

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



Donato Salvatore

Un contesto barocco a Torino e un'immagine della città

Abstract ITA

La presenza a Torino, nella chiesa di San Filippo Neri, di un dipinto di Francesco Solimena, inviato da Napoli, invita a riflettere sulle opere, sugli artisti e sulle circostanze della committenza che, nel corso del primo quarto del Settecento, hanno contribuito all'allestimento pittorico e scultoreo della chiesa oratoriana della città sabauda.

Abstract ENG

The presence in Turin, in the church of San Filippo Neri of a painting by Francesco Solimena, sent from Naples, encourages us to reflect on artworks, artists and patronage which, during the first quarter of the eighteenth century, gave their contribution to the pictorial and sculptural display of the Oratorian church of the capital of the Savoy.

Parole chiave

Carlo Giuseppe Plura, chiesa di San Filippo Neri a Torino, Francesco Solimena, Giorgio Ferretti, Oratoriani a Torino, Torino nel Settecento



Nella monografia dedicata a Francesco Solimena, pubblicata nel 1958 da Ferdinando Bologna, uno dei testi fondativi della storia dell'arte 'vista da Sud' (per utilizzare una formula recente), nata sulla scia di una accurata e opportuna revisione critica delle *Vite* settecentesche di Bernardo De Dominici, dopo i radicali giudizi di assoluta inattendibilità dell'autore maturati a cavaliere tra Ottocento e Novecento, emerge la fama di respiro ampiamente europeo guadagnata in vita da Francesco Solimena e si offre ragione della nutrita presenza *ab antiquo* di opere del pittore presso edifici religiosi, regge, palazzi nobiliari e luoghi del collezionismo spesso lontani dal contesto dove Solimena operava abitualmente e dal quale raramente volle allontanarsi¹.

Non sorprende, perciò, di trovare nella chiesa di San Filippo Neri a Torino una pala d'altare di mano del pittore, individuato dalla committenza oratoriana come l'artista di riconosciuto prestigio al quale affidare il rilevante incarico. Il dipinto, ben conosciuto agli studi, in particolare, della di Macco e di Dardanella, raffigura *San Filippo Neri che intercede presso la Madonna con il Bambino per la città di Torino* [fig. 1]²

¹ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1958.

² Sulla pala d'altare di Solimena cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena*, cit., pp. 118, 276; M. di Macco, *I pittori «napoletani» a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1989, pp. 270-277; Eadem, *S. Filippo a Torino: pale d'altare d'"eccellente pennello" nella Chiesa Nuova di Filippo Juvarra*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 266-268; C. Arnaldi di Balme, E. Pagella, *La storia per immagini*, in *Torino 1706. Dalla storia al mito, dal mito alla storia*, a cura di D. Balani, S.A. Benedetto, Torino, Città di Torino – Archivio Storico, 2006, p. 204; B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani* [1742-1745], ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli, artstudiopaparo, 2017, III, p. 1148 e nota 85; *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2018, I, pp. 440-441, n. 195; G. Dardanella, *Francesco Solimena, «San Filippo Neri che raccomanda la Città di Torino al Bambin Gesù tenuto in braccio da Maria Vergine con gran corteggio d'Angeli»*, in *Sfida al Barocco. Roma Torino Parigi 1680-1750*, Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 342-344, scheda n. 93; M. Caldera, *Francesco Solimena, San Filippo Neri raccomanda la città di Torino alla Madonna con il Bambino, 1722-1723 ca.*, scheda n. 69, in *Restituzioni*, 2022, pp. 766-772, con bibliografia precedente, <https://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/RESTITUZIONI-2022_versione-web_NUCLEO-69.pdf>.

In accertata relazione con la pala d'altare della chiesa torinese intitolata a San Filippo Neri (cm 560x325), si conservano, inoltre, con il riferimento a Solimena, nelle collezioni, rispettivamente, del Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) di Lisbona e nel Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama nel capoluogo piemontese, due tele di medie dimensioni (Lisbona: cm 129x76; Torino: cm 124x72,5), la prima acquisita dallo Stato portoghese a Parigi nel 1921 (n. inv. 1640) – cfr. Museu Nacional de Arte Antiga, *Catálogo da Exposição provisória de pintura estrangeira*,

e occupa sin dalla sua originaria collocazione l'altare con colonne in onice rosso della terza cappella a sinistra della chiesa filippina del capoluogo piemontese³. Ferdinando Bologna, nella citata monografia del pittore, assegnava l'opera ai primi anni Trenta del Settecento sulla scorta di puntuali confronti con opere dello stesso autore – specificamente, le tele con *Storie di S. Martino* nella cappella dedicata al Santo nella chiesa della Certosa di Napoli – che riteneva cronologicamente prossime alla perduta pala di San Gaudioso del 1733, ma che risultano documentatamente in opera nel corso del 1723⁴. In effetti, tenendo conto degli aggiustamenti cronologici, a conferma della correttezza dei raffronti stilistici proposti da Bologna, per il dipinto di Torino sono noti due mandati di pagamento, rispettivamente di 3000 lire in data 9 giugno 1722 e di 2000 lire il 7 aprile 1723, autorizzati dal facoltoso mercante torinese Gabriele Bogetto a favore della committenza oratoriana, che pur senza indicarne l'autore, consentono di precisarne la datazione anticipata; inoltre, il quadro risulta collocato all'altare della chiesa filippina entro il 1728 quando è accuratamente descritto in occasione della visita pastorale dell'arcivescovo Francesco Arborio di Gattinara, del 25 febbraio 1728⁵.

Lisboa, 1975, n. 53, senza nn. pp. –, la seconda acquistata nel 1961 dall'antiquario torinese Pietro Accorsi (cfr. M. di Macco, in *La regola e la fama*, cit., pp. 573-574, scheda n. 129). Analoghe per soggetto e per stile, sono considerate generalmente bozzetti preparatori autografi, ad eccezione di Spinosa, in *Francesco Solimena (1657-1747)*, cit., I, pp. 440-441, n. 195, che le ritiene entrambe prodotti *d'après* della bottega di Solimena: tuttavia, la presenza nel quadro d'altare, rispetto alle tele di dimensioni minori, di alcune significative modifiche compositive, rappresentate da un più vasto corteggio di angeli e cherubini, da una considerevole riduzione del panneggio del manto rosso dell'angelo in basso, così da lasciare più spazio al paesaggio urbano, e da altre non trascurabili varianti nella gamma cromatica, complessivamente più fredda, sono da intendersi come correzioni e adeguamenti in corso d'opera, lasciando preferire l'ipotesi della funzione preparatoria dei dipinti di Lisbona e Torino. Inoltre, Spinosa, in *Francesco Solimena (1657-1747)*, *ibidem*, cita anche due ulteriori telette: la prima nella sagrestia della chiesa napoletana di San Domenico Maggiore, la cui effettiva presenza non mi è stato possibile accertare, la seconda, giudicata di minore qualità, passata all'incanto da Sotheby's Milano il 28 novembre 2011, lotto 186.

³ La chiesa e l'annesso Oratorio compongono l'*insula* torinese dei Padri Filippini, costituita a partire dal 1675, che si fa largo nel tessuto del centro cittadino solo diversi anni dopo l'inse-diamento della Congregazione oratoriana in città risalente al 1648, di fronte all'attuale palazzo dell'Accademia delle Scienze, nato come Collegio dei Nobili, retto dalla Compagnia di Gesù, iniziato nel 1679 e portato avanti, con evidenti influssi guariniani, fino al 1687 dall'architetto Michelangelo Garove.

⁴ M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*. Appendice documentaria a cura di U. Fiore, Napoli, Liguori Editore, 1997, pp. 456-457.

⁵ M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 276, nota 74.

Il dipinto è, a queste date, il primo a trovare collocazione in occasione dell'ancora provvisorio rinnovamento architettonico e decorativo della chiesa avviato su progetto di Filippo Juvarra, dopo il distruttivo crollo della navata avvenuto alla fine del 1714, e non è dubbio che il biografo napoletano Bernardo De Dominici nel 1742-1745 intenda citare tale dipinto pur presentandolo con un'iconografia non conforme («l'Immacolata Concezione e san Filippo Neri con bello accompagnamento d'angeli, puttini, e teste di cherubini con bella gloria»), curiosamente analoga a quella del coevo o poco più tardo dipinto di Sebastiano Conca all'altare principale dell'Oratorio filippino annesso alla chiesa⁶; così impropriamente descritto, De Dominici ne riconduce l'esecuzione alla committenza del re di Sardegna, che lo volle collocare «nella sua reale cappella». Sebbene manchino del tutto riscontri documentali di un effettivo patronato regio, Michela di Macco⁷, identificando la «reale cappella» con quella della chiesa dedicata a san Filippo Neri che conserva il dipinto di Solimena, mostra di non volere escludere categoricamente l'intervento del sovrano sabaudo sostenuto da De Dominici, anche in considerazione dell'acertata e contemporanea committenza da parte di Vittorio Amedeo II di Savoia di quattro tele di analogo formato con *Storie bibliche* che Solimena dipinge tra il 1720 e il 1724, originariamente destinate al Gabinetto Giallo del Re nel Castello di Rivoli e pochi anni dopo trasferite al Gabinetto Grande dell'Appartamento d'Inverno del re Carlo Emanuele III in Palazzo Reale, denominato, perciò, *Camera del Solimena*, oggi conservate alla Galleria Sabauda⁸, la cui menzione trova spazio nella biografia dedominiciana del pittore subito prima della imprecisa menzione del dipinto a soggetto filippino di Solimena.

Dal canto suo, Francesco Bartoli, nel 1776, descrivendo la chiesa oratoriana di Torino⁹, menziona il dipinto della cappella *in cornu Evangelii* più vicina all'altare

⁶ Il quadro del pittore di Gaeta, assegnato da M. di Macco, in *La regola e la fama*, cit., pp. 571-573, scheda n. 128, al terzo decennio del Settecento, raffigura la *Vergine Immacolata in gloria e san Filippo Neri* ed era sicuramente esposto all'altare dell'Oratorio prima del 25 febbraio 1728, anch'esso puntualmente citato in occasione della già ricordata visita pastorale di Francesco Arborio di Gattinara. Il Museo Civico di Palazzo Madama a Torino ne conserva il relativo bozzetto, acquistato nel 1958 – come tre anni dopo la teletta del Solimena – dall'antiquario torinese Pietro Accorsi.

⁷ M. di Macco, *I pittori «napoletani» a Torino*, cit., p. 271.

⁸ C. Veronese, Francesco Solimena, *La cacciata di Eliodoro dal Tempio*, in *Sfida al Barocco*, cit., pp. 333-334, scheda n. 86.

⁹ F. Bartoli, *Notizia delle Pitture, Sculture ad Architetture che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, E di non poche Terre, Castella, e Ville d'alcuni rispettivi Distretti*, tomo primo, In Venezia, presso Antonio Savioli, 1776, I, pp. 21-22.

maggiore descrivendone puntualmente il soggetto e attribuendolo correttamente a «Francesco Solimena di Nocera», senza fornire indicazioni sulla committenza. In ogni caso, piuttosto che a un non documentato patronato regio, la pala di Solimena, collocata in una cappella già eretta e salvatasi dal vasto cedimento strutturale del 1714 che interessò tutta l'area della navata dell'edificio sacro, va preferibilmente ricondotta più direttamente alla regia di Filippo Juvarra, responsabile, in stretta rapporto con l'architetto oratoriano Giovanni Domenico Perardi, nominato Prefetto della Fabbrica, del nuovo cantiere della chiesa dei Filippini, che non avrà mancato, nell'occasione, di offrire precise indicazioni al pittore operoso lontano da Torino in merito all'orientamento accentuatamente diagonale della composizione e alla direzione laterale delle fonti di luce in relazione alla prevista disposizione *in situ* del dipinto; indicazioni che sembra di poter cogliere di riflesso confrontando il quadro di Solimena con lo studio grafico conservato al Louvre che presenta, in particolare, un orientamento del Santo successivamente modificato in funzione della prevista collocazione della pala, a sinistra dell'altare maggiore (Département des Arts graphique, INV. 9785 recto). In tale contesto di progettualità juvarriana si situa anche il dipinto con il *Martirio di San Lorenzo* originariamente esposto all'altare della cappella del lato destro più prossima alla zona presbiteriale: di fronte al quadro di Solimena e in rapporto compositivo e scenografico con l'altare maggiore, Filippo Juvarra aveva previsto di collocare entro un altare di disegno analogo a quello sul lato opposto dedicato al protomartire un dipinto di Francesco Trevisani (1656-1746), artista ben noto al messinese durante i suoi trascorsi romani¹⁰, la cui fama ma anche la sua scarsa puntualità nella consegna delle opere giungono da Roma a Torino sulle ali dei dispacci diplomatici. Il dipinto, attualmente posto incongruamente al primo altare a sinistra della chiesa, cui si pensava già nel 1715, ma che era ancora richiesto dalla committenza filippina di Torino nel 1728, fu infine completato e inviato in città tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta¹¹. Una probabile conferma della volontà progettuale di Juvarra per i due dipinti laterali all'altare maggiore e, in particolare, per il quadro di Solimena è rappresentata dalla dettagliata veduta della città di Torino che compare sia nella zona inferiore dei bozzetti di Lisbona e Torino sia nella versione definitiva della pala d'altare [fig. 2]: una rappresentazione topograficamente esatta di Torino vista da sud-est che privilegia la presenza dei bastioni murari, del ponte sul Po, della collina dei

¹⁰ A. Griseri, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1989, p. 39 e nota 29, con bibliografia precedente.

¹¹ M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., pp. 264-266.

Capuccini e di quella, più lontana, di Superga, con la raffigurazione su quest'ultima della chiesa voluta come *ex-voto* dal re di Savoia, allora in costruzione sotto la direzione di Filippo Juvarra, che può ben costituire un implicito, ma, non di meno, dichiarato omaggio all'architetto cui era stato affidato, come detto, anche il rinnovamento della chiesa di San Filippo Neri già a partire dal 1715, subito dopo il suo rientro a Torino da Roma, dove aveva lavorato al progetto della sagrestia vaticana per Clemente XI.

Tale esatta veduta urbana di Torino (che in Solimena si ricollega a una consolidata tradizione della pittura napoletana del Seicento come nel caso celebre ma non unico della rappresentazione di Didier Barra della città Napoli nel dipinto di Onofrio Palumbo alla chiesa della Trinità dei Pellegrini)¹² non sembra avere precedenti di riferimento noti: il rame di Abraham Allard impresso nel 1723 per l'opera *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, stampata da Pieter van der Aa¹³ presenta una raffigurazione cittadina da est dalla Villa della Regina con la collina dei Capuccini in primo piano, senza una precisa corrispondenza con la veduta del quadro di Solimena che è invece diversamente orientata, cosicché l'ipotesi che Solimena si sia servito di un disegno specificamente inviato al pittore da Filippo Juvarra risulta la più plausibile¹⁴.

Il rinnovato allestimento dei due altari laterali più prossimi al presbiterio della chiesa di San Filippo Neri, affidato alla direzione congiunta di Perardi e di Juvarra, non ha certamente mancato di tener conto, in linea con un ricercato criterio di unità delle arti, del preesistente altare maggiore, salvatosi dal crollo ma, in questo nuovo progetto, parzialmente modificato e arretrato più a ridosso della parete di fondo del presbiterio rispetto all'assetto originario¹⁵, con il quale i dipinti di Solimena e di Trevisani dialogano – in un caso – e dialogavano – nell'altro caso – scenograficamente. Realizzato in due fasi tra il 1697 e il 1703 per la cura e a spese del principe Emanuele Filiberto Amedeo di Carignano, che allo scopo mette a disposizione

¹² Onofrio Palumbo, Didier Barra, *San Gennaro protegge Napoli*, 1640-1660, olio su tela, cm 350x220, Napoli, chiesa della Trinità dei Pellegrini, Complesso Museale dell'Augustissima Arciconfraternita dei Pellegrini.

¹³ A. Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento. Bibliografia-iconografia-repertorio degli artisti. Con una introduzione di L. Firpo*, vol. I (1538-1825), Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1965, pp. 186-189, n. 130/2.

¹⁴ M. di Macco, *I pittori «napoletani» a Torino*, cit., p. 271; G. Dardanello, in *Sfida al Barocco*, cit., pp. 343-344.

¹⁵ L'altare maggiore, già allestito al centro del presbiterio, venne spostato arretrandolo contro la parete di fondo dell'abside su progetto di Juvarra, a seguito dell'approvazione dei lavori, nel 1727 (M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 262).

l'ingente somma di più di 60.000 lire, il grandioso altare-baldacchino a fronte concava, in marmi policromi, è opera di complessa e articolata realizzazione affidata alla responsabilità esecutiva dei due "ingegneri ordinari" del Principe di Carignano, Michelangelo Garove, originario di Bissone, in Canton Ticino (1648-1713), in carica fino al 1699, e il piemontese Antonio Bertola (1647-1719), che gli subentra nel corso dello stesso anno, con la documentata collaborazione dello scalpello Francesco Maria Giudici¹⁶, e con il possibile intervento anche del nizzardo Melchiorre Galleani (notizie 1697-1703), che una testimonianza ottocentesca¹⁷, accolta da Dardanello, indica come responsabile nel 1698 del cantiere decorativo di Palazzo Carignano¹⁸.

La pala dipinta che vi è collocata al centro, tra due gruppi di tre colonne tortili di evidente influenza berniniana, realizzata a Roma da un'*équipe* di pittori (Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini, Giuseppe Passeri) al seguito di Carlo Maratta, raffigura la *Madonna in gloria con il Bambino tra i santi Giovanni Battista ed Eusebio e i beati Amedeo e Margherita di Savoia* ed è una eloquente testimonianza di classicismo barocco romano in città, in cui, oltre alle principali figure di casa Savoia assunte agli onori degli altari, è significativa la presenza di sant'Eusebio quale voluto omaggio al titolare della prima sede ottenuta dai Filippini a Torino (1667); i primi pagamenti disposti dal principe di Carignano¹⁹ risalgono al 1701, ma, nella

¹⁶ G. Chevalley, *Vicende costruttive della chiesa di S. Filippo Neri a Torino*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 1942, pp. 69-70; H.A. Millon, *L'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri di Torino*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», 1960-1961, pp. 83-91; V. Comoli Mandracci, *Le invenzioni di Filippo Juvarra per la chiesa di S. Filippo Neri in Torino. Con notizie dei vari disegni e della realizzazione dell'opera*, Torino, Albra, 1967, p. 36; R. Pommer, *Eighteenth-century architecture in Piedmont: the open structures of Juvarra*, Alfieri & Vittone, New York-London, 1967, pp. 79-96; 219-234 (ed. it. *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino-Londra-Venezia-New York, Umberto Allemandi & C., 2003, pp. 61-72, 160-170).

¹⁷ G. Claretta, *La Corte e la Società torinese: dalla metà del secolo XVII al principio del XVIII; reminiscenze storiche ed aneddotiche subalpine*, Ed. ritoccata ed accresciuta, Firenze, Ufficio della «Rassegna Nazionale», 1894, p. 102.

¹⁸ G. Dardanello, *Altari piemontesi: prima e dopo l'arrivo di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1989, pp. 169-172, 210-211; cfr. anche M. di Macco, *Il «più conveniente decoro» in San Filippo a Torino: altare maggiore e prime cappelle nella chiesa 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, Milano, Fabbricanti Editori, 1995, pp. 269-277.

¹⁹ È il principe Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia-Carignano l'effettivo committente dell'opera a dispetto dell'erronea testimonianza di Lione Pascoli che non senza ragioni di ossequio cor-

testimonianza dell'incaricato sabaudo a Roma, il dipinto risulta ancora non consegnato nel 1707²⁰, raggiungendo la sua collocazione definitiva solo al principio del 1709²¹ [fig. 3].

Un disegno che fa parte del ricco *Corpus Juvarrianum*, conservato presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino²² sembra poter offrire testimonianza dell'impianto dell'altare maggiore nella prima fase di progettazione: sebbene si tratti di un disegno eseguito negli anni del cantiere diretto dall'architetto messinese, esso è generalmente considerato una copia di un disegno più antico, risalente ai primi anni del Settecento, verosimilmente prima dell'arrivo del quadro d'altare.

L'esercizio grafico suggerisce che al di sopra dell'apertura circolare con la Colomba celeste e ai lati del fastigio fosse programmata la presenza di tre statue. Tuttavia, l'incerta definizione di dettaglio delle sculture che vi sono raffigurate non aiuta a comprendere in che modo si volesse dare esito alla decorazione plastica dell'altare, sulla quale vorrei, in particolare, concentrare l'attenzione.

tigiano cita come destinatario dell'opera «l'invitto sovrano», Vittorio Amadeo II, duca di Savoia e re di Sardegna dal 1720, cui dedica il primo volume della sua opera intitolata *Vite de Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Roma 1730-1736, I, 1730, p. 143. Il secondo volume delle *Vite* di Pascoli è dedicato a Carlo Emanuele III di Savoia che succede al padre nel 1730.

²⁰ M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 256. Il bozzetto è descritto nell'inventario dei beni di casa di Carlo Maratti, compilato nel 1711, come l'«abbozzetto del Quadro de Turino, rappresentante il Beato Amedeo, et altri Santi con la Madonna, il Bambino et angeli senza cornice» senza indicazione dell'autore (cit. da M. di Macco in *La regola e la fama*, cit., pp. 571-572); 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. Annali della Fondazione Roberto Longhi», XIII-XIV (2012-2013), pp. 148-149.

²¹ H.A. Millon, *L'altare maggiore*, cit., pp. 86, 91 (*Documento 17* del 6 marzo 1709).

²² Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris. 59.18, f. 33r, dis. n. 49, recentemente pubblicato, nel contesto della dettagliata ed esaustiva illustrazione del *corpus* dei disegni juvarriani in *Filippo Juvarra regista di corti e capitali. Dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, a cura di F. Porticelli, C. Roggero, C. Devoti, G. Mola di Nomaglio, Torino, Centro studi piemontesi, 2020, p. 236: [Allievo di F. Juvarra / G. P. Baroni di Tavigliano?] *Torino, Chiesa di S. Filippo. Studio sull'altare maggiore come progettato a fine Seicento. Prospetto e pianta*, s.d.

Precedentemente reso noto da R. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte*, cit., p. 167 §8 e fig. 236, con la segnatura, parzialmente inesatta, Riserva 59/19, n. 49, che lo considera «copia di un progetto del 1701 fatta in occasione delle revisioni dell'altare pianificate nel 1730». Più complessivamente, F. Porticelli, «*Penzieri Diversi*» di Filippo Juvarra nel fondo di grafica della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, in *Filippo Juvarra regista di corti e capitali*, cit., p. 281, giudica che i disegni dell'album Ris. 59.18 «si devono alla mano di Tavigliano, nell'ambito dell'attività d'insegnamento di Filippo Juvarra» (opinione già espressa da A. M. De Marchi, *Filippo Juvarra maestro di Architettura?*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura», n.s., I (1951), pp. 121-125.

Nel suo assetto definitivo, l'imponente «Macchina di Marmo dell'Altare Maggiore»²³ è impreziosita in corrispondenza del disegno di tre statue che raffigurano la *Carità*, la *Fede* e la *Speranza* [fig. 4], assegnate nell'ottavo decennio del Settecento da Bartoli²⁴ e quindi, con continuità negli studi a seguire, a Carlo Giuseppe Plura, riconosciuto come «il principale scultore ligneo del Piemonte nei primi quattro decenni del Settecento»²⁵. Pur in assenza di documentazione specifica, la critica è orientata a datare l'intervento di Plura sul finire degli anni Venti del Settecento, proprio in relazione con i ricordati interventi di rinnovamento e di risistemazione dell'altare maggiore della chiesa filippina promossi da Juvarra²⁶.

Non è mia intenzione, in questa occasione, ripercorrere, neppure per sommi capi, l'attività dello scultore, indagata, in particolar modo, da Franco Gualano, al quale si devono i contributi più organici sulla personalità artistica di Plura e sulla sua vasta e apprezzata produzione in legno e stucco, in grado di soddisfare, grazie a una ben orchestrata bottega, una rilevante parte delle commesse primosettecentesche in territorio piemontese²⁷.

Dello scultore, nato verosimilmente a Lugano nel 1665²⁸ e stabilmente attivo in

²³ Per la citazione da una coeva fonte settecentesca cfr. M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 260. H.A. Millon, *L'altare maggiore*, cit., p. 83, definisce l'altare «il più importante dell'Italia settentrionale dei primi anni del '700 ... fra la morte di Guarini e Castellamonte (1683) e l'arrivo a Torino di Juvarra (1714)».

²⁴ F. Bartoli, *Notizia*, cit., I, pp. 21-22.

²⁵ F. Gualano, *Carlo Giuseppe Plura, scultore in legno nel Piemonte Sabauda*, in «Studi Piemontesi», XXVI/2 (1997), p. 277; analogamente, per G. Dardanella, in *Sfida al Barocco*, cit., p. 315: «il più affermato scultore in legno nella Torino dei primi quarant'anni del Settecento».

²⁶ F. Gualano, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 286.

²⁷ (Alessandro Baudi di Vesme), *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, 1963-1982, vol. 3 (1968), pp. 840-843; F. Gualano, *Un'aggiunta al catalogo e una proposta per Carlo Giuseppe Plura* in «Studi Piemontesi», 20 (1991), pp. 375-378; Idem, *Uno scultore luganese in Piemonte: Carlo Giuseppe Plura. Segnalazioni inedite*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Studi in onore di R. Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo, Bolis, 1995, pp. 186-191; Idem, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., pp. 277-299; Idem, *Documenti biografici su Carlo Giuseppe Plura (1665-1737): la più antica scultura documentata e altri riferimenti*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. s., LII (2000) [2002], pp. 119-134, con bibliografia precedente; ma si veda anche G. Dardanella, *Prima ancora di parlare di Juvarra e la scultura*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. «Di differente e ben intesa bizzarria»*, a cura di G. Dardanella, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio, 2005, pp. 17-28, con bibliografia precedente.

²⁸ F. Gualano, *Documenti biografici*, cit., pp. 119-120.

Piemonte dal 1704 fino alla morte nel 1737, posso solo menzionare, con riferimento allo stesso complesso oratoriano torinese di San Filippo, la statua lignea raffigurante *Cristo alla colonna*, ulteriore versione di un soggetto dal forte impatto devozionale, più volte replicato nel corso della sua attività, resa nota con l'attribuzione a Plura, per primo, da Gualano²⁹, con la quale lo scultore dà prova di una delicata sensibilità di modellato che esalta le qualità naturalistiche della figura a onta della finitura in lacca bianca, verosimilmente più tarda.

Inoltre, conservata nella sagrestia della chiesa dedicata a San Filippo Neri, una delle numerose repliche, riconosciuta autografa del Plura anche in questo caso da Gualano³⁰, del *Cristo crocefisso*, in legno con finitura in lacca bianca, qui accompagnato dalle figure della *Vergine* e di *San Giovanni*, in cui il Salvatore, sebbene si presenti più plasticamente risoluto, si approssima per stile e condivide la tipologia del *Crocefisso* della Cappella Regia del Palazzo Reale di Torino, l'unico conservatosi dei due destinati alla Real Casa documentati al 1732³¹, pertanto, cronologicamente prossimo agli interventi di Plura per l'altare maggiore di San Filippo. In entrambi si evidenzia la preferenza dello scultore per un Cristo vivo e visibilmente dolente, dal corpo che pare allungarsi in maniera innaturale nello spasmo estremo, con i piedi affiancati, fissati alla croce con due chiodi, e con il lembo destro del perizoma sollevato come da un vento impetuoso, che ha fatto plausibilmente pensare a un richiamo al celebre modello romano di Alessandro Algardi del quale rimangono numerose repliche che ne attestano la fortuna, ma non l'originale perduto, in argento, realizzato nel 1646-1647 e offerto in dono dallo scultore bolognese al pontefice Innocenzo X Pamphili, noto come *Crocefisso* del

²⁹ F. Gualano, *Uno scultore luganese*, cit., p. 189; Idem, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 283; la versione della capitale sabauda è verosimilmente successiva agli esemplari di Asti (1720 circa, Confraternita di San Rocco) e della chiesa dell'Assunta di Savigliano (CN), per i quali cfr. Idem, *Un'aggiunta*, cit., pp. 375-378.

³⁰ Idem, *Uno scultore luganese*, cit., p. 188; Idem, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 284.

³¹ Torino, Palazzo Reale, Cappella Regia (Palazzo Reale, inv. D. C. [D(otazione) della C(orona)] 504) 1732, 29 aprile. - Allo scultore Carlo Giuseppe Plura, prezzo di due Christi di legno con loro croci e scogli, spediti per la Regia Casa di Torino, L. 80. (Real Casa) (*Schede Vesme*, cit., III, p. 842, con il refuso 1723, in luogo del più corretto 1732). Sono documentati due ulteriori esemplari che Plura realizza per la Venaria Reale e un altro per la basilica di Superga: - 1723, 20 dicembre. - Al scultore Carlo Plura, per un crocefisso sopra una croce per la sacristia della reale cappella della Venaria, per altro crocifisso con sua croce con piedestallo per l'altare maggiore di detta cappella, ed altro per la sudetta sacristia; L. 154. (Real Casa); - 1733, 19 gennaio. - *Item*, prezzo di un Christo di legno, dal medesimo fatto per la sacristia della reale chiesa di Superga; L. 65. (Real Casa) (*ibidem*).

«tipo Pallavicini», dal migliore esemplare superstite, quello in bronzo conservato nella collezione Pallavicini³².

Tornando alla partecipazione di Carlo Giuseppe Plura all'allestimento del rinnovato altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri, sembra opportuno fare riferimento a un ulteriore e ben noto disegno di proprietà dei Padri Filippini di Torino, ma attualmente conservato nelle collezioni di Palazzo Madama³³, pubblicato per la prima volta da Chevalley³⁴ e in diverse occasioni successive³⁵, che rappresenta in alzato l'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri addossato alla parete di fondo del presbiterio, con il sovrastante cupolino, a documentazione del riallestimento promosso da Juvarra in quest'area della chiesa.

Esso suggerisce, alle estremità dell'architrave di sostegno al fastigio, la presenza di due statue solo indirettamente riconducibili alle figure allegoriche della *Speranza* e della *Fede*. La soluzione figurativa proposta per queste ultime nel disegno differisce, infatti, sensibilmente dalle sculture lignee effettivamente realizzate e attualmente visibili [figg. 5-6], a testimonianza da parte dello scultore incaricato, la cui identificazione con Plura non ha bisogno di essere messa in discussione – di una autonoma elaborazione iconografica ed esecutiva del modello progettuale di partenza, caratterizzata dall'introduzione su ciascun lato di un angioletto che

³² *Algar di. L'altra faccia del Barocco*, a cura di J. Montagu, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), Roma, Edizioni De Luca, 1999, scheda n. 33.

³³ Filippo Juvarra, *San Filippo Neri, alzato per la decorazione della parete e della cupola del presbiterio*, post 1730, tracce di matita, inchiostro grigio, acquarello grigio, rosso, giallo e bruno, carta bianca telata, mm 720x541. Proprietà dei Padri Filippini, Torino in deposito presso Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Su concessione della Fondazione Torino Musei. ©Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei.

³⁴ G. Chevalley, *Vicende costruttive*, cit., pp. 86, 88 e fig. 42, come disegno originale di Juvarra.

³⁵ Di autografia e datazione incerta, ma concordemente considerato testimonianza di prima mano degli interventi operati dal cantiere juvarriano. Cfr. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte*, cit., p. 170, fig. 294, dubitativamente attribuito al Sacchetti; G. Dardanello, *Altari piemontesi*, cit., pp. 210-211, nota 82 e fig. a p. 209: disegno progettuale, «probabilmente posteriore ai lavori avviati nel 1730 sul nuovo progetto di Juvarra»; M. di Macco, *S. Filippo a Torino*, cit., p. 256, attribuito ad un collaboratore di Juvarra; Eadem, *Il «più conveniente decoro»*, cit., p. 272: «Si daterebbe di conseguenza a questa fase di progetto, collegata ai lavori approvati nel 1727, il disegno, elaborato nel cantiere juvarriano in San Filippo ...»; G. Gritella, *Juvarra. L'architettura. II*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, pp. 272-273, n. 95 come «Progetto di completamento della decorazione dell'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri a Torino, post 1730»; menzionato in rapporto con la rimodellazione dell'abside avvenuta nel 1727 da S. De Matteis, *Juvarra che non c'è: il processo creativo della Chiesa di San Filippo Neri a Torino e la Chiesa di Sant'Andrea a Chieri*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, XXXVI ciclo, 2023, pp. 23-25, 43, nota 18, fig. 3-4 a p. 34.

garantisce una maggiore ampiezza di forme e un più accentuato dinamismo compositivo, accompagnato da una marcata enfasi gestuale, di cui non è traccia nel disegno.

Se, invece, si pone attenzione alla statua della *Carità* [fig. 7] inserita all'interno della cornice mistilinea che chiude, in alto, lo sviluppo dell'altare, non si dura fatica a notare che essa non presenta particolari differenze rispetto alla rappresentazione grafica del progetto maturato sotto la direzione di Juvarra. Inoltre, nel disegno, a differenza di come sono raffigurate le altre *Virtù*, i contorni della figura della *Carità* sono solo profilati e privi di definizione chiaroscurale, allo stesso modo in cui sono delineate le sei colonne vitinee ai lati dell'altare, che sappiamo già in essere entro il primo decennio del Settecento. La duplice circostanza consente, a mio giudizio, di sostenere l'ipotesi – già incidentalmente avanzata da Gualano³⁶ – che la statua della *Carità* fosse già stata realizzata e collocata al suo posto prima dell'intervento di Juvarra, verosimilmente al tempo in cui l'altare era stato così sostanziosamente finanziato dal principe Emanuele Filiberto Amedeo di Carignano.

Al riguardo, assumono specifico peso la notizia d'archivio presentata da Millon³⁷ e la più ampia documentazione fornita dalle *Schede Vesme*³⁸, relative alla partecipazione a più riprese, tra il 1701 e il 1703, dello scultore Giorgio Ferretti alla realizzazione dell'apparato scultoreo dell'altare maggiore della chiesa filippina di Torino. Era previsto di affidare allo scultore la statua della *Carità* – come specificamente indicato – nonché una serie di putti e cherubini pertinenti al medesimo complesso. In particolare, il confronto stilistico tra le *Virtù teologali* dell'altare, pur reso difficile dalla collocazione elevata delle statue, consente di cogliere una maggiore larghezza compositiva e una più accentuata enfasi espressiva nelle statue della *Fede* e della *Speranza*, riconducibili alla maniera di Plura, rispetto a quella più raccolta con cui è rappresentata la *Carità*, ragionevolmente attribuibile a Ferretti, di trent'anni circa più risalente.

Dai documenti, oltre al nome dell'artista coinvolto nei primi anni del nuovo secolo e alle parti decorative affidategli, si ricava anche la precisazione che la statua prin-

³⁶ F. Gualano, *Uno scultore luganese*, cit., pp. 189-190; Idem, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 286.

³⁷ H.A. Millon, *L'altare maggiore*, cit., p. 90, *Documento 12* (R(egistro)E(manuele)F(iliberto) – Ristretto 1684–1703 – 31.VI (sic!)). 1701: «Pagate al scultore Ferretti in conto dello (sic!) statua della Carità che al p.n.te lavora per l'altare maggiore di S. Filippo L. 150:00:00».

³⁸ *Schede Vesme*, cit., II, 1966, p. 469 (docc. 1701-1703, per l'altare Maggiore di San Filippo Neri). I documenti sono richiamati da F. Gualano, *Carlo Giuseppe Plura*, cit., p. 286, nota 73, con una collocazione archivistica da intendersi, più correttamente, come Archivio di Stato di Torino > Sezione Corte > Materie politiche per rapporto all'interno > Principi di Savoia-Carignano > Categoria CII. Conti dei Tesorieri > Conti a giornale § 1 > Marzo 15 > Volume 29 > p. 534.

cipale dovesse essere realizzata nel più pregiato marmo di Carrara, mentre per il secondo intervento, limitato a elementi plastici di contorno, allo scultore è richiesto l'impiego del marmo delle cave locali di San Martino.

Giorgio Ferretti, membro di una famiglia di plasticatori della Val d'Intelvi, tra il Lago di Como e il Lago di Lugano, risulta presente a Torino nel corso del 1701, quando, appunto, riceve il compenso per la messa in opera della *Carità* «nell'altare maggiore de (sic!) Sua Altezza Serenissima – che sappiamo essere il Principe di Carignano – fa costruer nella nuova chiesa dei Padri di S. Filippo Neri»³⁹, per il quale sta ancora lavorando nel 1703. In quello stesso anno è coinvolto nella stipula dell'accordo tra lo stuccatore luganese Domenico Beltramelli e i padri agostiniani del Santuario di Santa Maria del Popolo a Cherasco (CN) per la decorazione a stucco della cupola. Giorgio Ferretti non è presente alla firma del contratto, ma Beltramelli offre le necessarie garanzie del coinvolgimento dello scultore, qui indicato come «Millanese», la cui presenza è espressamente richiesta dalla committenza per l'esecuzione delle «figure», segno di un riconosciuto apprezzamento che è pensabile derivi dalla recentissima impresa torinese⁴⁰. Come precisato da Laura Facchin, i lavori dovettero concludersi entro il 1709, quando la chiesa fu consacrata⁴¹.

Nel 1712 è attestata la presenza di Giorgio Ferretti a Stoccarda, impegnato nella decorazione dell'Altes Schloss, a capo di una lunga attività in territorio tedesco che poté concludersi poco prima del 1730, quando, rientrato in Italia, lavora ancora per un lustro con il figlio Antonio, già suo collaboratore al castello di Mannheim, tra il 1724 e il 1726, nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Nesso sul Lago di Como, e, con minore certezza, a Cremona (Portico della Bertazzola) e a Brescia (Giardino di Palazzo Avogadro)⁴².

Non mi risulta, invece, che il profilo biografico di Giorgio Ferretti, così sommariamente indicato, si sia mai intrecciato con la notizia fornita dall'attento memorialista

³⁹ *Schede Vesme*, cit., II, 1966, p. 469.

⁴⁰ Documento del 13 Aprile 1703 trascritto in N. Carboneri, *Stuccatori luganesi in Piemonte tra Sei e Settecento*, in *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, vol. II, *Gli stuccatori dal barocco al rococò*, a cura di E. Arslan, Como, Tipografia editrice Antonio Nosedà, 1964, pp. 19-20, 26-27.

⁴¹ L. Facchin, *Stucchi rocailles nel Piemonte sabaudo all'inizio del XVIII secolo*, in *Il Rococò: nascita di un linguaggio artistico*, Atti del Convegno (Brignano Gera d'Adda, 15 marzo 2008), a cura di A. Spirti, B. Bolandrin, Treviolo (BG), Comune di Brignano Gera d'Adda, 2010, pp. 40-46, tav. XIV a p. 169.

⁴² C. Basta, *sub voce* Ferretti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47 (1997), p. 61; A. Kotzurek, *sub voce* Ferretti (Feretti), Giorgio, in S.A.U.R., 39, München-Leipzig 2003, p. 98, con l'errato riferimento a lavori nel 1701-1703 per l'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri a Brescia, invece che a Torino.

oratoriano Giacomo Ligi, autore del manoscritto intitolato *Congregazione dell'Oratorio di Fano*, conservato nella Biblioteca Federiciana della città marchigiana⁴³, di una sua attiva partecipazione, tra il 1710 e il 1711, alla decorazione plastica della chiesa filippina di San Pietro in Valle a Fano, nota alla letteratura locale⁴⁴, ma mai messa in relazione né con le opere piemontesi, né con quelle realizzate durante il lungo soggiorno in Germania.

Ligi segnala, in particolare, come opera di «un perito Maestro forestiero Giorgio Ferretti, che venne a Fano con tre figli, et un suo lavorante da Como sua Patria»⁴⁵, gli angeli in stucco delle due cantorie affrontate che occupano il transetto della chiesa [fig. 8] e le due statue di marmo ai lati dell'altare maggiore, ancora in opera nell'ottobre del 1711 [fig. 9]⁴⁶.

Le ragioni dello stile meritano una più attenta conferma, ma non sembra che vi si oppongano, e l'attività di Giorgio Ferretti attestata da Ligi a Fano sul finire del primo decennio si colloca con favorevole precisione tra i documentati impegni in territorio sabaudo e la presenza dell'artista dal 1712 nel Württemberg tedesco. In conclusione, ci sono buoni motivi che suggeriscono, quanto meno, di non escludere l'opportunità di percorrere un itinerario 'filippino' che, partendo da Torino giunge a Fano, confidando nella compagnia settecentesca dello scultore Giorgio Ferretti.

⁴³ Giacomo (Jacomo) Ligi, *Congregazione dell'Oratorio di Fano*, Mss. Federici, n. 76, Fano, Biblioteca Federiciana, 1710 circa.

⁴⁴ F. Battistelli, *Dipinti della chiesa di San Pietro in Valle*, in *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Fano; 1843-1993; Carifano; Centocinquantesimo Anniversario*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1993, p. 253; F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, Fiesole (FI), Nardini/Fondazione Cassa di Risparmio della provincia di Macerata, 1996, pp. 66-69; F. Battistelli, *I Filippini a Fano: politica culturale ed artistica*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, Atti del Convegno (Fano, 14-15 ottobre 1994), a cura di F. Emanuelli, Firenze, Nardini Editore, 1996, p. 310.

⁴⁵ Il passo è trascritto in G. Perrucci, M. Tagliabracci, *Lo spazio musicale nella tradizione dei Padri Filippini di Fano*, in *La chiesa di San Pietro in Valle a Fano: dalle origini agli ultimi restauri*, a cura di G. Volpe, Fano, Fondazione Cassa di risparmio di Fano, 2013, p. 243.

⁴⁶ *Ibidem*: «... due statue di marmo bianco su Piedistalli della Cappella maggiore».



Fig. 1

Francesco Solimena, *San Filippo Neri che intercede presso la Madonna con il Bambino per la città di Torino*, 1722-1723, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 2 Francesco Solimena, *San Filippo Neri che intercede presso la Madonna con il Bambino per la città di Torino*, particolare con la veduta di Torino, 1722-1723, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Michelangelo Garove, Antonio Bertola e altri, *Altare maggiore* (1697-1703); Carlo Maratta con Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini, Giuseppe Passeri, *Madonna in gloria con il Bambino tra i santi Giovanni Battista ed Eusebio e i beati Amedeo e Margherita di Savoia*, 1701-1709, Torino, chiesa di San Filippo Neri.

Fig. 3



Fig. 4

Fastigio dell'altare maggiore con le *Virtù Teologali*, 1697-1730 circa, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Figg. 5-6

Carlo Giuseppe Plura, *Speranza* (a sinistra) e *Fede* (a destra), 1730 circa, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 7 Giorgio Ferretti, *Carità*, 1701-1703, Torino, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 8

Giuseppe Giorgio Ferretti, *Decorazione in stucco della cantoria*, 1710-1711, Fano, chiesa di San Pietro in Valle.



Fig. 9 Giorgio Ferretti, *Angeli*, 1710-1711, Fano, chiesa di San Pietro in Valle, altare maggiore.



PROFILO AUTORE

Donato Salvatore

Donato Salvatore è professore associato di Storia dell'arte moderna del Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Salerno, componente del collegio docenti del Dottorato di Ricerca in *Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica*, istituito presso il Dipartimento di afferenza, e del Gruppo di Ricerca dell'Università degli Studi di Salerno del PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750*. È vice-presidente del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale 'Giovanni Previtali' e condirettore della Collana di Studi in Storia delle Arti 'Vedere e rivedere'. È autore di numerosi contributi e pubblicazioni, in particolare, sull'arte meridionale tra quindicesimo e sedicesimo secolo.

Donato Salvatore is an associate professor of Modern Art History at the Department of Cultural Heritage Sciences at the University of Salerno, a member of the teaching staff of the PhD program in *Methods and Methodologies of Archaeological and Art-Historical Research*, established within the Department, and of the University of Salerno Research Group of the PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750* project. He is vice-president of the Giovanni Previtali Center for Studies on the Artistic Civilization of Southern Italy and co-director of the "Vedere e rive" series of studies in the history of art. He is the author of numerous articles and publications, particularly on Southern Italian art between the fifteenth and sixteenth centuries.



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

