160*r*).

Fig. 9

PROFILO AUTRICE

Alberta Bedocchi

Laureata in Lettere classiche presso l'Università degli Studi di Genova con una tesi in Archeologia e il successivo Corso di Perfezionamento in Archeologia presso la stessa UNIGE, ha conseguito il Diploma di Archivistica, Paleografia e Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Genova e il Diploma di Perfezionamento in Didattica dell'antico presso l'Università di Ferrara. Già docente ordinaria di Italiano e Latino nei licei, ha svolto parallelamente un'attività di ricerca nell'ambito della storia dell'archeologia, dell'antiquaria e del collezionismo genovese ed esperienze di scavo archeologico. Ha collaborato con l'ex D.AR.FI.CL.ET. (Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro Tradizioni) dell'Università degli Studi di Genova e con la Biblioteca Universitaria di Genova con catalogazione di fondi librari e collaborazione a mostre espositive. Ha pubblicato saggi e monografie su riviste dell'Accademia dei Lincei, dell'Associazione Italiana Biblioteche, della Società Ligure di Storia Patria e dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri.

After graduating in Classics from the University of Genoa with a thesis in Archaeology, she completed a postgraduate course in Archaeology at the University of Genoa. She also earned a Diploma in Archival Science, Paleography, and Diplomatics from the State Archives of Genoa and a Postgraduate Diploma in Teaching of Ancient from the University of Ferrara. A former high school teacher of Italian and Latin, she has also conducted research on the history of archaeology, antiquities, and Genoese collecting, as well as archaeological excavation work. She has collaborated with the former D.AR.FI.CL.ET. (Department of Archaeology, Classical Philology, and their Traditions) of the University of Genoa and with the Biblioteca Universitaria of Genoa, cataloging book collections and collaborating on exhibitions. He has published essays and monographs in journals of the Accademia dei Lincei, the AIB (Associazione Italiana Biblioteche), the Società Ligure di Storia Patria and the Istituto Internazionale di Studi Liguri.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1, 8: Genova, Museo di Sant'Agostino; **2**, **3**: Genova, Biblioteca Franzoniana; **4**, **5**: Genova, Biblioteca Civica Berio; **6**, **7**: archivio fotografico dell'autore; **9**: Archivio Storico del Comune di Genova.

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 6-2025
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 279-322



Vittoria Brunetti, Cristiano Giometti

L'immagine di Innocenzo XII in scultura: per una ricognizione dei busti di papa Pignatelli*

Abstract ITA

L'articolo esamina la produzione dei busti-ritratto di Innocenzo XII attraverso la ricognizione iconografica e stilistica di una quindicina di esemplari – alcuni noti, altri poco studiati o inediti – inserendoli nel contesto di un pontificato (1691-1700) tradizionalmente estraneo all'autocelebrazione e contraddistinto da un sostegno alle arti limitato. Sono analizzate opere di committenza privata, destinate a sedi fuori dall'Urbe o concepite per la commemorazione postuma, individuando nuclei stilisticamente affini per approccio alla fisionomia del Pignatelli e reimpiego di tipologie formali. L'indagine mette in luce il ruolo di scultori quali Lorenzo Ottoni (1648-1736), Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) e bottega, fino alle prove di settecentesche di Pietro Bracci (1700-1773) e contemporanei.

Abstract ENG

This article explores the sculptural corpus of bust portraits of Innocent XII through an iconographic and stylistic analysis of about fifteen works – some well-known, others little studied or unpublished – set against the backdrop of a pontificate (1691-1700) traditionally removed from self-celebration and marked by limited artistic patronage. It examines works that were privately commissioned, intended for sites outside Rome, or conceived as posthumous commemorations, and identifies stylistically coherent groups reflecting distinct approaches to Pignatelli's physiognomy and the reuse of established formal typologies. The study highlights the contributions of sculptors such as Lorenzo Ottoni (1648-1736), Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) and his workshop, as well as the eighteenth-century works of Pietro Bracci (1700-1773) and his contemporaries.

Parole chiave

Busti-ritratto, Innocenzo XII, papa Pignatelli, Lorenzo Ottoni, Giuseppe Mazzuoli, Pietro Bracci

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-v-brunetti-c-giometti-innocenzo-xii-scultura/
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Innocenzo XII, elevato al soglio di Pietro il 12 luglio 1691, è ricordato soprattutto per aver messo in atto una vasta azione pubblica volta a sostenere i numerosi indigenti dell'Urbe, combattendo al tempo stesso la pratica del nepotismo che, solo nel corso del Seicento, aveva sottratto all'erario pontificio più di sei milioni di scudi. Al fine di contrastare questa disastrosa erosione, il pontefice a meno di un anno dalla sua elezione promulgò la bolla *Romanum decet Pontificem*, imponendone la sottoscrizione a tutti i cardinali e il giuramento in ogni conclave successivo[1].
Il papa usava dire che i poveri erano i suoi veri nipoti[2]: parole che riassumono efficacemente il doppio binario della politica del Pignatelli. L'espressione più compiuta di questo suo ministero caritatevole è rappresentata dall'istituzione dell'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi, dislocato su vari palazzi appositamente acquistati, per garantire una più equa gestione degli apparati amministrativi e sociali[3].
Un tale rigore etico lascia facilmente comprendere come papa Pignatelli riservasse alla mondanità scarso interesse e promuovesse un mecenatismo artistico funzionale a quelle operazioni strettamente legate alla sua visione riformatrice. In questo contesto rientrano ad esempio le insegne del Santissimo Salvatore, installate sulle facciate dei palazzi afferenti all'Ospizio e realizzate sulla base di un modello comune da Jean-Baptiste Théodon, Michel Maille e Lorenzo Ottoni. Questi stessi scultori, spesso coinvolti coralmente a tali date, godettero di particolare fiducia da

* Il presente contributo è il risultato di un lavoro congiunto, concepito e sviluppato in tutte le sue fasi dagli autori, 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*. L'introduzione (pp. 280-282) e il secondo paragrafo (pp. 288-293) sono stati redatti da Cristiano Giometti, mentre il primo (pp. 283-288) e il terzo (pp. 293-297) da Vittoria Brunetti. Si desidera ringraziare Guillaume Rousson, direttore dell'Institut Français e Console generale di Francia a Firenze, per la disponibilità dimostrata nel consentire lo studio e la riproduzione fotografica del busto lì conservato. Un sentito ringraziamento va inoltre a Elena Carrelli (Museo di Villa Pignatelli), Federico De Martino (Museo di Roma) e Antonio Marras (Università di Firenze).

[1] L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del medioevo*, XIV.2, *Innocenzo XI, Alessandro VIII, Innocenzo XII (1676-1700)*, Roma, Desclée e C.i Editori Pontifici, 1933, pp. 413-507, in part. 424-426, 468-469; B. Contardi, *La mendicità provveduta*, in *Le immagini del Santissimo Salvatore. Fabbriche e sculture per l'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 dicembre 1988 - 5 febbraio 1989), a cura di B. Contardi, G. Curcio, E.B. Di Gioia, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1988, pp. 17-39, in part. p. 19; R. Ago, *Innocenzo XII*, in *Enciclopedia dei Papi*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. III, 2004, pp. 394-404, in part. pp. 396-399.

[2] G.B. Campello, *Pontificato di Innocenzo XII. Diario*, a cura di P. Campello Della Spina, Roma, Tipografia Vaticana, 1887, p. 42.

[3] G. Curcio, *Le fabbriche dell'Ospizio Apostolico (1693-1699)*, in *Le immagini*, cit., pp. 89-102.

parte del pontefice e furono protagonisti insieme all'architetto Carlo Fontana della decorazione della cappella del Battesimo nella basilica Vaticana, la committenza artistica più significativa avviata dal Pignatelli, sempre e comunque in un'ottica di contenimento delle spese.
Un primo ambizioso progetto, che prevedeva la realizzazione in bronzo del gruppo scultoreo del *Battesimo di Cristo* – da allogare a Domenico Guidi – e di quattro figure allegoriche a corredo, venne scartato anche per i costi eccessivi. Si optò per una soluzione più economica, sempre proposta da Carlo Fontana, allestendo al centro della cappella una monumentale vasca di porfido rinvenuta nelle grotte vaticane[4], sormontata da un coronamento bronzeo.
Le vanità che avevano contraddistinto molti dei suoi immediati predecessori al soglio petrino erano completamente avulse dal sentire del Pignatelli e non è dunque difficile immaginare quanto poco egli fosse incline all'autocelebrazione e dunque alla definizione e divulgazione di un canone visivo che lo rappresentasse.
Se si escludono le medaglie pontificali, che inevitabilmente riproducevano sul dritto l'effigie del papa regnante[5] , si dovrà constatare che esiste un buon numero di busti che lo ritraggono – oggetto di questo studio –, nessuno dei quali tuttavia è riconducibile a una sua committenza diretta. Più in generale, si può quasi affermare che non sia esistita un'immagine ufficiale del Pignatelli da utilizzare come modello per la divulgazione del sembiante papale. I recenti studi di Francesco Petrucci hanno individuato un numero relativamente esiguo di ritratti pittorici, tra i quali un dipinto perduto di Giovan Battista Gaulli e un secondo non più rintracciabile di Ludovico David, nessuno apparentemente accompagnato da fonti e/o documenti che ne attestino l'elaborazione dal vivo[6]. Del resto anche gli sfarzosi monumenti funebri o celebrativi dedicati al papa furono commissionati dopo la sua morte o per contesti

[4] C. Giometti, *Domenico Guidi, 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 351-353, n. 38.OP; 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. 235-252.

[5] Sulle medaglie si veda M. Mercalli, *Le medaglie del pontificato di Innocenzo XII*, in *Le immagini*, cit., pp. 45-58.

[6] F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, I, Roma, Andreina & Valneo Budai Editori, 2008, p. 54. Altri ritratti censiti dallo studioso comprendono quello di Giovanni Maria Morandi, documentato da una replica eseguita con la collaborazione della bottega e conservata a Palazzo Chigi di Ariccia; una tela monumentale firmata da Benedetto Tonci, già nel Museo Storico Vaticano del Laterano e oggi non più in loco; e un ulteriore ritratto a figura intera presso il Seminario Maggiore del Laterano. A queste opere vanno aggiunte le numerose incisioni segnalate in L. von Pastor, *Storia*, cit., p. 423, nota 1, nonché alcune tele registrate nel catalogo ICCD e variamente documentate in rete.

extraromani. Il deposito che decise di farsi erigere in San Pietro fu disegnato da Carlo Fontana e consisteva in una «bella urna di pietra mischia con una cartella nel mezo dove à lettere d'oro vi è il semplice suo nome senza minima iscrittione, arme, né triregno, né altro ornamento» per una spesa di appena 300 scudi[7]. Solo nel 1745 l'umile sacello venne sostituito per volontà del cardinale Vincenzo Petra da un più magniloquente monumento eseguito da Filippo della Valle su disegno di Ferdinando Fuga[8]. La macchina commemorativa (1694-1696) eretta nel duomo di Napoli, vivo il pontefice, venne invece commissionata a Domenico Guidi dall'arcivescovo Jacopo Cantelmo, successore del Pignatelli in quella carica[9]. Particolarmente significativo è il caso di un altro monumento celebrativo che monsignor Urbano Giori intendeva erigergli nel Palazzo della nuova Curia Innocenziana a Montecitorio; un progetto apertamente osteggiato dal Pignatelli, al punto che la messa in opera della struttura, delineata da Carlo Fontana, venne ritardata a un momento di poco successivo alla sua morte. Soltanto nel 1701 infatti Giori poté far collocare a sue spese la figura assisa del pontefice, affiancata dalle allegorie della Carità e della Giustizia nella nicchia fontaniana allestita nella sala al piano nobile del Palazzo di Montecitorio[10].

Venendo allo specifico di questo studio è stato possibile rintracciare circa 15 busti raffiguranti Innocenzo XII che si contraddistinguono per una varietà fisiognomica talvolta assai accentuata, rendendo difficoltosa una classificazione organica, anche in considerazione del fatto che appena un quarto di essi pare riconducibile agli anni del pontificato. È opportuno considerare che in questa galleria di effigi si può notare una certa scansione cronologica in qualche modo legata all'età ingravescente del pontefice e che tale scansione consente di individuare tre macrogruppi iconografici ai quali faranno in parte riferimento anche quegli scultori che ritrarranno il Pignatelli a molti anni di distanza dal suo pontificato.

[7] A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, Londra, A. Zwemmer Ltd, 1977, p. 51; *Dal busto alla medaglia, e ritorno. Profili stilistici e iconografici a Roma tra Seicento e primo Settecento*, in *La collezione di medaglie Mario Scaglia*, I, *Esercizi di lettura*, a cura di L. Simonato, 2020, pp. 141-153: 146.

[8] C. Parisi, *Filippo della Valle scultore (1698-1768). La vita, le opere, i contemporanei*, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2025, pp. 165-173.

[9] C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 279-281, n. 55S.

[10] Idem, *L'umiltà vince l'ambizione. Un tentativo naufragato di politica culturale nella Roma di Innocenzo XII (1691-1700)*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. de Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 107-110. Si veda M.B. Guerrieri Borsoi, *Fucigna (Fusina, Fucina), Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. L, 1998, pp. 669-671: 670 per l'ipotesi di assegnazione ad Andrea Fucigna della statua a figura intera benedicente del pontefice, oggi perduta.

Sibi vivens

A oggi il primo ritratto scultoreo di Innocenzo XII sembra essere quello scolpito tra il maggio e il settembre del 1692 da Lorenzo Ottoni, su commissione del consiglio degli Anziani di Ancona per l'omonimo palazzo nella città dorica[11] **[fig. 1]**. Si tratta di un busto in abiti pontificali in cui l'ufficialità del paramento colpisce l'osservatore per l'indubbia efficacia visiva. Ottoni non manca di utilizzare espedienti che tendono a vivificare l'effigie del pontefice, come ad esempio l'invenzione della banda che, scendendo dal triregno, copre parzialmente la figura di San Pietro delineata sul piviale. Anche lo sguardo, rivolto verso destra, in considerazione della posizione elevata della nicchia nel palazzo anconetano, si rivolge con piglio severo al visitatore che lo contempla dal basso.
Per quanto riguarda il *ductus* fisiognomico, Ottoni pare attenersi abbastanza fedelmente ai tratti di un uomo anziano – Pignatelli aveva all'epoca 77 anni – ma ancora nel pieno delle sue forze. Il turgore della muscolatura facciale è quindi ben visibile anche se lo scultore non ne idealizza l'aspetto, punteggiando il suo volto con rughe d'espressione più o meno accentuate e descrivendo con realismo la naturale perdita di elasticità della pelle del sottomento. Resta da capire se, a questa altezza cronologica, Ottoni avesse già avuto l'occasione di osservare direttamente la sua fisionomia, eventualità ritenuta plausibile visto che lo scultore, proprio in questi mesi, era stato coinvolto negli incipienti lavori della cappella del Battesimo. Ciononostante è possibile che Ottoni nell'elaborare il ritratto del pontefice abbia attinto anche ad altre fonti figurative, ed in particolare alla medaglistica[12]. È certo

[11] L'artista era stato raccomandato al consiglio da due scalpellini anconetani con i quali aveva già collaborato a Pesaro, mentre la commissione fu gestita a Roma tramite il conte Giulio Cesare Nappi. Si veda V. Brunetti, *Gianfrancesco Albani, Lorenzo Ottoni e le Marche*, in *Il ritratto ritrovato. Il cardinale Gianfrancesco Albani e le arti, tra Roma e Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 13 luglio - 29 ottobre 2017) a cura di L. Simonato, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 89-94, con bibliografia precedente. Si veda anche **Appendice II, doc. 1**.

[12] Vana è stata finora la ricerca di una fonte pittorica cui Ottoni possa aver attinto. Non sembra infatti che, a queste date, nella collezione della famiglia Barberini – della quale lo scultore era artista di casa – fosse esposto un ritratto dipinto del neoletto papa Pignatelli (cfr. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press, 1975, pp. 427-455). Più netto appare invece il rapporto con la medaglia del primo anno di pontificato opera di Giovanni Hamerani, caratterizzata da un'accentuata insistenza sulla parte mandibolare, riscontrabile anche nel busto di Ottoni. Sebbene di norma il rapporto tra scultura e medaglistica sia concepito in senso inverso – con l'arte maggiore maestra della minore – la scarsità di fonti figurative potrebbe aver indotto Ottoni a riferirsi a una fonte certa

che, al termine dei lavori due camerieri del papa, abbiano fatto visita alla bottega dello scultore[13], attestando probabilmente la conformità del ritratto con le reali fattezze del Pignatelli.
Elaborata quindi un'immagine ritenuta conforme del viso di Innocenzo XII, Ottoni ne riutilizzò il modello in almeno altri due busti: uno databile agli anni Novanta **[fig. 2]** e l'altro alla fine del secolo o poco oltre **[fig. 3]**. Il primo, in collezione privata milanese, si caratterizza per una sobrietà di impianto che vede l'effigiato privo delle insegne pontificali, ma abbigliato con una più semplice mozzetta e il solo camauro a indicarne il ruolo. Tale scelta può forse indicare una committenza privata e quindi la sua destinazione ad una fruizione ristretta, che non avrebbe richiesto particolari segni distintivi per consentirne l'identificazione[14]. L'altro ritratto, oggi sul mercato antiquario[15], può essere considerato una soluzione intermedia tra le due precedenti, dal momento che il papa indossa mozzetta, stola – particolarmente raffinata, con il triregno, i Santi Pietro e Paolo e lo stemma Pignatelli –, e il camauro al posto della tiara. Inoltre, una seconda arme di famiglia, affissa sul peduccio, sembra suggerirne la collocazione in un contesto di rappresentanza[16]. Anche questo busto, in virtù dell'incisione delle iridi che indirizzano lo sguardo verso un punto preciso, riesce ad ingaggiare con il riguardante un muto ma intenso dialogo.
Le circostanze esecutive di almeno due dei tre ritratti di Ottoni appena discussi sembrano perfettamente in linea con la ritrosia del pontefice all'autocelebrazione: il busto di Ancona venne infatti realizzato a sua insaputa (almeno inizialmente), mentre il secondo, come detto, era quasi certamente destinato ad un contesto privato.
Quando l'arcivescovo di Napoli, Jacopo Cantelmo, decise di allestire nell'abside del duomo partenopeo una macchina commemorativa dedicata al suo predecessore, c'è da immaginare che il pontefice abbia deciso di assecondarne la richiesta,

come quella numismatica.

[13] V. Brunetti, *Gianfrancesco Albani*, cit. p. 91.

[14] A. Bacchi, in *A taste for sculpture*, III, *Marble, terracotta, stucco and ivory (15th to 19th centuries)*, catalogo della mostra (Londra, Brun Fine Art, 2016), a cura di A. Bacchi, London, Brun Fine Art, 2016, pp. 54-59, n. 7; V. Brunetti, in *Collezione G&R Etro. Marmi e bronzi*, a cura di A. Bacchi, Roma, Officina Libraria, 2025, pp. 185-188.

[15] C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., p. 312, n. 5.OA. R.b; V. Brunetti, *Ritratti papali di Lorenzo Ottoni: l'Urbano VIII di Pesaro, Innocenzo XII di Ancona e il Clemente XI di Bologna*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», XV, (2015 [2016]), pp. 277-297: 286-287.

[16] Potrebbe trattarsi anche di un contesto semipubblico, come una sala dell'Udienza in un palazzo privato.

anche per tramandare la memoria del suo ministero in quella sede a lui cara. In questa occasione lo scultore prescelto fu l'ormai anziano Domenico Guidi il quale, nonostante il fallimento dell'impresa della cappella del Battesimo, godeva pur sempre di un consolidato apprezzamento tra i mecenati romani e internazionali. Il monumento partenopeo, incentrato sulla virtù della Carità, eletta dal Pignatelli a simbolo del suo pontificato, prevedeva la presenza di un medaglione con il ritratto del papa da fondersi in bronzo; a tale scopo Guidi realizzò un modello in terracotta, oggi conservato al Museo di Roma **[figg. 4-5]**, che si contraddistingue per una resa assai sensibile e intima, tale da lasciar supporre una esecuzione dal vivo. I lineamenti sono studiati con grande attenzione e riportati sulla creta con la massima fedeltà grazie a un sapiente utilizzo della stecca che sottolinea le rughe profonde della fronte e quelle più sottili a contorno degli occhi; l'incisione dell'iride intensifica ulteriormente l'indole pacata e vagamente dolente del pontefice. Siamo nel 1694 e rispetto al precedente prototipo ottoniano si nota già un qualche ulteriore segno di invecchiamento, evidente in particolar modo della resa più incavata delle guance. La realizzazione del modello in funzione di un contesto celebrativo più ampio, in cui anche un'iscrizione avrebbe illustrato il *cursus honorum* del protagonista, giustifica l'assenza di elaborate insegne pontificali sulla stola, in cui compaiono, alternate a infiorescenze, soltanto le pignatte, simbolo araldico della famiglia[17]. Volendo interpretare un intendimento del papa, nel monumento napoletano a prevalere non è tanto la sua effigie, ridotta ad un ovale al centro della composizione, quanto la figura della Carità con tre putti che viceversa ne costituisce il fulcro. Un proposito ben diverso da quello sotteso al monumento promosso da monsignor Giori per la curia innocenziana, e apertamente avversato dal pontefice.

Nel novero dei ritratti realizzati vivente il pontefice rientrano anche due effigi eseguite da Giuseppe Mazzuoli, artista appartenente all'ultima generazione di diretti collaboratori di Gian Lorenzo Bernini. Il primo dei due ritratti venne commissionato dal cardinale Francesco Acquaviva d'Aragona, probabilmente per un contesto privato. Un avviso da Roma del 24 maggio 1698 ricorda infatti che l'alto prelato aveva «fait eslever sous un Dais une belle Statue de marbre representant ce Pontife», affidandone la realizzazione a un famoso scultore di Siena[18].

[17] Si noti, tra l'altro, come le pignatte risultino assenti nella versione bronzea. Sul ritratto in terracotta si vedano E.B. Di Gioia, *Le collezioni di scultura del Museo di Roma. Il Seicento*, Roma, Campisano, 2002, pp. 207-214, n. 27; C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 95-97, 302-303, n. 13M.

[18] E. Rossi, *Roma ignorata. Cronache e documenti di vita romana nel sec. XVII*, in «Roma», XXI (1943), pp. 262-263: 263.

Il succitato documento è stato messo in relazione da Mariella Pedroli con il ritratto oggi a sinistra dell'altare maggiore della chiesa romana di Santa Cecilia in Trastevere **[fig. 6]**. Vi fu infatti collocato, a *pendant* con un ritratto di Clemente XI attribuito allo stesso Mazzuoli, soltanto tra il 1721 e il 1724, a conclusione dei lavori promossi dallo stesso Acquaviva, all'epoca cardinale titolare della basilica[19]. In questo modo il prelato celebrava i due papi che ne avevano favorito la carriera, il primo inviandolo come nunzio in Spagna e il secondo concedendogli la porpora. Si può dunque ritenere che la natura dell'opera sia cambiata nel tempo: se il termine «dais» impiegato nell'avviso del 1698 si riferisce a un baldacchino, è forse possibile immaginare un allestimento del busto nel palazzo residenziale di Acquaviva, allora maestro di camera della corte pontificia, in forme non dissimili da quello realizzato nel 1676 da Filippo Schor nella biblioteca di Palazzo Altieri per accogliere un busto di Clemente X di Bernini[20]. In tal caso la successiva dislocazione dell'effigie innocenziana di Mazzuoli in Santa Cecilia sembra averne mantenuto la funzione celebrativa, permettendo altresì una più ampia fruizione pubblica.
L'approccio di Mazzuoli alla fisionomia del pontefice risponde in buona misura a una datazione sullo scorcio del secolo: la pelle si è ulteriormente assottigliata, il viso è più affilato e il sottomento vieppiù increspato. Anche in questo caso non sappiamo se lo scultore abbia modellato il ritratto del pontefice in presenza, ma certamente deve aver attinto ad altre fonti visive, non da ultimo una qualche medaglia in cui l'aspetto della rilassatezza del collo è particolarmente evidente[21].
Il modello del busto ora in Santa Cecilia in Trastevere venne replicato con una fusione a cera persa indiretta nell'esemplare bronzeo destinato alla chiesa della Nostra Signora della Vittoria a La Valletta **[fig. 7]**, su commissione del Gran Maestro dell'ordine di Malta Ramon Perellos. Una lettera di Marcello Sacchetti al Perellos dell'11 luglio del 1699 attesta che il bronzo era già partito da Roma e si trovava

[19] L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, edizione critica dedicata a V. Martinelli, con introduzione di A. Marabottini, Perugia, Electa, 1992, pp. 933, 941 nota 24. La cronologia infatti si accorda con la menzione di Pascoli che, nella vita dello scultore, menziona un ritratto del pontefice eseguito per Acquaviva poco prima dell'esecuzione del monumento funebre di Matteo Farsetti nella chiesa di Santa Maria Maddalena (1699-1704). Sul busto si vedano anche B. Contardi, in *Le immagini*, cit., pp. 40-44; E.B. Di Gioia, *Le collezioni*, cit., p. 213, nota 8; A. Cosma, T.S. Guido, G. Mantella, *Un raro ritratto di papa Innocenzo XII Pignatelli opera di Giuseppe Mazzuoli a La Valletta*, in «I beni culturali», XVI/1 (2008) pp. 34-38: 36; C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 310-311, al n. 5.OA.R.a.

[20] F. Petrucci, 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. 322-323, n. IX.6.

[21] Cfr. C. Parisi, *Dal busto*, cit., pp. 146-148.

in quel momento a Napoli sulla via di Malta. Per anni la corretta lettura dell'opera è stata preclusa dalla disagevole collocazione esterna – sul frontone della facciata –, tuttavia un recente restauro e la sua esposizione al National Museum of Art (MUŻA) ne hanno permesso un'adeguata valorizzazione e la conferma della pertinenza al modello marmoreo mazzuolesco[22]. Si dovrà altresì notare come la lunga esposizione agli agenti atmosferici abbia in qualche modo levigato i tratti espressivi, mantenendo invece inalterato il trattamento increspato del sottomento. Nel 2010 un terzo ritratto, oggi a Villa Pignatelli a Napoli **[fig. 8]**, è stato associato a questo gruppo[23]. Condivide infatti con gli esemplari di Roma e Malta l'orografia del panneggio, con i bordi ampiamente sollevati a suggerire la presenza delle braccia sottostanti, la struttura del camauro e l'approccio alla fisionomia del pontefice. Si notano minime variazioni nel cordone che chiude la stola e nel quinto bottone della mozzetta, posto a metà dell'asola, come avviene per il terzo negli altri due esemplari[24]. Sembra quasi di poter individuare un doppio registro di intervento su quest'opera: da un lato il volto sensibile, di cui sono particolarmente enfatizzate le rughe, forse a indicare una realizzazione *post mortem*, dall'altro il panneggio che risulta un poco più rigido rispetto ai due esemplari precedenti, tanto da far presupporre un probabile intervento della bottega. Nel 1902, in occasione della pubblicazione del catalogo dei libri stampati e manoscritti inerenti al pontefice raccolti da Diego Pignatelli di Cavaniglia[25], il busto doveva trovarsi nel palazzo romano della famiglia – dove lo registra anche Von Pastor nel 1932[26] – e solo vent'anni dopo venne donato allo Stato insieme alla villa di Chiaia e alle sue collezioni da Rosina Pignatelli[27]. L'accertata provenienza da Roma rende plausibile si tratti di un ritratto commissionato da qualche membro della ristretta cerchia familiare del pontefice all'indomani della sua scomparsa. Tale assunto lascia aperta la possibilità che sia proprio questo terzo esemplare, piuttosto che quello in Santa Cecilia in Trastevere

[22] Di Gioia, *Le collezioni*, cit., p. 213, nota 8; K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malt*a, Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2004, pp. 38-39; A. Cosma, T.S. Guido, G. Mantella, *Un raro*, cit.; K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta,* Revised Edition, Sta Venera, Midsea Books Ltd, 2012, pp. 79-80.

[23] C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 310-311, n. 5.OA.R.a.

[24] Si noti inoltre come nei primi due busti si intraveda sotto la mozzetta anche un lembo della veste sottostante.

[25] D. Pignatelli di Cavaniglia, *Catalogo di libri stampati e manoscritti, disegni, incisioni ed acquerelli riguardanti Innocenzo XII (Pignatelli)*, Roma, Officina Poligrafica Romana, 1902, s.p.

[26] L. von Pastor, *Storia*, cit., p. 423 nota 1.

[27] D.M. Pagano, *Il Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes*, in *Villa Pignatelli*, a cura di D.M. Pagano, Napoli, Arte'm, 2015, p. 28.

– collocato ad una considerevole altezza – ad aver costituito il punto di partenza per le fattezze di Pignatelli elaborate da Filippo della Valle nel monumento funebre in San Pietro[28].

Nuove acquisizioni e alcune riconsiderazioni

In questa sezione si presenta una serie di busti, in parte già noti in sede critica in parte di nuova pubblicazione, che pone alcuni problemi interessanti da un punto di vista metodologico in relazione alla progressiva modificazione del sembiante del papa da ascrivere a prototipi anche alternativi a quelli elaborati da Ottoni, Guidi e Mazzuoli discussi nel precedente paragrafo.
Il primo busto preso in esame, qui pubblicato per la prima volta[29], si conserva oggi nel Collegio Leoniano di Roma **[figg. 9-10]**, ma proviene – insieme alla ricca incorniciatura che lo ospita – dal convento della Trinità della Missione. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento l'edificio venne demolito e la chiesa espropriata per erigervi i locali della Camera dei Deputati, mentre gli arredi trasferiti al collegio sito in via Pompeo Magno[30]. Ulteriore conferma della provenienza è fornita dal repertorio di iscrizioni di Vincenzo Forcella (1878) che nel «1° corridore del convento» segnala un monumento con busto e la medesima epigrafe[31]. Nel testo si ringrazia il pontefice per l'ampliamento della "casa" dei Missionari a Montecitorio e per la donazione di quella presso la chiesa di Santi Giovanni e Paolo, fissando come data di esecuzione del monumento l'anno giubilare 1700, presumibilmente in seguito alla morte del Pignatelli[32]. Il busto, collocato entro una nicchia affiancata da due angeli in stucco e sormontata dal triregno, sembra mutuare l'aspetto del pontefice dal modello guidesco **[fig. 4]**, restituendone una versione più corsiva. Lo suggeriscono la struttura del viso e l'enfasi riservata al labbro inferiore, mentre la

[28] Il riferimento al prototipo mazzuolesco è in C. Parisi, *Filippo della Valle*, cit., pp. 168-169.

[29] L'opera era segnalata da L. von Pastor, *Storia*, cit., p. 423 nota 1 nella chiesa di Trinità della Missione.

[30] *Guide rionali di Roma. Rione III - Colonna, parte II*, a cura di C. Pietrangeli, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1978, p. 94. Per la ristrutturazione della chiesa, tra il 1739 e il 1743, si veda S. Pierguidi, *Il cardinale Lanfredini collezionista e committente: la decorazione della SS.ma Trinità della Missione, un'impresa a ridosso del 1750*, in *Studi sul Settecento Romano*, XVI, *Arciconfraternite, chiese, personaggi, artisti, devozioni, guide*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2000, pp. 51-74.

[31] V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. XII, Con i tipi di Ludovico Cecchini, 1878, p. 69.

[32] Si veda **Appendice II, doc. 4**.

curva dei baffi, perfettamente pettinati, sembra derivare da altre fonti figurative[33]. La conformazione della mozzetta, con l'accento posto sulla cavità ascellare e il sollevamento dei due lembi in corrispondenza delle braccia, e il modo di lavorare i capelli, realizzati a ciocche con un consistente impiego del trapano, presentano affinità con il busto di Francesco degli Albizi in Santa Maria in Traspontina, lasciato incompiuto da Guidi e presumibilmente completato da Vincenzo Felici, suo genero e collaboratore[34]. Un motivo firma particolarmente caratteristico dello scultore carrarese e della sua bottega sono le pieghe abbinate che si ritrovano in corrispondenza della spalla destra nel busto Albizi e in quella sinistra nell'effigie papale, più ingentilite nel tratto rispetto alle opere autografe di Guidi. È dunque plausibile che il ritratto della Trinità della Missione sia stato eseguito dalla bottega del carrarese nell'anno precedente la sua morte, con scarsa – se non del tutto assente – partecipazione diretta dell'artista.

A Villa Pignatelli è presente un secondo busto marmoreo del papa **[fig. 11]**, in quella sede esposto a *pendant* con un ritratto di Clemente XI all'incirca delle stesse dimensioni. La probabile esposizione congiunta *ab antiquo* non implica tuttavia l'identità autoriale delle due opere. Il busto di papa Albani è stato infatti ricondotto per via stilistica alla mano di Lorenzo Ottoni[35], mentre quello del Nostro pontefice è rimasto senza attribuzione[36]. Per quanto riguarda la probabile committenza delle due opere, si noti che uno dei membri della famiglia del papa fu tale Francesco Pignatelli (1652-1734), figlio di Giulio, che intraprese la carriera ecclesiastica. Fu arcivescovo di Taranto (1683) e nunzio apostolico in Polonia nel 1700, incarico assegnatogli da Innocenzo XII, qualche mese prima della sua scomparsa. Solo nel 1703 fu eletto cardinale, per volontà di Clemente XI[37]. Sembra quindi plausibile

[33] È riscontrabile, per esempio, anche nel dipinto di Palazzo Pitti: <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900196018>.

[34] C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 251-253, n. 41.S.

[35] 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. 446-447, n. 74; Eadem, *Scultori, committenti e marmi per gli apostoli lateranensi: nuovi documenti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. V, XV/2 (2023), pp. 447-478: 459.

[36] B. Molajoli, *Il Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes*, Napoli, L' Arte Tipografica, 1960, p. 40 definiva i busti «settecenteschi»; più di recente la loro cronologia è stata spostata alla seconda metà del secolo. *Il Museo Pignatelli di Napoli*, a cura di A. Tecce, Napoli, Electa, pp. 60-62; D.M. Pagano, *Il Museo*, cit., pp. 66-67.

[37] Si veda U. Dovere, *Pignatelli, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, 2015, pp. 614-617.

che i busti di papa Albani e dell'illustre parente, entrambi artefici della sua ascesa ai più alti ranghi della curia, siano stati commissionati da Francesco in occasione dell'elezione al cardinalato, come era prassi nella Roma di antico regime.
Nell'effigie di Innocenzo XII sembra prevalere, anche se in forme più edulcorate e morbide, il prototipo mazzuolesco che l'anonimo scultore declina con cifra personale facendo dischiudere lievemente le labbra al pontefice e conferendo alla capigliatura una maggiore ariosità. Il piglio volitivo dell'*Innocenzo* di Mazzuoli, conferito anche dallo scatto verso destra del capo, è qui ricondotto a una più mite impostazione quasi frontale. Non meno rilevante, tuttavia, dovette essere la conoscenza dell'incisione tratta da un disegno di Carlo Maratti e posta in apertura all'orazione panegirica di Agostino Maria Taja dedicata al papa (Firenze, Stamperia di S.A.S. per Gio. Filippo Cecchi, 1698)[38], dalla quale lo scultore sembra mutuare almeno in parte la struttura fisionomica del volto, alcuni tratti della capigliatura e, con particolare evidenza, il motivo del fiocco che chiude la stola. Si distacca del tutto il trattamento del panneggio, organizzato in morbide pieghe che si fanno più fitte in corrispondenza del cavo ascellare, mentre la stola presenta una decorazione a racemi finemente rilevata dall'uso del trapano con al centro lo stemma Pignatelli sormontato dal triregno.
Il busto presenta stringenti tangenze con quello attualmente conservato al Museo di Roma **[fig. 12]**, ma proveniente, insieme a un secondo di Clemente XI della stessa mano, da Villa Muti-Bussi a Frascati. I due ritratti romani sono ascrivibili alla committenza di Giovanni Battista Bussi, anch'egli beneficiato da entrambi i pontefici nel corso della sua carriera. Fu infatti dapprima nominato dal Pignatelli nunzio apostolico nelle Fiandre e in seguito elevato alla porpora da papa Albani nel 1713. Si dovrà dunque considerare questa data il *post quem* per la commissione delle due effigi e non il primo decennio del secolo come finora ritenuto dalla critica[39]. Entrambi i ritratti presentano infatti sul prospetto del peduccio modanato

[38] Sull'incisione si veda S. Prosperi Valenti Rodinò, B. Ciuffa, *Maratti invenit et pinxit. Carlo Maratti e l'incisione*, Roma, Artemide, 2025, pp. 144-145, n. D.2.

[39] F. Negri Arnoldi, *Il ritratto di Clemente XI di Pierleone Ghezzi e una medaglia dell'Amerani*, in «Paragone», 239 (1970), pp. 67-73: 73; E.B. Di Gioia, *Le collezioni*, cit., p. 18, 213, nota 8 (la studiosa propone il nome di Giuseppe Mazzuoli); A. Margiotta, in *Il Museo di Roma racconta la città*, catalogo della mostra (Museo di Roma, Palazzo Braschi, 4 maggio 2002) a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Roma Gangemi, 2002, p. 65, n. I.B.14; I. Colucci, in *Il Museo di Roma*, cit., p. 68, n. I.B.16; si veda anche F. De Martino, in *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Museo Capitolini, 07 dicembre 2017- 22 aprile 2018) a cura di E. Dodero, C. Parisi Presicce, Roma, Gangemi, 2017, pp. 65-66, n. 9.

un raffinato cartiglio con l'indicazione delle generalità del pontefice e del suo ruolo di benefattore.
Il rapporto formale, in qualche modo gerarchico, che vede l'esemplare napoletano quale prototipo di quello romano è assai stringente: il busto del Museo di Roma reimpiega la stessa morfologia della stola, annodata da un fiocco di identica fattura, rilevandone la decorazione con i medesimi espedienti tecnici. Analogamente il camauro ne replica le pieghe, mentre il volto ne ripropone fedelmente i tratti sebbene con minore intensità espressiva – si noti ad esempio la bocca serrata in luogo delle labbra dischiuse dell'esemplare napoletano. Il panneggio risulta invece più secco e grafico pur ripetendone il *ductus* formale e la sottolineatura delle pieghe in prossimità della cavità ascellare. Si potrebbe dunque ipotizzare l'esecuzione dell'opera romana da parte della bottega di questo anonimo artista e una stessa considerazione può essere applicata anche al *pendant* con Clemente XI che sembra derivare da un prototipo esposto alla Biblioteca Lancisiana nell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia.
In questa ideale galleria di effigi innocenziane rientrano anche tre busti che si caratterizzano per una riduzione dimensionale dal punto di vista del taglio della mozzetta, la cui storia critica è decisamente esigua o del tutto inesistente. È questo il caso del busto, presentato qui per la prima volta, dell'Institut Français di Firenze **[fig. 13]** che ha sede nel prestigioso Palazzo Lenzi in piazza Ognissanti. Niente sappiamo della sua provenienza, ma una traccia di approfondimento potrebbe rivelarsi proficua nell'indagare il passaggio dell'edificio all'antiquario Luigi Pisani nel 1887. Quest'ultimo vi risiedette all'incirca fino al 1908, quando il palazzo fu dapprima affittato (1911) e poi venduto (1949) dagli eredi all'istituto francese[40]. Si può dunque supporre che il nostro marmo sia rimasto nelle stanze di borgo Ognissanti e passato in proprietà all'istituto insieme all'edificio.
L'opera mostra una indubbia qualità di fattura sia da un punto di vista tecnico che di intensità espressiva. Le fattezze del pontefice palesano una stretta filiazione con quelle del secondo busto di villa Pignatelli: di fatti si può notare la stessa apertura delle labbra, la lieve torsione del capo e la medesima direzione dello sguardo, sebbene il trattamento delle rughe e dei solchi d'espressione risulti in generale più schematico. Diversa è l'impostazione della mozzetta che, al di là del taglio più rialzato, è animata da pieghe più rigide e geometriche, così come la stola è decorata da sole pignatte entro racemi ed è chiusa da un cordone di diversa fattura. Più in

[40] <http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=+lenzi+&ubicazione=&button=&proprieta=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=&note_storiche=&uomini_illustri=&ID=700>.

generale il busto in esame sembrerebbe concepito per una collocazione elevata, probabilmente in esterno: lo suggeriscono le dimensioni considerevoli, nonostante la riduzione del taglio, l'accentuazione grafica dei tratti espressivi, l'incisione accentuata delle iridi, l'enfasi e la dimensione riservate alle pignatte sulla stola – ai fini di un'immediata identificazione –, e il trattamento scabro e incavato del retro.
A questo ritratto se ne può connettere un secondo, di dimensioni inferiori ma di taglio simile, che si conserva alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda **[fig. 14]**[41]. Sebbene il taglio della mozzetta risulti meno ondulato, si riscontra una pressoché totale aderenza delle pieghe del panneggio che nell'esemplare in oggetto risultano accentuate in senso geometrico. Si noti inoltre l'impiego di bottoni della stessa foggia e di un cordone simile. La stola presenta una decorazione a sole pignatte tecnicamente assimilabile a quella del busto fiorentino, mentre il viso ne condivide diversi aspetti tra cui il "doppio" pizzetto sul mento, il trattamento dei ciuffi di capelli che spuntano dal camauro, la conformazione del padiglione auricolare e le rughe di espressione sulla fronte e intorno agli occhi. Per contro, il capo è frontale, la bocca serrata, lo spazio riservato al copricapo più ampio, e gli occhi incisi diversamente, ma non c'è dubbio che si tratti di un prodotto della stessa bottega.
Di medesimo taglio ma con un approccio fisiognomico assai diverso è il busto conservato presso il Monastero di Santa Francesca Romana (Santa Maria Nuova) a Roma **[fig. 15]**, realizzato a *pendant* con un ritratto di Innocenzo XI Odescalchi. Anche in questo caso scarsissime sono le notizie sulla storia materiale dell'opera, che per la poca rispondenza con le effigi già analizzate in questa sede sembra doversi datare insieme al suo *pendant* a una qualche distanza dal pontificato Pignatelli[42]. L'anonimo autore insiste – come d'altronde la maggior parte degli artisti qui

[41] Il ritratto è citato per la prima volta nell'Inventarium über S.r Königl. Maj. in Pohlen, und ChurFl.Durchl. zu Sachßen, Statuen, Brust-bilder, Groupen, und ander Gefäß, sowohl antique, als moderne, aus allerhand Marmelstein, Metallique, Porfire, Alabastre, verfertiget, so von ao. 1723. bis ieziges 1726.tes Jahr angeschafft, und nunmehro beym inventiren im Decembr. h.a. in dero grünen Gewölbe, Bilder-Gallerie und Neben-Zimmer, wie auch in dero Holländ. Pallais Garten aufgesezt stehend, zu befinden sind, f. 4, n. 26A. È anche possibile che l'opera sia giunta a Dresda l'8 novembre 1699, quando Augusto il Forte ricevette il nunzio papale in un'udienza privata. Si ringrazia Claudia Kryza-Gersch per le delucidazioni.

[42] Un'immagine del busto, attribuito ad autore anonimo, è stata pubblicata a corredo della voce su Pignatelli nell'*Enciclopedia dei Papi* (R. Ago, *Innocenzo XII*, p. 403), finora l'unica menzione bibliografica rintracciata. L'*Innocenzo XI* invece è stato presentato, senza menzione del *pendant*, nel catalogo di una mostra tenutasi a Washington nei primi anni Duemila: F. Petrucci, in *Papi in posa. 500 Years of Papal Portraiture*, catalogo della mostra (Washington, Pope John Paul II Cultural Center, 16 ottobre 2005-30 marzo 2006), a cura di F. Petrucci, Roma, Gangemi, 2005 pp. 124-125, n. XXXVI. Nella scheda lo studioso colloca l'opera nello stile del «late Roman Baroque period», ma nel blocchetto la data a fine Settecento-inizio Ottocento.

individuati – sulla perdita di tonicità della muscolatura facciale, che sembra però mutuare da specifiche fonti dipinte e/o incise: in particolare il ritratto di Giovanni Maria Morandi, noto da una replica eseguita con il concorso della bottega in Palazzo Chigi ad Ariccia[43] e le incisioni realizzate da un dipinto di Ludovico David e su disegno di Giovan Battista Lenardi[44]. Il busto denota un senso di astrazione sia nelle pieghe del panneggio, che non rispecchiano il reale movimento delle braccia e che sembrano in parte desunte dall'incisione di David **[fig. 16]**, sia nell'espressione del viso, non sufficientemente indagata. Sembra di rilevare in questo anonimo scultore una vaga tendenza caricaturale che palesa un progressivo allontanamento dalla traduzione delle reali fattezze del pontefice per attestarsi su una commistione di tratti mutuati dal repertorio della pittura.

Riflessi innocenziani nella ritrattistica settecentesca

Da ultimo, si prenderanno in considerazione altri tre busti del pontefice, eseguiti a distanza di anni, se non decenni dal pontificato Pignatelli, che attestano da un lato come il ricordo dell'opera del papa fosse ancora vivo tra i suoi beneficiati e familiari, e dall'altro la fortuna della sua effigie, affermatasi di pari passo con l'evoluzione stilistica della scultura romana nel corso del Settecento.
La collocazione del primo busto in esame è piuttosto ovvia: il ritratto del pontefice si trova infatti nella chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo **[fig. 17]** all'interno del complesso di San Michele a Ripa Grande, sede vera e propria dell'Ospizio dei Poveri Invalidi pensato dal Pignatelli. La chiesa, eretta su progetto da Carlo Fontana tra il 1710 e il 1715, espone nel braccio sinistro del transetto un busto di Sisto V indicato come fondatore dell'ospizio – evidentemente in riferimento all'Ospedale di San Sisto[45] – e in quello destro il *pendant* raffigurante il Nostro, della medesima mano, presentato come benefattore. Entrambi i busti sono collocati entro nicchie circondate da rami di palma sorrette da coppie di angioletti[46]. Stando al documento di un "pittore" attivo nella chiesa, i due

[43] Sul dipinto si veda F. Petrucci, in *Papi in posa*, cit., pp. 128-129, n. XXXVIII.

[44] Per l'incisione da Ludovico David si veda <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC44933>. Per quella da Lenardi <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC44932> e A. Marras, *Tre incisioni inedite di Giovanni Battista Lenardi*, in «Grafica d'arte», XXXII/128 (2021), pp. 2-6: 6.

[45] M. Mercalli, *Le medaglie*, cit., p. 51 nota 14.

[46] L'edificio sacro, inizialmente concepito a croce greca per servire le diverse sezioni dell'Ospizio, fu ridotto a tre bracci già nel 1713 e consacrato nel 1715; i lavori interni proseguirono ancora per alcuni anni. Un nuovo intervento, con l'aggiunta del coro, si ebbe poi nel 1835, a opera di

ritratti sembrerebbero già in loco nel 1723[47], e anche la loro datazione non deve discostarsi di molto da questa data. L'effigie del Pignatelli è straordinariamente intensa per un ritratto di pontefice morto da tempo: come di consueto l'attenzione dell'anonimo scultore si concentra sul collo rugoso e sui segni dell'età che trapuntano il volto dell'anziano papa. Proprio in quegli stessi anni il busto marmoreo mazzuolesco del 1698 veniva collocato a sinistra dell'altare maggiore di Santa Cecilia, a poche centinaia di metri dal San Michele; non si può dunque escludere che l'artista si ha ispirato a quest'ultimo, pur declinando l'effigie tramite l'uso di altre fonti, probabilmente dipinti e incisioni – si noti la capigliatura più lunga – e grazie alla sua sensibilità personale. Lo sguardo è reso vivo dalle pupille incise a forma di cuore, le stesse che animano il *pendant*, il quale però risulta sicuramente meno riuscito, forse anche per la maggiore difficoltà nel trovare delle fonti figurative che rappresentassero, in forme adatte alla sensibilità primo settecentesca, un papa così lontano nel tempo per quanto così importante. La mozzetta, pressoché comune a entrambi i busti, è caratterizzata da pieghe "ispide", fortemente increspate, mentre la stola alterna il triregno e la pignatta entro una cornice mistilinea. Il volto cartilagineo e la disposizione del panneggio presentano alcune tangenze con i ritratti raffiguranti Clemente XII ascritti alla mano di Carlo Monaldi[48], artista nato a Roma intorno al 1683 e forse formatosi nella bottega di Camillo Rusconi[49]. Il modo diverso di incidere le iridi e una diversa forma della mozzetta inducono però a mantenersi cauti su una possibile attribuzione. Cionondimeno si segnala l'estrema qualità del ritratto della Trasfigurazione da attribuirsi, se non a Monaldi, comunque ad un altro protagonista della ritrattistica papale tra il primo e il secondo quarto del Settecento.

È invece ad un astro nascente dell'arte del ritratto di pieno Settecento che si può riferire il busto di Innocenzo XII conservato nell'andito ottagono della sacrestia nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo **[fig. 18]**, doviziosamente registrato come

Luigi Poletti. F. de Tomasso, P. Marchetti, *Le fasi costruttive del complesso monumentale e il restauro,* in *San Michele a Ripa. Storia e restauro*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 42-112: 62-64. Il busto è citato anche in B. Contardi, in *Le immagini*, cit., pp. 42-44.

[47] ASR, Ospizio Apostolico di San Michele, prima parte, 677, n. 1262, conto di lavori del pittore Domenico Soccorsi. M. Erwee, *The churches of Rome, 1527-1870*, vol. I, London, Pindar Press, 2014, p. 519 li data invece al 1728.

[48] V. Brunetti, *A ciascuno il suo: Pincellotti, Bracci, Della Valle e altri ritrattisti papali*, in «Nuovi Studi», XXVI, 2021 (2022), pp. 159-182: 164.

[49] Su Monaldi si veda A.-L. Desmas, *Le ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes, 1724 - 1758*, Roma, École française de Rome, 2012, *ad indicem*.

prima opera nel "diario" dello scultore Pietro Bracci, sotto la data del 1725[50]. Insieme al busto del cardinale Fabrizio Paolucci, sempre di Bracci, l'effigie inaugura una teoria di ritratti di benefattori del convento tra Seicento e Ottocento[51]: Innocenzo XII concesse in perpetuo la basilica, il convento e le rendite alla Congregazione della Missione[52], che nel 1725 ancora officiava la chiesa, mentre Paolucci, che ne era il cardinale titolare, fu responsabile della ristrutturazione dell'edificio.
L'approccio di Bracci all'effigie del pontefice appare improntato a un bilanciamento tra una raffigurazione realistica e l'espressione della dignità di Innocenzo XII, ispirata alle sue gesta decantate dall'iscrizione. Lo scultore indugia sulle rughe d'espressione e sullo sguardo partecipe, ma evita di insistere eccessivamente sui segni dell'età, non dovendo più rispondere alla necessità di una riproduzione fisionomica esatta: ne offre piuttosto una sorta di sintesi che sembra avere come punto di partenza il prototipo mazzuolesco – si noti, ad esempio, la capigliatura – ma che lo trasforma, alterando le proporzioni del volto, qui reso più largo, e la foggia del pizzetto. Rispetto ai busti precedentemente trattati, la mozzetta appare più distesa, ampia e con poche pieghe, poiché Bracci non sente la necessità di esibire virtuosismi nel trattamento del panneggio; un'impostazione alla quale rimarrà fedele anche nella ritrattistica papale successiva[53]. La perizia tecnica dell'artista si appunta sul colletto rialzato e, soprattutto, sulla stola finemente lavorata a rilievo che presenta, dall'alto verso il basso, la colomba, la pignatta entro racemi, e la croce raggiata.
L'ultimo ritratto preso in esame è un esemplare in bronzo, oggi conservato nei depositi di Villa Pignatelli a Napoli **[fig. 19]**: un'opera di alta qualità, catalogata dall'ICCD come ottocentesca, che potrebbe tuttavia essere anticipata alla fine del terzo quarto del Settecento ed essere stata eseguita su modello di un artista ancora legato agli stilemi del tardo barocco, lontano dall'incipiente prassi neoclassica. Le informazioni sulla commissione del busto sono incise sul peduccio bronzeo recante l'iscrizione: INNOCENTII XII PIGNATELLII P.M. /AEREAM PROTOMEN / PRINCIPI MICHAELI PIGNATELLIO / PARENTI DE SE OPTIME MERITO / IOSUPHUS FILIUS / D. D[54].

[50] C. Gradara Pesci, *Pietro Bracci scultore romano, 1700-1773,* Milano, Alfieri & Lacroix, 1920, 17-20, 97; I. Haist, *Opere fatte di scultura da Pietro Bracci - Skulptur im Kontext des Römischen Settecento*, tesi di dottorato, Universität Bern, 2015, p. 252, n. 3. Per alcune recenti considerazioni sul testo redatto da Bracci, si veda V. Brunetti, *Un "inedito" monumentale nel cuore di Roma*, in «Studi di Storia dell'Arte», volume speciale, 2025, pp. 109-110.

[51] Clemente XIV, Pio VI e Pio IX.

[52] Si veda l'**Appendice II, doc. 7**.

[53] Sulla quale si veda V. Brunetti, *A ciascuno*, cit., pp. 163-166.

[54] Si ringrazia la dott.ssa Elena Carrelli per aver condiviso le informazioni della scheda di ca-

I personaggi citati potrebbero identificarsi con i Pignatelli di Cerchiara: il principe Michele e il figlio ed erede del titolo Giuseppe, nato nel 1748[55].
L'anonimo scultore, vicino ai modi di Pietro Bracci[56] – si considerino i busti più tardi dell'artista, a partire da quello bronzeo di Clemente XII eseguito su suo modello per San Giovanni in Laterano[57] – opera una trasfigurazione dei tratti del papa partendo anche in questo caso dal prototipo mazzuolesco, ma giungendo ad esiti molto diversi. Dall'esemplare marmoreo, attestato nel ramo Pignatelli di Cavaniglia almeno dall'inizio del Novecento, riprende i baffi all'ingiù e il viso smagrito, modificandone però l'espressione austera a favore di una più dolente, enfatizzata dal taglio delle sopracciglia e dalle rughe che si affastellano tra queste e le palpebre **[figg. 20-21]**. La stola presenta una decorazione a racemi e in basso il triregno sopra lo stemma Pignatelli, mentre la mozzetta è ampia, con un accenno di sollevamento in corrispondenza del braccio destro. L'artista che lo ha concepito è riuscito a bilanciare perfettamente lo status del pontefice con l'introspezione psicologica, che si coglie in particolare quando l'osservatore intercetta lo sguardo del Pignatelli, come avviene nella riproduzione fotografica qui presentata.
Il catalogo di ritratti appena illustrato mette in luce come l'approccio alla fisionomia di Innocenzo XII presenti linee di continuità riconducibili soprattutto ai prototipi mazzuoleschi, o comunque interne alla prassi scultorea coeva. Solo in rare eccezioni si registrano soluzioni divergenti, tanto da sollevare interrogativi circa l'esistenza di un ritratto pittorico ufficiale del pontefice, la cui assenza appare anomala nel contesto della Roma tardo-barocca, ma coerente con il pontificato Pignatelli.
Va altresì notato che solo un terzo dei ritratti esaminati sembra potersi datare agli anni del pontificato, e che metà di questi ultimi furono eseguiti per contesti extraromani, dunque in qualche misura sottratti al diretto controllo del Pignatelli; gli altri

talogo (00420167) e verificato l'iscrizione sul ritratto, attualmente non accessibile agli studiosi.

[55] Cfr. F. Bonazzi, *I registri della nobiltà delle province napoletane*, Napoli, Comm. G. e Angeli e figlio tipografi di S. M., 1879, p. 35; V. Fiorelli, *Pignatelli Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Itali*ani, LXXXIII (2015), pp. 591-593: 591, in riferimento al fratello di Giuseppe, Andrea.

[56] Si segnala che nel file con la fotografia messa a disposizione dal museo figura la dicitura «30112 M_P. Bracci_Papa Innocenzo XII_Villa Pignatelli». Il riferimento bibliografico della scheda OA è infatti *Le collezioni della Galleria Borghese. Roma*, a cura di S. Staccioli, P. Moreno, Milano, Rizzoli, 1981, p. 103, dove è presente un busto di Clemente XII all'epoca assegnato a Pietro Bracci (per una nuova attribuzione si veda V. Brunetti, *A ciascuno*, cit., p. 164). Si ringrazia la dott.ssa Carrelli per l'informazione.

[57] A.L. Desmas, *La façade de la basilique de Saint-Jean-de-Latran. Nouveaux documents*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», CX, 1998 (1999), pp. 755-802: 762-765; V. Brunetti, *A ciascuno*, cit., p. 164, fig. 282.

avevano una vocazione privata, almeno nelle iniziali intenzioni dei committenti. Folta è invece la schiera di effigi commissionate ex post, a ricordo dell'azione politica del Pignatelli. Ne deriva quindi l'esigenza di ragionare sull'accessibilità dei prototipi scultorei disponibili, per esempio la probabilità che nello studio all'Armata di Guidi, tra i «doi modelli di Papi» esposti, fosse presente anche la terracotta modellata dal carrarese per il monumento nel Duomo di Napoli[58], e dunque oggetto di studio da parte dei suoi collaboratori.
Si può inoltre menzionare un'altra effigie del Pignatelli che non rientra nel catalogo dei busti né in quello dei monumenti, ossia il rilievo in stucco che lo raffigura con tiara e piviale eseguito da Carlo Marcellini per l'abbazia di Vallombrosa nel 1698-1700[59], e ancora le effigi perdute o non rintracciate. Tra queste, il busto già in Santa Pudenziana (1700) segnalato da Vincenzo Forcella[60], e la statua collocata dal cardinale Marcello D'Aste nel palazzo arcivescovile di Ancona, probabilmente distrutta durante i bombardamenti del secondo conflitto mondiale[61].
La galleria di opere qui analizzate mostra quanto la ricerca dell'autorialità sia ancora un esercizio complesso, laddove manchino addentellati documentari certi, riferibili ad iscrizioni o fonti d'archivio, rivelando quanto la ritrattistica di questo periodo – a cavallo tra i due secoli – necessiti ancora di ulteriori studi e approfondimenti.
Ciò che accomuna tutti questi busti, come sintesi delle differenti declinazioni che gli scultori barocchi seppero dare alle fattezze del pontefice, può essere ben riassunto dalla descrizione del suo carattere fornita da Gaspare Moroni: «nella contingenza era delicato, nell'austerità rigoroso, nella fatica avaro, nella giustizia inflessibile»[62].

[58] C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, introduzione di A. Bacchi, con un contributo di A.L. Desmas, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2007, pp. 41-42, 72 n. 99. Cfr. *Ivi*, p. 89 n. 169.

[59] M. Visonà, *Carlo Marcellini Accademico "spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pisa, Pacini, 1990, fig. 73.

[60] INNOCENTIO XII P. O. M. / IOANNEM MARIAM GABRIELLIVM / NOSTRAE CONGREGATIONIS ABBATEM GENERALEM / IN SACRVM PVRPVRATORVM PATRVM COETVM COOPTANTI / MONACHI HVIVS FAMILIAE / POS. AN. MDCC. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. XIII, Con i tipi di Ludovico Cecchini, 1879, p. 478, n. 1164. Il busto si trovava un tempo nei locali della biblioteca, ormai scomparsi. Non è da escludere che il ritratto vada identificato con uno degli esemplari senza provenienza menzionati in questo contributo. Si veda anche L. von Pastor, *Storia*, cit., p. 423, nota 1.

[61] M. Natalucci, *Ancon dorica Cividas Fidei. Uomini e monumenti della Chiesa nella storia della città di Ancona*, Ancona, Ind. graf. Aniballi, 1980, p. 124. D'Aste era stato nominato cardinale e arcivescovo dal Pignatelli.

[62] G. Moroni, *Dizionario di erudizione ecclesiastica*, vol. XXXVI, Venezia, Dalla Tipografia Emiliana, 1846, p. 36.

APPENDICE I
Tabella riassuntiva dei busti censiti

Figg.	Autore/Prototipo	Collocazione	Inventario	Cronologia	Misure	Iscrizione
1	Lorenzo Ottoni	Ancona, Palazzo degli Anziani	/	1692	Misure non rilevate	SI
2	Lorenzo Ottoni	Milano, Collezione G&R Etro	GE SA 1004	1691-1700	cm 74 x70x 42.5 (base, h. cm 18)	NO
3	Lorenzo Ottoni	Mercato antiquario	/	1695-1700 ca.	cm 109 (comprensivi di peduccio)	NO
4	Domenico Guidi	Roma, Museo di Roma	MR 1196	1694	cm 62	NO
6	Giuseppe Mazzuoli	Roma, Santa Cecilia in Trastevere	/	1698	cm 90x50	SI
7	Giuseppe Mazzuoli	La Valletta, MUŻA (già Nostra Signora della Vittoria)	42715-6	1699	cm 80x107x45	SI
8, 21	Giuseppe Mazzuoli	Napoli, Museo di Villa Pignatelli (già Roma, Collezione Pignatelli di Cavaniglia)	673	1700?	cm 85x100x48	NO
9-10	Bottega di Domenico Guidi (?)	Roma, Collegio Leoniano (già Trinità della Missione)	/	1700	/	SI
11	Anonimo	Napoli, Museo di Villa Pignatelli	921	1703 ca.	cm 85	NO

Figg.	Autore/Prototipo	Collocazione	Inventario	Cronologia	Misure	Iscrizione
12	Anonimo	Roma, Museo di Roma (già Frascati, Villa Muti-Bussi)	MR 3553	1713 ca.	cm 121x83x38	SI
13	Anonimo	Firenze, Institut Français	/	primo quarto del XVIII sec.	cm 72x70x26 (base h. 11)	NO
14	Anonimo	Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister	H4 005 / 037	ante 1726	cm 69x73.5x42	NO
15	Anonimo	Roma, Monastero di Santa Francesca Romana	/	prima metà del XVIII sec.	cm 53.5x50.5x23 (base, h. cm 15)	NO
17	Anonimo	Roma, Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo	/	ante 1723	/	SI
18	Pietro Bracci	Roma, Santi Giovanni e Paolo	/	1725	cm 70	SI
19, 20	Anonimo	Napoli, Museo di Villa Pignatelli	908 a	terzo-ultimo quarto del XVIII sec.	cm 105x98x45	SI

APPENDICE II
Trascrizione delle iscrizioni che accompagnano i busti

1. Ancona, Palazzo degli Anziani

INNOCENTIO. XII PONTIFICI OPTIMO MAXIMO / ANCONITANAE VRBIS OB INGENTES TERREMOTVS ANNI M.D.CXC / RVINAS PATERNO AFFECTV MISERANTI / INSTANTE EM.MO AC. REV.MO PRINCIPE DOMINO / IOANNE NICOLAO S.R.E. CARDINALI DE COMITIBVS /ANCONAE VIGILANTISSIMO EPISCOPO / ET SVBSIDIVM TRIENNALE AD TRES ANNOS / PRO INSTAVRATIONE CIVITATIS REMITTENTI / DVORVMQVE MILLIVM RVBRORVM FRVMENTI EVECTIONES / AD LEVAMENTVM MISERIARVM EROGANTI / EX SENATVS ANCON.VS TANTI BENEFICII MEMORIS DECRETO / AD PVBLICA NEGOTIA / DEP.TI HOC PERENNE GRATI ANIMI MONVM. TVM / ANNO A IESV. CHRISTI NATIVITATE M.D.C.XCII / POSVUERE / ANGELVS GRATIOLVS / IACOBVS SENILIS / IOANNES PICCHIVS TANCREDVS / HIERONVMVS HIPPARCVS / CIRIACVS TAVROLEONVS[1]

[1] L'iscrizione è più tarda ma con ogni probabilità riproduce il testo originale.

2. Roma, chiesa di Santa Cecilia in Trastevere

INNOCENTIO XII PONT. MAX. / PIO IVSTO MAGNANIMO / PATRI PAVPERVM / FRANCISCVS HVIVS TIT. PRESBYTER / S.R.E. CARDIN. DE AQVAVIVA /AB EO / PONTIFIC. PRIMVM CVBICV. PRAEFECT. / ET MOX APOSTOLICVS HISPANIARVM / NVNCIVS CONSTITVTVS / GRATI ANIMI MONVMENTVM POSVIT

3. La Valletta, chiesa di Nostra Signora della Vittoria

D.T.V. / INNOCENTIO XII. / OPTIMO ET SANCTISSIMO PONTIFICI / DISSIDIJS COMPOSITIS / INTER ECCLESIASTICUM ET MAGISTRALE FORUM / EXORTIS / UTRIQUE IURIBUS PIE SERVATIS. / PLURIMIS COMMENDIS LIBERALITER RESTITUTIS / EM: ET REV: DNUS F: D: RAIJMUNDUS/ DE PERELLOS IJ ROCAFULL / GRATO. ET UNANIMI OMNIUM VOTO / TOT. TANTAQUE BENEFICIA AETERNITATI DICAVIT / ANNO A SACRO VIRGINIS PUERPERIO M.DC.IC

Da A. Cosma, T.S. Guido, G. Mantella, *Un raro*, cit. p. 35.

4. Roma, Collegio Leoniano

INNOCENTIO XII / PONTIFICI MAXIMO / OB AVCTAM ANTIQ. DOMVM / AD MONTEM CITATORIVM / ALIAMQ. SS IOANNIS ET PAVLI / IN MONTE COELIO ERECTAM / PRINCIPI MVNIFICENTISSIMO /ANNO IVBILEI MDCC

5. Roma, Museo di Roma

[sul peduccio]: INNOCENTIO XII / PIGNATTELLIO / BENFACTORI

6. Roma, chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo

INNOCENTIO. XII / BENEFACTORI / MAXIMO

7. Roma, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo

INNOCENTIO XII PONTIF. OPTIM. MAX. / QUI AD CHRISTIANAE ET ECCLESIASTICAE DISCIPLINAE / INCREMENTUM / CONGREGATIONI MISSIONIS / INTER CAETERA AMPLISSIMAE MUNIFICENTIAE ARGUMENTA / BASILICAM HANC DOMVM AC REDITUS / PERPETUA VNIONE ADDIXIT / GRATI ANIMI TESTIMONIUM

8. Roma, Museo di Villa Pignatelli

[sul peduccio]: INNOCENTII XII PIGNATELLII P.M. /AEREAM PROTOMEN / PRINCIPI MICHAELI PIGNATELLIO / PARENTI DE SE OPTIME MERITO / IOSUPHUS FILIUS / D. D.



Fig. 1 Lorenzo Ottoni, *Busto di Innocenzo XII*, Ancona, Palazzo degli Anziani.



Fig. 2 Lorenzo Ottoni, *Busto di Innocenzo XII*, Milano, Collezione G&R Etro.



Fig. 3 Lorenzo Ottoni, *Busto di Innocenzo XII*, Mercato Antiquario.



Fig. 4 Domenico Guidi, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, Museo di Roma.



Fig. 5 Domenico Guidi, *Monumento di Innocenzo XII*, dettaglio, Napoli, Duomo.



Fig. 6 Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, chiesa di Santa Cecilia in Trastevere.



Fig. 7 Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Innocenzo XII*, La Valletta, National Museum of Art.



Fig. 8 Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Innocenzo XII*, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



Figg. 9-10 Bottega di Domenico Guidi (?), *Busto di Innocenzo XII*, Roma, Collegio Leoniano.



Fig. 11 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



Fig. 12 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, Museo di Roma.



Fig. 13 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Firenze, Institut Français.



Fig. 14 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.



Fig. 15 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, Monastero di Santa Francesca Romana.



Fig. 16 Vincent Hubert (da un dipinto di Ludovico David), *Ritratto di Innocenzo XII*, dettaglio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica.



Fig. 17 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo.



Fig. 18 Pietro Bracci, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.



Fig. 19 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



Fig. 20 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, dettaglio, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



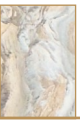
Fig. 21 Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Innocenzo XII*, dettaglio, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.

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 Picta. 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 Picta. Viaggio nella storia della tutela di Piazza dei Cavalieri and Il caso San Rossore di Donatello. Storia travagliata di un busto reliquiario, 18891976* (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, 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.



PROFILO AUTORE

Cristiano Giometti

Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna (L-ART/02) 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. Attualmente sta dirigendo 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.

Cristiano Giometti is Associate Professor of History of Modern Art at SAGAS Department of the University of Florence. He received his PhD in History of Art with a study on the Baroque sculptor, Domenico Guidi (1625-1701), from the University of Pisa in 2004. He has published extensively on Roman Baroque sculpture and its diffusion in Europe and on the restoration of ancient sculptures in the 18th century. He is also interested in the history of exhibitions of old masters' art collections in Italy and the United States between the 1930s and 1940s. He is currently Presidente del Corso di laurea Magistrale in Storia dell'Arte and member of the scientific board of the PhD program in History of the Arts, Performing and Visual Arts of the University of Florence, Pisa and Siena. His publications include: *Domenico Guidi (1625-1701). Uno scultore barocco di fama europea* (Roma 2010); *Il Museo del Palazzo di Venezia. Le sculture in terracotta* (Roma 2011), a research project financed by the Getty Foundation, in collaboration with Grazia Maria Fachechi; *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America* (1938-1940) (Roma 2016), co-authored with Lorenzo Carletti; *Per diletto e per profitto. I Rondinini, le arti e l'Europa* (Milano 2019), co-authored with Loredana Lorizzo. He is currently directing a project of national interest (PRIN) on the cataloguing of Baroque sculpture in the region of Lazio and the border areas of Tuscany and Campania.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1: Foto Gaetano Apicella, Ancona; **4**, **12**: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico / Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali; **7**: Courtesy of Heritage Malta; **8**, **11**, **19**, **20**, **21**: Su concessione del Ministero della Cultura – Palazzo Reale di Napoli; **15**, **18**: su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno; **14**: Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; **16**: Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura; **17**: Foto Virgilio D'Ercole, su concessione Mic – Direzione Generale Abap.

FUTURA

Le logge medievali della città di Genova

L'architettura medievale genovese presenta ancora oggi le forme e il colore, tipicamente bicromo, delle pietre che il territorio ha offerto: le rocce grigio-nere liguri, come la "pietra di Promontorio" e l'ardesia; le pietre chiare, come il prezioso marmo di Carrara e gli antichi elementi di riuso, i marmi romani. Laddove ricostruzioni e intonaci hanno coperto le strutture antiche, riaffiorano oggi le oltre duecento logge in cui i materiali storici di costruzione sono ancora facilmente individuabili. Archi e colonne in pietra e mattone restano a testimonianza di quei grandi ambienti aperti che si trovavano al pianoterra dei palazzi nobiliari genovesi, dove si svolgevano le attività della famiglia.
La Fondazione Franzoni, continuando la ricerca sistematica sulla cultura dell'abitare a Genova promuove un progetto per favorirne la conoscenza, curato dalla dott. ssa Gaia Leandri (Università degli Studi di Genova, dAD-Dipartimento Architettura e Design), la quale aveva anticipato le linee essenziali dell'attività di ricerca su *Marmora et Lapidea* 4-2023 (***Immagine e materia della città antica: i lapidei nelle logge medievali genovesi***).
Le logge, elemento architettonico caratteristico dell'edilizia genovese nei secoli XII-XIV, si presentavano come ambienti aperti sul piano strada, pur mantenendo un carattere di uso privato. Obiettivi generali sono: restituzione di una mappatura aggiornata delle logge medievali visibili nei tre sestieri genovesi di Prè, del Molo e della Maddalena; campagna fotografica di ciascuna loggia; creazione di una piattaforma digitale per favorire l'aggiornamento e la condivisione; creazione di un archivio digitale delle immagini; creazione di una scheda, digitale e cartacea, per ciascuna loggia; elaborazione della mappa digitale con collegamenti alle schede; pubblicazione di tre volumi (sestieri del Molo, della Maddalena e di Prè) sulla storia delle logge con mappature in appendice.

Tutte le statue partono da Roma.
Scultura barocca tra centro e periferia 1630-1750

A Roma, presso Palazzo Caetani, Fondazione Camillo Caetani, il 12-13 febbraio 2026 si svolgerà il convegno finale del progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: knowledge and engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio provinces and the border areas* (Università degli Studi di Firenze – Università degli Studi di Salerno).
Il convegno intende approfondire la diffusione e la ricezione della scultura barocca romana nell'area del Lazio al di fuori del contesto dell'Urbe, valorizzando una geografia artistica ancora in larga parte marginalizzata dagli studi. Attraverso l'analisi di

cantieri, committenze, mobilità degli artisti e luoghi di fruizione – civili e religiosi – si propone una rilettura della produzione scultorea tra Seicento e Settecento che, pur dialogando con i modelli romani, manifesta spesso tratti originali e modalità autonome di elaborazione del linguaggio barocco.
Il titolo *Tutte le statue partono da Roma* vuole richiamare non solo un decentramento geografico, ma anche un'apertura metodologica, rivolta a cogliere i fenomeni di trasmissione, adattamento e reinvenzione che animano i territori laziali in età barocca. A partire dai casi di studio locali, l'obiettivo è ricostruire reti, relazioni e scenari alternativi che contribuiscano a una più articolata mappa della scultura italiana del secondo Seicento e del primo Settecento.
La Fondazione Franzoni pubblicherà in questa sede gli atti dell'assise che presenteranno saggi di Elisa Acanfora, Adriano Amendola, Giuseppe Aruanno, Vittoria Brunetti, Chiara Carpentieri, Maichol Clemente, Paolo Coen, Maria Celeste Cola, Giuliano Colicino, Anna D'Ambrosio, Giuseppe Dardanello, Grégoire Extermann, Gianluca Forgione, Cristiano Giometti, Francesco Federico Mancini, Antonio Marras, Tomaso Montanari, Carla Mazzarelli, Giuseppina Merola, Angela Orlandi, Antonio Russo, Donato Salvatore, Daniele Sanguineti, Teresa Leonor M. Vale.

Dalla storia di un palazzo alla storia di una città. La scultura apuana tra Roma, Londra, Dublino e oltre attraverso le Esposizioni Universali

La Fondazione, nell'ambito di una più ampia collaborazione con diverse istituzioni culturali, ha iniziato con i contributi di Christine Casey del Trinity College di Dublino (***Evidence for the work of Pietro Lazzerini in Irish Archives: preliminary findings and an unpublished document***) e di Luisa Passeggia (***Carrara e il mercato della scultura tra Londra e Dublino in età vittoriana***) editi su *Marmora et Lapidea* 5-2024 un progetto di ricerca sulla presenza degli artisti italiani in Gran Bretagna e Irlanda tra la fine del Settecento e gli inizi del Novecento. In occasione della mostra *Dalla storia di un palazzo alla storia di una città. La scultura apuana tra Roma, Londra, Dublino e oltre attraverso le Esposizioni Universali*, promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, che si svolgerà nell'inverno 2026, saranno presentate le schede di alcuni scultori nativi della Lunigiana che sono state predisposte e saranno rese fruibili in maniera permanente, alle voci, del ***Dizionario degli scultori e lapicidi della Lunigiana***, promosso dal *CISMaL – Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo*.
La mostra presenta il profondo legame che, nella storia, nella cultura e nell'immaginario ottocentesco, hanno intessuto gli scultori di Carrara sul mercato artistico internazionale, favoriti dal ruolo trainante delle Grandi Esposizioni.

Palazzo Binelli, dal 2006 sede della Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, racchiude in sé la storia della città attraverso la storia della scultura attraverso tre busti marmorei raffiguranti Cherubino Binelli (1858-1920), la moglie Clotilde Serri e la sorella di lei, Carolina, eseguiti dallo scultore Pietro Lazzarini (1842-1918): gli esiti delle attuali ricerche ne fanno emergere la caratura internazionale testimoniata – oltre che dal monumento ai caduti della Guerra Civile a Gettysburgh in Pennsylvania – dalle sculture monumentali da lui realizzate per le cattedrali di Armagh e Monaghan in Irlanda.
L'individuazione degli altri artisti carraresi che hanno alimentato questo importante settore del mercato dell'arte ha originato il *concept* di una mostra che intende far conoscere gli aspetti meno noti di una storia della scultura le cui radici affondano nella storia della cultura materiale e nella storia del gusto, discipline che a Carrara, attraverso l'economia del marmo, ha trovato nelle grandi Esposizioni Universali lo strumento capace di privilegiarne la diffusione sulla scena del mercato artistico internazionale.
Durante il periodo della mostra una serie di incontri seminariali e conferenze illustreranno le novità emerse dalla ricerca.

Fra Oriente e Occidente.
Il Mediterraneo e le sue storie e culture interconnesse dal Medioevo a oggi

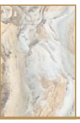
La Fondazione Franzoni in collaborazione con una serie di Università italiane, europee e americane intende promuovere una serie di incontri destinati al pubblico di non specialisti, in cui studiose e studiosi di prestigio terranno conferenze volte a presentare in ottica interdisciplinare le storie e le culture del Mediterraneo dal Medioevo all'età contemporanea. Gli interventi spazieranno dal mondo cristiano a quello musulmano. In particolare saranno prese in esame grandi questioni che hanno segnato la storia politica, culturale, religiosa, sociale ed economica, attraverso una serie di casi di taglio micro o macro che saranno in grado di attirare l'interesse del pubblico attraverso un'esposizione accattivante e di respiro.
Il ciclo di nove incontri e due giornate plenarie (settembre 2026-maggio 2027) – i cui esiti verranno pubblicati in due volumi – metterà a fuoco le modalità e i rapporti che hanno determinato l'attuale assetto del mondo mediterraneo, con particolare attenzione alla circolazione delle persone e delle idee, ai commerci e agli "incontri/scontri" fra culture differenti.

La circolazione di idee e di persone tra Italia e l'America Latina tra Otto e Novecento

La Fondazione Franzoni, attraverso il CISMaL – Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, collabora con ACIMETRIA - Grupo de Investigación Arte, Circulaciones y Mediaciones Transnacionales entre Italia y América, ed in particolare con l'Università Autonoma de Chile (prof.ssa Noemi Cinelli, prof.ssa Luisa Consuelo Soler Lizarazo) e l'Università de La Laguna – Tenerife, España (prof.ssa Noemi Cinelli). L'iniziativa si inserisce nel quadro del progetto pluriennale finanziato dal Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT, Cile), intitolato *De mármoles y bronces entre el Mediterráneo y los Andes. Relaciones artísticas ítalo-chilenas. Ámbito escultura (1829-1929)*, volto ad approfondire le relazioni tra l'Italia e le Americhe nel campo delle arti, con particolare attenzione alla scultura.

Il progetto analizza in modo specifico la presenza e il ruolo attivo di scultrici e scultori cileni in Italia e di artisti italiani in Cile, la circolazione delle opere tra i due Paesi sia in ambito pubblico sia privato, nonché l'adozione e la rielaborazione di modelli estetici italiani nella plastica scultorea cilena. Tali fenomeni vengono esaminati alla luce delle dinamiche di influsso, mediazione e trasferimento culturale che caratterizzano l'arco cronologico compreso tra il 1829 e il 1929. Genova con il suo porto fu snodo fondamentale di questa circolazione che ebbe poi il suo sviluppo con l'emigrazione di massa.

Gli esiti delle ricerche, condotte in collaborazione anche con istituzioni culturali italiane, europee e americane, saranno presentati su *Marmora et Lapidea*.



SEZIONI DELLA RIVISTA

Fontes

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

Studia

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

Fragmenta

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti
e tipologie dei marmi e del lapideo

Marmor absconditum

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti
e da riscoprire

Museum marmoris

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero
e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

Futura

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni
scientifiche

Marmora et Lapidea

anvur

A-CLASS Journal
National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes

Rivista scientifica

Area 8 (Architettura – CUN/VQR 8a)
Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)
Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Rivista di Classe A

Settore disciplinare 10/B1 (Storia dell'Arte)

Marmora et Lapidea

Editorial Team

Editor-in-Chief

Claudio Paolocci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

Editorial Board

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova
Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD
Luisa Passeggia, CISMaL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

Scientific Committee

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD
Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo
Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST
Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS
Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD
Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova
Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne
Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS
Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes
Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA
Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios
Rosa López Torrijos, Universitad de Alcalà de Henares
Arianna Magnani, Università degli Studi di Enna “Kore”
Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d’Arte, Varsavia
Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici
Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST
Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS