

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo



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'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 Dardanello 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

Teresa Leonor M. Vale

Il Re, ma anche ambasciatori, aristocratici e prelati: la committenza portoghese di scultura barocca romana tra Seicento e Settecento

Abstract ITA

Il fenomeno dell'importazione di scultura barocca italiana, e più specificamente romana, in Portogallo acquisisce particolare rilevanza a partire dall'ultimo quarto del Seicento, e durante la prima metà del Settecento, corrispondente al regno di Giovanni V (1706-1750). Se nel XVII secolo gli importatori risultano molteplici e diversificati è altresì vero che, a partire dall'inizio del Settecento il sovrano e, per sua prerogativa, la committenza regia assumeranno un ruolo chiaramente preponderante. In questo contributo si cerca di delineare il profilo dei committenti, di caratterizzare i processi inerenti alla concretizzazione della commissione – quali i meccanismi di importazione e gli agenti coinvolti – e, inoltre, di analizzare il grado di intervento del committente nella versione finale dell'opera.

Abstract ENG

The phenomenon of the importation of Italian Baroque sculpture, and more specifically Roman sculpture, into Portugal acquires particular significance from the last quarter of the seventeenth century and throughout the first half of the eighteenth century, corresponding to the reign of John V (1706-1750). While in the seventeenth century importers appear to have been numerous and diverse, it's nonetheless true that, from the beginning of the eighteenth century onwards, the monarch and, by virtue of his prerogative, royal patronage assumed a clearly predominant role. This study seeks to outline the profile of the patrons, to characterise the processes involved in the materialisation of the commission – such as the mechanisms of importation and the agents involved – and, moreover, to analyse the degree of intervention exercised by the patron in the final version of the work.

Parole chiave

Committenza portoghese, Giovanni V, importazione di scultura, Portogallo, scultura barocca romana

Il fenomeno dell'importazione di scultura barocca italiana, e più specificamente romana, in Portogallo acquisisce particolare rilevanza a partire dall'ultimo quarto del Seicento, in un momento in cui la pace con la Spagna era già stata siglata (1668), a seguito della cosiddetta Guerra da Restauração (Guerra di Restaurazione), scaturita dalla proclamazione dell'indipendenza dal dominio spagnolo, avvenuta il 1° dicembre 1640. L'ultimo quarto del XVII secolo si configura, pertanto, come una congiuntura favorevole allo sviluppo di una seconda fase diplomatica (la prima aveva mirato soprattutto al riconoscimento dell'indipendenza nazionale da parte delle altre potenze europee, e in modo del tutto particolare da parte del Pontefice), maggiormente predisposta ad altri tipi di contatti e relazioni, in ambito culturale e artistico. I diplomatici si rivelano, dunque, agenti determinanti nel quadro del fenomeno dell'importazione di opere d'arte romana e, in particolare, di scultura, procedendo all'acquisizione di opere sia per sé stessi sia per terzi.

Se nel XVII secolo gli importatori risultano molteplici e diversificati – tra i quali si annovera, naturalmente, il re, ma anche diplomatici e uomini di Chiesa (dell'alto clero secolare come pure di quello regolare) – è altresì vero che, a partire dall'inizio del Settecento e, in particolare, con il regno di Giovanni V (1706-1750), il sovrano e, per sua prerogativa, la committenza regia assumeranno un ruolo chiaramente preponderante.

In questo contributo si cercherà, pertanto, di delineare il profilo dei committenti, di caratterizzare i processi inerenti alla concretizzazione della commissione – quali i meccanismi di importazione e gli agenti coinvolti – e, inoltre, di analizzare il grado di intervento del committente nella versione finale dell'opera (fornitura di disegni, scelta degli artisti, definizione di programmi iconografici e/o decorativi).

Il profilo del committente

Le ricerche che abbiamo avuto l'opportunità di intraprendere nel corso delle ultime decadi consentono di delineare con ragionevole chiarezza e precisione il profilo – o meglio, i profili – dei committenti. Unificati dall'interesse e dalla capacità di consumo di opere di scultura barocca italiana, e più specificamente romana, grazie in primo luogo alle loro disponibilità economiche ma anche a una certa cultura artistica, tali committenti si presentano tuttavia portatori di profili differenti e rivestono ruoli e funzioni diversi all'interno della struttura sociale coeva.

Come è già stato osservato, si riconoscono due situazioni distinte tra il XVII e il XVIII secolo. Se nell'ultimo quarto del Seicento – momento in cui si può parlare a pieno titolo di barocco in Portogallo – i principali committenti si identificano nella nobiltà e nell'alto clero, senza che il re assuma un ruolo di particolare protagonismo, la situazione muta sostanzialmente a partire dai primi decenni del Settecento. Gli elementi provenienti dai gruppi sociali privilegiati continuano a essere presenti, ma il sovrano diviene chiaramente il motore della committenza, generando

peraltro un non trascurabile effetto di emulazione che stimola nuove commissioni da parte di altri agenti, soprattutto di coloro che gravitano nell'ambiente di corte.

Indipendentemente dalle differenze esistenti tra Sei e Settecento, si individuano come principali committenti della scultura italiana: il re, l'aristocrazia e il clero.

Per quanto riguarda il sovrano, e diversamente dai suoi immediati predecessori, la figura di Giovanni V (1689-1750), il cui regno corrisponde grosso modo alla prima metà del XVIII secolo, si impone come imprescindibile. Le committenze giovannine segnano profondamente la Roma del suo tempo – come puntualmente testimonia il diligente *Chracas* nelle pagine del suo «Diario Ordinario» – e mantengono attivi numerosi scultori, grazie alla dimensione di imprese come quella del complesso scultoreo della Basilica Reale di Mafra, comprendente 58 statue, 2 rilievi e un crocifisso monumentale, nella loro maggior parte eseguiti nell'Urbe¹.

Nel contesto dell'aristocrazia, sia nel Seicento che nel Settecento, si individuano soprattutto personaggi che, non avendo avuto l'opportunità di viaggiare nella Penisola Italica, ricorrono ai servizi di agenti – non di rado diplomatici (ambasciatori, inviati; ministri residenti), talora essi stessi committenti – per la realizzazione delle loro opere. A tale questione si tornerà in seguito.

Per quanto concerne il clero, si riconoscono fondamentalmente tre situazioni: quella degli ecclesiastici che si recano a Roma per motivi diversi – emblematico è il caso del domenicano e primo vescovo di Rio de Janeiro (in Brasile, dove non è mai andato) fra Manuel Pereira (1625-1688), che viaggia due volte nella città pontificia, prima come *socius* del Generale (1667) e, alcuni anni più tardi, come Provinciale dei domenicani portoghesi per partecipare al Capitolo Generale dell'Ordine, soggiornando a Roma tra il 1670 e il 1677. Nell'ambito del suo viaggio, con tappa a Genova, avrà commissionato, per la propria cappella funeraria nella chiesa del convento di S. Domingos di Benfica, un insieme di piccole statue che rappresentano chiaramente l'universo devozionale di un domenicano portoghese².

La seconda situazione riguarda quelli ecclesiastici che seppure non viaggiando si interessano all'arte italiana in generale e a la scultura in particolare e fanno ricorso di agenti per acquistare le opere che desiderano, e sarebbe questo il caso del primo Cardinale Patriarca di Lisbona, D. Tomás de Almeida (1670-1754), che

¹ J. Montagu, *D. João V and Italian Sculpture, The Age of the Baroque in Portugal*, a cura di Jay A. Levenson, Londra-New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 81-87, J. Montagu, *João V e la Scultura Italiana, Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma, Argos, 1995, pp. 385-390.

² T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisbona, Caleidoscópio, 2004, pp. 148-160; Eadem, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo. Opere, Artisti, Committenti*, Roma, Gangemi, 2010, pp. 23-33.

commissiona statue per la capella e per i giardini del suo palazzo di Santo Antão do Tojal, nei pressi della capitale.

La terza situazione riguarda i rapporti stretti mantenuti da alcuni ordini religiosi con i loro superiori a Roma. È il caso della Compagnia di Gesù e dell'applicazione del "modo nostro", che prevedeva il ricorso a una vera e propria rete di artisti ritenuti capaci di interpretare adeguatamente i requisiti e i desiderata dei committenti ignaziani. A Lisbona, esemplifica tale dinamica la commissione e l'esecuzione del gruppo di apostoli destinato alla chiesa del collegio di Santo Antão-o-Novo, durante gli anni Ottanta e Novanta del Seicento; opere di cui sopravvive solo una parte, visibile oggi all'esterno dell'edificio, trasformato in ospedale dopo l'espulsione della Compagnia nel 1759³.

Accanto a questi, va tuttavia menzionato un altro committente di rilievo: la comunità italiana di Lisbona, costantemente impegnata ad arricchire la propria chiesa nazionale di Nostra Signora di Loreto con opere d'arte provenienti dalla Penisola Italiana. Nel Seicento, come nella prima metà del Settecento, tale comunità era costituita in maggioranza da genovesi, circostanza che ha ovvie implicazioni circa la provenienza delle opere importate: le statue che arrivavano a Lisbona partivano non solo da Roma ma anche da Genova. Si assiste così al progressivo arrivo di colonne e capitelli in «marmo bianco di Genova» (che, come ben sappiamo, non implica necessariamente un'origine nella Repubblica di Genova, ma semplicemente il fatto che fossero imbarcati da quel porto ligure), nonché di un intero insieme di statue di apostoli, proveniente dalla bottega di Filippo Parodi (1630-1702) e giunto a Lisbona tra il 1679 e il 1684⁴.

Il ruolo della comunità italiana nel campo dell'importazione di scultura italiana – e in particolare genovese – non si limitava, tuttavia, a questa committenza diretta per consumo proprio. Quei genovesi, che assicuravano con le loro imbarcazioni i regolari collegamenti tra i porti di Lisbona e di Genova, fungevano anche da intermediari per tutti coloro che desideravano possedere opere di scultura. Il caso del conte di Aveiras, D. João da Silva Telo de Meneses (1648-1740), che si avvale di membri della comunità italiana di Lisbona per commissionare una statua di Ercole con l'Idra destinata al giardino della sua villa di Belém, rappresenta esattamente questa dinamica. Furono membri della famiglia Garvo, maestri scalpellini e scultori originari di Bissone e attivi a Genova, stabilitisi nella capitale portoghese a partire

³ Eadem, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 179-184; Eadem, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo*, cit., 2010, pp. 67-75.

⁴ Eadem, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 138-148, Eadem, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo*, cit., pp. 11-20; Eadem, 'Che sarà cosa curiosissima e delle più belle'. A escultura barroca da Igreja do Loreto, in «Estudos Italianos em Portugal», 13 (2018), pp. 83-101.

dall'arrivo di Giovanni Battista Garvo nel 1672, a fungere da intermediari per la realizzazione della statua. L'esecuzione dell'opera fu affidata allo scultore Giuseppe Gagini (1643-1713), appartenente alla famiglia di Giulia Maria Gagini, moglie di Giovanni Domenico Garvo, figlio del Giovanni Battista giunto a Lisbona, che continuava la propria attività a Genova⁵.

Dai portoghesi agli italiani, dalla Corona ai membri della nobiltà e del clero – sia secolare sia regolare – senza dimenticare il ruolo peculiare dei diplomatici, tutti si configurano come agenti riconoscibili nel processo di commissione e di importazione della scultura barocca italiana in Portogallo. Ed è precisamente di tale processo che ci occuperemo di seguito.

Tipologie delle opere eseguite su committenza portoghese

In termini generali, si può affermare che le opere di scultura italiana realizzate nell'ambito della committenza portoghese possono essere organizzate in due grandi insiemi: da un lato, le opere di carattere religioso; dall'altro, le sculture destinate ai giardini, cui si aggiungono alcune opere isolate di particolare rilievo, che si elencano di seguito.

Nel primo gruppo si distinguono:

- il busto della Vergine, gli elementi scultorei degli altari e le statue degli apostoli della chiesa nazionale degli Italiani [fig. 1];
- il gruppo di nove statue della cappella di San Gonçalo de Amarante, nel convento di São Domingos di Benfica [fig. 2];
- gli elementi scultorei degli altari e le statue degli apostoli della chiesa del collegio di Santo Antão-o-Novo;
- le statue della facciata dell'abazia di S. Maria di Alcobaça;
- le statue della facciata della cappella del palazzo dei Patriarchi, a Santo Antão do Tojal;
- la componente scultorea della Basilica Reale di Mafra (58 statue, 2 rilievi e 1 crocifisso monumentale) [figg. 3-5];
- la componente scultorea della cappella di San Giovanni Battista, nella chiesa di São Roque di Lisbona [figg. 6-7].

⁵ Eadem, *Os Garvo. Uma família de artistas italianos em Lisboa e o seu papel no contexto da arte portuguesa de Seiscentos e Setecentos*, 'Le nove son tanto e tante buone, che dir non se po'. *Lisboa dos Italianos: Arte e História (sécs. XIV-XVIII)*, a cura di N. Alessandrini, P. Flor, M. Russo, G. Sabatini, Lisbona, Cátedra de Estudos Sefarditas A. Benveniste, 2013, pp. 175-187.

Nel secondo gruppo figurano invece:

- la fontana di Nettuno, destinata al palazzo dell'Anunciada del conte di Ericeira [fig. 8];
- una fontana con tritoni e busti di imperatori, nella *Quinta do Calhariz*, di D. Luís de Sousa e suo fratello D. Francisco de Sousa;
- le quattro statue del Lago dei Cavalieri nei giardini del palazzo dei marchesi di Fronteira;
- l'Ercole e l'Idra nel giardino della *Quinta de Belém* del conte di Aveiras;
- un secondo Ercole e l'Idra nei giardini del palazzo dei conti di Sarzedas (poi noto come Palazzo di Palhavã);
- le statue di figure femminili nei giardini dello stesso palazzo⁶.

Devono inoltre essere menzionate alcune opere isolate, tra cui si identificano ritratti – particolarmente degni di nota il busto di fra José Maria da Fonseca Évora, attribuibile a Carlo Monaldi (ca. 1691-1760) – nonché due gruppi scultorei: la Carità Romana di Bernardino Ludovisi (1693-1749) e la Morte di Cleopatra di Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), acquistata da un agente del re, Alexandre de Gusmão (1695-1753), nella bottega dello scultore dopo la sua morte⁷.

Il ruolo dei committenti

Torniamo ora ai committenti, oggetto principale di questo contributo, per soffermarci più dettagliatamente sul loro ruolo e sull'entità del loro intervento.

Non sempre il committente interviene in modo decisivo nella concezione e nell'esecuzione dell'opera. Con una certa frequenza, il suo ruolo si limita alla scelta del soggetto e alla comunicazione di qualche indicazione utile per lo scultore, riguardante l'iconografia o la composizione, eventualmente fornendo disegni o incisioni da seguire.

Tuttavia, il caso che si presenta di seguito mostra come il committente e il suo

⁶ Su tutte queste opere: T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit.; Eadem *Escultura Barroca Italiana em Portugal. Obras dos Séculos XVII e XVIII em Coleções Públicas e Particulares*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005; Eadem, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo*, cit.; Eadem, "sam de huma so pedra de jaspe cada huma mandadas vir de Italia". As estátuas italianas da fachada da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, in «Revista Museu», IV Serie, 27 (2023-2024), pp. 9-28.

⁷ Oggi nel Jardim Botânico Tropical da Universidade de Lisboa; vedi T. L. M. Vale, *Escultura Barroca Italiana em Portugal*, cit., pp. 132-137 e pp. 125-131.

agente possano risultare determinanti per il risultato finale. Si tratta di un'opera che abbiamo avuto modo di studiare approfonditamente⁸, e della quale, per tale motivo, disponiamo di un'abbondante documentazione: essa fungerà dunque da *case study*.

La fontana di Nettuno, eseguita da Ercole Ferrata (ca. 1610-1688) con la collaborazione di Michele Maille (ca. 1643-1703)⁹, su progetto di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e oggi conservata nei giardini del Palácio Nacional de Queluz [fig. 8], fu commissionata dal conte di Ericeira, D. Luís de Meneses, per il giardino della sua residenza della capitale.

In tale palazzo degli Ericeira si riuniva liberamente un gruppo di intellettuali, che la storiografia portoghese ha identificato come il «primo cenacolo illuminato»¹⁰. Il livello culturale del conte di Ericeira (e anche di sua moglie, che parlava diverse lingue e pubblicò poesie sotto pseudonimo) emerge dagli interni della dimora – in gran parte distrutti dal terremoto del 1755 – ma ricostruibili attraverso le parole di autori contemporanei¹¹.

⁸ Eadem *La Fontana di Nettuno nei Giardini del Palazzo di Lisbona dei Conti di Ericeira, Un'Opera di Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata in Portogallo, Traduzioni, Imitazioni, Scambi tra Italia e Portogallo nei Secoli*, a cura di M. Lupetti, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 137-162; T. L. M. Vale, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo*, cit., pp. 35-55; Eadem, *Ercole Ferrata e il Portogallo: un scultore lombardo e il gusto di una committenza divisa tra Roma e Genova*, in «Artisti dei Laghi», 2 (2012), pp. 129-143, <https://www.academia.edu/19865052/Teresa_Leonor_M_VALE_Ercole_Ferrata_e_il_Portogallo_un_scultore_lombardo_e_il_gusto_di_una_committenza_divisa_tra_Roma_e_Genova_in_Artisti_dei_Laghi_N_II_2012_pp_129_143>.

⁹ Michel Maille, documentato a Roma dal 1668, qualche anno prima condivideva con il maestro l'uso del locale – nel vicolo del Gonfalone, vicino alla chiesa di Santa Lucia in via Giulia – e dal 1678 in poi sembra di continuare ad occuparlo in proprio – cfr. A. Marchione Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti, Sculture Romane del Settecento. La professione dello Scultore*, III, a cura di E. Debenedetti, Roma, Buonsignori Editore, 2003, p. 70; su M. Maille si vedano i recenti contributi di C. Giometti, *Nuovi contributi per Michel Maille scultore di marmo*, in «Prospettiva», 117-118 (2005-2006), pp. 173-182 e C. Giometti, *Maille (Maglia), Michel*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67 (2006), pp. 544-548.

¹⁰ J.S.S. Dias, *Portugal e a Cultura Europeia (Sécs. XVI a XVIII)*, in «Biblos», XXVIII (1953), p. 105.

¹¹ Si veda D.B. Machado, *Biblioteca Lusitana*, tomo III, Lisbona, Officina de Ignacio Rodrigues, 1752, p. 118 e anche Conde de Sabugosa, *Gente d'Algo*, Lisbona, Portugal-Brasil Lda., 1915, p. 288, J. de Castilho, *Lisbona Antiga. Bairros Ocidentais*, Lisbona, C.M.L., 1935-1939, vol. IV, p. 258, Idem, *Lisboa Antiga. O Bairro Alto*, 3ª ed., Lisbona, C.M.L., 1954, vol. I, pp. 249-251, A.A. de Carvalho, *Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa*, in «Bracara Augusta», XXVII/63 (1974), p. 5.

L'interesse del conte di Ericeira per l'importazione di opere d'arte riflette chiaramente non solo la sua formazione culturale internazionale, ma anche la consapevolezza della superiore qualità artistica delle opere realizzate da artisti stranieri, percezione diffusa in Portogallo nella seconda metà del Seicento. Come scrive significativamente lo stesso Luís de Meneses in una lettera datata 8 agosto 1672, indirizzata a Duarte Ribeiro de Macedo, inviato del Portogallo a Parigi: «qui mi hanno dipinto la Battaglia del Canale e l'assedio di Évora, e anche l'occasione in cui sconfissi il Duca di Ossuna; tuttavia, benché i quadri siano ben riusciti – poiché li dipinsero Bento Coelho¹² e Marcos da Cruz¹³ – non sono apprezzati, giacché conta soltanto la piuma e la voce straniera»¹⁴.

Da questa breve rassegna delle committenze del conte di Ericeira risulta evidente che la fontana di Nettuno si inseriva in un insieme di opere che superava i confini strettamente nazionali per collocarsi in un contesto culturale europeo.

Il processo di committenza vide il contributo decisivo di D. Luís de Sousa, già citato vescovo di Lamego e arcivescovo di Braga, all'epoca ambasciatore del Portogallo a Roma. Già nel luglio 1676, infatti, una lettera del conte a Duarte Ribeiro de Macedo menziona che la commissione a D. Luís de Sousa era stata formalizzata: «Ho commissionato all'arcivescovo ambasciatore una fontana per il mio giardino, della quale mi ha inviato un eccellente disegno»¹⁵.

La versione originale della commissione prevedeva una fontana sormontata da una statua di Marte, «tirada pelo meu retrato» («presa dal mio ritratto»), come scriveva lo stesso conte nella citata lettera dell'agosto 1672¹⁶. Il ritratto utilizzato come modello era con ogni probabilità la incisione di Frederik Bouttats II il Giova-

¹² Bento Coelho da Silveira (1617-1708), pittore portoghese tra i più apprezzati del Seicento.

¹³ Marcos da Cruz (c. 1610-1683), pittore portoghese.

¹⁴ «Fizerão-me aqui a batalha do Canal, e o sitio de Euora, e a ocasião em que derrotei o Duque de Ossuna: porem ainda que ficaram bem feitos porque os pintou Bento Coelho, e Marcos da Cruz, como não uale senão a voz, pluma estrangeiras não conseguem a estimação que eu dezejaua», Arquivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT], *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, Doc. 4, pubbl. da R. Lino, *Uma carta de D. Luís de Meneses, 3º Conde da Ericeira*, in «Belas-Artes», 15 (1960), p. 4 e da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 333-334.

¹⁵ «Tenho encomendado ao Arcebispo Embayxador de Roma hua fonte pera o meu jardim, de que me mandou hua excelente planta», ANTT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, Doc. 19, f. 1v., pubbl. da R. Lino, *Uma Carta de D. Luís de Meneses*, cit., e da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 333-334.

¹⁶ *Ibidem*.

ne (?-1676), realizzata prima del 1673 e successivamente inclusa nel primo tomo della *História de Portugal Restaurado* (1679)¹⁷.

La scelta del dio della guerra non era certo estranea alla memoria personale del committente, che aveva partecipato in diverse battaglie della Guerra da Restauração, la guerra della restaurazione dell'indipendenza nazionale (1640-1668).

Tuttavia, l'agente – D. Luís de Sousa – aveva un'idea diversa, maturata probabilmente alla luce delle fontane romane che era solito visitare, come egli stesso racconta nel suo diario¹⁸.

Fu proprio lui a convincere il conte che, per una fontana, fosse più appropriata la rappresentazione di una divinità legata al governo delle acque, come Nettuno [fig. 9].

La cronologia di questo processo è documentata da tre preziose lettere inviate da Roma da D. Luís de Sousa: la prima al fratello D. Francisco de Sousa e le altre due allo stesso conte di Ericeira. Nella prima, del 21 agosto 1677¹⁹, apprendiamo che il programma iconografico era già definito e prevedeva la figura di Nettuno circondata da altre figure marine:

La fontana sarà composta da una figura di Nettuno alta dieci palmi; tale figura starà sopra una conchiglia larga sette palmi e mezzo, come se camminasse sulle acque. La conchiglia sarà sostenuta da quattro delfini alti otto palmi. Ai quattro lati della vasca vi saranno quattro tritoni alti sette palmi ciascuno. Sull'acqua della vasca nuoteranno quattro pesci, lunghi cinque palmi ciascuno, in modo da rendere la vasca molto graziosa. Ciascun tritone avrà un'insegna: con una mano terrà uno scudo, e con l'altra una buccina, con la quale soffierà. Uno degli scudi porterà le armi di Ericeira; un altro avrà una 'cifra' che mi sarà comandata; un terzo potrà recare il ritratto del conte, se egli lo desidera; e l'ultimo porterà

¹⁷ *Historia de Portugal Restaurado: Offerecida ao Serenissimo Principe Dom Pedro Nosso Senhor / Escritta por Dom Luis de Menezes Conde da Ericeyra, do Conselho de Estado de S. Alteza, seu Vêdor da Fazenda, & Governador das Armas da Provincia de Tras os Montes, &c.*, tomo I, Lisboa, Officina de João Galvão, 1679.

¹⁸ T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.

¹⁹ Manoscritto citato e parzialmente pubblicato da P. V. Gomes, *Obra Crespa e Relevante. os Interiores das Igrejas Lisboetas na Segunda Metade do Século XVII - alguns problemas, Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do Seu Tempo*, a cura di L.M. Sobral, Lisboa, IPPAR, 1998, p. 120; per la trascrizione integrale cfr. A. Delaforce, J. Montagu, P.V. Gomes, M. Soromenho, *A Fountain by Gian Lorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal*, in «The Burlington Magazine», 140/1149 (1998), pp. 804-811.

qualche altra figura che deciderò qui. Tutta questa opera – di Nettuno, della conchiglia, dei delfini, dei tritoni, degli scudi e dei pesci – sarà di marmi finissimi²⁰.

In seguito, Don Luis de Sousa si trattiene sulla paternità dell'opera, rivelandoci i nomi degli artisti coinvolti nella sua realizzazione:

Questa è la fontana di Ericeira, realizzata secondo il modello approvato dal *Vernino* [Bernini]; e fu Vernino ad averne fissato tutte le misure, sicché non vi è motivo di discutere la loro proporzione, poiché oggi nel mondo non si trova nessuno che, nella scultura, possa muovere obiezioni a Vernino. L'ufficiale che esegue la fontana si chiama Ercole Ferrara, scultore insigne da molti anni, poiché è ormai un uomo anziano. Egli dovrà fare le forme; Vernino le dovrà vedere, esaminare e avvertire, se vi fosse qualcosa da correggere, cosa che non credo accadrà²¹.

È significativo che l'ambasciatore sottolinei la «paternità berniniana» dell'opera, segno di garanzia e di prestigio, anche se in realtà la fontana fu prevalentemente eseguita da Ferrara.

D. Luís de Sousa fu inoltre responsabile della scelta del modello per la figura di Nettuno: la statua eseguita da Bernini oltre cinquant'anni prima (1621) per il cardinale Alessandro Damasceni-Peretti, Montalto, collocata sulla balaustra della grande vasca nota come *Peschiera* della villa Montalto (progetto di Domenico

²⁰ «A fonte de huma figura de Neptuno de des palmos de alto; a tal figura estara sobre huma concha de sete palmos e meyo de Largura, finjindo-sse que sobre Ella anda Neptuno pasiando as agoas. Esta concha ha-de ser leuada de coatro golfinhos cada hum de oito palmos de alto. Nos coatro lados do tanque hão-de estar coatro tritões cada hum sete palmos de alto. Sobre a agoa do tanque hão-de andar nauegando coatro peixes cada hum de sinco palmos de comprimento por modo que fassão tanque muito airozo. Cada hum dos tritões ha-de ter huma Empreza por que com huma mão ha-de ter mão cada huma em sua tarje e com outra a hum buzio por que hão-de estar asoprando. Huma das tarjes ha-de ser das armas de Eriseira; outra tera a sifra que este me mandar. Outra podera ter o retrato do Conde se este a quizer asim. Outra tera alguma outra couza que aquy arbitrarei. Toda esta obra de Neptuno, Concha, Delfins, Tritões, tarjes, e peixes he de marmores fenisimos.», Biblioteca da Ajuda [BA], Ms. 51-V-25, f. 82v., pubbl. da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 334-335.

²¹ «Esta he a fonte de Eriseira feita por modello aprouado por Vernino e Vernino foi o que ajustou todas as medidas declaradas com que não ha que discursar sobre a proporssão dellas, porque não ha hoje no mundo quem na Escultura possa argoar a Vernino. O ofisial que fas a fonte se chama Ercole Ferrara Escultor insigne ha muitos annos, porque he hum uelho que ja tem muitos. Elle ha-de fazer capas; Vernino a ha-de uer, Expreitar, e aduertir ao ofisial se ouuer de qué, que creyo não auera.», BA, Ms. 51-V-25, f. 83, pubbl. da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 334-335.

Fontana, 1579-1581)²², come rivela un'incisione di Giovanni Francesco Venturini (1650-1710) dalla serie *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma*²³.

Il diario di Sousa attesta come i giardini della villa Montalto lo avessero profondamente impressionato, con le loro «vie eleganti e le numerose fontane ornate da squisiti giochi d'acqua; e, se pure non fosse la più eccellente, non vi è in tutta Roma alcuna che le sia superiore»²⁴, essendo, insieme a quelli di villa Borghese, gli unici da lui visitati più volte (10 settembre 1676 e 6 gennaio 1678)²⁵.

La tanto celebrata Fontana di Nettuno del Palazzo dell'Anunciada, che fu anche replicata in versione effimera nel *Terreiro do Paço* di Lisbona per le nozze del re D. Pedro II nel 1687²⁶, risultò dunque dal concorrente intervento del committente – il cui stemma possiede²⁷ [figg. 10-11] – e del suo agente.

In effetti, D. Luís de Sousa non solo contattò gli scultori incaricati della progettazione e dell'esecuzione, ma ne seguì anche passo passo i lavori: «La fontana si lavora da molti giorni e si lavorerà ancora per molti mesi, poiché il marmo richiede lentezza; ora che le figure sono più definite, vi lavorano soltanto gli uomini più esperti, cioè Ercole Ferrata e un altro, poiché non sarebbe opportuno che vi lavorassero altri meno esperti»²⁸.

²² La famiglia di Alessandro Peretti è legata ai Savelli, per cui villa Montalto è ugualmente chiamata villa Savelli; nel Settecento la proprietà si individua nella pianta di Giovanni Battista Noli (1748) come villa Negroni; nel 1888 la villa fu demolita per far spazio alla costruzione alla stazione Termini.

²³ G.B. Falda, G.V. Venturini, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, [1691]; Il gruppo di *Nettuno e Glauco* si conserva oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. A.18:1-1950).

²⁴ «Galantes Ruas e muittas fontes con esquezitos jogos de Agoas quando não seja o melhor não ha em Roma algum que o Advantage.», Biblioteca Nacional de Portugal [BNP], Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 408, f. 148v., pubbl. da T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador Português*, cit., p. 127.

²⁵ BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 408, f. 148v. e f. 284, pubbl. da T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador Português*, cit., pp. 127-128 e p. 190.

²⁶ BNP, Secção de Reservados, Arquivo da Casa de Tarouca, J. Reis, *Cópia dos Reaes Aparatos e Obras que se Fizeram em Lixboa na Ocasião da Entrada, e dos Desponsorios de Suas Maestades*, f. 27, pubbl. da N. C. Borges, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, 1986, p. 157.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «A fonte se fas ha muitos dias, e ha-de gastar ainda em fazer-sse muitos mezes porque o marmore se Laura muy uagarosamente; e com as figuras comesarem a estar menos brutas, trabalharão só dos homens nellas, que he o Ercole Ferrara, e outro, porque não conueria que trabalhassem outros menos peritos.», BA, Ms. 51-V-25, f. 83-83v., pubbl. da T. L. M. Vale,

Egli si preoccupò perfino dell'imballaggio e del trasporto, dando istruzioni tecniche dettagliate, in una lettera da Roma del 18 gennaio 1681, sulla rimozione del "pontello" l'elemento di raccordo tra il braccio e il tronco della figura di Nettuno:

Osserverà pure Vostra Signoria che, fissata a uno dei bracci e al corpo di Nettuno, vi è una traversa di pietra che qui chiamano *pontello*.

Lo scultore non ha voluto rimuoverla, affinché la statua risultasse più solida e potesse resistere a qualunque urto. Se Vostra Signoria desidera che tale *pontello* sia conservato, la statua non ne risulterà difettosa, poiché molte delle più insigni di Roma ne hanno di simili. Ma, se a Vostra Signoria sembrasse che senza di esso l'opera apparisse più perfetta, è facilissimo rimuoverlo – con una sola avvertenza: in nessun caso si deve rompere o scalfire la pietra con piccone o altro strumento a percussione, ma consumarla con una lima. Se si colpisse con piccone o con un simile arnese, la statua potrebbe spezzarsi, e ciò sarebbe un danno irreparabile; limandola invece dolcemente, non vi sarà alcun pericolo²⁹.

La Fontana di Nettuno si configura così come un esempio emblematico del ruolo interventista del committente e del suo agente, quest'ultimo a sua volta committente di sculture italiane destinate alla propria residenza stagionale, la *Quinta do Calhariz*, dove si conservano ancora una fontana e alcuni busti di imperatori romani.

A questo proposito, è significativa una lettera di D. Luís de Sousa da Roma (21 agosto 1677), indirizzata al fratello D. Francisco:

Per molto meno di questa somma [duemila scudi romani] si potrebbe fare la stessa fontana a Genova – forse anche con la metà del denaro. Ma sarebbe la stessa solo per il numero delle figure, e diversissima quanto alla loro perfezione. Sarebbe come tutte le sculture di Genova,

Escultura Italiana em Portugal, cit., pp. 334-335.

²⁹ «Tambem reparara Vossa Senhoria que pregado a hum dos braços e corpo do Neptuno uay huma trauessa de pedra que aqui chamão funtello [*sic*] o escultor a não quis tirar pera que a estatua fosse mais forte e pudesse rezestir a qualquer impulso que recebesse se Vossa Senhoria quizer que se lhe conserue esse funtello não ficara com elle defectuoza a estatua porque assim os tem muitas das mais insignes de Roma e se parecer a Vossa Senhoria que sem elle ficara mais perfeita he facilissimo o tirar-sse mas com huma aduertencia e he que en nenhum cazo ha-de Desfazer-sse ou quebrar-se com picão ou outro instrumento que bata aquella pedra mas ha-de gastar-sse com huma Lima se se batesse com picão ou outro semelhante instrumento poderia quebrar a estatua que seria hum erreparauel danno e gastando-sse suaueamente com huma lima não tem perigo algum.», ANTT, *Manuscritos da Livraria*, n. 442, f. 136v., pubbl. da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 336-337.

delle quali qui non si parla se non per burla. Risulterebbe buona per il popolo, ma cattiva per chi intende di scultura; ed è proprio questa differenza che fa variare tanto il costo. Poiché basta che una figura abbia questa o quella forma, che un braccio sia meglio slanciato o un gesto più naturale, perché qui se ne paghi qui il valore a peso d'oro³⁰.

Il prestigio della scultura barocca romana era dunque pienamente riconosciuto, giustificando gli elevati costi e alimentando il fenomeno dell'esportazione dal grande centro produttivo di Roma verso le molteplici periferie europee, tra le quali figurava, a pieno titolo, il regno del Portogallo.

³⁰ «Por muito menos que isso [dois mil escudos romanos] se faria esta mesma fonte em Genoua, e podera ser que por a metade do dinheiro. Mas seria a mesma quanto ao numero das figuras e deuersissima quanto a perfeição dellas. Seria como todas as esculturas de Genoua em que aquy se não fala senão por zombaria, e ficaria boa pera o pouo e má pera quem entendesse de Escultura; e Esta diferença faz toda a que ha no custo porque so porque huma figura tenha esta ou aquella forma porque tenha hum brasso melhor lansado, ou hum gesto mais proprio dão aquy hum peso de oiro», BA, Ms. 51-V-25, f. 83-83v., pubbl. da T. L. M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal*, cit., pp. 334-335.



Fig. 1

Jacopo Antonio Ponsonelli (1654-1735), attribuito, *Busto della Vergine*, Lisbona, chiesa della Madonna di Loreto.



Fig. 2

Cappella di San Gonçalo de Amarante, Lisbona, chiesa del convento de São Domingos de Benfica, statue attribuite a Giacomo Antonio Ponsonelli (1654-1735).



Carlo Monaldi (c. 1691-1760), *San Domenico*, Mafra, basilica di Nossa Senhora e de Santo António.

Fig. 3



Fig. 4

Filippo della Valle (1698-1768), *San Giovanni di Mata*, Mafra, basilica di Nossa Senhora e de Santo António.



Fig. 5

Giovanni Battista Maini (1690-1752), *San Michele*, Mafra, basilica di Nossa Senhora e de Santo António.



Fig. 6

Cappella di San Giovanni Battista, Lisbona, chiesa di São Roque (©SCML).



Fig. 7

Carlo Marchionni (1702-1786), *La Visitazione*, Lisbona, chiesa di São Roque, cappella di San Giovanni Battista (©SCML).



Fig. 8

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Ercole Ferrata (1610-1686), *Fontana di Nettuno*, Palácio Nacional de Queluz.



Fig. 9

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Ercole Ferrata (1610-1686), *Fontana di Nettuno*, Palácio Nacional de Queluz, Nettuno.



Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Ercole Ferrata (1610-1686), *Fontana di Nettuno*, Palácio Nacional de Queluz, Tritone e stemma del committente.



PROFILO AUTRICE

Teresa Leonor M. Vale

Teresa Leonor M. Vale (1967-) è laureata in Storia e Storia dell'Arte (1989) presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona e ha conseguito il dottorato in Storia dell'Arte (1994) presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Porto, con una tesi dedicata all'importazione della scultura barocca italiana in Portogallo nel contesto dei rapporti artistici e culturali tra i due Paesi nel Seicento. Ha inoltre svolto studi specialistici in Museologia e Conservazione delle opere d'arte. È stata docente di Storia dell'Arte presso la Scuola Superiore di Arti Decorative della "Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva", istituzione della quale ha ricoperto anche l'incarico di direttrice. Dal 2012 insegna presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona, dove è ricercatrice dell'ARTIS – Istituto di Storia dell'Arte, Professore Associato (dal 2024) e Direttrice del corso di laurea magistrale in Storia dell'Arte e Patrimonio. È autrice di numerose pubblicazioni, in portoghese, italiano, inglese, francese e spagnolo, tra cui libri e saggi apparsi in riviste specialistiche internazionali. È stata inoltre curatrice di numerose mostre. Negli anni più recenti, la sua attività di ricerca si è concentrata in particolare sull'argenteria barocca italiana e sul ruolo degli scultori nell'ambito di tale produzione artistica.

Teresa Leonor M. Vale (1967-) holds a degree in History and Art History (1989) from the Faculty of Letters of the University of Lisbon and a PhD in Art History (1994) from the Faculty of Letters of the University of Porto, with a thesis on the importation of Italian Baroque sculpture to Portugal in the context of artistic and cultural relations between the two countries in the 17th century. She has also completed specialized studies in Museology and Art Conservation. She taught Art History at the Higher School of Decorative Arts of the "Ricardo do Espírito Santo Silva Foundation", where she also served as director. Since 2012, she has taught at the Faculty of Arts of the University of Lisbon, where she is a researcher at ARTIS – Institute of Art History, Associate Professor (since 2024), and Director of the Master's Degree in History of Art and Heritage. She is the author of numerous publications in Portuguese, Italian, English, French, and Spanish, including books and essays in international journals. She has also curated numerous exhibitions. In recent years, her research has focused particularly on Italian Baroque silverware and the role of sculptors in this artistic production.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

4,5: ©SCML - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa; tutte le immagini prive di esplicita indicazione di autore e/o copyright sono di responsabilità dell'autore.



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

