

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



Peripheral Baroque Sculpture

1630 - 1750



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Dipartimento di Storia,
Archeologia, Geografia,
Arte e Spettacolo
Eccellenza 2023-2027



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO

DiSPaC

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

MM

Dottorato in
Metodi e Metodologie
della ricerca archeologica
e storico-artistica

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'Amrosio, 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



Elisa Acanfora

Roma-Napoli-Province: circolazioni di modelli e questioni metodologiche

Abstract ITA

Il contributo tratta della diffusione di alcuni celebri modelli della scultura romana settecentesca nelle Province del Regno di Napoli, in particolare in Basilicata e in Puglia. Ad illuminare le modalità e gli strumenti di tale capillare circolazione di modelli, vengono prese in considerazione sia le incisioni di traduzione, che furono uno dei tramiti principali, sia l'adesione a tali modelli da parte di alcune tra le più rilevanti botteghe napoletane, quale fu quella di Giacomo Colombo. Il contributo tratta infine dei rapporti tra la scultura, il disegno e la pittura, come pure analizza, attraverso alcuni esempi, le modalità di recezione, da parte delle aree periferiche, dei modelli delle grandi capitali artistiche.

Abstract ENG

This contribution focuses on the dissemination of renowned eighteenth-century Roman sculptures in the provinces of the Kingdom of Naples, particularly Basilicata and Puglia. In order to shed light on the methods and tools employed in the widespread circulation of these models, the contribution considers both engravings, which were one of the main means of transmission, and the adoption of the models by important Neapolitan workshops such as that of Giacomo Colombo. Finally, the contribution deals with the relationship between sculpture, drawing and painting, and examines, by way of example, how peripheral areas received models from major artistic centres.

Parole chiave

Botteghe scultoree napoletane, diffusione dei modelli scultorei, Giacomo Colombo, rapporti tra scultura, disegno e pittura, scultura romana settecentesca

Condividendo le tematiche e gli spunti metodologici di questo convegno, accolgo la sollecitazione a leggere il genere della scultura nelle sue varie diramazioni territoriali, focalizzando, nel contempo, il ruolo trainante dei modelli romani per tutta l'età barocca e tardobarocca. Spronata, appunto, dal titolo stimolante del convegno "Tutte le statue partono da Roma", una lettura incentrata sui rapporti artistici con la città papale comporta, almeno per l'arte plastica delle province del Sud Italia – che è il focus del mio intervento –, una prospettiva di analisi diversa e innovativa, perché, com'è noto, per i territori meridionali ci si è sempre rivolti a Napoli quale primaria (se non unica o quasi) capitale artistica di riferimento. E le novità in questo cambio di prospettiva, come diremo, non sono mancate.

Nell'analisi delle dinamiche degli scambi tra centro e periferie resta, certo, sempre di fondamentale importanza l'apertura metodologica offerta dal celebre saggio sull'argomento, uscito nel 1979 a firma di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg¹, apripista di tante riflessioni ulteriori. In questo contributo pionieristico, mancava, tuttavia, come ho già avuto modo di indicare per la pittura², ogni accenno all'influenza della circolazione delle incisioni nell'analisi dei meccanismi di trasmissione delle immagini. L'incidenza culturale, prima ancora che iconografica, delle immagini veicolate grazie alle stampe, e in specie alle stampe di traduzione, andrà vista, più quanto non sia stato fatto proficuamente sinora, non solo nel campo della pittura, ma anche in quello della scultura³. Come dobbiamo riconoscere, infatti, le fonti incise ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione dei moderni archetipi scultorei romani in tutta Italia sino a comprendere buona parte dell'arte europea. A tal proposito andrà meglio valutato, nella statuaria di ambiente meridionale che qui ci interessa, l'impatto di alcune grandi imprese romane di attualità, attraverso la circolazione delle stampe, come quelle illustranti la serie dei dodici Apostoli nella basilica di San Giovanni in Laterano (incise nel secondo Settecento dal pittore e in-

¹ E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*. 1. *Materiali e problemi*, vol. 1. *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 285-352, ried. Milano, Officina libraria, 2019.

² E. Acanfora, *Rapporti tra centri e periferie. L'influenza delle stampe di traduzione nell'Italia meridionale tra Sette e Ottocento*, in *La Storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Università degli Studi di Chieti, 10-11 giugno 2021), a cura di I. Miarelli Mariani, T. Casola, V. Fraticelli, V. Lisanti, L. Palombaro, Roma, Campisano Editore, 2022, pp. 205-213.

³ Per la scultura si veda (con bibliografia precedente): C. Giometti, *La galleria cartacea di Domenico Guidi, ovvero la stampa di traduzione come forma di autopromozione*, in «Politico», 4 (2005) [2006], pp. 47-62; idem, *La scultura barocca romana nelle stampe di traduzione: ombre, silenzi e tardive riscoperte*, in *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, a cura di S. Brunì, A. Ducci, E. Pellegrini, Pisa, Edizioni ETS, 2022, pp. 211-217.

cisore romano Angelo Campanella [1746-1811])⁴ e il ciclo scultoreo del Colonnato di San Pietro⁵, ciò che fa dunque risaltare l'ascendente dei modelli romani anche di matrice berniniana nell'Italia del sud.

Volendo analizzare il fenomeno, nei limiti di spazio del presente intervento, restringerò l'attenzione sulla fortuna della serie dei Santi fondatori della Basilica di San Pietro a Roma, commissionate, com'è noto, a diversi artisti, a partire dall'inizio del Settecento sotto il pontificato di Clemente XI, dalle Congregazioni e dagli Ordini religiosi per celebrare il proprio santo fondatore⁶. Delle trentanove sculture, la cui esecuzione si protrasse per oltre due secoli, diciannove di esse si scalano, come sappiamo, lungo l'arco del XVIII secolo, dalle quali vennero tratte delle stampe a tambur battente rispetto alla messa in opera e inaugurazione dei singoli marmi. All'importanza del progetto Vaticano si lega il suo rilevante impatto in tutta Europa, che avvenne soprattutto attraverso le incisioni⁷, la cui diffusione fu promossa giust'appunto dagli Ordini stessi a scopo propagandistico e affinché tali statue diventassero modelli normativi dal punto di vista iconografico. Un successo straordinario ebbe, in specie, il *San Domenico*, su cui ho concentrato esemplarmente la mia ricognizione. Una statua questa, eseguita da Pierre Legros il giovane tra il 1702 e il 1706 [fig. 1], che aprì, in ordine di tempo, la serie per volontà dei Domenicani. Di questa scultura fu eseguita una stampa di traduzione [fig. 2] nel 1708 (non 1706) da Nicolas Dorigny (Parigi, 1658-1746)⁸. Va sottolineato il fatto che essa è

⁴ Su di lui: R. Donati, *L'attività grafica di Angelo Campanella: le opere incisorie conservate presso le Collezioni stampe e disegni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, in «Bollettino/Società Tarquiniese di Arte e Storia», 32 (2003) [2004], pp. 131-149.

⁵ P. Santa Maria Mannino, *Testimonianze grafiche delle statue del colonnato berniniano nel XVIII secolo*, in *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, a cura di V. Martinelli, Roma, De Luca, 1987, pp. 231ss.; su cui richiama l'attenzione S. Costa Saldanha, *Matrizes da arte cristã. São Filipe Néri de Giovanni Battista Maini*, in «Revista de Bens Culturais da Igreja», 2014, p. 55.

⁶ Sulla serie delle sculture dei santi fondatori, e sulle incisioni derivate, si vedano i saggi relativi in *La Basilica di San Pietro*, a cura di G. Rocchi Coopmans De Yoldi, Bergamo, Bolis, 1996, pp. 303-437, ripresi alla lettera, pur senza citare la fonte, dal cardinale V. Noè, *I Santi Fondatori nella Basilica Vaticana*, Modena, Panini, 1996. Più recentemente S. Costa Saldanha, *Matrizes*, cit., pp. 55-59.

⁷ Si veda la bibliografia alla nota precedente; sull'impatto europeo rimando a quanto osserva S. Costa Saldanha, *Matrizes*, cit., p. 55.

⁸ Sulla statua vaticana e le sue trascrizioni in incisione rimando a E. Acanfora, *Pierre Legros il giovane, San Domenico*, in *La Basilica di San Pietro*, a cura di G. Rocchi Coopmans De Yoldi, Bergamo, Bolis, 1996, pp. 335-341, sulle incisioni derivate, cui faccio qui riferimento, si veda in part. pp. 337-338, figg. 1-2. L'incisione del Dorigny reca l'iscrizione in lettere capitali: ORDO

dedicata al domenicano Vincenzo Maria Orsini, nato a Gravina di Puglia, figlio del duca Ferdinando III e di Giovanna Frangipane della Tolfa di Toritto, che dal 1672 divenne cardinale, dal 1675 arcivescovo di Manfredonia, poi vescovo di Benevento e dal 1724 papa col nome di Benedetto XIII; ciò fa bene intendere la circolazione di questa incisione nelle province meridionali proprio grazie, evidentemente, alla promozione dell'influente cardinale Orsini.

Stampe di traduzione della statua vaticana circolavano nell'editoria domenicana, come fu anche l'incisione inserita nel terzo volume odepórico del padre Labat, intitolato *Voyages du P. Labat de l'Ordre des FF. Precheurs, en Espagne et en Italie* (1730, ed. 1731)⁹. Un'altra incisione, eseguita a puro contorno da Gioachino Mitterpoch (notizie 1835-1839), fu pubblicata nel 1845 a corredo del primo dei due volumi de *La Patriarcale Basilica Vaticana* a cura di Agostino Valentini¹⁰.

Alla circolazione delle stampe di traduzione si dovette la trasmissione non solo dell'iconografia (il libro e il cane con la fiaccola tra i denti) – da quel momento paradigma per la raffigurazione del santo –, ma anche degli aspetti stilistici e formali della statua vaticana, caratterizzata dalla posa svirgolata della figura, con una gamba protesa obliquamente in avanti, il braccio destro al cielo, il braccio opposto che regge il libro appoggiato con fermezza sul viluppo del panneggio del manto, che sceso trasversalmente dalla spalla si raccoglie all'altezza della vita. Tale impostazione compositiva e tali caratteri stilistici propri dello stile tardo barocco dello scultore francese¹¹ – che ebbero un successo dirompente a Roma (come attesta nella stessa basilica vaticana la *Santa Teresa* di Filippo della Valle (1751-1754) – trovarono altresì un'eco davvero straordinaria sui territori meridionali attraverso le carte incise. Lo prova il numero altissimo di riproposizioni che per tutto il Sette-

PRAEDICATORVM / FVNCTORI SVO EREXIT / MDCCVI (riferendosi alla statua riprodotta e riproducendone fedelmente il cartiglio alla base) e in calce alla dedica: «Nicolaus Dorigny Galus del. et Sculp. Romae Sup. perm an. 1708»; la stampa è citata da S. Costa Saldanha, *Matrizes*, cit., p. 56 (nell'esemplare a Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, volume 27M13B, inv. S-FC9987, ma indicandone erroneamente la data come 1706, che è invece l'anno vergato alla base della statua a memoria della sua collocazione nella nicchia).

⁹ J.B. Labat, *Voyages du P. Labat de l'Ordre des FF. Precheurs, en Espagne et en Italie*, 8 voll., Paris, chez Jean-Baptiste Delespine, Charles J. B. Delespine, 1730, ed. Amsterdam, Aux Dépens de la Compagnie, 1731, III, tav. s.n. a seguito di p. 86.

¹⁰ *La Patriarcale Basilica Vaticana*, a cura di A. Valentini, Roma, A spese di A. Valentini, 1845-1846, I, 1845, tav. LXXV.

¹¹ Oltre alla bibliografia già indicata, G. Dardanella, «*Le tout est d'un goût exquis*»: la selezione moderna dei modelli di Pierre Legros, in *Sfida al barocco. 1680-1750: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra (Torino, Citroniera Juvarriana, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. Di Macco, G. Dardanella, C. Gauna, Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 119-126.

cento sino all'Ottocento, pur di qualità altalenante, ho potuto rintracciare, ancora pressoché inedite, nella statuaria in legno e anche in cartapesta, due generi che nella scultura meridionale, soprattutto delle province, furono di primissimo piano. Inizio questa ricognizione dalla Puglia, legata agli Orsini, dove trovo, come derivazione appunto dalla scultura del Legros, un *San Domenico* settecentesco, nella diocesi di Lucera Troia¹² [fig. 3], e un altro pregevole esemplare [fig. 4] nella basilica di Santa Maria della Coltura a Parabita (Lecce), la cui assegnazione ad "Ambito pugliese" della seconda metà del Seicento, formulata nella scheda ministeriale¹³, si può indirizzare più opportunamente alla scuola napoletana e forse all'ambito di Giacomo Colombo della prima metà del Settecento. La continuità nella riproposizione del modello romano si osserva, restando alla Puglia, nel *San Domenico di Guzman*, una statua processionale in cartapesta nella chiesa di San Domenico a Noci (diocesi Conversano-Monopoli), firmata dal leccese Raffaele Caretta (1871-1950)¹⁴.

Per la Calabria, attesta la ripresa del modello vaticano il pregiato *San Domenico* [fig. 5] a San Giorgio Morgeto (Reggio Calabria), conservato oggi nella chiesa di Sant'Antonio ma ricordato dal Frangipane nel 1933 come facente parte della chiesa domenicana dell'Annunziata, e da questi assegnato alla seconda metà del Settecento¹⁵. Meno alti per qualità e più tardi gli esemplari calabresi che si trovano rispettivamente, l'uno, nella chiesa del Santissimo Rosario a Gagliano (frazione di Catanzaro), schedato come di "Bottega dell'Italia meridionale della fine del XVIII-inizi XIX secolo"¹⁶, e, l'altro, nella chiesa conventuale della Riforma a Caccuri (Crotone) come di "Bottega calabrese circa 1890-1899"¹⁷. Nel territorio calabro, il modello romano, che si ritrova pure nella chiesa del Santissimo Rosario a Brognaturo¹⁸, transitò fedelmente anche nello stucco, come prova, pur in una accezione pateticamente più accesa e irrequieta, il *San Domenico di Guzman* in una

¹² Attribuito ad «Ambito meridionale, sec. XVIII» e indicato nella diocesi Lucera Troia, nella scheda della catalogazione dei Beni ecclesiastici in web (BeWeB).

¹³ 155x65x65 cm; scheda ministeriale di C. Restaino 2001.

¹⁴ La firma è stata letta e riportata nella scheda ministeriale (M. Cognetti 1994).

¹⁵ Rimando alla scheda ministeriale di L. Autilio 1987, rev. E. Grandinetti 2007, con bibl., dove questo *San Domenico* (170x90x60 cm) è riferito a «Bottega dell'Italia meridionale del sec. XVIII».

¹⁶ *San Domenico* (h 100 cm): scheda ministeriale di C. Suter Sardo 1979, rev. S. Forieri 2006.

¹⁷ G. De Rose, scheda ministeriale 1992.

¹⁸ Come «Bottega dell'Italia meridionale 1790-1810»: cfr. scheda ministeriale di F. Giacomantonio, 1993.

delle nicchie superiori nella chiesa di Maria Santissima del Rosario a Cittanova (Reggio Calabria)¹⁹.

Per l'ambito siciliano segnalo il tardo *San Domenico*, che è una statua processionale in cartapesta del XIX secolo, nella chiesa dedicata al santo ad Acireale²⁰. E venendo infine alla Basilicata si intende come il prototipo romano fosse particolarmente attecchito nella provincia, sia grazie all'arrivo di opere da Napoli, quale il bel *San Domenico*, in cartapesta, nella cattedrale di Santa Maria Assunta a Moliterno²¹, sia diffuso nelle botteghe locali come dimostra la scultura lignea già nella chiesa di San Domenico (e ora nella chiesa della Madonna della Misericordia a Montemurro)²². Un capitolo apposito, per quale valga solo un breve accenno, sarebbe poi da dedicare alle ricadute che tale composizione romana ebbe su altre iconografie; in Basilicata si vedano, esemplarmente, le statue di *San Vincenzo Ferrer* nella chiesa della Santissima Trinità a Potenza²³ e nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Trivigno (Potenza) [fig. 6]²⁴.

Se, come credo, nel caso della statua vaticana per i Domenicani la capillarità della sua conoscenza nelle province meridionali del Regno di Napoli si spiega, in primo luogo, con il ricorso alle incisioni di traduzione, è lecito pensare che, tra gli scultori recatisi nella città papale per studio, non pochi avessero osservato direttamente il capolavoro del Legros e ne avessero tratto disegni, che poi ebbero circolazione. Sappiamo che proprio gli Ordini religiosi, e soprattutto Domenicani e Francescani, promossero i viaggi di studio degli artisti, anche degli scultori, ad essi legati; risulta, per esempio, che lo scultore francescano di origini calabresi frate Diego Giurato

¹⁹ Riferito a «Bottega Italia meridionale» (nella scheda ministeriale di L. Lojacono 1993) o a «Bottega calabrese (Francesco Morano)» (nella scheda BeWeB); nella stessa chiesa c'è anche una scultura lignea napoletana di analoga iconografia firmata e datata «G. AVALIANI/ NAPOLI 1913».

²⁰ Cartapesta 185x88x76 cm: M. Busacca, G. Consiglio, F. Pignatelli, D. Turco, scheda ministeriale OA 19/00125376, 1994.

²¹ Attribuito convincentemente da R. Ruotolo (scheda ministeriale, 1983), a «Bottega napoletana della prima metà del XVIII secolo».

²² Riferita a «Bottega lucana del XVIII secolo» nella scheda ministeriale di A. D'Alessandro 1986 (rev. C. Vizziello 2006): «La statua, insieme a quella raffigurante San Francesco Saverio, proviene dalla chiesa di San Domenico, edificata con l'annesso convento intorno al XVIII secolo. È ascrivibile a scultore attivo nel XVIII secolo e riferentesi a modelli napoletani coevi, come si rileva dal lezioso movimento del panneggio».

²³ Su cui: R. Ruotolo che lo cataloga (scheda ministeriale, 1975) come di «Bottega dell'Italia meridionale della metà XVIII secolo».

²⁴ A. D'Alessandro, scheda ministeriale, 1993, come «Ambito lucano del sec. XVIII».

da Careri fu persino mandato in Lombardia dal suo stesso ordine per studiare le sculture dei Sacri Monti.²⁵

Va altresì notato che dell'opera romana circolavano anche repliche di ridotte dimensioni (e fors'anche in piccolo), soprattutto nell'ambito dei conventi domenicani, di cui è esempio la statuetta (59 cm) conservata a Fiesole, vicino Firenze, nel convento di San Domenico e catalogata come opera toscana della seconda metà del Seicento (una datazione che va però posticipata alla prima metà del secolo successivo, alla luce proprio della sua iconografia).²⁶ A tal proposito segnalò anche il reliquiario a statuetta (41 cm) della seconda metà del XVIII secolo conservato nella chiesa della Beata Vergine dell'Assunta a Pievepelago (in provincia di Modena); si tratta di una statuetta in legno intagliato, argentato, eseguita a tutto tondo su base dorata, che fu donata insieme con altri argenti dal parroco Don Antonio Lotti che li procurò a Roma, dove risiedeva per conto dei duchi di Modena, e viene attribuita pertanto, nella scheda ministeriale, all'orafo romano Giuseppe Borroni (notizie 1775-1777), che firmò e datò al 1775 la statuetta d'argento con l'*Assunta* del medesimo corredo²⁷.

E per chiudere il cerchio sul discorso delle modalità di trasmissione del modello, voglio infine portare all'attenzione una scultura lignea raffigurante *San Domenico* [fig. 7], che ho rintracciato a Bagnara Calabra, nella chiesa di Santa Maria e i Dodici Apostoli, ma proveniente (post 1783) dalla stessa abbazia²⁸, che per qualità si candida come la migliore delle derivazioni. Già attribuita infondatamente a "Bottega romana del XVI secolo (post 1582)"²⁹ o a "Scuola dell'Italia meridionale del sec. XVII"³⁰, è evidente che anch'essa dipende letteralmente dal *San Domeni-*

²⁵ E. Acanfora, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata; Potenza, Palazzo Loffredo, Galleria Civica Comunale, 9 luglio-1 novembre 2009; Firenze, Palazzo Medici Riccardi 24 luglio-5 settembre 2010), Firenze, Mandragora, 2009, pp. 26-27 con bibliografia.

²⁶ Scheda ministeriale di I. Lapi, 1979.

²⁷ A. Garuti, scheda ministeriale 1970, rev. F. Candi 2006, con bibliografia. Nella scheda relativa all'*Assunta* lo studioso indica: «Lo stupendo pezzo di oreficeria, che ha il pregio della firma dell'artista, Giuseppe Borroni romano, fu eseguito nel 1775. Ciò si ricava dalle iscrizioni. Fu donata alla chiesa dal prevosto Don Antonio Lotti, residente a Roma per conto dei duchi di Modena. Altri pezzi, come l'ostensorio (scheda con NCTN 00190294) e le statuette di legno vennero procurate da questo sacerdote».

²⁸ Notizie nella scheda ministeriale di L. Lojacono 1993,

²⁹ L. Lojacono, scheda ministeriale, 1993, rev. C. Tucci 2006, con bibliografia.

³⁰ Scheda di catalogo BeWeB.

co vaticano di Pierre Legros del 1702-1706. Fissata allora più adeguatamente la sua cronologia e considerati i suoi caratteri stilistici insieme al suo indubbio pregio esecutivo (per quanto posso giudicare da fotografia), mi è agevole restituirla a Giacomo Colombo e fissarla a una collocazione cronologica intorno alla seconda metà del primo decennio del Settecento. Confronti stringenti, infatti, la legano a opere di sicura paternità e cronologia di quel caposcuola, quali il *San Francesco* a Montefusco del 1709 e la simile redazione a Troia, vicini nella resa morbidamente espressiva della testa, nonché la *Santa Rosa* a Moliterno, che presentai nel 2009 a seguito del restauro che ne ha restituito la firma e la data 1707³¹, un'opera quest'ultima affine per stile e nella posa del braccio alzato. Di certo, la scultura di Bagnara Calabria precede il *Sant'Agostino* [fig. 8] della cattedrale di Troia, databile intorno al 1715³², che palesemente si appoggia alla medesima composizione, come pure anticipa il noto *San Domenico*, che Colombo lasciò firmato nella chiesa del Rosario a Moliterno³³.

Il ritrovamento del magnifico pezzo di Bagnara Calabria, esemplato platealmente sul marmo del Legros, è un tassello importante per accertare che la trasmissione dei modelli romani nelle province del regno di Napoli – veicolata sì, come abbiamo detto, attraverso incisioni, disegni, versioni in piccolo e modelletti – passò necessariamente e fu mediata altresì attraverso i più importanti ateliers partenopei, quale fu quello di Giacomo Colombo. Transitato da giovane nella città papale e segnato fortemente, come è stato osservato, dal barocco romano e da influenze berniniane, Colombo si qualifica sempre più come una figura chiave per capire i rapporti e le congiunture, avvenute nella scultura, tra Roma, Napoli e le Province meridionali.

Altri ritrovamenti, che posso qui presentare, accertano la recezione del prototipo romano nelle botteghe napoletane. Mi riferisco in specie alla continuità, in ambito partenopeo, del modello del Legros, attestata da altri esemplari quali il *San Domenico* (140x88x55 cm) [fig. 9] attribuito a bottega napoletana, circa 1740-

³¹ La scheda in catalogo è stata affidata a M.V. Fontana, in *Splendori*, cit., p. 156, cat. 74, fig. 74.

³² Su cui I. Di Liddo, *I contesti della scultura napoletana nel Settecento in Italia meridionale: da Giacomo Colombo a Nicola Antonio Brudaglio*, Fasano, Schena Editore, 2024, p. 128, fig. 90, con bibliografia.

³³ Il *San Domenico* firmato di Moliterno, entrato a pieno titolo nella letteratura recente su Giacomo Colombo, era stato riconosciuto, leggendo la firma parzialmente coperta da una ridipintura, da Renato Ruotolo nella scheda ministeriale del 1983 ed è stato pubblicato da G.G. Borrelli 2005, p. 27, fig. 38; cfr. idem, in *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna: modelli in legno, tecniche e pratiche culturali. Studi in ricordo di Vincenzo Pugliese*, a cura di I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, Fasano, Schena, 2017, p. 68, fig. 12.

1760, statua che si trova nella chiesa di Santo Stefano Protomartire a Limosano (Campobasso)³⁴. Penso inoltre, tra gli altri, al tardo *San Domenico* nella chiesa parrocchiale di Sant'Alfonso a Marina di Camerota (Camerota, Salerno), che, assegnato a «Bottega campana del sec. XIX», nella scheda ministeriale del 1993 (rev. R. Caneschi 2005), documenta la fortuna del prototipo a date avanzate³⁵.

Va sottolineato che l'adozione di modelli scultorei romani nell'arte meridionale non solo ne comportò un rinnovamento sul piano iconografico ma soprattutto sollecitò riforme e aggiornamenti ben più sostanziali sul piano stilistico e compositivo. Sempre rimanendo al successo dei Santi Fondatori vaticani, e ancora soffermandomi sulla ripresa fattane da Giacomo Colombo, è evidente, a mio avviso, che le sue opere verosimilmente successive alla scultura di Bagnara Calabria – tra cui il *Sant'Agostino* (1715) della cattedrale di Troia [fig. 8] – risultino segnate indelebilmente dallo studio del *San Domenico* del Legros. Echi precisi se ne trovano infatti nella carriera del caposcuola come pure nell'attività degli artisti che gravitarono nel suo atelier, quale poté essere il caso dello scultore Paolo Saverio di Zinno, cui sono riferiti alcuni disegni nella Biblioteca provinciale di Campobasso³⁶, relativi sia a opere a figura intera [fig. 10] sia a busti. In questa ricognizione, per questioni di spazio, mi sono limitata alla statuaria, tralasciando la pur interessante produzione dei busti, in cui, tuttavia, la recezione della scultura romana di grandi dimensioni, adattata al diverso formato, è altrettanto evidente.

Quanto detto offre il destro per alcune considerazioni sulla *vexata questio* dei disegni degli scultori, e più in generale sui rapporti scultura-pittura, su cui molto si è soffermata la storiografia recente, anche affermando, a mio avviso più del dovuto, il debito degli artisti dello scalpello nei confronti dei pittori sul piano dell'invenzione e della decorazione policroma, a necessaria finitura delle sculture lignee. Sebbene siano emersi innegabili documenti, specie in area spagnola³⁷, che attestano la fat-

³⁴ A. Pasquetti 1984, scheda ministeriale: «Di buon livello qualitativo, la statua presenta fattezze eleganti e sobrie ed è confrontabile con la migliore produzione di Giacomo Colombo, in opere quali il busto di S. Francesco Saverio nella Chiesa di S. Rocco a Lama dei Peligni o l'Assunta della Parrocchiale di Carano di Sessa. È pertanto ascrivibile ad un artista di scuola napoletana attivo intorno alla metà del secolo XVIII».

³⁵ A. Amendola, scheda ministeriale del 1993 (rev. R. Caneschi 2005). Segnalo, inoltre, sebbene con varianti, anche il *San Domenico* (170x70x50 cm) nell'oratorio della Congrega di Santa Maria delle Grazie a Bracigliano (Salerno) attribuito a «Bottega napoletana della seconda metà del Settecento» da P. Fardella, scheda ministeriale, 1994.

³⁶ Sui quali cfr. I. Di Liddo, *I contesti*, cit., spec. pp. 126, 141, figg. 84, 87, 111.

³⁷ Sulla collaborazione tra scultori e pittori ha molto insistito il catalogo *The sacred made real. Spanish painting and sculpture 1600-1700*, catalogo della mostra (London, National Gallery, 21

tiva collaborazione di pittori, incaricati di stendere la cromia sulle sculture lignee, credo sia opportuna una verifica caso per caso, bottega per bottega.

Quanto alla pratica disegnativa non si può non rimarcare il fatto che le fonti – Alberti, Vasari, Giustiniani tra gli altri – sottolineano l'importanza del disegno anche per gli scultori, i quali furono tutt'altro che imbelli a tenere in mano pennelli e matita. La capillarità territoriale della diffusione dei modelli, qui mostrata, è prova, come si è detto, della presenza di disegni almeno di copia nelle botteghe degli scultori. I viaggi di studio compiuti nelle grandi capitali artistiche permisero agli scultori di rimpatriare, soprattutto nelle province, dopo essersi ben equipaggiati di un ricco materiale grafico. Il caso del pugliese Nicola Antonio Brudaglio, che ripropose composizioni di Giacomo Colombo lungo tutto l'arco della sua carriera (come ha ben dimostrato recentemente Isabella Di Liddo³⁸), fa intendere, come credo, che (senza nulla togliere alle capacità della sua memoria visiva) li avesse disegnati nel breve passaggio nella bottega napoletana di quel caposcuola.

Faccio ancora il caso emblematico dello stesso Giacomo Colombo per il quale – e proprio per lui che proveniva da una famiglia di pittori-decoratori, iscritto e prefetto nel 1701 della Confraternita napoletana dei Pittori – si è voluto in un certo senso sminuire la capacità come pittore e disegnatore, enfatizzando a dismisura la sua amicizia con il Solimena, alle cui invenzioni compositive egli sarebbe ricorso, complice la cattiva interpretazione di un celebre passo di Bernardo De Dominici³⁹. Il passo va riletto, tuttavia, nel contesto complessivo delle 'Vite' dedominiciane, nelle quali la scultura, anche lignea, ha una grande rilevanza, sebbene l'eroe di tutta la costruzione storiografica resti il Solimena, cui il biografo ha agio di 'cucire addosso' una supremazia indiscussa rispetto non solo ai pittori ma anche allo scultore di massimo livello nell'ambito regnicolo quale fu Giacomo Colombo. Quanto a quest'ultimo, la sua abilità mirabile nella pittura – richiamo il caso da ritenere autografo del bel Crocifisso dipinto nella statua firmata di Moliterno già richiamata – è evidente, ai miei occhi, altresì nell'inscindibile rapporto sempre presente nella sua produzione lignea tra parti scolpite, in aggetto e pittura (come nelle lividure dell'*Ec-*

ottobre 2009-24 gennaio 2010; Washington DC, National Gallery, 28 febbraio-31 maggio 2010) a cura di X. Bray, A. Rodríguez G. de Ceballos, New Haven, Yale University Press, 2009, e in part. il saggio di X. Bray (*ivi*, pp. 14-43).

³⁸ I. Di Liddo, *I contesti*, cit., *passim*.

³⁹ Il passo famoso (B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli 1742-1745; rist. anast. Bologna 1979; ed. in 4 voll., Napoli 1840-1846; ed. a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, 5 voll., Napoli 2017, III.1, p. 734) è stato richiamato, tra gli altri, da F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, 5 voll., Roma, Donzelli, 1997-2009, IV, 2002, pp. 157-160, nella sua lettura, che resta interessante, sul percorso di Colombo.

ce *Homo* di Lagonegro, **fig. 11**), la cui intrinseca correlazione sul piano progettuale e di esecuzione – senza soluzione di continuità tra i generi della pittura e della scultura – rende impensabile non riferirle se non alla sua unica mano, escludendo il ricorso a un pur magistrale pittore, intervenuto in seconda battuta.

Vengo infine brevemente all'ultimo punto del mio intervento. Come reagirono le province di fronte ai modelli provenienti dalle grandi capitali artistiche? Su questo aspetto, aperto lucidamente nel dibattito storiografico già da Castelnuevo e da Ginzburg nel 1979, molto si è interrogata la letteratura più recente ed è stato anche per me il quesito fondamentale nel momento in cui riscoprendo nel 2009 gli artisti del barocco lucano⁴⁰ mi interrogavo sulle peculiarità della scuola locale. Avanzando gli studi tra centro e periferie, riflessioni ulteriori credo siano necessarie sul piano metodologico.

Procedo con un caso a mo' di esempio.

Recatosi a Napoli, Nicola Brudaglio, come testé si è detto richiamando gli studi della Di Liddo, poté riproporre modelli di Giacomo Colombo lungo l'arco della sua prolifica attività. A fronte di questa innegabile constatazione, occorre tuttavia osservare che essi rimangono due artisti molto distanti (diametralmente opposti direi) sul piano della tecnica e della stilistica, due aspetti assolutamente rivelatori delle loro prime esperienze formative. La concezione del nudo, elegante e fortemente idealizzata, di Colombo **[fig. 12]** si fonda sulla statuaria (antica e berniniana) studiata a Roma e meticcata con il grande naturalismo della tradizione figurativa napoletana, aspetti che sono poco o nulla intesi dal Brudaglio. Le sculture di Nicola grondano sangue, e lì la bellezza del nudo classico è alterata da un patetismo crudo e quasi febbrile **[fig. 13]**, in ciò corrispondendo piuttosto alla tradizione scultorea pugliese influenzata dal patetismo di marca iberica e rivelando, così, che la prima, giovanile e fondativa, formazione dello scultore avvenne in Puglia e non in una bottega napoletana. Il modo di procedere di Brudaglio **[fig. 15]** per aggiunzione, con infinite commettiture e con incollaggi mai perfetti e poco duraturi, è tutt'altra cosa rispetto alle poche e 'ingegneristiche' commettiture delle sculture di Colombo, con tagli obliqui e longitudinali (e non con giunzioni di testa) a garanzia di continuità e resistenza **[fig. 14]**. Le tecniche di assemblaggio delle sculture, al pari della costruzione del nudo e del panneggio, sono infatti le migliori cartine di tornasole, rivelatrici dell'*imprinting* della bottega di formazione di un artista⁴¹.

⁴⁰ *Splendori*, cit.

⁴¹ Sulle commettiture: E. Acanfora, *La scultura lignea: Vasari e posizioni antivasariane tra Italia meridionale e Spagna*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010; Roma, Palazzo Carpegna-Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), a cura di A. Masi, C. Barbato, Roma, Aracne, 2013, pp. 81-102; eadem, *I. Tec-*

Di qui la necessità, come credo, di riaffrontare la questione centri-periferie e dei margini di autonomia delle zone periferiche rispetto ai paradigmi dominanti, procedendo a una catalogazione sì complessiva dei territori ma con dei distinguo caso per caso. Il nodo metodologico, che oggi ci si para davanti, mi sembra appunto questo: distinguere opportunamente tra un artista che svolse la sua prima formazione in una capitale artistica da chi vi si recò in un momento successivo, ormai provetto, in un viaggio di aggiornamento e di studio (come fu per Brudaglio), oppure ancora se il contatto con i modelli dei grandi centri non fu diretto, grazie a un soggiorno, ma piuttosto mediato. Straordinario “mediatore della cultura artistica”, come la definì Evelina Borea, la stampa (*in primis* quella di traduzione) fu uno strumento cui gli artisti anche meridionali attinsero largamente. Che Giacomo Colombo ricorresse alle incisioni lo prova l’inventario dei suoi beni di bottega steso nel 1731, in cui sono citate “alcune stampe” e una raccolta di carte incise di Stefano Della Bella (“Uno libretto con alcune figure di Stefano di Labella”)⁴².

niche di esecuzione e di committenza nelle statue da vestire: tre casi esemplari nella diocesi pugliese di Castellaneta, in *Statue vestite. Prospettive di ricerca*, a cura di A. Capitano, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 117-122.

⁴² Questa mia osservazione si fonda sulla rilettura del documento edito in G.G. Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli, Paparo edizioni, 2005, p. 107.



Fig. 1 Pierre Legros il giovane, *San Domenico*, 1702-1706, Roma, basilica di San Pietro.



Fig. 2

Nicolas Dorigny, incisione (1708) da Pierre Legros il giovane, *San Domenico*, 1702-1706, Roma, basilica di San Pietro.



Fig. 3 Scultore meridionale del XVIII secolo, *San Domenico*, diocesi di Lucera Troia.



Fig. 4 Scuola napoletana (ambito di Giacomo Colombo) della prima metà del Settecento, *San Domenico*, Parabita (Lecce), basilica di Santa Maria della Coltura.



Fig. 5 Scultore meridionale, *San Domenico*, Giorgio Morgeto (Reggio Calabria), chiesa di Sant'Antonio.



Fig. 6 Scultore meridionale, *San Vincenzo Ferrer*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Trivigno (Potenza).



Fig. 7 Giacomo Colombo, *San Domenico*, Bagnara Calabra, chiesa di Santa Maria e i Dodici Apostoli.



Fig. 8

Giacomo Colombo, *Sant'Agostino*, Troia, cattedrale.



Fig. 9

Scuola napoletana, *San Domenico*, Limosano, chiesa di Santo Stefano Protomartire.



Fig. 10 Paolo Saverio Di Zinno, *San Donato*, disegno, Campobasso, Fondazione Giuseppe Eliseo.



Fig. 11 Giacomo Colombo, *Ecce Homo*, particolare, Lagonegro, chiesa del Crocifisso.



Fig. 12 Giacomo Colombo, *Crocifisso*, Lagonegro, chiesa del Crocifisso.

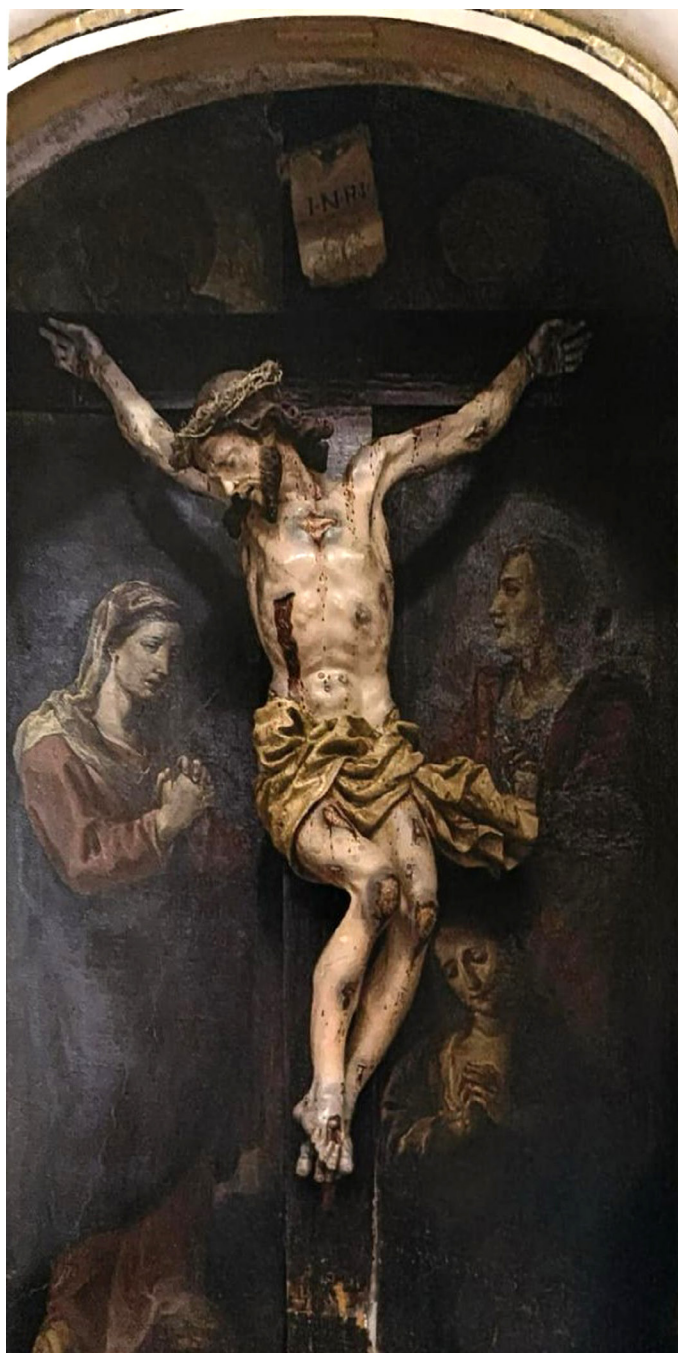


Fig. 13 Nicola Antonio Brudaglio, *Crocifisso*, Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele.



Fig. 14 Giacomo Colombo, *Ecce Homo*, particolare, Lagonegro, chiesa del Crocifisso.



Nicola Antonio Brudaglio, *Cristo alla colonna*, Forenza, chiesa di San Nicola (già chiesa di Santa Maria dei Longobardi).

Fig. 15



PROFILO AUTRICE

Elisa Acanfora

Professore ordinario di Storia dell'arte moderna presso l'Università della Basilicata, Elisa Acanfora è una specialista del Seicento fiorentino e dell'arte meridionale – lucana e pugliese in particolare – del Sei e Settecento. Tra i suoi insegnamenti e temi di ricerca c'è lo studio della letteratura artistica. Tra le sue molte pubblicazioni, varie monografie (tra cui *Alessandro Rosi* 1994 e 2026, *Sigismondo Coccapani: ricomposizione del catalogo* 2017; l'edizione critica (2002) del trattato di ingegneria e architettura di Sigismondo Coccapani; volumi sul patrimonio artistico di Forenza (*Forenza barocca* 2012 e 2020) e di Laurenzana (2018), su *Il Rinascimento in Basilicata: Simone de Fiorentia* (2019), e l'edizione critica della Relazione Gaudioso per la Basilicata (2025). Ha organizzato mostre di riscoperta e di valorizzazione, con progetti finanziati da Fondi Europei; è stata promotrice della riscoperta e valorizzazione del Barocco lucano, a partire dalla mostra *Splendori del barocco defilato* (Potenza-Matera 2009, Firenze 2010) organizzata per il XXV della Fondazione dell'Università della Basilicata, con l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Il suo impegno scientifico e didattico si qualifica per un'intensa attività di terza missione e di trasferimento della conoscenza, per Firenze e per la Basilicata in specie, anche con importanti ricadute sulla tutela del patrimonio storico-artistico.

Elisa Acanfora, Full Professor of Modern Art History at the University of Basilicata, is a specialist in 17th-century Florentine art and in southern Italian art – particularly that of Basilicata and Apulia – from the 17th and 18th centuries. Her teaching and research interests include the study of sources. Among her many publications are monographs (including *Alessandro Rosi* 1994 and 2026, *Sigismondo Coccapani: ricomposizione del catalogo* 2017; the critical edition (2002) of Sigismondo Coccapani's treatise on engineering and architecture; volumes on the artistic heritage of Forenza (*Forenza barocca* 2012 and 2020) and Laurenzana (2018), on *Il Rinascimento in Basilicata: Simone de Fiorentia* (2019), and the critical edition of the Gaudioso Report on Basilicata (2025). She has organised exhibitions aimed at rediscovery and promotion, with projects funded by European grants; she has been a driving force behind the rediscovery and promotion of the Lucanian Baroque, beginning with the exhibition *Splendours of the Baroque* (Potenza-Matera 2009, Florence 2010) organised to mark the 25th anniversary of the founding of the University of Basilicata, under the High Patronage of the President of the Italian Republic. Her scientific and educational commitment is characterised by an intense focus on the knowledge transfer, particularly for Florence and Basilicata, with significant benefits for heritage conservation.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

15: © Archivio dell'Arte / Luciano Pedicini



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

