

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

**Gianluca Forgione****Il Cristo velato e la scultura barocca romana**

Abstract ITA

Allievo dei gesuiti a Roma dal 1720 al 1730, Raimondo di Sangro ebbe modo di assimilare in ogni suo aspetto la tradizione barocca di matrice berniniana. Tale esperienza rivestì un'importanza cruciale nelle scelte che egli intraprese in occasione della decorazione del suo tempio di famiglia a Napoli, come rivela l'invenzione della *Pietà* che Francesco Celebrano intagliò sull'altare maggiore della cappella Sansevero tra il 1766 e il 1767. L'intervento mira a illustrare i nessi che finanche il *Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino (1753) stabilisce con le forme e i modelli della scultura barocca romana, e in particolare con il *San Stanislao Kostka* che ai primi del Settecento Pierre Legros intagliò per le stanze del noviziato di Sant'Andrea al Quirinale.

Abstract ENG

Educated by the Jesuits in Rome between 1720 and 1730, Raimondo di Sangro absorbed in all its aspects the Baroque tradition rooted in the work of Gian Lorenzo Bernini. This formative experience proved crucial to the artistic choices he later made for the decoration of his family chapel in Naples, as evidenced by the conception of the *Pietà* carved by Francesco Celebrano for the high altar of the Cappella Sansevero between 1766 and 1767. This essay aims to elucidate the connections that even the *Veiled Christ* (1753) by Giuseppe Sanmartino establishes with the forms and models of Roman Baroque sculpture, with particular reference to the *Stanislaus Kostka* carved in the early eighteenth century by Pierre Legros for the novitiate rooms of Sant'Andrea al Quirinale.

Parole chiave

Barocco gesuitico, cappella Sansevero, Cristo velato, Francesco Celebrano, Giuseppe Sanmartino, Pierre Legros, Raimondo di Sangro, San Stanislao Kostka

«Au fond d'une crypte est un Christ mort enveloppé dans son linceul; le gardien allume une bougie, et dans cette teinte blafarde, dans l'air humide et froid, les yeux, les sens, tout l'être nerveux se trouble comme au contact d'un cadavre»¹.

Le parole di Hippolyte Taine, che visitò Napoli e la Cappella Sansevero nell'inverno del 1864, riproducono fedelmente l'emozione del grande intellettuale francese al cospetto del marmo più celebre della storia della scultura meridionale [fig. 1]. Benché ancora poco valorizzata in tal senso, la testimonianza di Taine comprova che in quell'anno il *Cristo velato* si trovava nella cavea sotterranea che oltre cent'anni prima Raimondo di Sangro, il settimo principe di Sansevero, aveva cominciato a far costruire proprio con l'intenzione di destinarvi il capolavoro di Giuseppe Sanmartino².

È il Principe stesso a illustrare il suo progetto nelle ben note lettere che tra il 1753 e il 1754 spedì all'accademico della Crusca Giovanni Giralaldi e all'abate Jean-Antoine Nollet. Sansevero vi illustrava le proprietà di una sostanza eccezionale da lui scoperta, ricavata dalle ossa del cranio umano, che aveva bruciato ininterrottamente per tre mesi senza riscaldarsi né consumarsi. Tale sostanza avrebbe dovuto alimentare i due «lumi eterni» che Raimondo voleva collocare alle estremità del *Cristo velato* nella cavea ipogea che oggi ospita le «macchine anatomiche» di Domenico Giuseppe Salerno (1728-1792) [fig. 2]. In quest'ambiente, che avrebbe dovuto dare l'impressione «di essere scavato nella rocca», sarebbero state collocate le sepolture dei discendenti dei Di Sangro, nel timore che queste potessero alterare il delicato equilibrio simbolico e compositivo con cui Raimondo aveva ripensato la decorazione della chiesa. Nella cripta il Principe avrebbe quindi voluto realizzare un tempio ovale, diviso in otto arcate e sormontato da una cupola forata, nel cui

¹ Sono grato ad Adriano Amendola e a Cristiano Giometti per l'invito a prendere parte al convegno e al volume, e a Vittoria Brunetti, Maichol Clemente, Giuliano Colicino, Mariagrazia de Gaetano, Maria Alessandra Masucci e Riccardo Naldi per l'aiuto in vario modo offertomi.

² H. Taine, *Voyage en Italie*, I, *Naples et Rome*, Paris, Hachette, 1866, p. 46.

³ Sul *Cristo velato* e sulle altre opere della Cappella Sansevero richiamate all'interno del saggio si rimanda al catalogo scientifico digitale del Museo Cappella Sansevero curato da chi scrive nel 2025, al quale hanno collaborato Luigi Coiro, Sabrina Iorio, Eleonora Loiodice, Augusto Russo e Mariano Saggiomo: <<https://catalogoscientifico.museosansevero.it/>>. Sulle esperienze culturali e figurative che Raimondo di Sangro poté maturare a Roma come allievo dei gesuiti dal 1720 al 1730, e quindi sui modelli romani cui ebbe modo d'ispirarsi per il programma figurativo della Cappella Sansevero, si veda G. Forgione, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2022.

«mezzo» doveva collocarsi «la statua di marmo al naturale di Nostro Signor Gesù Cristo morto, involta in un velo trasparente pur dello stesso marmo»³.

Raimondo morì nel 1771 senza vedere concluso il suo progetto. Lo scultore lombardo Donato Andrea Fantoni, le cui notizie sulla Cappella e sul Palazzo dei Sansevero sono state considerate solo di recente⁴, già nel 1769 descrive il *Cristo velato* in chiesa, e più precisamente «a man dritta entrando»⁵. Sappiamo, del resto, che il marmo ha abitato la navata per la gran parte della sua storia, a eccezione degli anni in cui si collocano giustappunto il referto di Taine e quello, sinora ritenuto poco credibile in ragione della sua eccezionalità, di Gennaro Aspreno Galante, il quale nel 1872 ribadisce che il *Cristo* era ubicato nell'«ipogeo»⁶.

Sembra evidente che l'aspetto roccioso della cavea avrebbe dovuto alludere al «sepolcro nuovo» che Giuseppe d'Arimatea aveva fatto scavare per sé nella roccia, e che poi donò per la sepoltura del Salvatore. Di Sangro avrebbe dunque voluto che, coerentemente con la sua funzione, l'intera cripta venisse identificata con la tomba di Cristo. Com'è stato possibile dimostrare con maggiore ampiezza, anche le altre caratteristiche dell'ambiente immaginato dal Principe – la pianta ovale, la cupola forata e le otto arcate – inducono a credere che il committente intendesse dare vita a una spettacolare rilettura del modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme⁷.

La scultura della Cappella Sansevero, firmata e datata 1753, è stata spesso ricollegata, per ragioni di stile e d'iconografia, al *Cristo deposto* di Matteo Bottigliero, presso cui Sanmartino dovette formarsi, che fu scolpito nel 1722 su disegno di Francesco Solimena [fig. 3]⁸. Il suo committente, l'arcivescovo Nicola Caracciolo,

³ Cfr. su tutto R. Di Sangro, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldis e Nollet, Dissertation*, introduzione, note e appendice a cura di L. Spruit, Napoli, Alós, 2018; la citazione è tratta dalla terza lettera di Sansevero a Giraldis, pp. 30-34, in particolare p. 33. A distanza di pochi mesi dall'invio delle lettere, il progetto del Principe è riportato in termini simili da G. Origlia Paolino, *Istoria dello Studio di Napoli...*, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, II, pp. 367-368.

⁴ Si veda la già citata schedatura *online* delle opere del Museo.

⁵ D.A. Fantoni, *Diario di viaggio e lettere. 1766-1770*, a cura di Anna Maria Pedrocchi, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1977, p. 50.

⁶ G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, stamperia del Fibreno, 1872, pp. 162-163. In base alle testimonianze figurative e letterarie in nostro possesso, il *Cristo velato* dovette essere esposto nella cavea dopo il 1858 e non oltre il 1880: <<https://catalogoscientifico.museosansevero.it/catalogue/5/>>.

⁷ G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 39-46.

⁸ Sul *Cristo morto* di Capua si veda M. D'Angelo, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2018, pp. 186-191, n. B2.

aveva ordinato per la cripta del Duomo di Capua una fedele riproduzione del tempio del Santo Sepolcro di Gerusalemme cui il *Deposto* era destinato. Nello scorso decennio l'edicola è stata smantellata nell'ambito di un controverso progetto di restauro dell'intero ambiente, al centro del quale il marmo è ora improbabilmente esposto a imitazione della «splendida solitudine» del *Cristo velato* nella navata della Cappella Sansevero⁹. Eppure, proprio il legame della scultura di Bottiglierio con il significato dell'ambiente che la custodiva doveva essere all'origine dell'interesse di Raimondo di Sangro nei confronti di questo contesto capuano, se, come abbiamo detto, per la cavea sotterranea anch'egli intendeva riproporre il modello gerosolimitano, benché in termini più scenografici che filologici e in accordo a una tradizione divenuta assai rara nel Meridione.

Nel Duomo di Capua il Principe di Sansevero poté forse notare pure i due busti di *Cristo* e della *Vergine* che vennero collocati ai lati dell'altare del Crocifisso verosimilmente dopo il 1735, e che in tempi recenti sono stati restituiti a Domenico Guidi¹⁰. Le due opere derivano dalla fortunata invenzione che nel 1674 lo scultore carrarese ultimò per l'altar maggiore della Cappella della Pietà a Roma¹¹, e che possiamo ritenere il modello di riferimento della pala marmorea che Francesco Celegbrano intagliò tra il 1766 e il 1767 per l'altar maggiore della Cappella Sansevero [figg. 4-5]¹². La Napoli del Sei e del Settecento non aveva ancora conosciuto quadri di marmo destinati ad altari maggiori, e la scelta di Raimondo appare coerente con il protagonismo che la tradizione del barocco romano assume nel programma decorativo con cui il Principe decise di rinnovare il tempio familiare a partire dagli anni quaranta del Settecento.

Di Sangro, nato a Torremaggiore nel 1710, era stato allievo dei gesuiti a Roma dal 1720 al 1730. In questi dieci lunghi anni il giovane Raimondo ebbe modo di assimilare in ogni sua forma la grande cultura del barocco romano. Sansevero era naturalmente di casa nelle chiese del Gesù e di Sant'Ignazio, ma la sua irrequieta

⁹ M.G. Pezone, *Le trasformazioni della Cattedrale di Capua nel Settecento e la costruzione del succorpo con il sacello del Santo Sepolcro*, in *Intorno a Capua Nova. Ricerche tra antichità ed età moderna*, a cura di M.G. Pezone, Castellammare di Stabia, Eidos Publishing and Design, 2022, pp. 88-103, in particolare pp. 98-103.

¹⁰ D. Ciarlo, *Domenico Guidi a Capua. I busti ritrovati di Cristo e della Vergine*, in *Artisti che non si direbbon di primo seggio. Comprimari (o protagonisti?) della scultura barocca tra Firenze e Roma*, a cura di A. Bacchi, D.K. Marignoli, Todi, Ediart (Speciali di Studi di Storia dell'Arte), 2025, pp. 25-36.

¹¹ C. Giometti, *Domenico Guidi, 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010, pp. 30, 67-68, 72-73, 76, 190-200, n. 25.S.

¹² G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 23-24.

curiosità dovette presto spingerlo al di là della cittadella della Societas Iesu. Oltre ai monumenti resi eterni nel bronzo e nel marmo, era la vita stessa di Roma a offrirgli il caleidoscopico spettacolo della festa barocca: con le sue strade incendiate da fuochi pirotecnici e con le sue piazze e le sue chiese che ospitavano macchine effimere con lo scopo di avvincere la mente e il corpo dello spettatore.

Tra i volumi della biblioteca napoletana del Principe era conservata la *Vita* di Bernini pubblicata da Filippo Baldinucci nel 1682¹³. E nel corso del processo che alla fine degli anni cinquanta lo vide opposto a Francesco Queirolo, il quale era divenuto responsabile dei lavori della Cappella dopo la morte di Antonio Corradini nel 1752, Di Sangro rivendicò la restituzione di un «libro in folio delle statue esistenti in Roma», ch'egli aveva dato in prestito allo scultore genovese perché questi evidentemente lo adoperasse come fonte privilegiata per le invenzioni da destinare al mausoleo dei Sansevero. È probabile che «il libro» non vada identificato in un'opera allestita 'in casa' riunendo incisioni eterogenee, ma in una raccolta già data alle stampe, qual era quella dedicata alle «statue antiche e moderne» che fu pubblicata a Roma da Domenico De Rossi nel 1704. Com'è noto, infatti, oltre ai capolavori della tradizione classica e rinascimentale il celebre repertorio commentato da Paolo Alessandro Maffei offre un numero significativo di tavole dedicate alla scultura barocca, da Bernini ad Algardi, a Duquesnoy¹⁴.

Più di ogni altra cosa, è la risistemazione dell'altar maggiore della Cappella Sansevero, realizzata nella seconda metà degli anni sessanta del Settecento, a restituire la misura del legame assai stretto tra il programma figurativo messo a punto dal Principe e la cultura del barocco romano [figg. 1, 5]. Già nel 1818 il conte Leopoldo Cicognara coglieva – anche se in chiave più tipologica che stilistica – la discendenza berniniana degli *Angeli con i simboli della Passione* che Paolo Persico realizzò ai lati del *Compianto*¹⁵. Gli unici due *Angeli* che Bernini intagliò personalmente per il Ponte Sant'Angelo erano stati esposti in Sant'Andrea delle Fratte a partire dal marzo del 1729, quando Raimondo era ancora a Roma¹⁶. E viene da chiedersi se, alla pari del messaggero con il titolo della Croce, anche l'angelo dalla parte del Vangelo, il cui attributo è andato perduto, richiamasse in origine il prototipo

¹³ Raimondo di Sangro. *Cronaca di vita e opere*, a cura di F. Masucci, L. Spruit, Napoli, Alós, 2020, p. 335.

¹⁴ G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 22-23.

¹⁵ L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX...*, III, Venezia, Picotti, 1818, pp. 96-97.

¹⁶ M.G. Bernardini, *Bernini. Catalogo delle sculture*, Torino, Allemandi, 2021, II, pp. 445-451, nn. 135a-135b.

berniniano, esibendo nella mano destra la corona di spine. Irving Lavin ha provato a dimostrare, del resto, che Bernini non scelse a caso quali Angeli scolpire, visto che sia la corona di spine, sia il titolo della Croce riguardano direttamente la *Maiestas* del Cristo, e dunque la ragione stessa della sua condanna per la salvezza dell'umanità¹⁷.

Tutta romana pare pure la genesi della gloria angelica di Paolo Persico, specialmente in relazione al significato e alla funzione di quest'invenzione [fig. 6]: una gloria di angeli che sta scortando la discesa del dipinto miracoloso della *Pietà*, la precedente pala d'altare del complesso, con il cui ritrovamento alla fine del Cinquecento ha origine la storia della Cappella Sansevero. È possibile rievocare i famosi modelli protosecenteschi della *Salus Populi Romani* nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore e della *Madonna della Vallicella* di Rubens: anche in quest'ultimo caso l'antica reliquia dipinta legata alla fondazione della Chiesa Nuova venne ingegnosamente inglobata nella nuova pala d'altare barocca che il grande fiammingo ideò per i padri di san Filippo Neri. Come sappiamo, da tali premesse trarranno origine nel secondo Seicento le invenzioni di Bernini e dei suoi allievi: dalla gloria angelica che circonda la veneratissima *Madonna delle Grazie* o *del Voto* nella Cappella Chigi nel Duomo di Siena alla suprema spettacolarizzazione della reliquia della *Cattedra di san Pietro* nell'abside della basilica vaticana, dove ritroviamo i raggi in stucco che s'irradieranno finanche dalla composizione di Persico¹⁸.

Con l'invenzione del nuovo altare barocco il Principe e i suoi artisti furono in grado di conferire un differente valore semantico anche alla tomba di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria e fondatore della Cappella, che fu intagliata dallo scultore vicentino Cristoforo Monterosso nella seconda metà degli anni venti del Seicento, e che sin dall'origine venne collocata alla destra dell'altar maggiore [fig. 1]. Rispetto al significato della sua ubicazione primitiva, tuttavia, il busto in adorazione perpetua del fondatore non sta più pregando dinanzi a una reliquia miracolosa, qual era la precedente pala d'altare dipinta, ma diviene spettatore partecipe del dramma sacro della *Pietà*. Le fonti riferiscono che Raimondo di Sangro e i suoi familiari assistevano alla cerimonia liturgica da una posizione di riguardo, affacciandosi alla tribuna balaustrata alla sinistra dell'altare. E il dialogo teatrale tra il busto del patriarca Alessandro, la storia marmorea e i Sansevero in carne e ossa – ipostasi esemplare della fede cattolica nella comunione dei vivi e dei morti – non

¹⁷ I. Lavin, *Visible Spirit. The Art of Gian Lorenzo Bernini*, III, *Bernini at Saint Peter's. The Pilgrimage*, London, The Pindar Press, 2012, p. 272.

¹⁸ G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 25-27.

può che risentire concettualmente della rivoluzione che Bernini portò a compimento nella Cappella di Santa Teresa d'Avila, dai cui palchi laterali i Cornaro assistono all'evento miracoloso della transverberazione: un'invenzione che ebbe un séguito notevole anche nella scultura tardo-barocca napoletana¹⁹.

Oltre alla Cappella della Pietà, a Roma altre chiese importanti potevano offrire a Raimondo di Sangro e ai suoi artisti esempi rilevanti di quadri d'altare marmorei: e tra queste vi era senza dubbio la chiesa di Sant'Ignazio, che Sansevero frequentava abitualmente come allievo del Seminario Romano, e dove alla fine del Seicento Pierre Legros il Giovane intagliò il *San Luigi Gonzaga* per l'altare del transetto *in cornu Evangelii* progettato da Andrea Pozzo [fig. 7]²⁰. Che Di Sangro avesse in mente la pala d'altare di Legros sta a dimostrarlo viepiù il disegno della cornice mistilinea ch'egli decise di riproporre sull'altar maggiore della cappella napoletana. Durante il lungo periodo di formazione presso i gesuiti Raimondo ebbe modo di frequentare pure le stanze dedicate a Stanislao Kostka nel noviziato di Sant'Andrea al Quirinale. Nel 1727, del resto, la Compagnia di Gesù celebrò la canonizzazione del santo polacco con feste e apparati figurativi che dovettero richiamare l'attenzione di Sansevero²¹. Nelle stanze dedicate a Kostka tutt'oggi si conserva la statua del santo morente che il medesimo Legros intagliò nel 1703 [fig. 8]²². Nella sua disamina delle fonti figurative del *Cristo velato*, Regina Deckers ha notato giustamente che la composizione dello scultore francese poté avere ispirato l'invenzione di Giuseppe Sanmartino, in cui il Redentore è similmente disteso su un letto in cui il materasso e il *sommier* ricoperto dal drappo con la frangia appaiono chiaramente distinti [fig. 9]²³.

È interessante notare come nella prima idea del *Cristo velato*, ricavabile dal bozzetto in terracotta attribuito ad Antonio Corradini e conservato al Museo della Certosa di San Martino, il materasso non è riconoscibile, poiché la coltre ricopre in-

¹⁹ *Ivi*, pp. 30-31. Sul monumento di Alessandro di Sangro, che oltre a Monterosso poté vedere coinvolti Jacopo Lazzari e Giovanni Antonio Galluccio, si veda la scheda di Sabrina Iorio: <<https://catalogoscientifico.museosansevero.it/catalogue/4/>>.

²⁰ 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. 96-114; e G. Bissell, *Pierre LeGros. 1666-1719*, Reading, Si Vede, 1997, pp. 44-46, n. 10.

²¹ *Corpus delle feste a Roma. Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca, 1997, pp. 62-63; G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 17-18.

²² *Ivi*, pp. 73-79, n. 20.

²³ R. Deckers, *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München, Hirmer Verlag GmbH, 2010, pp. 289-290.

teramente il giaciglio [fig. 10]²⁴. Il proposito di adottare la soluzione prospettata dal marmo di Legros dovette quindi maturare in un secondo momento, quando la commissione del *Cristo* era già passata a Sanmartino. A mio parere, la decisione di rifarsi anche in questo caso a un modello del barocco romano di commissione gesuitica dovette dipendere da Raimondo di Sangro prima ancora che dallo scultore napoletano.

Attraverso la mediazione del marmo di Legros è possibile anche in questo caso risalire a due interpretazioni berniniane che Sansevero e Sanmartino non potevano ignorare. Nell'*Estasi della beata Ludovica Albertoni* in San Francesco a Ripa, approntata dall'ultrasettantenne Bernini, il materasso è chiaramente identificabile, anche se l'ondeggiare del drappo frangiato appare assai più tempestoso che nelle riletture di Legros e di Sanmartino [fig. 11]. Eppure, la meticolosa trapuntatura ideata dallo scultore napoletano non trova riscontri né nello *Stanislao Kostka*, né nella *Ludovica Albertoni*, e rende necessario il ricorso a un precedente non meno celebre di Gian Lorenzo: il materasso su cui è provocatoriamente adagiato l'*Ermafrodito* di collezione Borghese oggi al Louvre [fig. 12]²⁵.

La natura scenografica della cavea della Cappella Sansevero, con le finte rocce in evidenza e con le tombe dei discendenti che avrebbero dovuto disporsi «con un certo studiato disordine»²⁶, spinge a chiedersi se alla cultura effimera del barocco romano non sia da riconnettere finanche l'invenzione di quest'ambiente che Raimondo non riuscì a completare. Il giovane Di Sangro ebbe di certo occasione di assistere ai tanti teatri effimeri con le rappresentazioni del Gologota e del Santo Sepolcro che sugli altari delle chiese di Roma venivano riproposti specialmente in occasione delle Quarantore. Andrea Pozzo stesso realizzò diversi progetti a tale scopo per i gesuiti romani, come testimonia il «teatro di tempio» riprodotto nel suo trattato sulla prospettiva e anch'esso ispirato alla Rotonda dell'Anastasis di Gerusalemme²⁷. Com'è stato da tempo evidenziato, al medesimo trattato Raimondo

²⁴ Riguardo alla terracotta del Museo di San Martino e, più in generale, alla questione dei bozzetti del *Cristo velato* si veda R. Naldi, *Alle origini di Giuseppe Sanmartino 'statuario'. Un modello in terracotta del Cristo velato*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», XXX/29 (2025), pp. 187-200. Nel nuovo bozzetto del *Cristo velato* di collezione privata attribuito dallo studioso a Sanmartino si ritrova il motivo della bordura ricamata del cuscino – assente nella traduzione in marmo – che sembra derivare anch'esso dal *Kostka* (ivi, p. 194).

²⁵ Sulle complesse vicende dell'*Ermafrodito* e della *Beata Ludovica Albertoni* si rimanda a M.G. Bernardini, *Bernini*, cit., II, rispettivamente pp. 108-109, n. 16, e pp. 477-480, n. 140.

²⁶ R. Di Sangro, *La materia del fuoco*, cit., p. 33.

²⁷ R. Bösel, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo-2 maggio

dovette guardare per la cupola illusionistica e per l'intelaiatura compositiva dell'*Allegoria dell'opera missionaria della Compagnia di Gesù*, imprese decorative che Pozzo portò a termine in Sant'Ignazio rispettivamente nel 1685 e nel 1694, e che più di mezzo secolo dopo Francesco Maria Russo provò a riproporre, assai meno felicemente, nella volta della cappella napoletana²⁸.

Anche l'invenzione dell'altar maggiore realizzata da Celebrano e Paolo Persico sembra ricalcare nella sua interezza lo schema di un Santo Sepolcro effimero [fig. 1]: con la gloria angelica a sovrastare il Deposto, compianto dai dolenti e in procinto di essere calato nella tomba; ai lati gli angeli con i simboli della Passione; e la natura selvaggia che erompe tutt'intorno. Un altro progetto di padre Pozzo per le Quarantore, noto tramite un foglio appartenuto a Luigi Salerno e poi transitato sul mercato romano, mostra il trasporto del Cristo deposto mentre in un ciborio sopraelevato altri due angeli sono impegnati a scoperciare il sarcofago che a breve accoglierà il Redentore²⁹. Vi cogliamo il senso della medesima azione che nella pala di Celebrano viene compiuta dall'angelo al di sotto della mensa eucaristica. La scena è stata più volte interpretata in rapporto alla resurrezione, ma a mio parere sarebbe invece da leggere in continuità di spazio e di tempo con quanto sta accadendo al di sopra dell'altare. Le esigenze di spettacolarizzazione del teatro sacro possono giustificare il fatto che l'angelo – nel disegno di Pozzo così come nella pala di Celebrano – sta compiendo un'azione che non gli è propria nell'iconografia tradizionale, dove sono ovviamente Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo a preparare la tomba del Salvatore³⁰.

Le rocce del *Compianto* e dell'antra del sepolcro potevano prefigurare al fedele lo spettacolo della cavea rocciosa con la rivelazione del *Cristo velato*. Come si è detto, la cripta ipogea s'ispirava al tempietto dell'Anastasis, e la speranza della vita eterna doveva certamente accompagnare i discendenti di Raimondo che vi avrebbero trovato sepoltura. Chi muore con Cristo rivivrà con lui, scrive san Paolo ai Romani (6, 3-11), e il tema del *Consepulti* è non a caso ricorrente in molte delle imitazioni del Santo Sepolcro.

2010) a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 271-283, in particolare pp. 273, 282-283, n. 14.12.

²⁸ R. Cioffi, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, pp. 65-68.

²⁹ G. Dardanella, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009-5 aprile 2010) a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanella, F. Frangi, Trento, Tipografia Editrice Temi, 2009, pp. 230-231, n. 31.

³⁰ G. Forgione, *I simulacri delle cose*, cit., pp. 35-37.

Giuseppe Sanmartino doveva essere consapevole delle intenzioni del Principe e della forte connotazione simbolica dell'ambiente cui il suo marmo era destinato. Forse anche per questa ragione lo scultore intese rimarcare l'ambiguità di un Cristo tanto espressivo, che nella posa irrequieta e nella trasmutazione del corpo nel velo sembra già sperimentare i preliminari della resurrezione³¹.

³¹ *Ivi*, pp. 43-44.





Fig. 1 Napoli, Cappella Sansevero, navata.



Napoli, Cappella Sansevero, cavea con le «macchine anatomiche» di Domenico Giuseppe Salerno.

Fig. 2



Fig. 3 Matteo Bottigliero, *Cristo deposto nella tomba*, Capua, cattedrale di Santa Maria Assunta, cripta.



Fig. 4 Domenico Guidi, *Compianto sul Cristo morto*, Roma, Cappella del Monte di Pietà, altare maggiore.



Fig. 5

Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore con il *Compianto sul Cristo morto* di Francesco Celebrano e con gli *Angeli e putti con i simboli della Passione* di Paolo Persico.



Fig. 6 Paolo Persico, *Gloria angelica*, Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 7

Pierre Legros il Giovane, *Gloria di san Luigi Gonzaga*, Roma, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, altare di San Luigi Gonzaga.



Fig. 8

Pierre Legros il Giovane, *San Stanislao Kostka sul letto di morte*, Roma, stanze di san Stanislao Kostka in Sant'Andrea al Quirinale.



Fig. 9

Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*, Napoli, cappella Sansevero, navata.



Fig. 10 Antonio Corradini, *Cristo velato*, Napoli, Certosa e Museo Nazionale di San Martino.



Gian Lorenzo Bernini, *Estasi della beata Ludovica Albertoni*, Roma, chiesa di San Francesco a Ripa.

Fig. 11



Fig. 12 *Ermafrodito dormiente*, copia del II secolo d.C. da un originale greco del 150-140 a.C. con integrazioni di Gian Lorenzo Bernini, Parigi, Museo del Louvre.



PROFILO AUTORE

Gianluca Forgione

Gianluca Forgione è professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro all'Università degli Studi di Ferrara. Ha conseguito il dottorato di ricerca alla Federico II di Napoli con una tesi sui Girolamini, pubblicata in volume nel 2020, e ha svolto attività di ricerca, tra gli altri, per la Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, per la Fondazione Longhi e per la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. I suoi interessi scientifici riguardano in particolare il barocco meridionale e le relazioni artistiche tra Napoli, Roma e l'Emilia nel XVII secolo. Nel 2022 è stato autore di uno studio monografico sulla committenza artistica di Raimondo di Sangro (*I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*), e nel 2025 è stato pubblicato a sua cura il catalogo scientifico digitale del Museo Cappella Sansevero (catalogoscientifico.museosansevero.it).

Gianluca Forgione is Associate Professor of Museology and Art and Restoration Criticism at the University of Ferrara. He earned his PhD from the University of Naples Federico II with a dissertation on the Girolamini complex, published as a monograph in 2020. He has conducted research, among others, at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, the Longhi Foundation, and the 1563 Foundation for Art and Culture of the Compagnia di San Paolo. His research focuses primarily on Southern Italian Baroque art and on artistic exchanges between Naples, Rome, and Emilia in the seventeenth century. In 2022 he published a monographic study on the artistic patronage of Raimondo di Sangro (*I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*), and in 2025 he edited the digital scholarly catalogue of the Museo Cappella Sansevero (catalogoscientifico.museosansevero.it).



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

