

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



Daniele Sanguineti

Filippo Parodi: la consistenza dei soggiorni romani e il riutilizzo dei modelli tra Genova e Venezia

Abstract ITA

Filippo Parodi, il più importante scultore attivo a Genova nel corso del secondo Seicento, ebbe una formazione estremamente complessa, in cui entrarono in gioco non solo i rapporti con l'ambiente dei pittori locali (in particolare Domenico Piola) e l'eredità di Pierre Puget (in città nel corso degli anni Sessanta del Seicento), ma soprattutto le permanenze a Roma e il contatto diretto con l'ambiente di Bernini e dei berniniani. Il contributo analizza nuovamente quanto è noto sui due soggiorni a Roma (1660-1666 circa e 1672) e propone una suggestiva casistica di modelli repertoriali tratti da quell'ambiente e costantemente impiegati da Parodi per progettare le sue sculture, sia a Genova sia nel corso del lungo soggiorno in Veneto.

Abstract ENG

Filippo Parodi, the most important sculptor working in Genoa during the second half of the 17th century, had an extremely complex background, shaped not only by his connections with the local painting community (in particular Domenico Piola) and the legacy of Pierre Puget (who was in the city during the 1660s), but above all his stays in Rome and his direct contact with the circle of Bernini and his followers. This paper re-examines what is known about his two stays in Rome (c. 1660-1666 and 1672) and presents a compelling case study of repertoire models drawn from that milieu and consistently employed by Parodi to design his sculptures, both in Genoa and during his long stay in the Veneto.

Parole chiave

Età barocca, Filippo Parodi, progettazione per la scultura, scultura genovese

Si può senz'altro sostenere che lo scultore genovese Filippo Parodi – con due permanenze a Roma restituite dalle fonti biografiche e da un documento – abbia attuato, all'esordio della seconda metà del Seicento, il primo contatto, davvero diretto e consistente, con la cultura figurativa barocca di stampo romano¹. L'assunto, impostato all'insegna di un certo attardamento, richiede alcune puntualizzazioni e certamente implica una funzionale approssimazione².

Se in patria la maggior parte della committenza si rivelò, durante la prima parte del secolo, tendenzialmente conservatrice e fidelizzata, per i risvolti pubblici, a una forma di decoro garantita dallo 'standard' delle botteghe locali di matrice lombarda³, in ambito romano, invece, famiglie illuminate di liguri, come i genovesi Raggi – strettamente legati a Urbano VIII – o i savonesi Raimondi, Siri e Gavotti, utilizzarono dagli anni quaranta Bernini e i suoi collaboratori per cantieri sperimentali, come la cappella Raimondi in San Pietro in Montorio (entro il 1647), la *Memoria di suor Maria Raggi* in Santa Maria sopra Minerva – terminata in seguito alla nomina cardinalizia di Lorenzo Raggi (1647) –, o la grandiosa cappella Gavotti in San Nicola da Tolentino, con un assetto scultoreo – eseguito da Cosimo Fancelli, Antonio Raggi ed Ercole Ferrata – parzialmente concluso nel 1674 e finalizzato a veicolare il culto savonese della Madonna della Misericordia⁴.

¹ Per Filippo Parodi cfr. almeno: L. Magnani, *Documenti per l'attività di Filippo Parodi a Genova e in Veneto*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 205-208; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino, Allemandi, 2013, pp. 168-177, 432-435; M. Bruno, D. Sanguineti, *Parodi, Filippo (Giacomo Filippo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81 (2014), pp. 413-419; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi: fonti, documenti, considerazioni*, in *Filippo Parodi. Le Metamorfosi*, a cura di L. Leoncini, Genova, Sagep, 2024, pp. 9-31.

² Non si possiedono, tanto per citare un caso meritevole di attenzione, evidenze circostanziate sulla natura dell'aggiornamento – riguardante il versante tecnico, non solo compositivo (quindi molto probabilmente non mediato) – che il genovese Marco Antonio Poggio, uno scultore in legno di formazione bissonesca destinato a morire in Spagna anteriormente al 1674, mise a punto nel corso dei tardi anni Cinquanta, come rivelano le notevoli suggestioni berniniane contenute nella macchina processionale per l'oratorio *Mortis et Orationis* a Genova Sampierdarena raffigurante la *Decollazione del Battista*. Cfr. D. Sanguineti, *La Decollazione del Battista di Marco Antonio Poggio: il teatro barocco a Genova*, in *La Decollazione del Battista di Marco Antonio Poggio. Storia e restauro*, a cura di D. Sanguineti, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2013, pp. 18-53.

³ L. Magnani, *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in *Genova nell'Età Barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio-26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 291-302 (in particolare pp. 292-293).

⁴ Cfr. in generale D. Sanguineti, *'Come si costuma in Roma': appunti di committenza artistica*

Un caso ben noto è poi quello dei genovesi Franzone: Giacomo dedito a una brillante carriera ecclesiastica in stretto rapporto con i Pamphilj e con un ruolo di spicco entro la Congregazione per la Reverenda Fabbrica di San Pietro, il fratello Agostino presente a Roma nel decennio centrale del secolo, quando fu eletto ministro residente della Repubblica presso la Santa Sede (1657-1658) e quando non poche sculture algardiane raggiunsero le dimore genovesi della famiglia⁵. Tra queste è d'obbligo ricordare il *Battesimo di Cristo* (Cleveland, Museum of Art) e il grande *Crocifisso*, commissionato, secondo la narrazione di Bellori e Baldinucci, mutuando il prototipo Alamandini e solo in seguito dislocato da uno spazio privato alla dimensione pubblica dell'altare, come fulcro della cappella gentilizia che Agostino si assicurò, dal 1677, entro la chiesa carmelitana dei Santi Vittore e Carlo a Genova⁶. Queste famiglie di 'nazione genovese' avevano maturato, evidentemente, una diversa sensibilità a stretto contatto con la corte romana, alla quale per di più arrecavano un flusso cospicuo di denari e dalla quale trassero consolidamenti della carriera diplomatica, degli affari o dei ruoli di prestigio.

Un significativo evento determinò una più ampia divulgazione del codice scultoreo romano: l'approdo a Genova, nel dicembre 1660, del marsigliese Pierre Puget, il quale, trattenendosi in città per nove anni, si fece l'interprete, per mirate commissioni (i Brignole, i Sauli, i De Marini), di importanti novità giunte dalla Roma barocca, contribuendo a fornire – attraverso altari, allestimenti, statue, busti e gruppi scultorei realizzati con linguaggio innovativo ma meno enfatico di quello berniniano – nuove tipologie di riferimento e ad avviare, memore dell'esperienza presso Pietro da Cortona, una intensa stagione di interferenze tra le arti⁷.

della 'nazione genovese' in età barocca, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano, Skira, 2015, pp. 197-201.

⁵ In generale per i fratelli Franzone e il loro gusto collezionistico: *La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata. Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, a cura di M. Bruno, D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2013.

⁶ Cfr. P. Boccardo, *Vicende e identificazione delle opere di Algardi nella collezione Franzone e un inedito bronzo delle civiche raccolte genovesi*, in *La cappella dei Signori Franzoni*, cit., pp. 39-55; D. Sanguineti, *A margine della cappella Franzone: Algardi e Genova*, in *La cappella dei Signori Franzoni*, cit., pp. 127-155; D. Sanguineti, *Alessandro Algardi's Franzone Crucifix*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honor of Jennifer Montagu*, a cura di C.H. Miner, Milano, Skira, 2015, pp. 147-158.

⁷ Per Pierre Puget: Klaus Herding, *Pierre Puget (1620-1694)*. Édition révisée par Geneviève Bresc-Bautier, Dijon, Édition Fatou, 2023, 4 volumi (con bibliografia precedente). Per il soggiorno genovese di Puget cfr. anche L. Magnani, *Pierre Puget, uno scultore barocco fra Genova e la corte di Francia*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal, *Genova e la Francia. Opere, artisti,*

Filippo Parodi, dotato di una formazione da falegname perfezionata nel corso della parte finale degli anni Cinquanta grazie ai rapporti intrecciati con il pittore Domenico Piola – che si stava imponendo come elargitore di progetti grafici a beneficio di scultori, marmorari, stuccatori e argentieri⁸ – restò fedele alla propria natura di raffinato intagliatore.

Il primo soggiorno a Roma, per il quale occorre ancora totalmente affidarsi alla testimonianza del biografo settecentesco, Carlo Giuseppe Ratti, e che dovrebbe cadere poco oltre il 1660, quando aveva appena superato i trent'anni, venne svolto, per i sei anni successivi⁹, proprio con lo scopo di aggiornare le competenze di intagliatore e osservare la tecnica scultorea dei berniniani, i repertori circolanti e le sculture pubblicamente visibili.

È utile ribadire la singolare concomitanza tra gli anni della prima permanenza romana di Filippo e lo svolgimento del cantiere della Cattedra di san Pietro, dove una schiera di artisti, dalle svariate provenienze e competenze, traducevano il grandioso progetto elaborato da Bernini¹⁰. Si deve rilevare che l'individuazione del maestro proprio in Bernini, il quale, secondo il biografo, «di buon genio lo ricevette in discepolo»¹¹, non è per ora supportata da documenti, ma neppure è da escludere come possibilità di inserimento del genovese, in ogni caso già adulto e pratico, nel principale cantiere in quel momento attivo nella basilica vaticana.

committenti, collezionisti, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2003, pp. 109-123.

⁸ Per il ruolo di progettista assunto da Domenico Piola a favore degli scultori: D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua casa*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2004, pp. 115-124; D. Sanguineti, *I percorsi di Domenico Piola*, in *Domenico Piola 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 13 ottobre 2017-7 gennaio 2018), a cura di D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2017, pp. 11-57 (in particolare pp. 28-34).

⁹ La cronologia più plausibile della permanenza romana deve tener conto della periodizzazione offerta da Ratti, il quale, nella versione manoscritta della biografia, ricordava l'età di Filippo quando Piola gli consigliò quel percorso – «in età di trenta e più anni» –, e, nella versione a stampa, segnalava che «sei anni studiò colà il Parodi: indi a Genova ritornò fatto Scultore, e di qualche grido»: C.G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri e de' foresti che in Genova operarono*, Genova 1762, Archivio Storico del Comune, ms. 44, c. 56r (ed. a cura di M. Migliorini, Genova, Università di Genova, 1997, p. 58); C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi, tomo secondo, scritto da Carlo Giuseppe Ratti, pittore, e socio delle Accademie Ligustica, e Parmense: in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova, Stamperia Casamara, 1769, p. 54. Proponendo, nel testo a stampa, una quantificazione in sei anni della permanenza romana, Ratti andava a emendare l'arco temporale fissato in un primo tempo nel manoscritto («Fatichò colà per tre anni continui»).

¹⁰ L. Magnani, *L'intaglio tra apparato e statuaria: l'idea di scultura di Filippo Parodi*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, cit., pp. 127-134 (in particolare p. 128).

¹¹ C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, cit., p. 54.

Proprio una scenografica compagine di rilievi, statue e decori a intaglio costituisce la prima commissione affrontata all'indomani del rientro in patria: il 12 luglio 1667, Parodi, definito «intagliatore», elaborò, per conto dell'armatore Filippo Spinola, «li lavori per ornamento della nave nominata il Paradiso, che si sta perfetionando sopra la spiaggia di Sampierdarena»¹². In particolare l'apparato che rivestiva l'intera poppa della nave, di cui Parodi esibiva un modelletto in terracotta, rispondeva a un disegno, anch'esso citato nel contratto, fornito da Domenico Piola e identificabile con quello conservato a Parigi per via della presenza di alcuni santi, citati nel capitolato, entro il bassorilievo del quadro di poppa¹³.

Questa prima esperienza romana non rappresentò affatto per Parodi, come il decoro della nave *Paradiso* esemplifica, una cesura con la precedente attività di intagliatore; anzi il rinnovamento della statuaria da parata genovese avvenne proprio in quella circostanza, durante la quale fu fondamentale la diretta osservazione dei risultati ormai ampiamente sperimentati dai grandi scultori. A esemplificare la produzione di figure mitologiche in legno dorato che Parodi distribuì nei saloni e nelle gallerie dei palazzi genovesi si possono citare la coppia di *Fauni reggitorciera* (Genova, palazzo Durazzo Pallavicini)¹⁴ – derivanti con evidenza dall'*Autunno* scolpito dal giovanissimo Gian Lorenzo nell'ambito delle *Stagioni* lavorate dal padre Pietro (Frascati, Villa Aldobrandini) – e la *Specchiera* con il mito di Narciso scortata dalle quattro *Stagioni*, ossia il cosiddetto 'fornimento Durazzo' (Albissola, villa Durazzo Faraggiana)¹⁵, databile alla fine degli anni Sessanta, nell'ambito del quale l'*Autunno* [fig. 1] dichiara, nella disposizione degli arti, la ripresa del *Bacco* (Roma, Galleria Doria Pamphilj) di François Du Quesnoy.

Si deduce che Parodi a Roma fosse mosso da una volontà di rilevazione davvero massiva di quanto elaborato dai maggiori scultori nei decenni precedenti con lo

¹² D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso': precisazioni cronologiche e spunti di riflessione*, in «Paragone», LXIII, 106 (753), 2012, pp. 67-87.

¹³ Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 10509. Un altro foglio, da collegare con evidenza alla stessa commissione, si conserva a Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D4246. Per entrambi i disegni progettuali: D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso'*, cit., pp. 70, 80 note 19 e 20 (con bibliografia precedente).

¹⁴ E. Baccheschi in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, pp. 344-345, n. 195; D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso'*, cit., pp. 73, 82 nota 33; Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., pp. 170, 262-263 nota 314.

¹⁵ A. González-Palacios, *Il mobile in Liguria*, con la collaborazione di E. Baccheschi, Genova, Sagep, 1996, pp. 77-80; L. Magnani, *Narciso e lo specchio*, in «FMR», 15 (2006), pp. 99-110; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., pp. 171, 263-264 nota 319; M. Bruno, «Intrecciando arabeschi, e fogliami». *Filippo Parodi as intagliatore in Wood: new attributions and considerations*, in *The Eternal Baroque*, cit., pp. 348-351.

scopo di un trasferimento in patria di bagagli colmi di appunti e modelletti. E proprio a lui occorre riconoscere il merito di aver divulgato a Genova, tra le svariate suggestioni ricevute dal contatto con un'ampia gamma di decoratori e intagliatori orbitanti attorno a Bernini, l'idea di intaglio come apparato per uno spazio interno e, in particolare, la diffusione della statua cantonale spesso addizionata alla funzione di reggitorcia o di reggivaso, eretta su un basamento condotto a scoglio¹⁶. In occasione del matrimonio tra Giovanni Andrea III Doria e Anna Pamphilj, nell'inverno 1671, Parodi venne ricompensato per la realizzazione di due statue in legno dorato raffiguranti *Tritoni con aquile* [fig. 2] e per l'elaborazione di una carrozza «a forma di trionfo con intagli, figure sopra dorate, guarnizioni in oro» che, con una «foggia non prima usata», doveva scortare la principessa dal molo di Genova alla villa Doria di Fassolo¹⁷. Resta, come unica testimonianza, il disegno progettuale relativo a un brano del veicolo [fig. 3], il treno posteriore che visualizza parte dell'invenzione a carattere encomiastico e mostra una totale adesione ai canoni impiegati a Roma proprio in quegli stessi anni. L'autore del progetto disegnato, probabilmente lo stesso Filippo¹⁸, sembra ispirarsi, nel motivo morfologico e nel

¹⁶ D. Sanguineti, *Parodi, Torre, Maragliano. Appunti sulla scultura d'arredo in età barocca*, in *Barocco segreto. Arte genovese dalle collezioni private*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 7 aprile-10 luglio 2022), a cura di A. Marengo, A. Orlando, Genova, Sagep, 2022, pp. 110-121; D. Sanguineti, *Per la scultura d'arredo genovese: due torchiere con zefiri e delfini*, in *Nuove Luci. Acquisizioni, donazioni e restauri. Galleria Nazionale della Liguria 1958-2021*, a cura di A. Guerrini, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2022, pp. 283-289 (con bibliografia precedente).

¹⁷ L. Stagno, *Feste barocche e «segni di allegrezza»: le nozze Doria-Pamphilj nel 1671 nel Palazzo del Principe a Genova*, in *Capitali della festa. L'Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca, 2007, pp. 149-162; L. Stagno, *Committenze artistiche per il matrimonio di Anna Pamphilj e Giovanni Andrea III Doria Landi (1671)*, in *The Pamphilj and the Arts Patronage and Consumption in Baroque Rome*, a cura di S.C. Leone, Chestnut Hill, McMullen Museum of Art, 2011, pp. 55-75; L. Stagno, *L'attività di Filippo e Domenico Parodi per i Doria Principi di Melfi*, in «Rivista d'Arte», 2012, pp. 353-386; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., pp. 172, 264-265 nota 326; L. Stagno, *L'attività per i Doria principi di Melfi di Domenico Piola, «pittore stimato»*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, a cura di D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2019, pp. 148-163.

¹⁸ Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D3393; E. Gavazza, *Documenti per Filippo Parodi. L'altare del Carmine e la specchiera Brignole*, in «Arte Lombarda», 58-59, 1981, p. 36; P. Boccardo, *Novità su Gregorio De Ferrari e Filippo Parodi. I progetti per la tomba del doge Francesco Morosini e alcuni inediti*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XV, 43-44-45 (1993), pp. 43, 46-47 nota 40; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., pp. 95, 115 nota 53, 172, 264-265 nota 326 (con ampia bibliografia precedente); D. Sanguineti, *I percorsi di Domenico Piola*, cit., p. 33; L. Stagno, *L'attività per i Doria*, cit., pp. 157-158.

taglio conferito all'indagine del brano, al progetto di un treno posteriore assegnato a Ludovico Gimignani¹⁹, mostrando che quella «foggia», espressamente richiesta, era di fatto la nuova maniera romana caratterizzata da forme animate in linea con le invenzioni di Bernini, di Ciro Ferri e di Johann Paul Schor²⁰.

Per esemplificare la portata, nel campo della scultura per l'arredo, dell'impatto dei modelli importati da Parodi a Genova si può citare la figura più utilizzata, ossia il delfino mostruoso letteralmente estratto, come citazione alla moda, dalla Fontana del Tritone che Bernini eresse in piazza Barberini nei primissimi anni Quaranta: la coppia di torciere raffiguranti, su alti basamenti a scoglio, tre delfini dai corpi serpentiformi intrecciati (Genova, collezione privata) costituisce un esempio di altissima qualità²¹.

Il 14 marzo 1672 Filippo fu censito a Roma in una stanza a pigione posta in un edificio di strada Frattina, in compagnia di Giovanni Battista Agnesi, l'intagliatore genovese che non solo fu suo cognato ma, in seguito, zio acquisito e maestro dello scultore Anton Maria Maragliano²². Il soggiorno nella zona parrocchiale di Santa Maria delle Fratte consente di stabilire per i due congiunti uno strategico posizionamento al centro dell'isola berniniana, in prossimità dello studio di Bernini e dell'abitazione di Schor, quest'ultimo registrato da più di un decennio negli stessi Stati delle Anime.

¹⁹ Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. FC 131092 dal vol. 158 I 21: G. Fusconi, *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma, De Luca, 1986, p. 53, n. 39; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo*, cit., p. 172.

²⁰ La carrozza venne smontata nel 1740 (L. Stagno, *Feste barocche*, cit., pp. 151, 159 nota 56). Non stupirebbe se alcune parti lignee fossero state riadattate: le quattro *Volute reggitorciera*, ad oggi poste in relazione con una nota contabile ricevuta da Filippo nel 1698 da parte dello stesso Giovanni Andrea III Doria per quattro "lumiere", potrebbero derivare (con riadattamenti) – a seguito di una verifica tecnica da attuare – dalla dismessa carrozza del 1671, in considerazione dell'anomala assenza dell'elemento iconico, della consonanza delle volute con il montante tracciato nel disegno progettuale e del frequente destino di smontaggio a cui andavano incontro questi veicoli celebrativi e di conseguente riutilizzo. Già Lauro Magnani aveva posto in risalto l'affinità delle *Volute* in legno dorato e gli elementi della carrozza percepibili nel disegno progettuale: L. Magnani in *Genova nell'Età Barocca*, cit., pp. 313-314, n. 193).

²¹ D. Sanguineti, *Parodi, Torre, Maragliano*, cit., p. 121, n. S.3. Questo stesso schema fu declinato da Filippo, negli anni Settanta, anche sul versante del marmo, come dimostra la serie di quattro reggivasì in forma di tritoni su delfini, custodita a palazzo Durazzo Pallavicini e proveniente da villa Grimaldi a Pegli: P. Boccardo in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, cit., p. 344, n. 194.

²² D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso'*, cit., pp. 74, 83 nota 42 (con bibliografia precedente).

Il biografo aveva indicato, per la seconda permanenza di Parodi a Roma una durata non inferiore alla prima (quindi circa sei anni)²³, ma il documento appena citato è preceduto ed è seguito da altri indizi cronologici che localizzano lo scultore a Genova: occorre quindi stendere e in parte ipotizzare un calendario di soggiorni parcellizzati, resi tali, con tutta evidenza, dai contatti nel frattempo sviluppati con gli artisti romani e con la committenza genovese. La specifica documentazione relativa alla *Madonna del Rosario* – ordinata da Agostino Franzone forse probabilmente per una destinazione sabauda e poi dirottata verso la parrocchiale di Rossiglione Superiore – consente di creare una sequenza di pagamenti ricevuti da Parodi a Genova, tra il dicembre 1673 e l'agosto dell'anno successivo [fig. 4]²⁴. Si tratta, con ogni probabilità, di una delle prime prove di Parodi statuario, per la quale Franzone impose il modello algardiano, diffuso in svariati esemplari in bronzo e in argento²⁵, che Filippo, non senza evidenti debolezze, tradusse troppo pedissequamente nel marmo. Non è difficile immaginare Parodi in ammirata contemplazione della collezione di pezzi algardiani esposti nella dimora di Agostino Franzone, tra cui la *Maria di Cleofa*²⁶, dal momento che parrebbero davvero sovrapponibili, in relazione alla conformazione della testa mariana, il nitore classico del volto, la capigliatura divisa al centro, raccolta ai lati e dotata di una ciocca cadente, l'andamento delle pieghe della camiciola e la postura del capo nobilmente ruotata. Proprio nel corso degli anni Settanta, il Genovese manifestò una propensione sperimentale verso una retorica, abbinata al gusto per l'Antico, che trova un referente importante in Algardi, ampiamente visionato nel corso dei soggiorni romani e direttamente verificato in patria attraverso l'operato di Puget e la diretta frequentazione della collezione Franzone²⁷.

²³ A detta di Ratti, la seconda permanenza romana «non fu men lunga del prima», mentre nella versione manoscritta indicò una periodizzazione limitata a «quattro o cinque anni»: C.G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri*, cit., c. 56v (ed. 1997, p. 59); C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, cit., p. 54.

²⁴ D. Sanguineti, *Algardi e Genova. Percorsi di lettura da Tomaso Orsolino a Filippo Parodi*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 148-149; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 14, 29 nota 40 (con bibliografia precedente).

²⁵ Cfr. ad esempio l'esemplare in bronzo conservato alla Galleria Nazionale delle Marche: J. Montagu in *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, Roma, De Luca, 1999, p. 227, n. 60.

²⁶ J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, p. 385.

²⁷ D. Sanguineti, *Algardi e Genova*, cit., pp. 139-161.

Parodi ebbe tempo di interagire con Pierre Puget ed essere introdotto presso Francesco Maria Sauli. Tra i responsabili dell'ampliamento di competenze di Parodi – in rottura con le ferree regole delle corporazioni professionali, rigidamente suddivise a Genova sulla base alla materia lavorata²⁸ –, vi fu proprio Sauli, esponente del ramo principale della famiglia, dotato di un ruolo decisionale sulle committenze relative alla basilica gentilizia di Nostra Signora Assunta di Carignano. Secondo Ratti, fu lui il finanziatore di un ulteriore perfezionamento di Parodi a Roma: bisognoso di uno scultore in grado di dar seguito, con modalità aggiornate e dopo la partenza di Puget, alla serie delle statue da porre nei pilastri della crociera, Francesco Maria ordinò proprio a Filippo il *San Giovanni Battista*, terminato nel 1677 [fig. 5]²⁹. Per affrontare questo impegno, Parodi, secondo Ratti, mise in atto una frequentazione, attuata su intercessione del nobile genovese, della bottega di Gian Lorenzo Bernini, dove, sotto la direzione del Cavaliere, ottenne quel grado di competenza necessaria per poi affrontare la grande statua. I numerosi modelli citati da Ratti non sono noti ma presuppongono, evidentemente, un recupero in presa diretta di specifiche idee, visto che l'impianto prescelto per la statua richiama, alla lettera, il berniniano *Angelo con il titolo*. Sempre Ratti, per altro, ricordava l'atteggiamento reverenziale mostrato da Filippo verso le invenzioni berniniane, dal momento che «modellò più e più volte il bel gruppo della Dafne con l'Apollo di villa Borghese, la santa Teresa con l'angiolino, l'Abachuche con l'angiolino e simili altre che poi in Genova portò»³⁰. Prima della conclusione di questo impegno, Parodi aveva già condotto a termine, entro marzo 1676, l'*Ercole* destinato al cortile del palazzo Sauli in zona Campetto, commissionato da Teresa Spinola, vedova di Ottavio Sauli: la grande statua, addossata alla parete della nicchia, è circondata da una vasca dai profili fitomorfi di stretta ascendenza berniniana – date le innegabili affinità con la *Barcaccia* di piazza di Spagna³¹. Anche i due *Telamoni* in origine per il portale del giardino del

²⁸ R. Santamaria, *Marmor nostrum in Mare nostrum. Genova e l'affermazione di una Repubblica del marmo nell'Età moderna*, Genova, Sagep, 2025, pp. 45-99.

²⁹ D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 16, 29 nota 51 (con bibliografia precedente).

³⁰ C.G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri*, cit., c. 56r (ed. 1997, p. 59). Per il contenuto dello studio e della casa di Parodi al momento del decesso cfr. L. Magnani, *Intorno a un busto con «una parrucca assai capricciosa»*, in *Archeologie. Studi in onore di Tiziano Mannoni*, a cura di N. Cucuzza, M. Medri, Bari, Edipuglia, 2006, p. 73; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 27, 31 nota 107.

³¹ L. Rossi, *L'Ercole Sauli nel palazzo del Melograno: Filippo Parodi scultore per un matrimonio*, in «Studi di Storia delle Arti», 9 (1997-1999), pp. 343-353; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 14-15.

palazzo Brignole, dichiarano un'attenzione più strutturata verso temi di matrice romana – il torso del Tritone al centro della fontana in piazza Barberini – verificati attraverso l'interpretazione di Puget, in questo caso gli *Atlanti* messi in opera nel 1656 per il palazzo municipale di Tolone³².

Per il timpano e l'arcone della cappella Balbi nella chiesa dei Santi Vittore e Carlo [fig. 6], lo scultore si occupò non solo di fornire, aprendosi a un più sereno confronto con Alessandro Algardi, la grande *Madonna del Carmine*, avviata e conclusa nel biennio 1677-1678, ma, dimostrando ormai di aver risolto ogni incertezza compositiva e tecnica, animò il fastigio dello stesso altare, nel biennio 1680-1681, di quattro statue, due angeli, Teresa d'Avila e Giovanni della Croce (queste ultime due affidate per l'esecuzione al migliore collaboratore, il genero Jacopo Antonio Ponzanelli)³³. Parodi qui esprime nuove doti di apparatore, dimostrando di aver inteso le ardite invenzioni osservate a Roma: sembra significativo rinvenire proprio nel timpano spezzato in San Nicola da Tolentino, ideato da Algardi e concluso dai suoi collaboratori entro il 1658, la stessa soluzione del coronamento della cappella Balbi con un modulo centrale, prima aggettante e poi rientrante, sormontato da due *Angeli* distesi. Tuttavia, rispetto a quelli, il linguaggio utilizzato da Parodi nell'elaborazione delle forme restituisce con evidenza l'interesse verso lo stile di Bernini, sbocciato con forza nell'arco del biennio che distanzia l'esecuzione della statua mariana dal compimento del fastigio: infatti nelle soluzioni del modellato dei due angeli, soprattutto nella morbida apertura alare e nel ritmo incessante dei panneggi, si impone il fascino esercitato dal gruppo di statue distribuite sul ponte Sant'Angelo, messe in opera, tra il 1669 e il 1671, sotto la regia del Cavaliere. È soprattutto quel ritmo, generatore di arabeschi e pieghe fiammeggianti, prediletto da Antonio Raggi e da Girolamo Lucenti, a colpire Filippo, abile nell'appropriarsene e nel combinarlo con l'utilizzo ingannevole dello stucco nella modellazione del cartiglio.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo sono da collocare opere che riverberano le suggestioni della statuaria romana e al contempo indicano la poetica adottata dall'artista attraverso una riproposizione delle idee berninia-

³² D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il «maschio portale» di Palazzo Brignole a Genova: note dalle fonti storiografiche*, in *Viridarium Novum. Studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C. Damiano Fonseca, I. Di Liddo, Roma, De Luca, 2020, pp. 223-228; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., p. 15.

³³ F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, Architetto, Decoratore. Carrara 1654-Genova 1735*, Massa Carrara, Associazione Percorsi d'Arte, 2011, pp. 377-378, n. 3 (con bibliografia precedente); D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., pp. 16-19 (con bibliografia precedente).

ne ingentilite da un modellato morbido e pittorico, secondo soluzioni in voga tra gli scultori attivi nella Roma del secondo Seicento, in particolare Ercole Ferrata: ad esempio la *Sant'Agata* per la chiesa genovese intitolata alla martire, che si presta a stringenti confronti con la *Santa Bibiana* di Bernini e con la *Santa Agnese* dello stesso Ferrata³⁴.

A febbraio 1683 Parodi, con la famiglia e alcuni collaboratori, raggiunse Venezia per provvedere, su richiesta di Giovan Francesco Morosini del Giardin, all'allestimento nel presbiterio della chiesa teatina di San Nicola da Tolentino del monumento dedicato all'omonimo prozio, defunto nel 1678³⁵. Il *Monumento funebre del patriarca Giovan Francesco Morosini* (1683-1685 circa) non solo segnò l'avvio della feconda attività di Parodi in Veneto, ma rappresentò – proprio pochi anni dopo la morte di Giusto Le Court (1679) – l'approdo radicale in Laguna di scenografiche modalità di stampo romano [fig. 7]: basta considerare non solo le statue allegoriche collocate ai lati, in particolare la Carità esemplata su quella scolpita da Bernini per il monumento in onore di Urbano VIII, ma anche la postura del patriarca posto al centro della macchina funebre, del tutto analoga a quella prescelta, nei tardi anni Cinquanta, da Domenico Guidi per il cardinale *Giovan Francesco Guidi di Bagno*, giacente e nel contempo orante nella basilica dei Santi Bonifacio e Alessio a Roma³⁶. L'attitudine di Filippo all'elaborazione di spunti in fase di progettazione

³⁴ L. Magnani in *Genova nell'Età Barocca*, cit., p. 317, n. 197; D. Sanguineti, *L'attività (genovese) di Filippo Parodi*, cit., p. 22.

³⁵ Un precedente legame tra Morosini e i Sauli potrebbe esser posto all'origine della trasferta, visto che già il 21 agosto dello stesso 1683 Giovanni Francesco «Nobil Veneto» presenziava, rappresentato per procura da Lorenzo Sauli, al battesimo, svoltosi a Genova, di Vittoria, figlia di Ponzanelli e nipote di Filippo. Per l'attività di Parodi in Veneto: M. Clemente, «Con genio divoto verso il Santo glorioso». *Filippo Parodi e la Cappella delle Reliquie (1689-1697)*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, a cura di L. Bertazzo, G. Zampieri, II, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021, pp. 1353-1395; M. Clemente, «Colà chiamato per lasciarvi delle sue rare virtù». *Filippo Parodi, i Morosini, Venezia*, in *La "splendida" Venezia di Francesco Morosini (1691-1694). Cerimoniali, arti, cultura*, a cura di M. Casini, S. Guerriero, V. Mancini, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 73-88; M. Clemente, *Parodi e la Serenissima*, in *Ecce Homo. Un busto di Filippo Parodi restaurato da Venetian Heritage*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 25-67; M. Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi. Un excursus*, in *Filippo Parodi. Le Metamorfosi*, cit., pp. 33-39.

³⁶ A. Spiriti, *Cultura europea e ragioni del luogo: considerazioni sul monumento Morosini ai Tolentini*, in «Arte Documento», 11 (1997), pp. 132-137 (con datazione del monumento eccessivamente anticipata); F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli*, cit., pp. 52-53, 378, n. 4 (con bibliografia precedente); D. Sanguineti, *Algardi e Genova*, cit., p. 121; M. Clemente, «Colà chiamato per lasciarvi delle sue rare virtù», cit., pp. 73-88; M. Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi*, cit., pp. 33-35.

colti durante i soggiorni romani è ben dimostrata anche nel caso del *Compianto* per la cappella della Pietà in Santa Giustina a Padova [fig. 8], scolpito tra il 1686 e il 1688 grazie a una fitta rete di committenti interconnessi³⁷. Ebbene, il fulcro principale del gruppo patavino sviluppa in chiave monumentale uno spunto algardiano, ossia l'altorilievo in bronzo, di identica iconografia, fuso da un modello dello stesso artista bolognese e circolante nella bottega di Ferrata, oltre al ricordo della macchina processionale dell'Arciconfraternita del Gonfalone, progettata nel 1650 da Algardi con artifizi di apparatore: quella struttura rocciosa abitata dai protagonisti del *Compianto*, fortemente saliente per agevolare la fruizione di tutti i personaggi e in particolare del Cristo disteso, sembrerebbe specificatamente evocata nell'ambito della compagine patavina³⁸.

Questa panoramica, nella quale sono stati presentati i casi più interessanti e macroscopici, non deve intendersi univoca, in un ambiente eclettico e tradizionalmente attento agli influssi esterni: l'adesione alla corrente più classicista, così importante per la cultura figurativa genovese di secondo Seicento, si fonde tendenzialmente con il fascino della teatralità berniniana, dando vita in campo scultoreo a un linguaggio vivace, essenzialmente basato su un compromesso linguistico tra Algardi e Bernini, le due facce del barocco romano, di cui il percorso di Filippo Parodi risulta una sintesi sofisticata.

³⁷ F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli*, cit., pp. 54, 383, n. 13 (con bibliografia precedente); M. Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi*, cit., p. 37.

³⁸ D. Sanguineti, *Algardi e Genova*, cit., p. 121.



Fig. 1 Filippo Parodi, *Autunno (Bacco)*, 1667-1670 circa, Albissola (Savona), Villa Durazzo Faraggiana.



Fig. 2 Filippo Parodi, *Tritone con aquila*, 1671, Genova, Palazzo del Principe.



Fig. 3

Filippo Parodi, *Treno posteriore della carrozza Doria Pamphilj*, 1671, Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 3393.



Fig. 4

Filippo Parodi, *Madonna del Rosario*, 1673-1674, Rossiglione Superiore (Genova), chiesa di Santa Caterina.



Fig. 5

Filippo Parodi, *San Giovanni Battista*, 1677, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.



Fig. 6 Cappella del Carmine, Genova, chiesa dei Santi Vittore e Carlo.



Fig. 7

Filippo Parodi e collaboratori, *Monumento funebre del patriarca Giovan Francesco Morosini*, 1683-1685, Venezia, chiesa di San Nicola da Tolentino.



Fig. 8 Filippo Parodi e collaboratori, *Compianto*, 1686-1688, Padova, chiesa di Santa Giustina.



PROFILO AUTORE

Daniele Sanguineti

Daniele Sanguineti è professore associato di Storia dell'arte moderna presso l'Università di Genova ed è stato funzionario storico dell'arte presso alcune delle sedi periferiche dell'attuale Ministero della Cultura (le Soprintendenze di Mantova, poi di Torino e infine di Genova, con l'incarico di conservatore di Palazzo Reale).

Ha orientato la sua ricerca sulla cultura figurativa genovese in età moderna con un primo filone riguardante la scultura lignea d'età barocca e un secondo relativo alla ritrattistica di Sei e Settecento. Ha inoltre impiegato l'indagine monografica per l'ordinamento dei cataloghi di numerosi pittori e scultori, restituendo in alcuni casi i risultati attraverso progetti espositivi, di cui si possono ricordare Domenico Piola (2017), Anton Maria Maragliano (2018), Bernardo Strozzi (2019) e Domenico Parodi (2022).

Daniele Sanguineti is an associate professor of Modern Art History at the University of Genoa and has served as an art historian at several regional offices of the current MIC (the Soprintendenze of Mantua, then Turin, and finally Genoa, where he held the post of curator of the Palazzo Reale).

He has focused his research on Genoese figurative culture in the modern era, with an initial strand concerning Baroque-era wooden sculpture and a second relating to portraiture of the 17th and 18th centuries. He has also employed monographic research to catalogue the works of numerous painters and sculptors, in some cases presenting the results through exhibition projects, notably those on Domenico Piola (2017), Anton Maria Maragliano (2018), Bernardo Strozzi (2019) and Domenico Parodi (2022).



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

