

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



Giuseppe Dardanello

Filippo Juvarra. Modelli per l'iconografia della scultura

Abstract ITA

Filippo Juvarra sapeva disegnare di figura ed entrò in dialogo con gli scultori per suggerire le iconografie dei soggetti destinati agli altari da lui progettati. Il saggio si sofferma sui dieci "pensieri" progettuali disegnati per l'altare maggiore della chiesa di Superga nel 1728-1729 circa. Mentre passa in rassegna forme e modelli per un altare che ospiti la statua votiva, l'architetto intravede la possibilità di accostarvi un bassorilievo evocativo della battaglia di Torino. Questa idea prende gradualmente il sopravvento e la statua viene marginalizzata fino ad essere esclusa in favore di una pala di bassorilievo marmoreo. Nel trascorrere emblematico dei passaggi dall'immagine iconica a quella del rilievo narrativo, i disegni di Juvarra enfatizzano i valori simbolici e celebrativi del ruolo della dinastia.

Abstract ENG

Filippo Juvarra knew how to draw figures and entered into dialogue with sculptors to suggest iconographies for the subjects intended for the altars he designed. The essay focuses on the ten "pensieri" drawn up for the high altar of the church of Superga in around 1728-1729. While reviewing shapes and models for an altar to house the votive statue, the architect envisaged the possibility of combining it with a bas-relief evoking the battle of Turin. This idea gradually gained ground and the statue was marginalised until it was excluded in favour of a marble bas-relief altarpiece. In the emblematic transition from iconic image to narrative relief, Juvarra's designs emphasise the symbolic and celebratory values of the dynasty's role.

Parole chiave

Agostino Cornacchini, altari di marmo, battaglia di Torino, Bernardino Cametti, disegni progettuali per altari, Filippo Juvarra, iconografia per la scultura, modelli per la scultura, Simone Martinez, Superga

Premessa necessaria: Juvarra sapeva disegnare di figura.

Francesco Susinno, nel manoscritto de *Le vite dei pittori messinesi* circa il 1724, accenna a un suo apprendistato anche presso un pittore¹, ma prioritariamente si trattava di una competenza acquisita grazie alla sua formazione di argentiere, attestata dalla vita dell'architetto attribuita al fratello Francesco Natale, il quale ne sottolineava l'accostamento alla pratica del disegno esaltando significativamente le sue capacità nel «figurare in argento»:

Nacque il Cavaliere Don Filippo Juvarra nella Città di Messina da Pietro Juvarra celebre argentiere, e da Leonora Tafuris [...] Fin dai primi anni attese allo studio delle lettere con grande spirito, essendo di naturale molto vivace, e di buonissimo intelletto. I parenti lo tirarono all'ecclesiastico e lo fecero far chierico all'età di 12 anni; ma perché l'inclinazione lo portava altrove si diede a disegnare di figura, e per suo divertimento sotto la direzione del suo fratello maggiore Francesco Juvara, uomo di molta fama nella professione di argentiere, lavorava de' bassorilievi d'argento con grande maestria².

Un'affermazione che ne asserisce le qualità di argentiere nello specifico campo figurativo del bassorilievo e che ha trovato conferma in due spettacolari progetti peroreficerie da parata, entrambi caratterizzati dalla vistosa presenza di rilievi istoriati, destinati nel 1715 all'ambasciatore del Sacro Romano Impero a Roma, il conte Johann Wenzel von Gallas; e in un vaso battesimale in argento destinato all'erede al trono degli Asburgo nel 1716 attribuitogli quale esito di una stretta collaborazione tra i due fratelli³.

Juvarra si è servito della sua competenza nel figurare in più occasioni in cui ebbe a rapportarsi con gli scultori, a volte semplicemente per suggerire o evocare una immagine nota, dimostrando di aver assimilato con agevole naturalezza i modelli figurativi del Seicento romano, altre volte per prefigurare un modello iconografico da seguire.

L'architetto messinese aveva collaborato con Pierre I Legros per la prima e prati-

¹ F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724 circa), a cura di V. Martinelli, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 94, 258.

² [Francesco Natale Juvarra], *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna*; cito dall'edizione in *Filippo Juvarra. Architetto e scenografo*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, 1966) a cura di V. Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C, 1966, p. 22.

³ G. Dardanello, *Filippo e Francesco Juvarra: disegni per argenti eoreficerie romane (I)*, in «Ricche minere», 9 (2018), pp. 100-119.

camente unica commissione portata a termine nel suo soggiorno romano (1704-1715): la cappella per l'avvocato Filippo Antamoro in San Girolamo della Carità. Uno scrigno-capolavoro nel genere del «bel composto» berniniano, al servizio della scultura: la statua di San Filippo Neri, investita dalla evocazione diretta e potente della fonte di luce della Cattedra di San Pietro, che dalla finestra retrostante illumina la statua del santo esaltandone il profilo⁴.

Per la cappella resta una coppia di disegni di entrambi gli artisti che valutano, dai rispettivi punti di vista, possibili opzioni per la figura della statua. Il tema è stato affrontato in un approfondito articolo di Gerhard Bissel, e vorrei qui accennare soltanto alle due proposte per l'iconografia della figura di san Filippo suggerite da Juvarra⁵. L'architetto naturalmente immagina il progetto complessivo della cappella, la disposizione in controluce della statua nel campo dell'ampia finestra alle sue spalle, che configura in ovale o centinata; ma studia anche la figura del santo nella relazione in cui si pone anche con una seconda fonte di luce, immaginata a centro volta, frequentata da una gloria di cherubini.

Nel «primo pensiero» non può fare a meno di riferirsi al modello dell'immagine della *Visione di San Filippo* fissata da Guido Reni per la Vallicella, inginocchiato a braccia spalancate con indosso la pianeta della celebrazione liturgica. Ma nel «secondo pensiero» per l'interno della cappella, l'architetto si rivolge a una delle più delicate immagini della sensibilità moderna prodotta proprio dalla mano dell'amico Legros: il Beato Luigi Gonzaga per la pala marmorea di rilievo scolpita per l'altare dei Gesuiti in Sant'Ignazio⁶.

Cambiamo scenario e arriviamo a Torino, a uno degli impegni progettuali più rilevanti per Juvarra: la chiesa reale di Superga, progettata e costruita tra 1716 e 1735 come immagine di sintesi esemplare della storia del tempio nell'architettura occidentale. Superga è il luogo dove Juvarra riesce a portare Roma a Torino per il tramite della commissione del re Vittorio Amedeo II le tre pale di rilievo marmoreo che attestano del fenomeno di più clamoroso successo della cultura figurativa e

⁴ H.A. Millon, *The Antamoro Chapel in S. Girolamo della Carità in Rome: Drawings by Juvarra and an Unknown Draftsman*, in *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, a cura di H.A. Millon, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1980, pp. 261-288; T. Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010, pp. 213-231.

⁵ G. Bissel, *A 'dialogue' between sculptor and architect: the statue of S. Filippo Neri in the Cappella Antamori*, in *The sculpted object 1400-1700*, a cura di S. Currie, P. Motture, Cambridge, Scholar Press, 1997, pp. 221-237.

⁶ B. Contardi, *L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Milano-Trento, Luni editrice, 1996, pp. 96-113.

scultorea romana lanciato alla metà del Seicento dalla pala di San Leone Magno e Attila di Algardi in San Pietro. È tutto ben noto e documentato: la commissione tra 1726 e 1729 delle due pale per gli altari laterali a Bernardino Cametti e Francesco Moderati, presto sostituito da Agostino Cornacchini; l'affidamento della pala dell'altare maggiore a Cametti nel 1729, messa in opera nel 1731⁷.

Per quest'ultima si conoscono dieci "pensieri" di Juvarra che studiano congiuntamente la cornice architettonica dell'altare e il soggetto iconografico che dovrà presentare⁸. Si trovano dispersi tra le pagine delle due collezioni di disegni del Museo Civico di Torino a Palazzo Madama che riuniscono i "pensieri" progettuali dell'architetto per lo più relativi alla sua attività nel periodo torinese⁹.

Il punto di partenza, rimasto nell'ombra negli studi che si sono occupati di Superga, è una statua lignea seicentesca della Madonna stante con il Bambino in braccio [fig. 1]. Si trovava nella piccola chiesa intitolata alla Beata Vergine o Nostra Signora di Superga, un edificio di patronato della Città di Torino situato sulla collina che domina la città. È la statua di fronte alla quale l'ancora duca Vittorio Amedeo II pronunciò il suo voto in occasione della Battaglia di Torino nel settembre 1706; episodio decisivo per le sorti dello Stato sabaudo che grazie alla resistenza opposta con successo all'assedio della città da parte dei francesi consegnò al ducato di Savoia, con il trattato di Utrecht nel 1713, il passaggio di *status* a Regno di Sicilia. All'icona della Madonna di Superga fu attribuito un ruolo cruciale nelle fasi ideative della progettazione dell'altare maggiore del tempio che assolveva all'adempimento di quel voto e i "pensieri" di Juvarra sono tutti rivolti alla formulazione di ipotesi per una sua presentazione sull'altare che ne valorizzi il significato simbolico-celebrativo che venne ad assumere nella congiuntura storica del 1706, dirimente per l'ascesa sul piano europeo della dinastia sabauda.

⁷ N. Carboneri, *La reale chiesa di Superga di Filippo Juvarra. 1715-1735*, Torino, Ages, 1969, pp. 16-18; G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Modena, Panini, 1992, I, pp. 266-274; S. Felder, *Spätbarocke Altarreliefs. Die Bildwerke in Filippo Juvarras Superga dei Turin*, Berlin, Imorde, 2001; J. Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture*, The Eleventh Horst Gerson Lecture held in memory of Horst Gerson (1907-1978) on November 8, 2001, Baarn, The Netherlands, pp. 34-40; S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2017, pp. 254-257; G. Dardanello in *Sfida al Barocco. Roma Torino Parigi 1680-1750*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di G. Dardanello, M. di Macco, C. Gauna, Genova, Sagep Editori, 2020, n. 95, pp. 345-347.

⁸ S. Felder, *Spätbarocke*, cit., pp. 133-156, 165-170.

⁹ Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, *Disegni di Juvarra*, voll. I e II. Per i riferimenti ai disegni nel testo si adotterà l'abbreviazione MCT, seguita dal numero del volume, delle carte e dei disegni.

Ora sappiamo che la statua lignea fu commissionata nel 1624 dal sindaco della Città di Torino Domenico Trotto e realizzata negli anni immediatamente a seguire¹⁰; è registrata in un inventario del 27 aprile 1637: in legno dorato, dotata di collana di granate e attornata di ventiquattro ex voto in argento¹¹. Sotto gli strati delle ridipinture otto-novecentesche conserva ancora oggi lineamenti che hanno consentito di collocarla nell'orbita delle due principali figure di scultori in legno che operarono in Piemonte nella prima metà del Seicento, Pietro Botto e Michele Enatem, un cui responso attributivo merita ancora un serio supplemento di indagine¹².

L'immagine iconica della Vergine è dunque la ragione di partenza dell'ex voto che mette in moto la grandiosa impresa architettonica del tempio di Superga. Attorno al fulcro figurativo di quella immagine l'architetto fu incaricato di progettare l'altare. Nel passare in rassegna forme e modelli per una edicola architettonica che potesse gloriosamente ospitare l'immagine votiva, Juvarra intravvide la possibilità di accostarvi un bassorilievo che evocasse la Battaglia di Torino. Questa idea poco a poco prese il sopravvento e la statua venne gradualmente integrata in una pala di bassorilievo marmoreo, per poi essere esclusa definitivamente dalla scena con una scelta successiva al completamento dell'iter progettuale dell'altare. Una scelta non suffragata da attestazioni documentarie e che potrà prestarsi a diverse ipotesi interpretative.

La serie dei "pensieri" progettuali di cui si propone la sequenza di successione dovette necessariamente precedere l'affidamento allo scultore Bernardino Cametti della lavorazione della pala – quando ormai era stato stabilito che fosse integralmente di rilievo marmoreo – che comportava una impegnativa fase preparatoria: dalla modellazione del bozzetto in terracotta, al suo esame da parte di autorevoli esperti, all'esecuzione di un modello in scala grande che dovette ricevere il gradi-

¹⁰ Archivio Storico della Città di Torino, *Ordinati*, vol. 175, c. 35.

¹¹ Archivio Arcivescovile di Torino, Inventari, vol. 8.3.1, c. 331r. Devo la conoscenza di questi riferimenti documentari al lavoro di tesi condotto da Serena Varesio sull'argomento: S. Varesio, *La Madonna delle Grazie di Superga. Modelli figurativi di Pietro Botto e Michele Enatem per le sculture devozionali della Vergine nel Piemonte del Seicento*, tesi di laurea triennale, rel. Giuseppe Dardanello, Università degli Studi di Torino, a.a. 2018-2019.

¹² Quando sarà reso possibile osservarla e fotografarla senza la teca di vetro che la protegge e il manto in broccato settecentesco che ne ricopre spalle e fianchi. Per un primo solido inquadramento della bottega degli Enaten si veda E. Ragusa, *Michele e Bartolomeo Enaten: una famiglia di scultori ad Asti, in Il teatro del sacro. Scultura lignea del Sei e Settecento nell'Astigiano*, catalogo della mostra (Asti, Palazzo Mazzetti 18 aprile-18 ottobre 2009), a cura di R. Vitiello, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, pp. 40-57; su Pietro Botto la monografia, che necessita di un aggiornamento, di B. Antonetto, *I Botto: una famiglia di intagliatori nel Piemonte del secolo XVII*, Torino, Centro studi piemontesi, 1994.

mento e l'approvazione della committenza prima che lo scultore potesse mettere mano al marmo, secondo l'iter prescritto dalla stessa istruzione di Juvarra per il bassorilievo dell'altare maggiore il 16 novembre 1729¹³. Per l'elaborazione della serie dei "pensieri" si deve dunque presumere una datazione certamente antecedente a questa data, ma che in ragione della scelta dirimente che portò ad escludere la presenza della statua della Madonna del voto dall'altare potrebbe risalire anche ad anni precedenti, per cui si suggerisce, con il beneficio del dubbio, un periodo di esecuzione tra 1728-1729 circa.

Nel trascorrere dei passaggi dall'immagine iconica a quella del rilievo narrativo, i "pensieri" di Juvarra fanno poco alla volta emergere figure e immagini che enfatizzano i valori simbolici e celebrativi del ruolo della dinastia. Il tema che si pone inizialmente è immaginare un monumentale altare tabernacolo che possa ospitare e fare da cornice sontuosa alla statua del voto. Juvarra passa in rassegna una serie di modelli di altari per lo più romani che dovevano essergli ben noti, ciascuna volta rielaborando la sua fonte, che in non pochi casi resta ben riconoscibile.

I suoi primi due "pensieri" sono per giganteschi cibori (MCT II, c. 12, n. 20; MCT II, c. 12, n. 21) [figg. 2-3]; approfittando della curvatura in concavità dell'abside allestiscono delle architetture su colonne in spiccata convessità, così da creare degli spazi quasi circolari dove accogliere la statua della Madonna del voto nella sua nicchia entro un pilone; come se vi fosse trasferita e preservata la sua condizione seicentesca di immagine votiva nell'antica chiesetta di Superga. Il pilone presenta un ornato laterale a volute sedenti, scavato da una nicchia entro cui si scorge la sagoma della statua. Lateralmente al pilone si intravedono dei candelieri, nel disegno MCT II, c. 12, n. 21 portati da due figure di angeli.

Questi elementi, la forma del pilone, il piedistallo che lo solleva e la presenza laterale degli angeli sono precisati in dettaglio nel "pensiero" MCT II, c. 32, n. 62, quasi come se l'altare con il pilone potesse essere proponibile come un elemento a sé stante, come stanno a indicare anche le linee di curvatura dell'abside in alto [fig. 4]. Ma nello schizzo immediatamente a sinistra il pilone con la nicchia rientra in una macchina d'altare, questa volta a esposizione frontale: una edicola su colonne innalzate su un doppio basamento, coronato da un fastigio a catino e dotato della presenza di ulteriori figure di angeli. Ospita all'interno il pilone con la nicchia e la statua della Madonna delle Grazie, questa volta sollevato in alto da due figure di angeli.

Novità di questi due "pensieri" è l'introduzione di un piccolo bassorilievo nel ba-

¹³ Archivio di Stato di Torino, *Contratti fabbriche*, vol. 18, 1729, cc. 171r-172r. L'istruzione è integralmente pubblicata in N. Carboneri, *La reale chiesa*, cit., pp. 85-86.

samento del pilone: viene accennato di forma rettangolare nel disegno a destra; il profilo vuoto sottostante ne prefigura la forma che viene adottata nel disegno dell'altare a sinistra. Alla presenza iconica della statua miracolosa viene associata qui per la prima volta l'intenzione di evocare la memoria dell'evento con un bassorilievo: una scena concitata a più figure, per il momento non meglio riconoscibile. Nel passare in rassegna il tipo di altare più confacente a ospitare il pilone con la statua e ai suoi piedi il bassorilievo, Juvarra non si fa scrupolo di ricorrere al modello di Andrea Pozzo per l'altare del Beato Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio, pubblicato nel 1700 nel II volume della *Perspectiva pictorum et architectorum*, semplicemente adattandolo alla concavità dell'abside (MCT II, c. 12, n. 19)¹⁴ [figg. 5-6]. Modello importante in questo contesto perché porta con sé l'invenzione di quello che Jennifer Montagu ha definito il «rilievo iconico»: una pala d'altare dove la presenza della statua, suggerita nell'originario progetto di frate Pozzo, è sostituita da un bassorilievo che mantiene un significato iconico, non presentando un episodio narrativo ma il beato in gloria¹⁵. E perché entra in scena la pala d'altare di rilievo marmoreo, che fa così il suo ingresso anche nella sequenza progettuale per l'altare maggiore di Superga.

Nel «pensiero» MCT I, c. 100, n. 162, assistiamo al ribaltamento dei ruoli: se fino allora il fulcro principale dell'altare era rimasta la statua nella sua nicchia, a cui era stato in subordine affiancato un bassorilievo minore, ora l'intera pala è diventata un bassorilievo; senza escludere però la statua della Madonna delle Grazie, traslata entro una mandorla in alto, in un foro aperto nel marmo appositamente per ospitarla [fig. 7].

Juvarra ricorre qui nuovamente all'idea berniniana della pala portata dagli angeli, nell'esempio degli altari di Santa Maria del Popolo, che lui stesso aveva studiato con un rilievo particolareggiato nei dettagli (MCT I, C.2, n. 2). Quella memoria lo porta a spogliare l'architettura dell'edicola dell'altare, che viene dotata di ornamenti e ulteriori angeli soltanto nella zona del coronamento.

Oltre al ribaltamento delle relazioni tra statua e rilievo, si incomincia a decifrare una presenza relativa all'evento che merita di essere notata: sotto la mandorla con la gloria d'angeli che attornia il foro per la statua si vede a terra una figura inginocchiata in atto di intercessione.

Possiamo facilmente immaginare quale sia il personaggio scelto da Vittorio Amedeo II in veste di intercessore: il Beato Amedeo di Savoia, una presenza costante nei dipinti dell'iconografia sabauda, che nonostante l'impegno promozionale della

¹⁴ A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, vol. II, Roma, 1700, tav. 26

¹⁵ J. Montagu, *The Aesthetics*, cit., pp. 31-34.

casata rimase sempre relegato allo *status* di beato. Ne possiamo ricordare un esempio recente, inginocchiato a sinistra nella sua frequente attitudine di intercesore, nella pala di Carlo Maratti, *La Madonna con il Bambino e santi*, per l'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri a Torino: la pala romana di prestigio commissionata dal principe di Carignano per l'altare di sua dotazione nella chiesa degli Oratoriani, realizzata con tempi lunghi e la collaborazione degli allievi tra 1701 e 1709¹⁶. Con il Beato Amedeo, un patrono della storia della dinastia sabauda incominciava a entrare come testimone nello spazio del racconto.

Juvarra lavora sul suo specifico di architetto e non rinuncia a progettare altre forme di edicole d'altare su colonne e con fastosi coronamenti, ma parallelamente continua a elaborare l'immagine della pala di rilievo. Nel "pensiero" MCT II, c. 6, n. 9, ha disegnato prima la pala a inchiostro bruno, poi è intervenuto in un secondo momento a sovrapporvi l'edicola architettonica a inchiostro grigio. Il Beato Amedeo è ancora a terra, ma ora di fronte a lui si intravede il profilo di una città con la collina sullo sfondo; una gloria d'angeli attorno foro della mandorla con la statua e, forse, una figura del Padre Eterno pronto ad accoglierla in alto [figg. 8-9].

Con lo studio MCT I, c. 39, n. 53v, oltre a mettere alla prova ancora un altro tipo di altare, mutano le relazioni di *status* delle figure all'interno della pala: il Beato Amedeo, sempre inginocchiato sulla destra, non è più nello spazio terreno, ma è sollevato in aria a entrare in diretto contatto con l'immagine della Madonna del voto, mentre è scomparsa la figura del Padre Eterno.

Juvarra ha sempre disegnato la statua della Vergine coperta da un tratteggio a penna, a indicare che doveva trovarsi in una posizione arretrata rispetto al marmo del rilievo. Con il prospetto e la sezione della pala (MCT II, c. 25, n. 46) arriva il momento di spiegare la collocazione della statua rispetto al rilievo e lo strattagemma, anch'esso berniniano, studiato per retro-illuminarla [fig. 10]. Sulla destra l'altare è tagliato in sezione per l'altezza della pala con la sua centina, lo sporto della figura del Beato Amedeo ai piedi del foro e la gloria d'angeli che lo circonda. Dietro lo spessore della pala marmorea c'è un vuoto e la statua della Madonna si trova collocata su un alto piedistallo; lo spazio interstiziale tra il marmo e la parete muraria si allarga verso l'alto per diventare un canale che va a raccogliere la luce dalla finestra che dall'abside della chiesa si rivolge verso il chiostro retrostante.

Dobbiamo quindi immaginare la pala nel suo astratto nitore marmoreo destinata al racconto dell'evento terreno, celebrato da una gloria di angeli che in alto si dispone attorno a un vuoto, dove sospesa in aria appare la statua del voto, l'immagine

¹⁶ S. Mattiello, *Padre Sebastiano Resta e le dinamiche di una commissione. Maratti, Passeri e Seiter a confronto per la pala in San Filippo Neri a Torino*, in «Proporzioni», 13/14 (2012-2013), pp. 145-161.

sacra nelle sembianze del naturale, in legno dipinto e colorato, illuminata dal fascio di una luce nascosta che cala dall'alto.

Nel prospetto frontale della pala sono date tutte le misure di quota: ora la componente narrativa è chiaramente decifrabile: la figura del Beato Amedeo a destra, ormai sollevato sulle nubi, in atto di intercedere per la battaglia che si sta svolgendo fuori le mura di Torino, di cui si intravede lo skyline, con la collina di Superga sullo sfondo.

Definita la scelta del rapporto tra il rilievo narrativo e l'icona della Vergine, Juvarra passa ad occuparsi del suo contesto di ambientazione nell'abside della chiesa. Propone una edicola centinata terminata da un timpano triangolare, con al di sopra un secondo frontone e la colomba dello Spirito Santo (MCT II, c. 4, n. 5); o in alternativa un grande globo raggiato con le cifre di Maria presentato da due angeloni (MCT II, c. 20, n. 36) [figg. 11-12].

La pianta presenta la mensa dell'altare separata dall'edicola, con il vano ovale dietro la pala marmorea per la sede della Madonna delle Grazie. Il bassorilievo è sollevato su di un alto basamento e il Beato Amedeo sospinto verso l'alto da un groppo di nubi è stato ora spostato a sinistra; la battaglia di Torino con un gruppo di armati in primo piano, la città e la collina sullo sfondo sono chiaramente riconoscibili.

Su questo ultimo "pensiero" cade la scelta di Juvarra, condivisa e approvata dal suo committente, tant'è che si incomincia a predisporre la fase esecutiva con la scelta dei marmi per l'altare nella stesura di un disegno di presentazione rigorosamente in scala, conservato in un'altra raccolta di disegni dell'architetto presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino¹⁷. È un disegno dotato del massimo di informazioni utili e necessarie per la lavorazione dell'altare: la parte ombreggiata a destra per dare le indicazioni sui volumi dell'architettura, quella colorata a sinistra per prescrivere le combinazioni dei marmi policromi da impiegare; il soggetto del rilievo è chiaramente delineato, come il ruolo di fulcro visivo che è ancora riservato alla statua della Vergine¹⁸ [fig. 13].

La storia, il rilievo narrativo, ha preso il sopravvento, pur restando al servizio della immagine iconica della Madonna del voto, che appare in un'aura luminosa contornata da una gloria d'angeli. Nel disegno esecutivo la statua che aveva innescato la costruzione del tempio di Superga rimaneva al centro della scena, ma affiancata

¹⁷ Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.2, n. 15.

¹⁸ G. Dardanello, *Disegno e colore negli altari di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, B. Blasco Esquivias, Milano, Fabbri, 1995, pp. 262-267.

nel primo piano della pala marmorea dalla figura interprete dell'atto intercessorio della dinastia che ne aveva richiesto l'intervento miracoloso, decisivo per la Battaglia di Torino.

Ma non andò a finire così [fig. 14]. La statua della Madonna del voto fu esclusa e nel 1731 relegata in un ambiente attiguo alla sinistra del presbiterio, dove tuttora si trova, in posizione defilata e marginalizzata rispetto al ruolo di fulcro centrale che avrebbe assunto sull'altare. Il vuoto della mandorla che la ospitava venne colmato da una Madonna con il Bambino assisa in cielo tra le nubi nella pala scolpita interamente in marmo da Bernardino Cametti tra 1729-1731¹⁹.

Quali furono le ragioni della rinuncia all'ipotesi di teatro sacro barocco allestita da Juvarra in favore della soluzione della pala di bassorilievo marmoreo messa in opera? Non sono emerse per ora attestazioni documentarie che possano aiutare a rispondere a questa domanda. Si possono ipotizzare almeno due risposte, una di fattibilità tecnica, l'altra che fa appello al valore di prestigio all'altezza dei tempi che aveva assunto quel genere di «pittura di marmo»²⁰ nella Roma del secondo Seicento.

Il canale predisposto per accogliere la luce dalla finestra affacciata sul chiostro retrostante e rifletterla verso il basso sulla statua della Vergine non era in grado di illuminare adeguatamente la statua. La finestra infatti è esposta verso nord e per di più oscurata dal porticato del chiostro. La statua del voto non avrebbe potuto ricevere luce sufficiente a illuminarla e sarebbe rimasta in ombra, vanificando l'effetto cercato per valorizzare l'immagine della Vergine: una motivazione pratica non certo irrilevante.

L'altra ipotesi è che il ricorso all'immagine suggestivamente arcaica della statua votiva potesse sembrare una scelta ormai fuori tempo rispetto al modello della pala d'altare tutta di marmo che aveva affermato la modernità della scultura a Roma a partire dal successo dell'*Incontro di Leone Magno e Attila* realizzato da Algardi alla metà del secolo precedente. Motivo in ragione del quale era stato adottato per le pale dei due altari laterali di Superga e poteva giocare a favore di una scelta di concezione unitaria e di coerenza figurativa, che oltretutto consentiva di mettere sullo stesso piano l'accostamento del Beato Amedeo, personificazione della casata sabauda, alla Vergine e al Bambino in un dialogo diretto, attualizzando al presente in una unica unità di tempo e di luogo il racconto dell'evento e del suo epilogo, e contribuire così a enfatizzare l'immagine del ruolo della dinastia.

¹⁹ G. Gritella, *Juvarra*, cit., pp. 269-274; S. Felder, *Spätbarocke Altarreliefs*, cit., pp. 56-63; G. Dardanello in *Sfida al Barocco*, cit., n. 95, pp. 345-347.

²⁰ Definizione che si deve a Stefano Pierguidi, *Pittura di marmo*, cit.

Nell'iconografia della pala tutta di marmo, l'esclusione della statua del voto faceva infatti salire di un ulteriore gradino di accessibilità il rapporto tra il Beato Amedeo e la nuova e la più accostante figura della Vergine in gloria con il Bambino disponibili ad accogliere le sue ragioni. Il maggiore spazio dedicato alla Battaglia di Torino consentiva inoltre di raffigurare i personaggi che vi ebbero un ruolo decisivo: il Principe Eugenio di Savoia, lo stratega condottiero che portò alla vittoria, e con lui il futuro re Vittorio Amedeo II.

La commissione fu affidata come noto a Bernardino Cametti, che tra 1726 e 1729 aveva scolpito il suo capolavoro con il rilievo dell'Annunciazione per l'altare occidentale della chiesa reale di Superga, carico di un impeto dinamico di marca ancora squisitamente barocca, straordinario per la ricchezza nel gioco delle pieghe e ingentilito di una grazia preziosa nell'intaglio dei particolari in primo piano.

Il modello in grande per la pala dell'altare maggiore di Superga, realizzato in gesso per un'altezza di circa due metri, rintracciato nel 1979 nel Pontificio Collegio Irlandese a Roma è molto prossimo alla traduzione in marmo della pala, se non per minimi cambiamenti di alcuni volti e nello skyline della città²¹ [figg. 15-16]. Il modello è chiamato in causa dalla istruzione di Juvarra per il bassorilievo dell'altare maggiore del 16 novembre 1729: «Inanzi di mettere mano al marmo, sarà da persone eletta dal Ministro in Roma di S.M. rivisto il modello se corrisponde la ricchezza del soggetto, e approvato si lavorerà il marmo secondo quello». Soggetto che è descritto nei particolari, come lo abbiamo visto progressivamente prendere forma nei "pensieri" di Juvarra: «Si doverà rapresentare in aria la gloriosa Vergine con il Bambin Gesù in braccio, e sarà retta da gruppi d'angeli, come parimente sarà coronata di stelle di due angioloni o putti di mezzo rilievo che rompino sopra la cornice. Gli sarà il Beato Amedeo Duca di Savoia a ginocchio sopra nuvoli, con putti che scherzino con il manto ducale e che regono la corona e il scetro in atto di pregare la Vergine che assiste con la sua protezione a vincere la battaglia successa li 7 settembre 1706, di basso rilievo con tutte le distinzioni che si possono esprimere con la scultura. [...] e ci saranno figure tutti staccati dal piano secondo il stile dell famoso basso rilievo dell'Atila in S. Pietro del Largardi»²².

Compare quindi esplicito riferimento al modello per eccellenza della pala di rilievo marmoreo romana realizzata da Algardi, come parametro assoluto di riferimento e nello specifico per le figure della scultura da lavorarsi quasi a tutto tondo. Parametro a cui Cametti non manco di attenersi nella scultura di entrambe le pale per

²¹ *Ibidem*.

²² Archivio di Stato di Torino, *Contratti fabbriche*, vol. 18, 1729, cc. 171r-172r. L'istruzione è integralmente pubblicata in N. Carboneri, *La reale chiesa*, cit., pp. 85-86.

Superga, nell'Annunciazione come nella pala dell'altare maggiore, i personaggi principali emergono quasi a piena figura dal piano di fondo.

Riprendo ancora un ultimo passaggio dell'istruzione che riguarda i putti accanto al Beato Amedeo: «Gli sarà il Beato Amedeo Duca di Savoia a ginocchio sopra nuvoli, con putti che scherzino con il manto ducale e che regono la corona e il scettro». Nel modello la presenza della corona e dello scettro non è presente e i due putti sono genericamente scherzanti; mentre nel marmo muta vistosamente la relazione tra i due a favore dell'introduzione di un ulteriore tassello simbolico-politico nel processo di trasformazione dell'iconografia della pala in una celebrazione della dinastia sabauda: il putto sulla sinistra in atto di allontanarsi con in mano lo scettro e la corona regia, raffigurerebbe il Genio di Francia, richiamato e sollecitato a voltarsi indietro dal Genio del Piemonte²³, che gli indica l'esito della battaglia, a significare il fallito tentativo dei francesi di impedire ai Savoia l'acquisizione del titolo regio ottenuto grazie alla battaglia di Torino [fig. 17].

Juvarra non mancherà di suggerire con i suoi disegni l'iconografia di altre opere scultoree, a partire dalla commissione del rilievo della *Pietà* per l'altare della cappella sotterranea nella stessa Superga, affidato ad Agostino Cornacchini con il disegno allegato alla istruzione datato 3 settembre 1730 e controfirmato dallo scultore, «con l'idea della scoltura», ma «lasciando in libertà del celebre Virtuoso, tutte l'altre perfezioni acciò l'opera sia compiuta e perfetta»²⁴. L'architetto propose una vaga memoria del modello della *Pietà* michelangiolesca; suggerimento che Cornacchini non terrà in conto, orientandosi piuttosto per un modello di *Pietà* carraccesca, enfatizzato da un accentuato patetismo, siglato dalla sua personale estrosa ed elegante stilizzazione stilistica [figg. 18-19].

E intorno al 1732 arriverà a dettare un modello di sua invenzione per il *San Giuseppe con il Redentore in gloria* per il gruppo marmoreo affidato all'esecuzione del nipote Simone Martinez per l'altare della Regina Polissena nella chiesa di Santa Teresa a Torino, un altare che nella sua architettura andava ancora a recuperare un proscenio su colonne dal repertorio di Andrea Pozzo. In un foglietto di circa 15x20 cm, il disegno dell'architetto assume una funzione di governo dell'intero apparato scultoreo dell'altare, di cui definisce tutte le componenti figurative: il gruppo

²³ Come ha notato anche N. Carboneri, *La reale chiesa*, cit., p. 17.

²⁴ Archivio di Stato di Torino, *Contratti fabbriche*, vol. 19, 1730, c. 297, *Istruzione per il basso rilievo di marmo che va situato nella Capella sotterranea della Chiesa reale di Superga*; anch'essa pubblicata in N. Carboneri, *La reale chiesa*, cit., p. 92. Si veda A. Griseri, *Un impegno dinastico: Juvarra e la cappella sotterranea della Basilica di Superga*, in «Paragone», XLV, 535-537 (1994), pp. 81-93, figg. 56-65.

con la «Figura di San Giuseppe con il Bambino Gesù in gloria d'angeli»; le due virtù sedenti sul frontespizio, la Carità e la Fede; lo stemma con due putti accanto su un letto di lauro e di quercia; gli ovali a basso rilievo con i putti che portano i "geroglifici" di San Giuseppe, gli attributi del Santo; e ancora altri gruppi di cherubini da disporre in varie zone dell'altare [figg. 20-21]. Con la mentalità di architetto si premura di schizzare il gruppo anche in sezione per indicarne le modalità di aggrappo alla parete con il blocco di «marmo che va nel muro».

L'esecuzione di Martinez è una risposta di qualità, aderente al modello, che traduce in scultura modificandone sapientemente alcuni particolari; lavorando le pieghe del manto di San Giuseppe in lastra, per piani riflettenti, forse un retaggio anche nel suo caso della formazione da argentiere nella bottega messinese degli Juvarra²⁵.

²⁵ G. Dardanello, *Simone Martinez e lo Studio di scultura a Torino*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. «Di differente e ben intesa bizzarria»*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, 2005, pp. 200-211.



Pietro Botto o Michele Enaten (?), *Madonna delle Grazie*, 1624-1630 circa. Chiesa Reale di Superga, Cappella del Voto.

Fig. 1

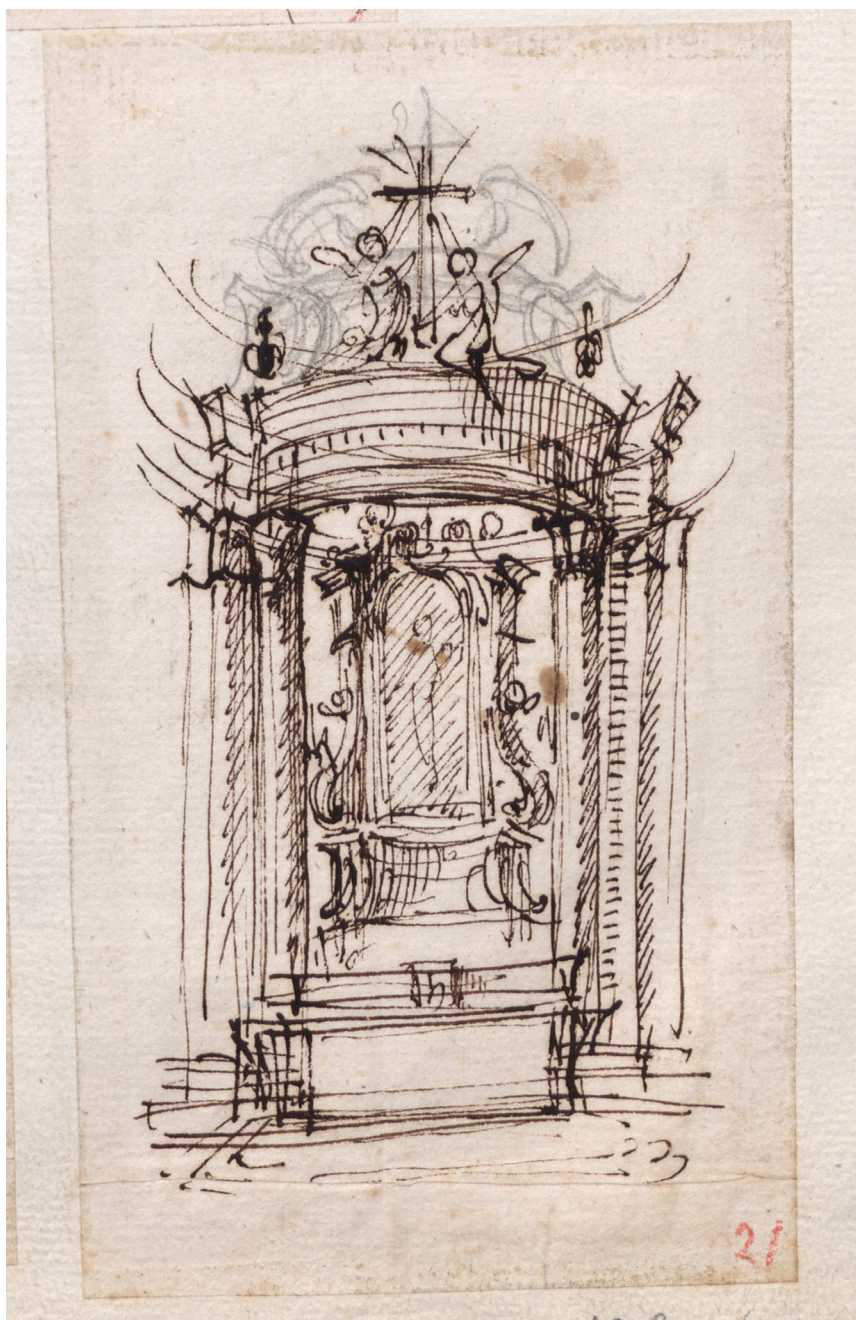
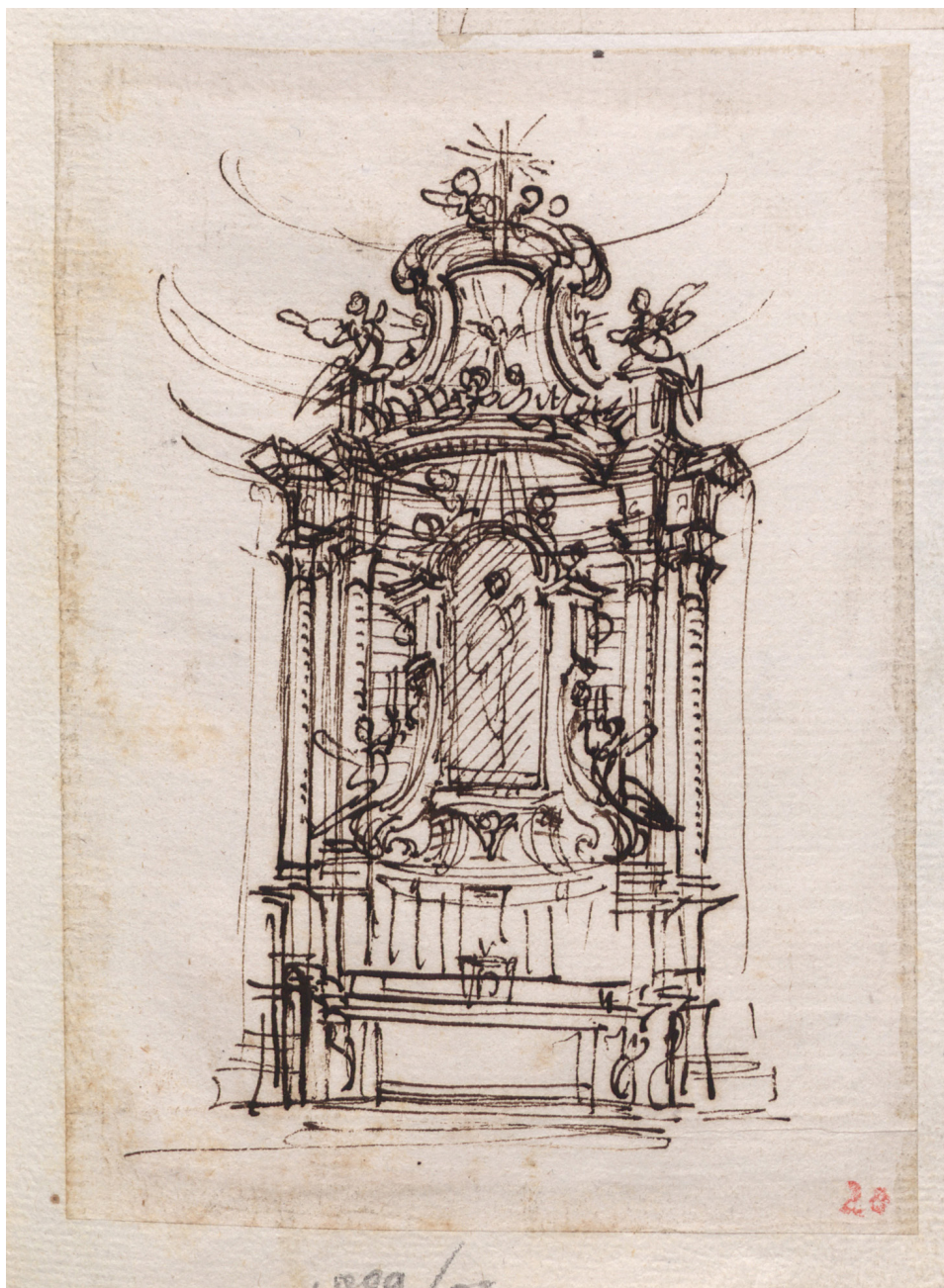


Fig. 2

Filippo Juvarra, *Primi pensieri per l'altare maggiore di Superga*, 1728-1729 circa. MCT, II, c. 12, n. 21. Cortesia Fondazione Torino Musei.



Filippo Juvarra, *Primi pensieri per l'altare maggiore di Superga*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 12, n. 20. Cortesia Fondazione Torino Musei.

Fig. 3

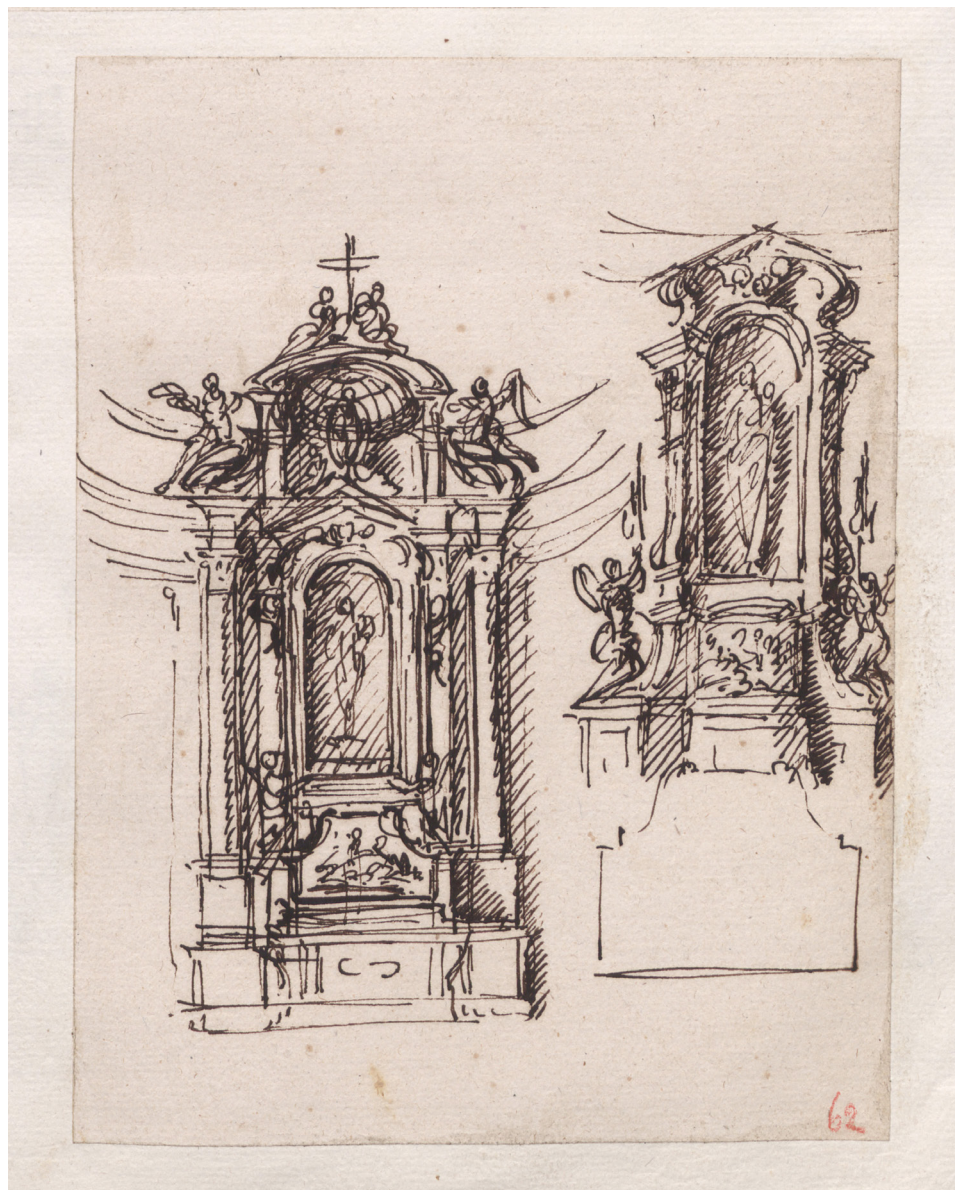


Fig. 4 Filippo Juvarra, *Pensiero per l'edicola della Madonna del voto con un bassorilievo ai suoi piedi*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 32, n. 62. Cortesia Fondazione Torino Musei.

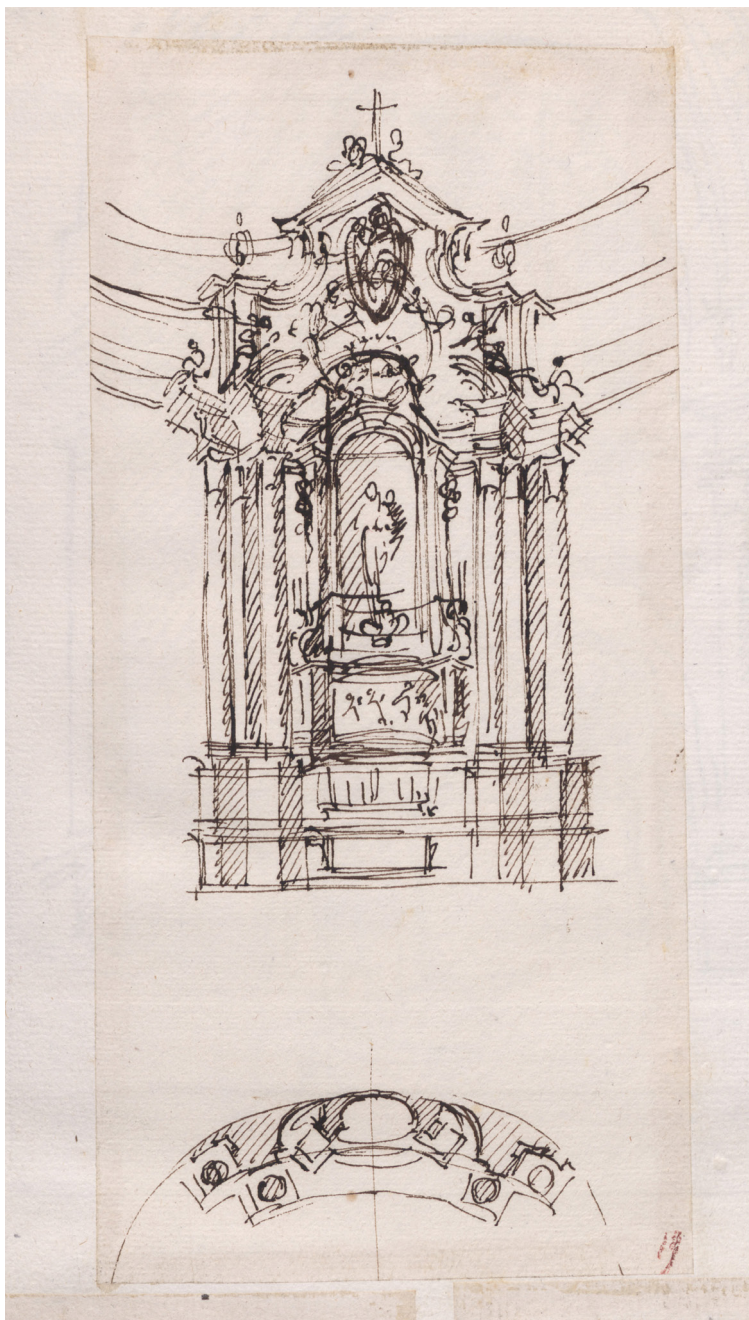


Fig. 5

Filippo Juvarra, *Pensiero per l'altare maggiore di Superga*, 1728-1729 circa.
MCT II, c. 12, n. 19. Cortesia Fondazione Torino Musei.

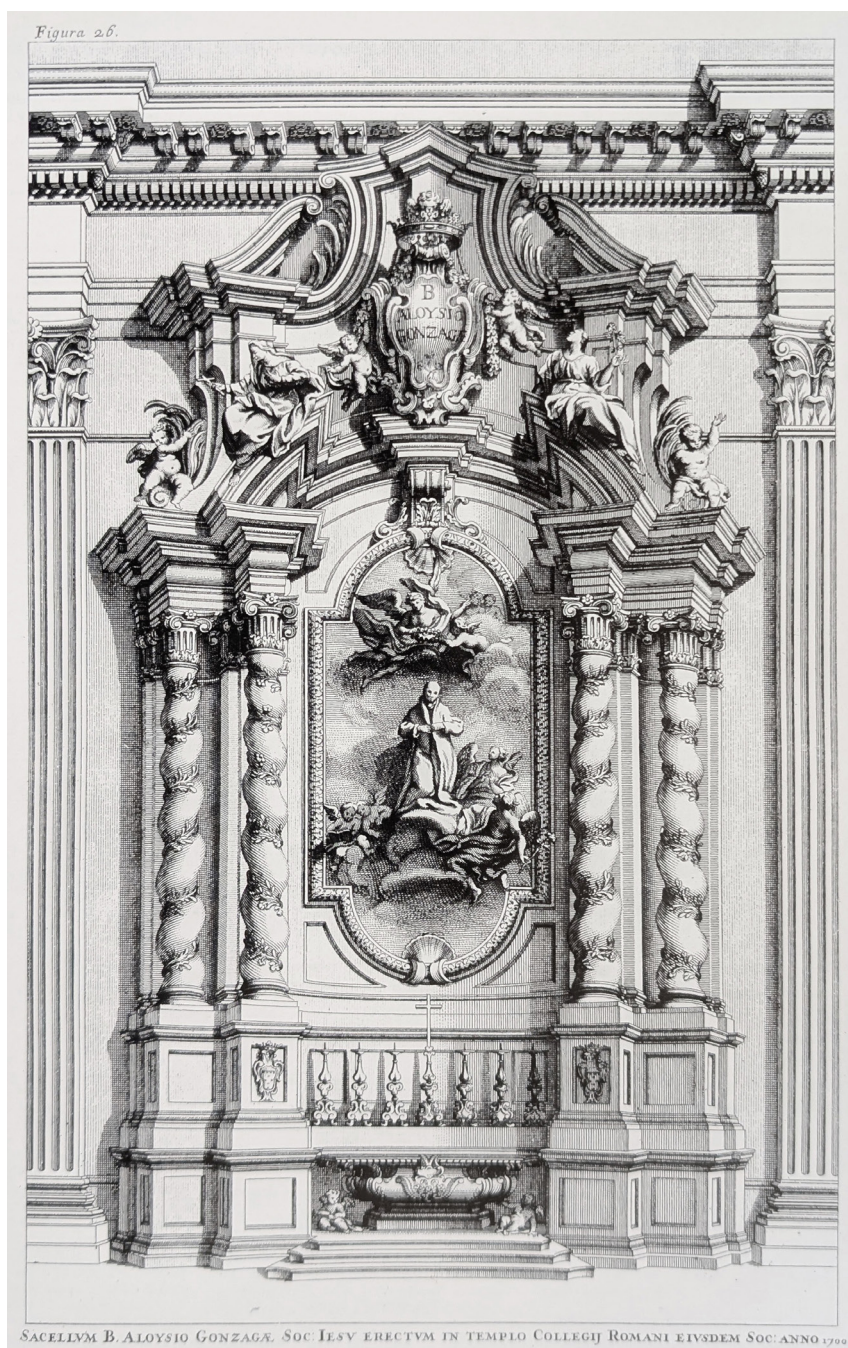


Fig. 6 Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1700, tav. 26.

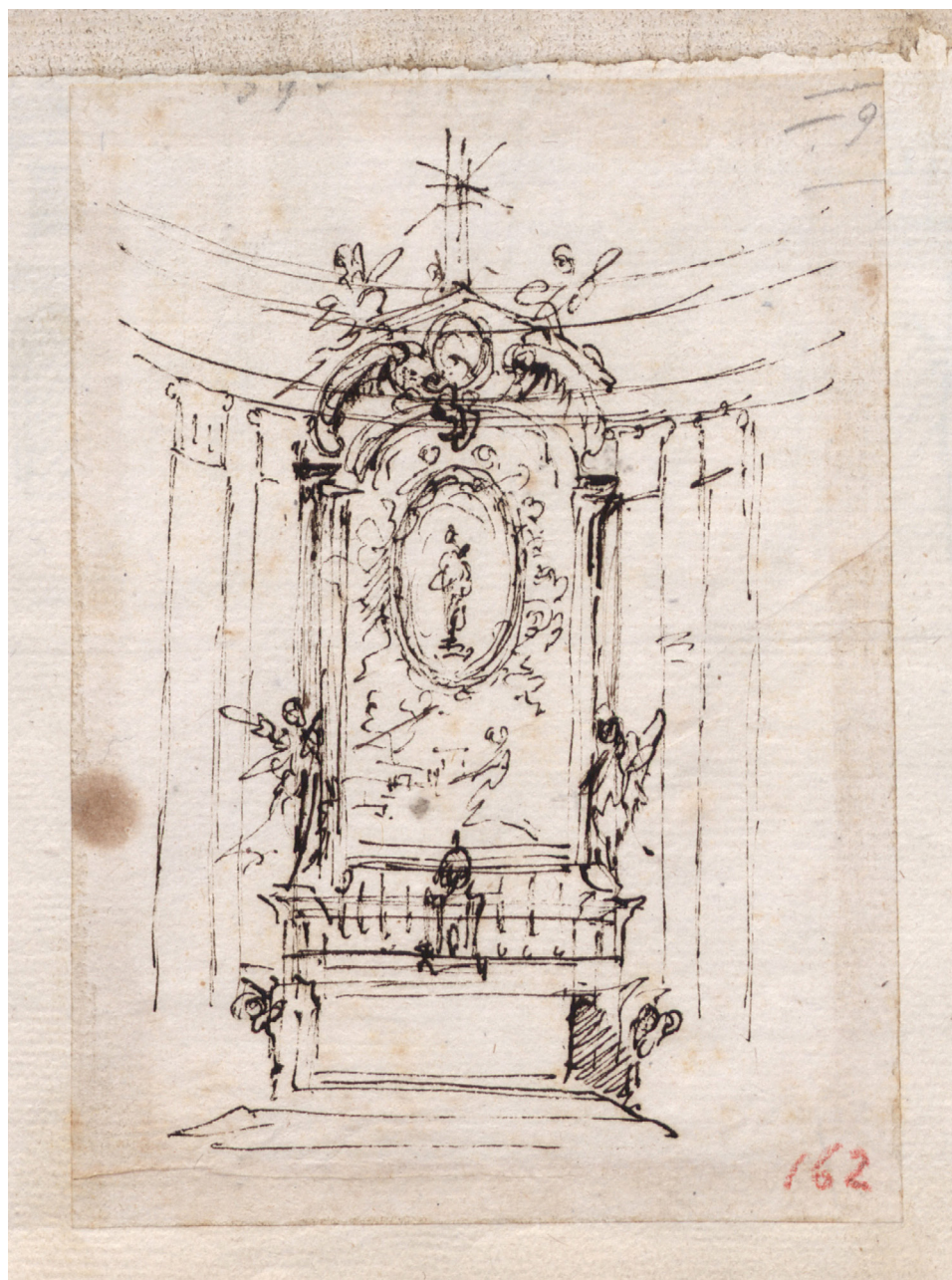


Fig. 7

Filippo Juvarra, *Pensiero per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT I, c. 100, n. 162. Cortesia Fondazione Torino Musei.



Fig. 8 Filippo Juvarra, *Pensieri per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 6, n. 9. Cortesia Fondazione Torino Musei.

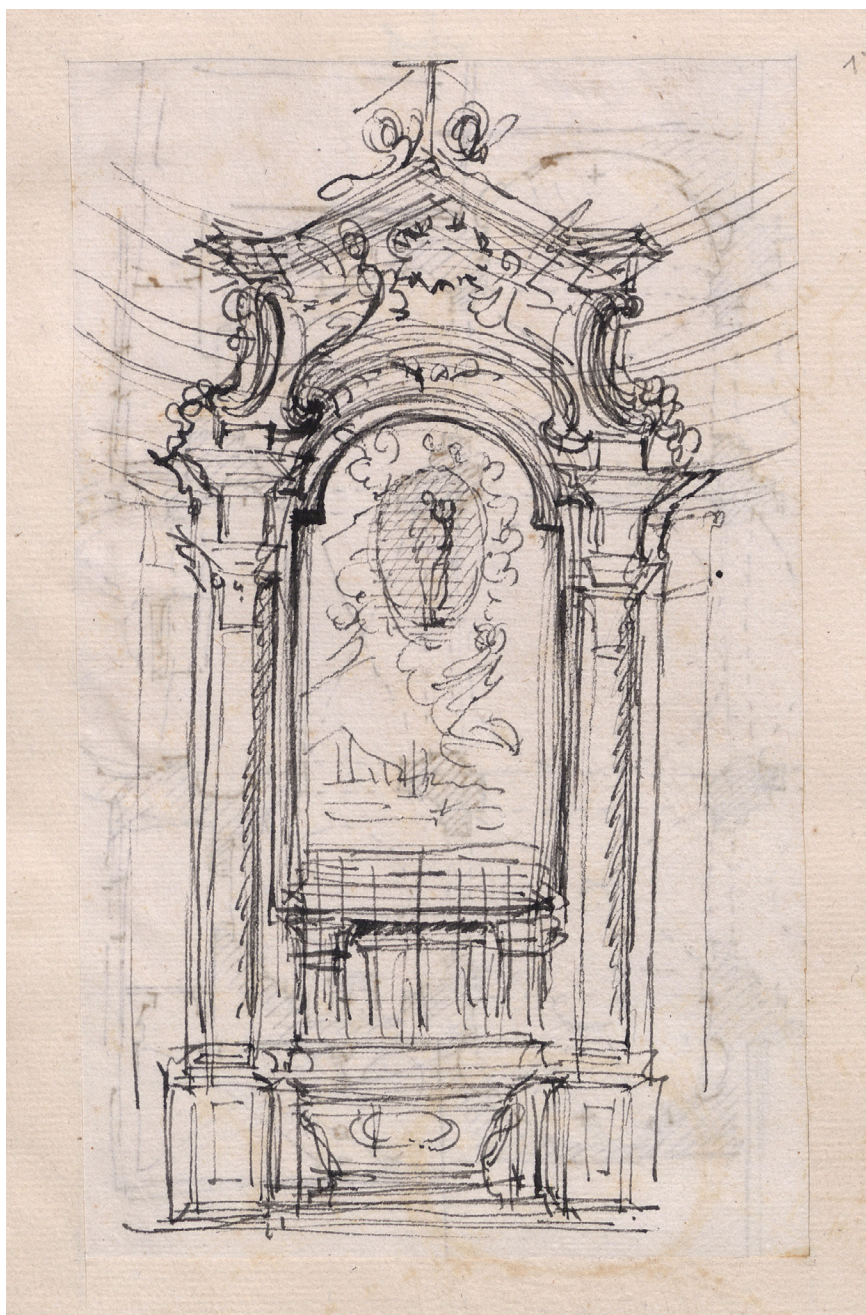


Fig. 9

Filippo Juvarra, *Pensieri per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT I, c. 39, n. 53v. Cortesia Fondazione Torino Musei.



Fig. 10 Filippo Juvarra, *Studio quotato in prospettiva e pianta per l'altare maggiore nell'abside di Superga*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 25, n. 46. Cortesia Fondazione Torino Musei.

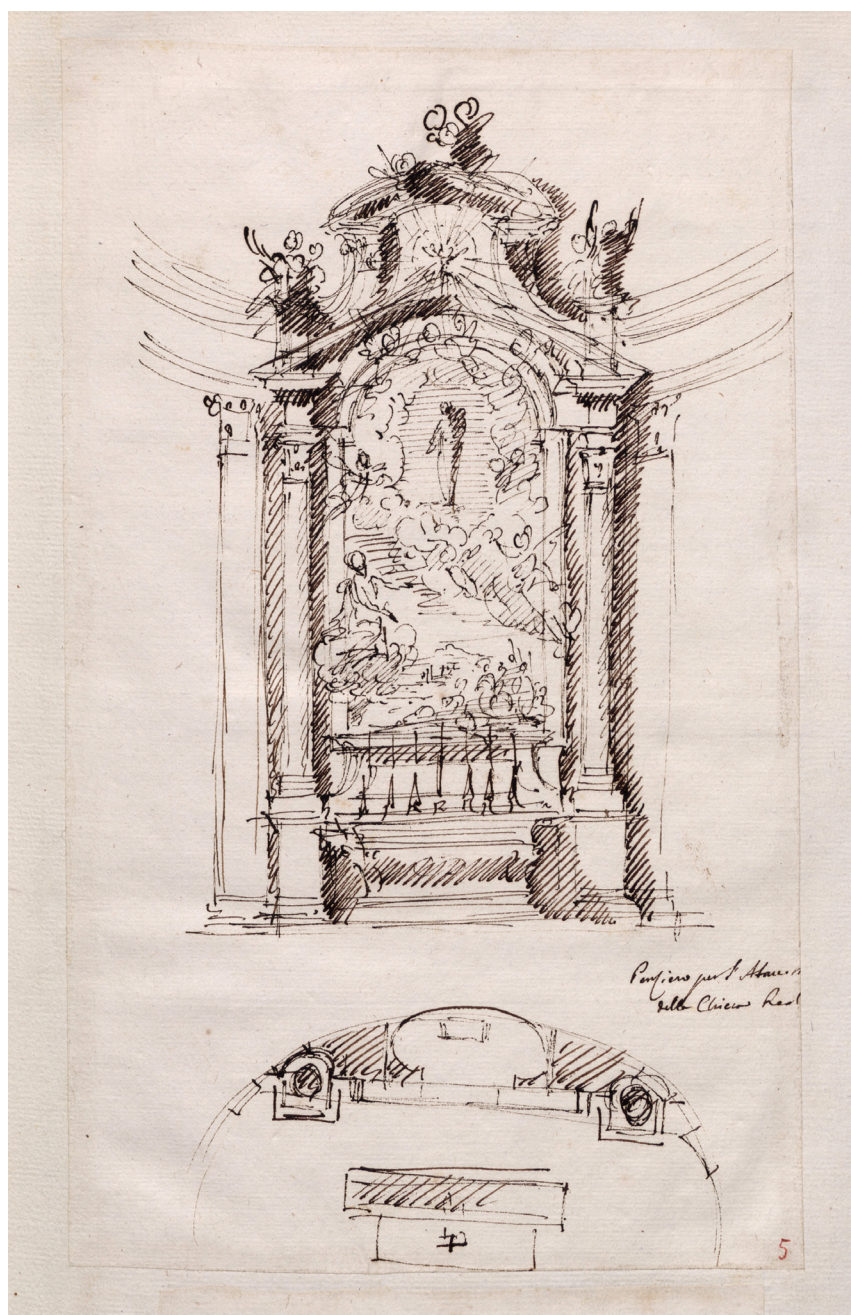


Fig. 11

Filippo Juvarra, *Pensieri per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 4, n. 5. Cortesia Fondazione Torino Musei.

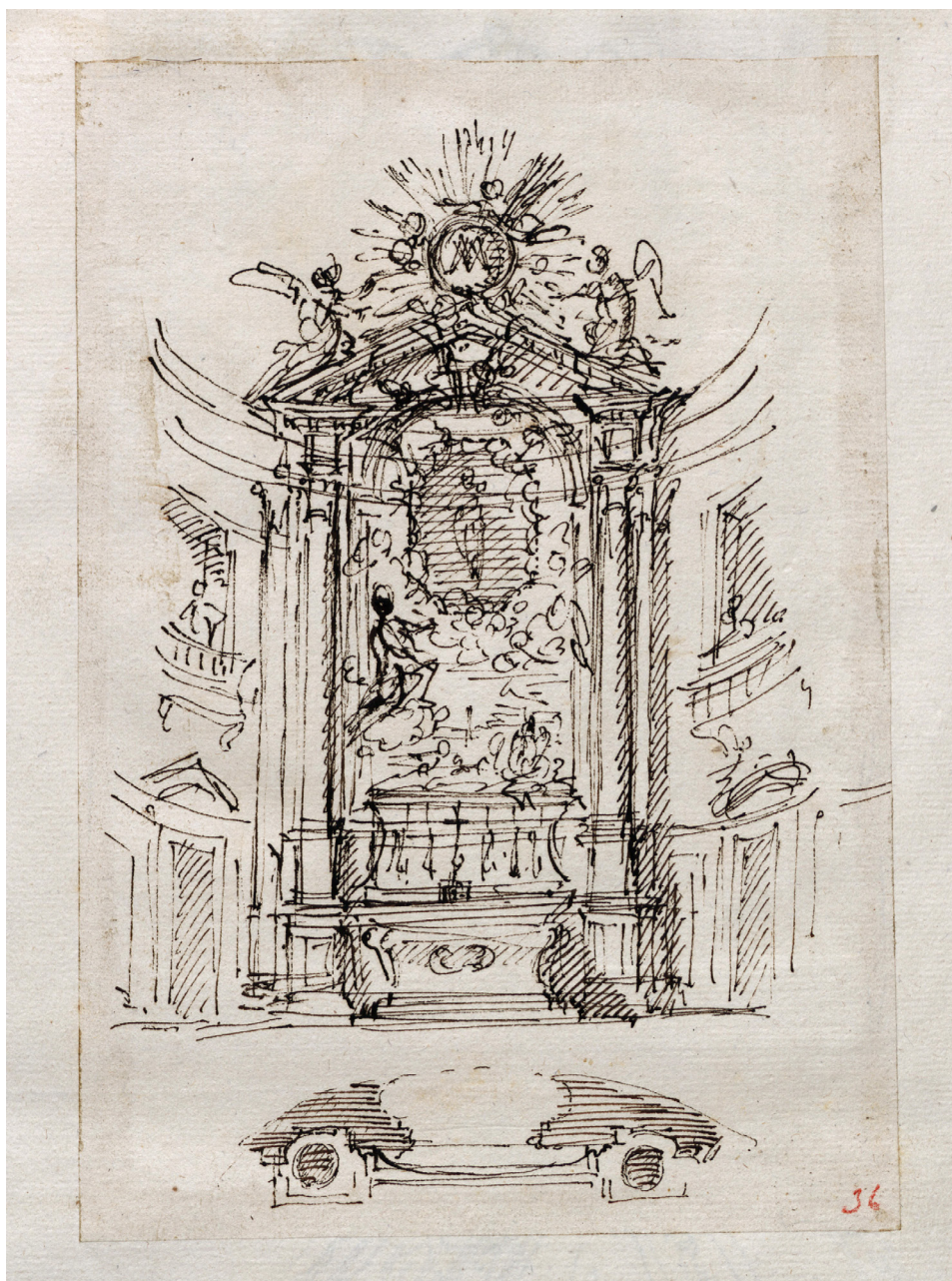
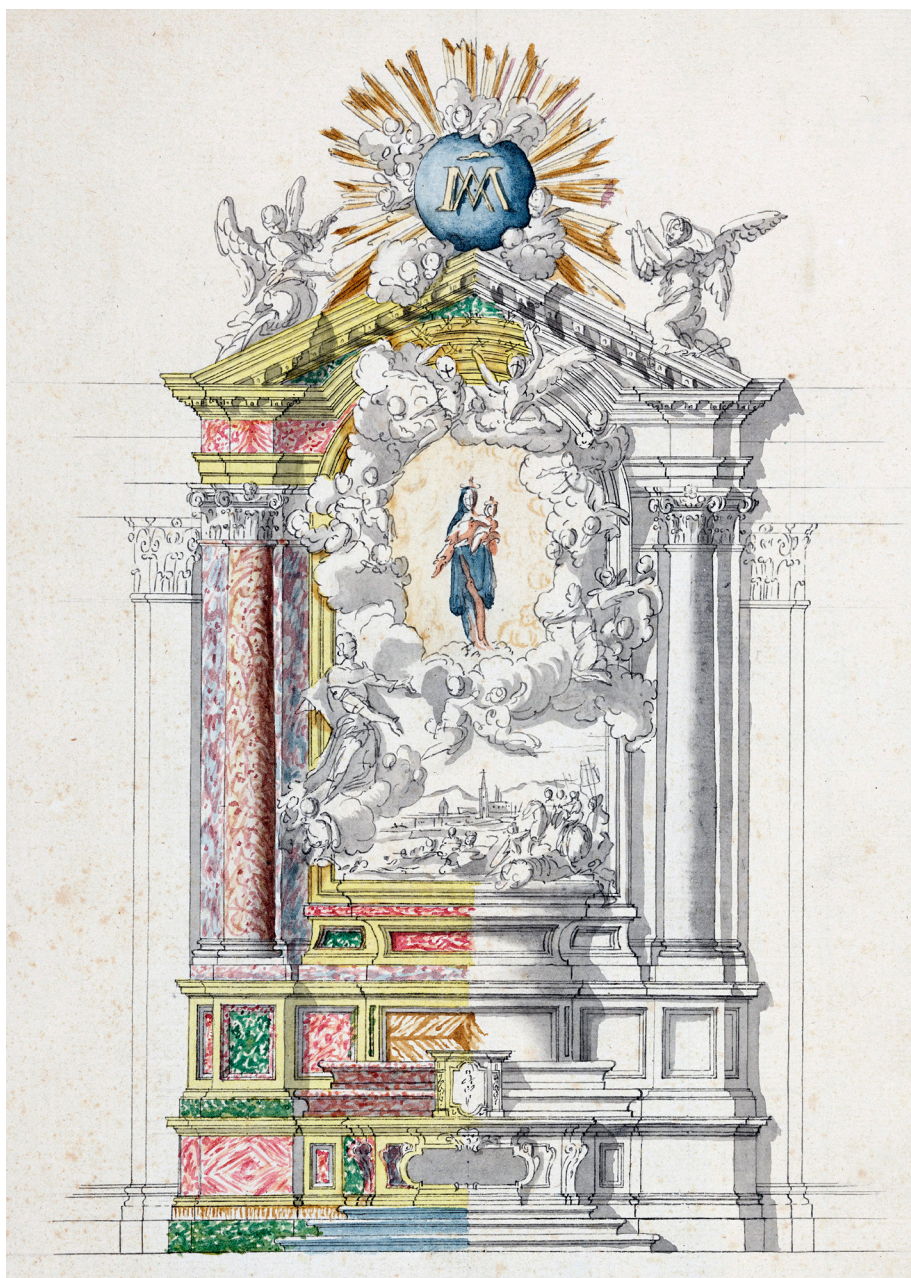


Fig. 12 Filippo Juvarra, *Pensieri per l'altare maggiore di Superga con la pala di bassorilievo marmoreo*, 1728-1729 circa. MCT II, c. 20, n. 36. Cortesia Fondazione Torino Musei.



Filippo Juvarra, *Disegno di presentazione del progetto per l'altare maggiore di Superga, con indicazioni cromatiche per la lavorazione dei marmi*, particolare, 1728-1729 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.2, n. 15.

Fig. 13



Fig. 14

Filippo Juvarra (su progetto di) e Bernardino Cametti, *Altare maggiore*, 1729-1731 circa. Chiesa reale di Superga.



Bernardino Cametti, *Il beato Amedeo di Savoia intercede presso la Madonna con il Bambino per il successo nella Battaglia di Torino*, marmo, 1730-1731 circa. Chiesa reale di Superga.

Fig. 15



Fig. 16

Bernardino Cametti, *Il beato Amedeo di Savoia intercede presso la Madonna con il Bambino per il successo nella Battaglia di Torino*, modello in gesso, 1729-1730 circa. Roma, Pontificio Collegio Irlandese.



Bernardino Cametti, *Il beato Amedeo di Savoia intercede presso la Madonna con il Bambino per il successo nella Battaglia di Torino*, particolare dei putti, marmo, 1730-1731 circa. Chiesa reale di Superga.

Fig. 17

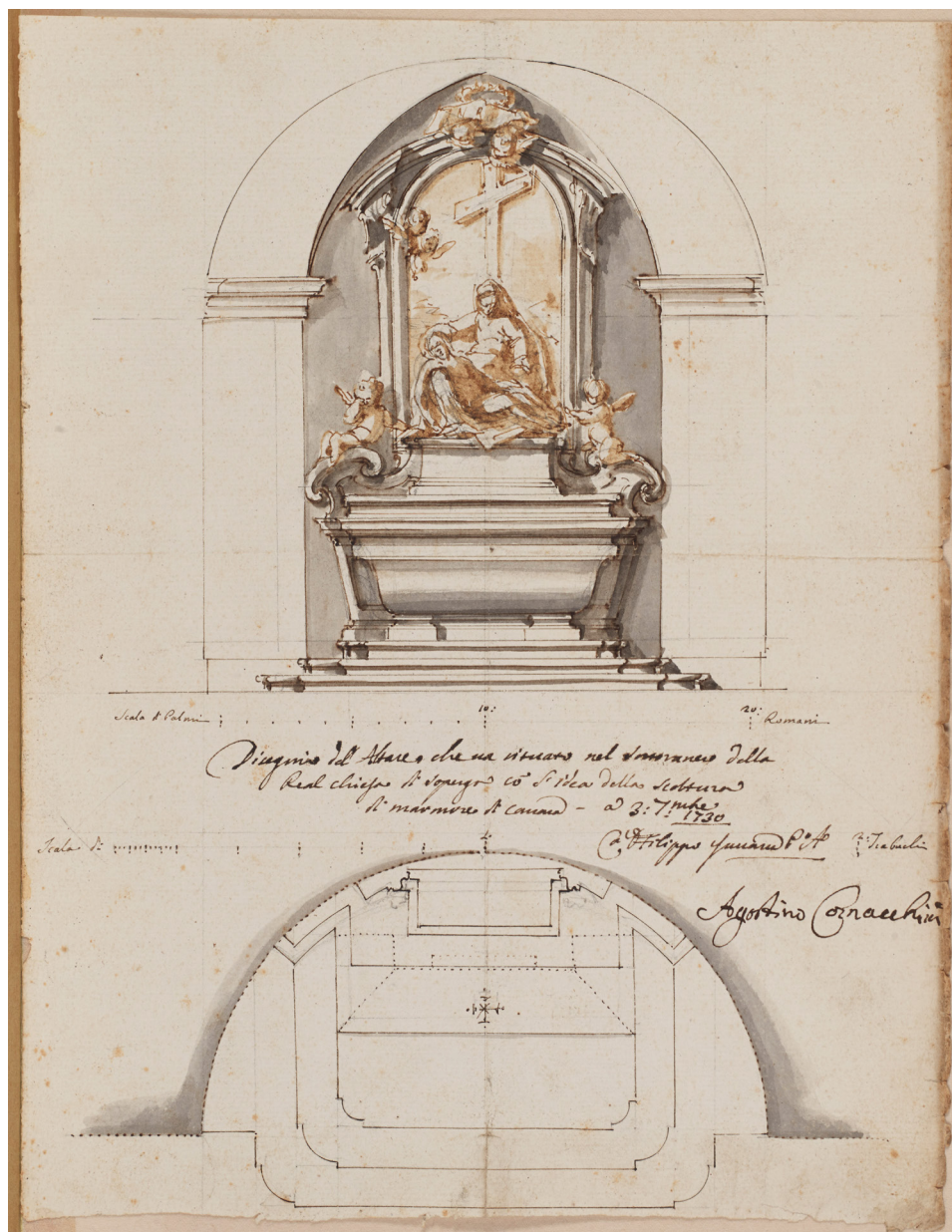


Fig. 18 Filippo Juvarra, «Disegno del Altare che va situato nel Sotterraneo della Real Chiesa di Superga con l'idea della scultura», 3 settembre 1730. Collezione privata.



Fig. 19 Agostino Cornacchini, *Pietà*, 1730-1733 circa. Chiesa reale di Superga, cappella sotterranea.



Filippo Juvarra, *Pensieri per il gruppo scultoreo di San Giuseppe e il Bambin Gesù in gloria, le virtù, l'arma e gli emblemi per la decorazione scultorea dell'Altare di San Giuseppe*, 1732 circa.

Fig. 20 Collezione privata.



Simone Martinez, *San Giuseppe e il Bambin Gesù in gloria*, marmo, 1733-1736 circa.
Torino, Santa Teresa, Cappella di San Giuseppe.

Fig. 21



PROFILO AUTORE

Giuseppe Dardanello

Professore ordinario di Storia dell'arte moderna all'Università di Torino. La sua ricerca si è prioritariamente incentrata sulle reciproche interferenze tra scultura, architettura e ornamentazione; sulle forme di collaborazione professionale nei cantieri di Sei e Settecento; sulla sensibilità per i valori visivi e l'intervento della luce nella modellazione degli spazi progettati da Andrea Pozzo, Guarino Guarini e Filippo Juvarra. I suoi studi sono confluiti nella curatela di alcune mostre: *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750* (con Henry Millon a Stupinigi, nel 1999); *Guarini, Juvarra, Antonelli. Segni e simboli per Torino* (2008), *Andrea Pozzo (1642-1709). Pittore e prospettico in Italia settentrionale* (Trento 2009); e la mostra progettata con Michela di Macco, *Sfida al Barocco 1680-1750*, allestita nel 2020 alla Venaria Reale.

Full professor of History of Modern at the University of Turin. His research has focused primarily on the mutual influences between sculpture, architecture and ornamentation; professional collaboration on building sites in the 17th and 18th centuries; and on sensitivity to visual values and the use of light in the spaces designed by Andrea Pozzo, Guarino Guarini and Filippo Juvarra. His studies have informed his curatorship of several exhibitions: *The Triumphs of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750* (with Henry Millon in Stupinigi, 1999); *Guarini, Juvarra, Antonelli. Segni e simboli per Torino* (2008), *Andrea Pozzo (1642-1709). Pittore e prospettico nell'Italia settentrionale* (Trento 2009); and the exhibition co-edited with Michela di Macco, *Sfida al Barocco 1680-1750*, staged in 2020 at the Venaria Reale.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-5, 7-12: Cortesia Fondazione Torino Musei; **14-17, 21:** foto dell'autore; **19:** Riccardo Gonella.



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

