

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapis



7 - 2026



FONDAZIONE FRANZONI ETS

TUTTE LE STATUE PARTONO DA ROMA

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

Atti del Convegno di Studi

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

a cura di Adriano Amendola e Cristiano Giometti

ISSN 2724-4229 [online]

ISBN 9791280779229

Arti Grafiche Francescane srls



Marmora et Lapidea

anno VII

2026



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

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

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

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

© 2026, FONDAZIONE FRANZONI ETS

Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA

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

ISSN 2724-4229 [online]

Numero monografico anno VII (2026): ISBN 9791280779229

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it

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



INDICE

Adriano Amendola, Cristiano Giometti

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

Scultura tra contesti e narrazioni

Angela Orlandi

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

Anna D'Ambrosio

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

Alessandra Rodolfo

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

Giuseppina Merola

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

Vittoria Brunetti

Una «divota statua» carrarese a Montefiascone » 95

Problemi tecnici e forme della sperimentazione

Giuliano Colicino

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

Antonio Marras

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

Antonio Russo

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

Adriano Amendola

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

L'importanza dei committenti

Francesco Federico Mancini

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

Chiara Carpentieri

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

Maria Celeste Cola

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

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

Daniele Sanguineti

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

Giuseppe Dardanello

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

Donato Salvatore

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



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

Gianluca Forgione

Il Cristo velato e la scultura barocca romana » 377

Elisa Acanfora

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

Filippo Aruanno

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

La diffusione dei modelli romani

Paolo Coen

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

Cristiano Giometti

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

Antonello Ricco

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

Teresa Leonor M. Vale

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

Grégoire Extermann

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

Carla Mazzarelli

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Adriano Amendola e Cristiano Giometti



Antonio Russo

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

Abstract ITA

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

Abstract ENG

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

Parole chiave

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Ringrazio l'amico Dario Donetti per la suggestione.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



Fig. 2

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



Fig. 3 Roma, mostra dell'Acqua Felice.



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

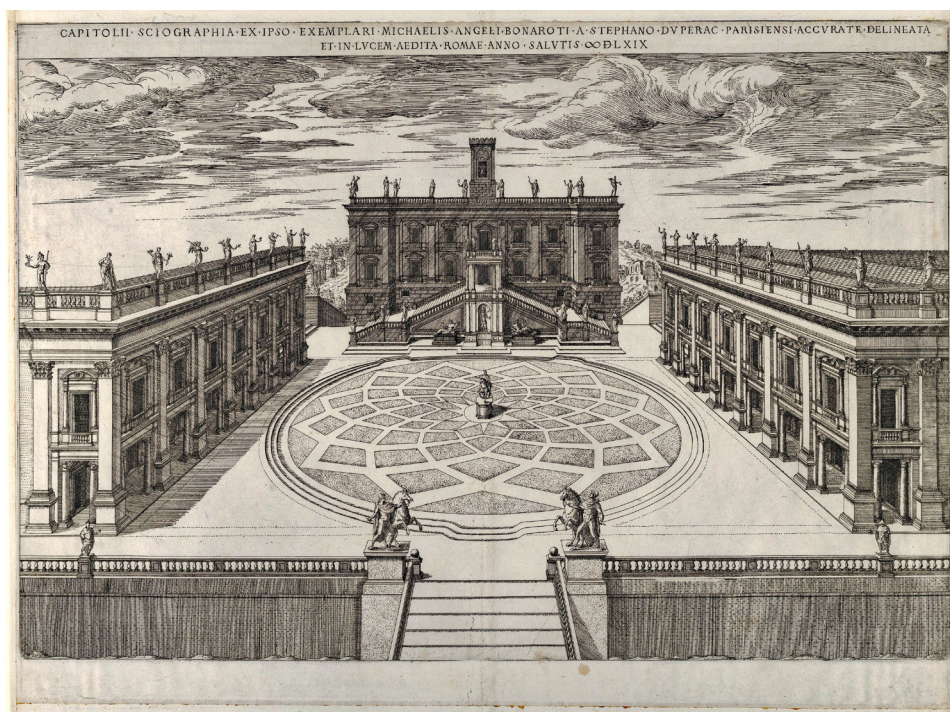


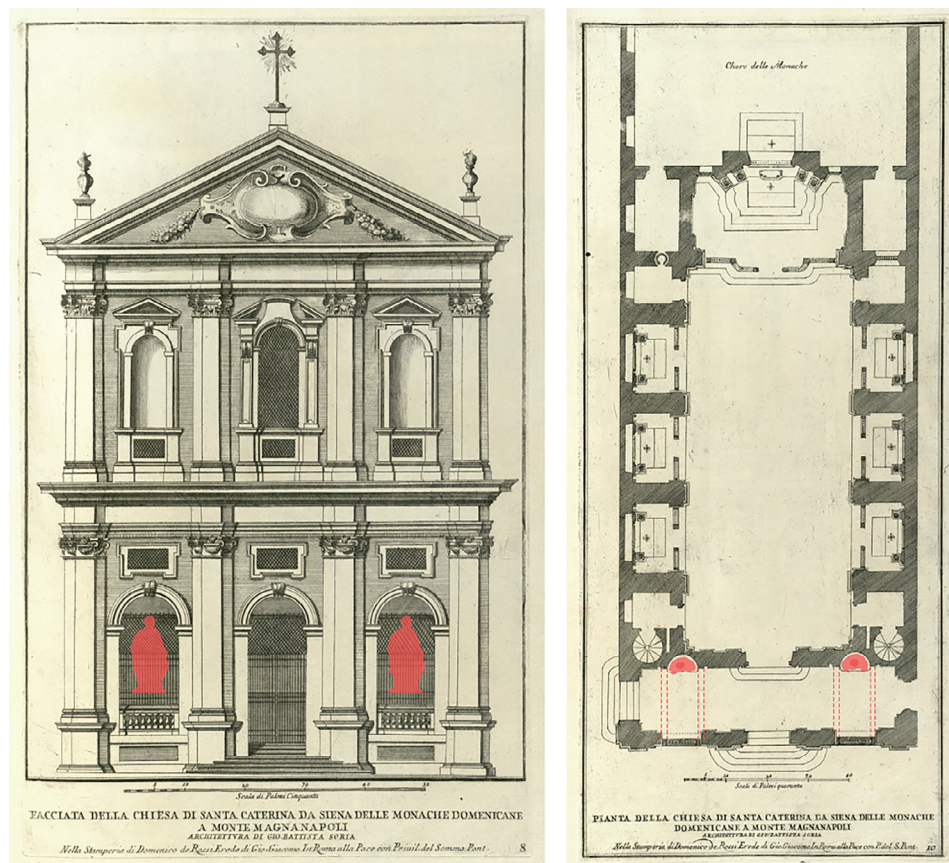
Fig. 5 S. Duperac, *Capitolii sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroti ...*, incisione, 1569.



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



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



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

Fig. 8



Fig. 9

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



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



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

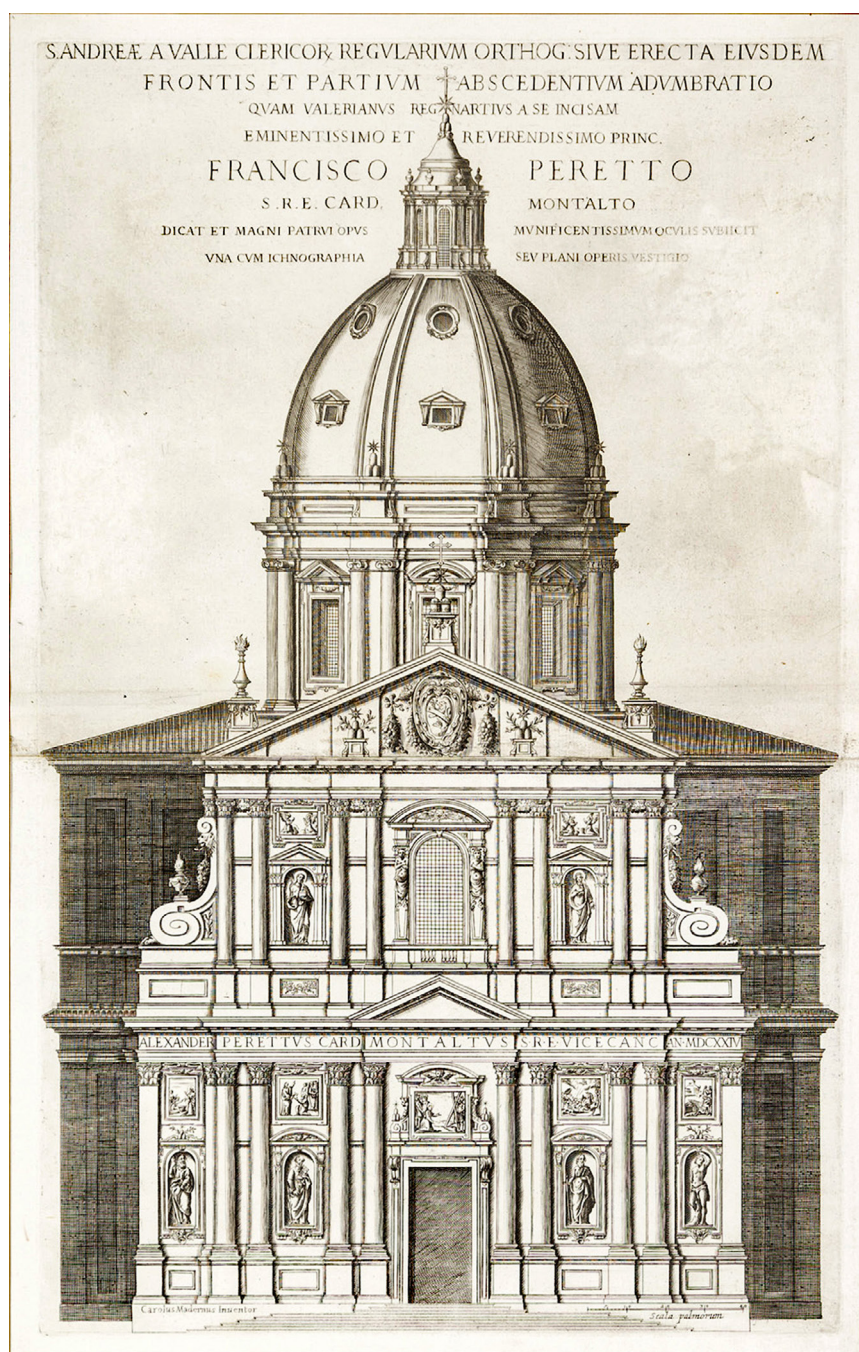


Fig. 12 Valerien Regnard, disegno di facciata per Sant'Andrea della Valle, incisione, 1642.



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



PROFILO AUTORE

Antonio Russo

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

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



REFERENZE FOTOGRAFICHE

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



Marmora et Lapidea



A-CLASS Journal

National Agency for the Evaluation
of Universities and Research Institutes

Rivista scientifica

Area 8 (Architettura – CUN/VQR 8a)

Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Rivista di Classe A

Settore disciplinare 10/B1 (Storia dell'Arte)

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

Luisa Passeggia, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

SCIENTIFIC COMMITTEE

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Arianna Magnani, Università degli Studi di Enna "Kore"

Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

