

SPLENDOR MARMORIS

*I colori del marmo, tra Roma e l'Europa,
da Paolo III a Napoleone III*

a cura di

GRÉGOIRE EXTERMANN e ARIANE VARELA BRAGA

DE LUCA EDITORI D'ARTE

Sommario

Volume pubblicato con il contributo di:

Cantone Ticino derivante dall'Aiuto federale per la
salvaguardia e promozione della lingua e cultura italiana

Société académique de Genève

Fondation Ernst et Lucie Schmidheiny

Istituto Svizzero di Roma

Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli

Città di Lugano

Ringraziamenti

I curatori esprimono la loro gratitudine alle istituzioni che hanno sostenuto la pubblicazione. Sono inoltre riconoscenti ad Antonio Paolucci, Direttore dei Musei Vaticani e ai responsabili del servizio fotografico, Rosanna Di Pinto e Filippo Petrignani. Ringraziano coloro che hanno attivamente collaborato al progetto editoriale ed in particolare Federico Bellini, Filippo Contarini, Benedetta Gianfranchi, Romina Pallotto e Tiziana Zennaro.

7	RANIERO GNOLI <i>Prefazione</i>
9	GRÉGOIRE EXTERMANN, ARIANE VARELA BRAGA <i>Marmi e magnificenza. Il modello romano</i>
I. LE PIETRE DI ROMA	
31	PATRIZIO PENSABENE <i>Nota sulle trasformazioni e sui reimpieghi dei marmi antichi nel primo Rinascimento</i>
51	FERNANDO LOFFREDO <i>Sugli esordi di Giacomo da Cassignola, e sull'oscuro Giacomo Pernio, da Villa Giulia indietro fino al cantiere di San Pietro</i>
69	GRÉGOIRE EXTERMANN <i>Marmi romani in Piemonte. Pio V e il cantiere di Santa Croce a Bosco Marengo</i>
87	GIOVANNA IOELE <i>Marmi colorati nella bottega Della Porta: mercato, collezionismo, restauro</i>
105	CARLA TROVINI <i>Il pregio della materia. I marmi colorati nelle cappelle di Santa Caterina dei Funari</i>
119	LAURA GORI <i>Due cantieri sul crinale tra Cinquecento e Seicento: la cappella Caetani e la cappella Rucellai</i>
II. DA ROMA IN EUROPA	
139	ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA <i>Marmi e pietre dure nella decorazione della basilica dell'Escorial sotto Filippo II</i>

- PHILIPPE MALGOUYRES
159 *Propagande et dévotion: à propos des reliefs de porphyre de Francesco di Giovanni Ferrucci del Tadda (1497-1586)*
- MICHEL HOCHMANN
171 *Les Grimani et le goût pour les marbres colorés à Venise*
- BERTRAND JESTAZ
183 *À propos de Jean Ménard. Le sculpteur Giuliano Menichini à Naples et à Séville (1565?-1575)*
- DAVID GARCÍA CUETO
197 *Potere e distinzione. I marmi policromi italiani nella Spagna del Seicento*
- MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO
219 *Works of marble inlay in Portugal (1670-1720): context and memory*
- MERCEDES SIMAL LÓPEZ
233 *Marmi per la decorazione del palazzo della Granja de San Ildefonso, residenza di Filippo V e Elisabetta Farnese*

III. SIMBOLI E MUNIFICENZA

- DANIELA DEL PESCO
261 *Giovan Antonio Dosio e Domenico Fontana a Napoli: decorazioni polimateriche e in marmo colorato*
- SABRINA IORIO
273 *La cappella del Balzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli: il dialogo con il Medioevo nell'arte marmoraria di Jacopo Lazzari nel primo Seicento*
- AXEL GAMPP
291 *A distant glance. Coloured marble decorations in the Sicilian baroque and their link to imperial Rome*
- SOPHIE MOUQUIN
305 *«On serait en état de se passer du marbre d'Italie» (Lettre de Jean Tarlé au duc d'Antin, 1737)*
- FELIPE SERRANO ESTRELLA
319 *Marmi per l'eucaristia. I tabernacoli nell'architettura religiosa spagnola*
- ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS
343 *Pio VI, Franzoni e il colore delle pietre*

IV. ESTETICA

- SANDRO LORENZATTI
377 *Riuso e ricezione estetica del Marmor Carystium (Cipollino) di Leptis Magna in Francia tra il XVII e il XIX secolo*
- JAN BLANC
401 *«Un plaisir intellectuel»: Sir Joshua Reynolds et le refus de la sculpture peinte*
- MAURIZIO MARIOTTINI
419 *Arte marmoraria e collezionismo nell'Ottocento a Roma*
- ANTONELLA BALLARDINI
433 *Marmi "bizantini" di fine Ottocento. La decorazione della cripta di Pio IX in San Lorenzo fuori le mura*
- LUDMILA A. BUDRINA
447 *Carl Fabergé et la production des sculptures polychromes en Russie*
- ARIANE VARELA BRAGA
459 *Ornement, architecture et marbre polychrome: la contribution de John Ruskin*
- CLAIRE BARBILLON
469 *Polylithe ou polychrome? Les résistances à la couleur chez les théoriciens de la sculpture: Charles Blanc et ses sources*
- 477 Indici
- 494 Abbreviazioni

Prefazione

Sono molto contento di questo nuovo libro sui marmi antichi (ma non solo antichi) che dimostra ancora una volta la loro fortuna in tanti paesi d'Europa, attraverso un complicato intreccio di lavori, doni ed acquisti di lapidici, mercanti, papi, principi e re. Sono ormai passati molti anni da quando mi occupavo di marmi, interesse o meglio passione che trovò poi il suo esito nel volume *Marmora Romana*, pubblicato nel 1971. Già i marmi mi attraevano però da molto tempo. Mi ricordo che ancora bambino tentavo, talvolta con successo, di persuadere mio padre di portarmi nei Fori Imperiali o al Palatino, dove cercavo e raccoglievo pezzetti di serpentino, di porfido e via dicendo. Finalmente, in occasione della mia prima comunione, un mio zio (anzi prozio), Umberto Gnoli, che, mi è stato detto, soleva accompagnare volentieri la signorina Porter, autrice di un garbato volumetto sulle pietre e marmi di Roma antica ¹, nelle sue visite ai monumenti e chiese della città, mi regalò il volume *Delle pietre antiche* di Faustino Corsi ², che mi ha fatto compagnia per molti anni, anche quando i miei interessi mi portarono verso lo studio delle lingue dell'India antica, delle sue filosofie e del buddhismo. Ma come mai tutto questo? Eredità familiare, impressioni karmiche? Già mio bisnonno Domenico scrisse una poesia intitolata *Ad Metalla*, dove si parla dei cavautori di graniti e di porfidi, che destinati a monumenti pagani, furono poi trasportati a uso e decorazione di basiliche e chiese cristiane.

Battete i magli, rompete i porfidi
fiammanti, acute le seghe stridano!
e sollevati i cori
giacenti, o confessori!

Oh se sapeste per che basiliche
tagliate i marmi della Tebaide!
Per che tombe e che altari
attraversano i mari... ³

Ma basta parlare di me! In conclusione, sono molte le cose che ho imparato dalla lettura dei saggi contenuti in questo bel libro né altro mi resta che complimentarmi coi numerosi autori di essi, anche loro animati, ciascuno a suo modo, da una passione simile alla mia.

¹ M.W. PORTER, *What Rome Was Built With*, London 1907.

² F. CORSI, *Delle pietre antiche*, Roma 1845.

³ D. GNOLI, *Poesie Edite ed Inedite (Odi Tiberine)*, Torino-Roma 1907.

Marmi e magnificenza. Il modello romano

I marmi policromi furono espressione di magnificenza e di sovranità fin dall'antichità. Dispiegando mezzi logistici senza equivalenti nella storia umana, i romani organizzarono un prelievo massiccio di pietre dal bacino mediterraneo, dall'Asia minore, dalle Gallie, in breve da ogni provincia sottomessa alla loro amministrazione, per recare splendore alla capitale¹. I marmi assunsero il significato di segni tangibili del dominio universale di Roma, con un impiego che giunse al suo apice sotto Traiano, cioè sotto la massima espansione dell'Impero².

Questi temi sono stati esemplarmente illustrati nella mostra *I marmi colorati della Roma imperiale*, svoltasi nei Mercati di Traiano nel 2002-2003³. Seguendo una tradizione che aveva i suoi capisaldi in Faustino Corsi e Raniero Gnoli, l'evento ha posto l'accento sulla singolarità di Roma, in quanto maggior deposito di marmi del mondo, analizzando i problemi concreti dell'approvvigionamento, della lavorazione e dell'impiego di un materiale tanto eccezionale quanto costoso. Da tali premesse, e considerando che il magnifico *Barbaro* in pavonazzetto scelto per la copertina del catalogo della mostra (fig. 1) era anche il risultato di una sensibilità moderna (l'uso del marmo nero per le membra scoperte non è antico, ma dovuto a una geniale innovazione cinquecentesca), ci si è voluti interrogare sul gusto per i marmi colorati diffusi a partire dal XVI secolo, a Roma e altrove⁴.

È stato organizzato un convegno presso l'Istituto Svizzero di Roma e l'Università degli Studi Roma Tre nel 2012. La pertinenza dei temi discussi ci ha convinti a pubblicare un volume arricchito da altri saggi per giungere a un racconto per epoche e per luoghi, che seguisse il filo rosso dei marmi colorati, assumendo come baricentro la città di Roma. L'iniziativa deve naturalmente molto al volume *Marmora Romana* di



Fig. 1. *Barbaro inginocchiato*, età augustea, restauro di ambito di Guglielmo Della Porta, seconda metà del XVI secolo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Raniero Gnoli, che tratta in modo esteso dei marmi antichi e della loro storia in rapporto a Roma, aprendo illimitate prospettive di ricerca⁵.

I termini cronologici scelti per il volume, dalla metà del Cinquecento alla fine dell'Ottocento, collegano due periodi in cui le pietre colorate furono particolarmente richieste. Il riuso dei marmi antichi fu un'attività costante a Roma, sia mantenendo i blocchi nella loro funzioni originaria (colonna, stipite, vasca), sia riducendoli a lastre per ogni tipo di rivestimento, campo in cui si erano per secoli esercitate le maestranze cosmatesche⁶. Si osserva però un ampliamento del campo d'uso alla metà del XVI secolo, quando l'impiego dei marmi colorati non si limita più a frammenti architettonici o a decorazioni pavimentali, ma investe l'architettura tutta, i suoi arredi e anche la statuaria. Lo scultore Guglielmo Della Porta (1510 ca.-1577), attivo presso i Farnese, appare uno dei protagonisti della svolta, come dimostra il busto di Paolo III, eseguito a fine anni quaranta, nel quale il marmo bianco del volto viene inserito su un blocco di alabastro giallo raffigurante il piviale pontificio (fig. 2). Lo rivelano anche i primi restauri di statue antiche con pietre colorate o l'incipiente produzione di tavoli in marmi commessi, campo nel quale Della Porta ebbe pure degli interessi⁷.

È probabile che i Farnese vedessero nei marmi colorati un modo per affermare la loro identità romana, utile a consolidare l'immagine di Paolo III (1534-1549), primo papa romano dopo Martino V (1417-1431). Tale volontà si esprime perfettamente nel busto menzionato, ma anche nel restauro trasformativo dell'*Apollo*



Fig. 2. Guglielmo Della Porta, *Paolo III*, marmo apuano, alabastro antico, 1547 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

in porfido della collezione Sassi in una allegoria di *Roma*, con l'aggiunta di parti anatomiche in bronzo dorato⁸. Collocata nell'asse del «ricetto» del Palazzo Farnese – il corridoio del piano nobile creato da Michelangelo – la nuova effigie contribuiva, assieme alle statue colossali del cortile, a un processo di enfasi visuale neo-imperiale⁹. La statuaria antica policroma, il cui impatto fu brillantemente evocato da Margherite Yourcenar («Ho tentato le variazioni [parla l'imperatore Adriano] che consistono nel riprodurre in marmo rosso un *Marsia* scorticato di marmo bianco e trasferirlo così nel mondo delle figure dipinte; o trasporre nei toni del marmo pario la grana nera delle statue egizie, e mutare l'idolo in fantasma»), dovette certamente fornire dei modelli a Della Porta¹⁰. Tuttavia, lo scultore e i suoi com-



Fig. 3. *Giardini del palatino*, in P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Roma 1868-1874.

pagni si spinsero più in là nel modo di accostare i materiali diversi, come dimostra il caso già citato del *Barbaro frigio*, collocato con un esemplare simile nel sistema di terrazze digradanti che articolavano scenograficamente gli Orti farnesiani sul Palatino¹¹ (fig. 3). La pratica del restauro diede infatti a Della Porta l'opportunità di imparare ad assemblare fra di loro diversi materiali, come attesta l'episodio delle gambe moderne aggiunte con successo all'Ercole Farnese¹².

La preferenza per i materiali policromi si traduce anche a scala monumentale nella tomba di Paolo III a San Pietro, ornata di marmi mischi e dominata dalla colossale statua in bronzo del pontefice (fig. 4). Trova poi un'espressione compiuta nella collaborazione quasi simbiotica tra Della Porta e Vignola, come dimostrano i due camini di Palazzo Farnese, nei quali le potenzialità della decorazione policroma raggiungono l'apice¹³ (fig. 5). L'atelier di Della Porta diventa così un fulcro dell'uso dei marmi colorati a Roma. Saranno degli allievi come Giovanni Antonio Buzzi (doc. 1559-1591) e Niccolò Longhi (doc. 1538-1578), dei parenti come Giovanni Battista (1542-1597) e Tommaso Della Porta (1546-1606) o dei connazionali come Giacomo Pernio da Castagnola (doc. 1547-1583), a eseguire le più importanti statue policrome del secondo Cinquecento romano. Ed è probabilmente in questo ambito che verranno realizzati i due splendidi busti d'imperatori in bronzo e marmi, recentemente pubblicati da Andrea Bacchi e Christina Riebesell¹⁴ (figg. 6-7).

Il secondo Ottocento, scelto a chiusura del volume, potrebbe essere considerato una fase di *revival* del gusto romano, in particolare nella corrente *Second Empire*. Nuovi marmi si affacciano sulla scena, come il cipollino di Saillon che sostituisce il marmo antico omonimo e viene promosso nell'allestimento dell'*Opéra Garnier*¹⁵. Napoleone III (1808-1873), in qualità di nipote di Napoleone I, fu particolarmente attento all'evocazione dei fasti imperiali suggerita dall'uso delle pietre colorate, e non è un caso che sotto il suo regno sia fiorita una produzione policroma di particolare enfasi¹⁶.

Per quanto riguarda le aree geografiche, il volume si concentra sull'Italia, la Francia e la Spagna, tre realtà che presentano degli scambi serrati sul piano politico, religioso e culturale, i quali implicano anche delle scelte nel campo dei marmi colorati¹⁷. L'Inghilterra viene invece citata marginalmente, e non si è qui voluto affrontare la situazione delle Fiandre, del mondo germanico o dell'Europa orientale¹⁸. Un accenno tuttavia alla produzione russa, debitrice quest'ultima



Fig. 4. Guglielmo Della Porta, *Tomba di Paolo III Farnese*, 1546-1574, Roma, Basilica di San Pietro.

dalla tradizione romana (i vasi anticheggianti di diaspro) e dall'eredità fiorentina (le statuine in pietre dure), amplia in ogni caso il campo di interessi¹⁹. In Italia, diversi centri vengono accennati solo di sfuggita. È il caso di Firenze, che vanta però una bibliografia di tutto rispetto sull'argomento²⁰ o di Genova, diventata nel Seicento un centro di esportazione di marmi pregiati, come il rosso di Levanto, il verde di Polcevera o il portoro della Spezia²¹. Nel suo aspetto inevitabilmente irregolare, il volume sovrappone vari strati sul nucleo fisso dei marmi romani, av-

valendosi in quest'ambito delle ricerche promosse dall'Università dei marmorari, dalla Fondazione Santarelli e da numerosi studiosi²².

La raccolta inizia con il contributo di **Patrizio Pensabene**, uno fra gli ideatori della citata mostra sui marmi della Roma imperiale, che indaga, in una fase cronologicamente anteriore, il riuso dei materiali antichi nell'edilizia romana, con le conseguenze sulla percezione estetica e simbolica delle pietre. L'autore adopera un approccio sensibile ai vari fattori della produzione edilizia, considerando non tanto un presunto progetto iniziale, ma piuttosto le questioni relative ai costi del lavoro, alla reperibilità dei materiali, alla gerarchia tra cantieri, nonché al dilemma di fondo tra reimpiego o creazione anticheggiante *ex novo*.

Dell'incremento del gusto per i marmi colorati in pieno Cinquecento, la statua funebre di Paolo IV a Santa Maria sopra Minerva appare un caso emblematico (cfr. fig. 2, saggio F. Loffredo). Venne attribuita da Vasari ad un certo «Giacomo da Cassignola», identificato di recente da **Fernando Loffredo** come «Giacomo Pernio da Castagnola», originario dall'omonimo borgo fiancheggiante Lugano²³. Pernio proviene dunque dalla cosiddetta «regione dei Laghi», situata tra l'attuale Canton Ticino e la Lombardia limitrofe, dove nacquero molti dei protagonisti del rinnovamento in senso policromo della statuaria romana. L'autore fa il punto sulla formazione iniziale di Giacomo Pernio, che gravita nei tre cantieri pontifici della basilica vaticana, di Villa Giulia e della Casina di Pio IV.

Il committente della statua di Papa Carafa, Pio V (1565-1572) dimostra un'aperta insofferenza verso la scultura antica, ma si rivela ben conscio del prestigio della tradizione romana. Nessun esempio illustra meglio il senso del decoro che il pontefice affidava alle pietre antiche della chiesa di Santa Croce a Bosco Marengo in Piemonte, per la quale furono importati blocchi di marmi antichi per i portali, gli arredi, la pavimentazione e la «superbissima sepoltura». **Grégoire Extermann** si ferma su questo cantiere singolare, nel quale vennero coinvolti artisti dell'importanza di Guglielmo Della Porta e di Vignola, e la cui sontuosa pavimentazione – mai eseguita – è ricostruibile grazie ad un disegno di contratto.

Dall'atelier di Guglielmo Della Porta il testimone passa a un suo parente, Giovanni Battista (1542-1592), sulla cui attività indaga **Giovanna Ioele**. Molto stimato per i suoi ritratti, Giovanni Battista era anche un importante fornitore di marmi per cantieri sacri, riuscendo nel contempo a formare una collezione di antichità degna di un prelato. La raccolta finirà nelle mani di Scipione Borghese, per il quale l'artista e i suoi allievi realizzeranno le opere policrome più sofisticate dell'epoca. È probabilmente presso Della Porta che Nicolas Cordier (1567-1612), maestro sommamente abile nell'assemblare marmi colorati e bronzo, farà i suoi primi passi in Italia²⁴.

Verso la triade Farnese-Ghislieri-Borghese convergono, dal lato della committenza, i più salienti episodi della statuaria policroma romana. L'esempio del fasto pontificio non è probabilmente estraneo alla decisione di Filippo II d'Asburgo di decorare con marmi, pietre dure e bronzo dorato il coro dell'Escorial, un'impresa analizzata in dettaglio da **Almudena Pérez de Tudela**. Il re impiega somme ingenti per eseguire il *retablo*, il tabernacolo, i cenotafi e le arme reali; ne fa anche una questione di prestigio nazionale, estraendo numerosi marmi dalla Spagna con l'apertura di nuove cave²⁵. Gli artisti milanesi ingaggiati dalla corona iberica compiono poi la prodezza tecnica di rivestire di pietre dure una superficie bronzea irregolare, come le cappe delle statue oranti incastonate con



Fig. 5. Guglielmo Della Porta, *Cariatide*, 1565 ca., Roma, Palazzo Farnese.

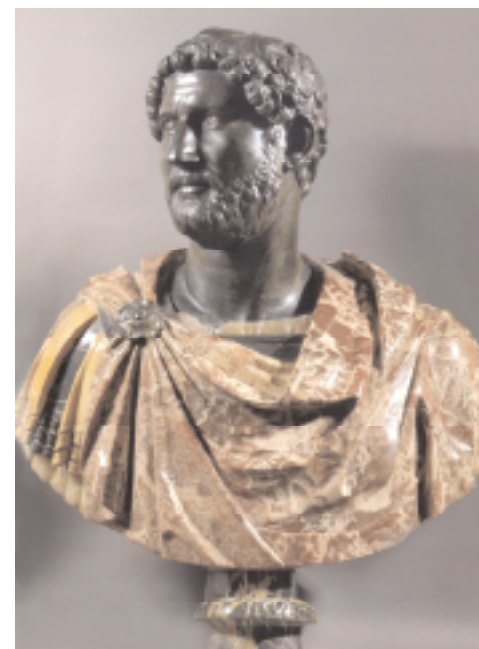


Fig. 6. Guglielmo Della Porta (ambito di), *Adriano*, 1560 ca., Firenze, collezione Giovanni Pratesi.

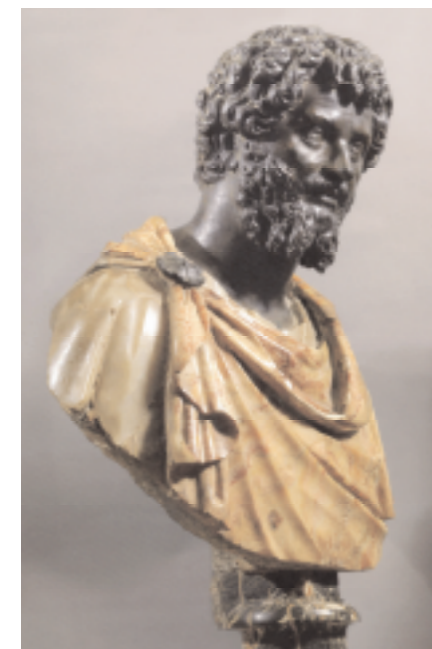


Fig. 7. Guglielmo Della Porta (ambito di), *Marco Aurelio*, 1560 ca., Firenze, collezione Giovanni Pratesi.

i loro blasoni. Nonostante la ricchezza e il virtuosismo orafico esibiti nel coro dell'Escorial rimangano senza paragoni, a tale complesso di manufatti, confinati in uno spazio semi-privato, è stata concessa un'attenzione sin troppo discreta; vi rimedia il presente saggio, con un'ampia raccolta di documenti e fotografie di dettaglio.

Alla pari di Filippo II, i Granduchi di Toscana edificheranno una cappella dinastica rivestita di marmi e pietre dure a fianco alla chiesa di San Lorenzo, e anche loro non mancheranno d'esaltare le proprie risorse territoriali, aprendo delle nuove cave in Versilia²⁶. Non potendo competere con la ricchezza delle pietre romane, i Medici cercheranno di prevalere sul piano tecnico, con la produzione di lusso controllata dall'Opificio delle pietre dure, e con il perfezionamento del taglio del porfido, una pietra che tanta importanza riveste nell'introduzione di Vasari alle *Vite*²⁷. **Philippe Malgouyres** chiarisce l'importanza politica, culturale e dinastica del porfido per i Medici, i quali usavano offrire oggetti in questo materiale ai sovrani alleati, in particolare al papa, al re di Spagna e all'imperatore.

Seguendo a minor scala gli esempi monumentali dell'Escorial o della cappella dei Principi, i sacelli romani s'impongono dal canto loro come preziosi repertori di pietre antiche. **Carla Trovini** indaga il caso particolarmente interessante di Santa Caterina dei Funari, chiesa costruita *ex novo* nel 1562 e rimasta immune da trasformazioni barocche o ottocentesche. Con le sue cappelle gentilizie che brillano come gemme sul candore della navata, l'interno restituisce un'atmosfera paragonabile forse al Gesù ai tempi di Alessandro Farnese. In questo interno, la cappella Ruiz acquisisce un particolare valore per la sua attribuzione a Vignola, qui confermata, e per un'applicazione pervasiva dei marmi sui rivestimenti parietali.

La tappa successiva viene stabilita da Giacomo Della Porta, che impiega la tecnica del commesso marmoreo per rivestire i pilastri della cappella Gregoriana, «dissolvendo» l'architettura nel colore²⁸. Tra le committenze aristocratiche, la cappella Caetani di Santa Pudenziana, qui trattata da **Laura Gori**, è un esempio compiuto e integrale di "marmorizzazione" sacra, per l'ampia gamma di pietre commesse applicate a un'architettura di severo classicismo. Gori osserva come le stesse maestranze passino da un cantiere all'altro, approfittando della forte emulazione insorta tra i committenti, i quali seguono – ciascuno con i mezzi a lui disponibili – gli esempi delle cappelle papali.

Fra i manufatti in pietre colorate più apprezzati a Roma e nelle altre corti, figurano i tavoli commessi montati su piedi di marmo o di legno. La loro produzione sembra avviarsi negli anni quaranta del Cinquecento e trovare un'espressione compiuta già nei due tavoli posti al pianterreno di Villa Giulia e descritti da Bartolomeo Ammannati²⁹. **Bertrand Jestaz**, che ha studiato il fenomeno in ambito farnesiano ed attribuito all'artista più richiesto del momento, il francese Jean Ménard, lo scheletro d'un tavolo conservato alla *Casa de Pilatos* a Siviglia³⁰, indaga in questa sede il ruolo di Giuliano Menichini, collaboratore episodico di Ménard per le opere andaluse. L'analisi offre un caso ideale per comprendere i meccanismi dell'offerta e della domanda nella produzione dei manufatti in marmo, nonché della remunerazione e delle dispute legate ad essa.

Come sempre, Venezia resta un caso a parte. La città lagunare partecipa alle esperienze artistiche più salienti del rinascimento, traducendole però in un idioma proprio che è poi in grado di tornare ad imporsi nel resto della Penisola³¹. L'impiego dei marmi colorati non fa eccezione, e l'analisi da parte di **Michel Hochmann** del palazzo Grimani, edificato da una famiglia filo-papale associata alla carriera curiale e sensibile ai gusti romani, è illuminante. La decorazione del palazzo mostra chiari rapporti con l'arte romana per alcune scelte formali e per l'uso dei pavimenti marmorei, ma rimane sostanzialmente veneziana nel modo di scegliere le pietre e d'espore delle lastre isolate come piccoli quadri sulle pareti. Venezia vanta una storica consuetudine con i marmi, parallela a quella romana, grazie al secolare legame con Costantinopoli e all'eredità ellenistica; tale rapporto spiega, secondo Federico Zeri, lo sviluppo di un classicismo che supera perfino l'ultimo Raffaello e raggiunge l'apice con Veronese, Vittoria e Palladio³². Si nota in proposito che Veronese, uno dei massimi diffusori della poetica dei marmi in pittura, è figlio di un tagliapietre originario di Porlezza³³, cioè dalla cosiddetta «regione dei Laghi», dove sono nati molti degli artisti che s'impongono in quegli stessi decenni a Roma nell'uso dei marmi colorati. Torneremo in conclusione sull'importanza di questa comunità artistica, legata dalla geografia, dai legami familiari e dalle consuetudini professionali, e non da una corte, un'accademia o un apparato critico di propaganda letteraria, come accade invece in Toscana.

A Napoli, il marmo bianco gode di un particolare prestigio nell'arco del Cinquecento per i suoi aulici riferimenti all'antico. Lo sviluppo della decorazione policroma avviene in parte sotto influsso romano, con la venuta quasi simultanea di Giovanni Antonio Dosio e di Domenico Fontana a soddisfare le committenze dei governatori e degli ordini religiosi. Ne parla **Daniela Del PESCO**, indagando le esperienze precedenti dei due architetti e la rete di collaboratori di cui dispongono nella capitale del vicereame. L'autrice pone anche l'accento sugli aspetti progettuali dei cantieri, in particolare sull'uso di disegni a scala reale sul muro, che permettono

la calibratura e il premontaggio dei frammenti marmorei. Dosio e Fontana, un toscano e un ceresiano (originario cioè della zona del Lago di Lugano), si disputano i più grandi cantieri napoletani, la Certosa di San Martino e il Palazzo reale. La catena è abbastanza articolata, se si considera che Dosio deve in parte la sua familiarità con i marmi colorati grazie alla frequentazione di Guglielmo Della Porta a Roma negli anni Cinquanta.

L'ornamento marmoreo d'ambito partenopeo raggiunge nel Seicento un'autonomia formale completa sotto l'impulso del toscano Jacopo Lazzari (1574-1640 ca.) e del lombardo Cosimo Fanzago (1591-1678). **Sabrina Iorio** s'interessa a Lazzari, che nella cripta del Duomo di Gaeta crea un organismo compiuto, dove le forme geometriche della pavimentazione sembrano derivare dai cantieri romani del Gesù o di Santa Maria in Vallicella – ambedue influenzati da Vignola – mentre l'antependio mostra un complesso motivo floreale in linea con i più preziosi tavoli commessi. Il caso della cappella Del Balzo a Santa Chiara, uno spazio trecentesco ripristinato secondo il gusto del primo Seicento, si rivela di estremo interesse, poiché i marmi commessi, oltre a partecipare alla decorazione contemporanea, servono a creare un disinvoltato quanto geniale *pastiche* neomedievale, che fa da mediatore con le tombe originali riportate e restaurate dallo stesso Lazzari.

Figlia degli sviluppi napoletani appare la città di Palermo, che tuttavia elabora ben presto una lingua autonoma che si nutre tanto del passato normanno, nel quale i marmi tentavano d'esprimere una rinnovata classicità romana, che del connubio esemplare con l'arte islamica. Ne scrive **Axel Gampp**, dimostrando come il singolare insieme di motivi e di tecniche in auge a Palermo esalti la stratificazione culturale della città e del suo ruolo di crocevia del Mediterraneo.

Nel Seicento, il prestigio dei marmi spinge i nobili spagnoli ad uno sforzo emulativo che potrebbe rievocare quello delle famiglie romane di fine Cinquecento, argomento trattato da **David García Cueto**: mobili, arredi sacri, persino intere cappelle, vengono importati nei centri feudali dei rispettivi funzionari reali. Il più avido collezionista del secolo, don Gaspar de Haro y Guzmán, marchese del Carpio, fu particolarmente attratto dal porfido, con il quale commissionò durante gli anni italiani vari oggetti tra cui uno scrittoio, un altare e persino due copie di fontane con inserti di bronzo dorato. Si riproponeva di nuovo l'estetica «porfido e oro» che i Farnese avevano sperimentato nel loro palazzo, e che avrebbe avuto ampia diffusione nelle monarchie del Seicento³⁴.

In Francia, il controllo dei marmi divenne prerogativa dello Stato, e i mezzi dispiegati per l'approvvigionamento servirono specificamente a costruire l'immagine del re. **Sophie Mouquin** mostra la priorità data al reperimento e all'estrazione di marmi nazionali, analogamente a quanto era accaduto in Spagna o in Toscana nel Cinquecento. Nella realtà, si ricorrerà molto ai marmi belgi³⁵, né si potrà fare a meno dell'Italia, sia per lo statuario di Carrara, sia per le pietre colorate. Raramente tuttavia, i marmi furono così specificamente associati alla figura del monarca come nella Francia del *Grand Siècle*, un tema che ha dato argomento ad una raccolta di saggi curati da Pascal Julien e posta nella prospettiva del cantiere di Versailles³⁶.

La necessità di liberarsi dalla dipendenza dei marmi italiani spinse la Francia a cercare altre fonti di approvvigionamento, tra cui le città antiche del litorale nordafricano. Il trasporto di un enorme stock di colonne in marmo cipollino da Leptis Magna a Tolone, intrapreso dal console francese Jean Lemaire, è un

episodio emblematico della *quête des marbres*, gestita dal formidabile apparato amministrativo messo in piedi da Colbert. Ne parla in dettaglio **Sandro Lorenzatti**, indagando la sorte – molto incerta – delle colonne pervenute in Francia, mantenute integre o ridotte a lastre per pavimenti. L'autore fa il punto sulla fortuna critica di questo marmo, molto apprezzato per la sua venatura ad onde azzurre. Le difficoltà di sfruttamento delle cave storiche in Grecia spiegano poi il successo immediato del marmo estratto a Saillon, in Svizzera, le cui venature imitano quasi alla perfezione quelle del cipollino. La presenza del "Saillon" in edifici emblematici, quali l'*Opéra Garnier* o la *Looshaus* di Vienna è prova diretta del persistente apprezzamento del cipollino in età contemporanea.

Un caso eloquente d'affermazione monarchica affidata a marmi è osservabile nel palazzo della Granja de San Ildefonso a Segovia, che diventò la principale residenza di Filippo V e Elisabetta Farnese. **Mercedes Simal López** analizza con nuovi documenti il rinnovamento secondo il gusto settecentesco di questa dimora borbonica, in cui la varietà dei marmi illustra anche la diversità ricercata nei partiti stilistici: pietre nazionali per gran parte dell'architettura, francesi per i camini fatti su modello di quelli di Versailles, liguri per alcuni rivestimenti pavimentali e antiche romane per gli oggetti da collezione, assieme alle statue classiche provenienti dalla raccolta di Cristina di Svezia.

Il Portogallo, qui affrontato nel saggio di **Maria João Pereira Coutinho**, tende invece a conservare una propria tradizione, caratterizzata da ornamenti parietali che sembrano ispirarsi alle precedenti decorazioni su legno. Contestualmente, in alcuni cantieri di prestigio appaiono invece degli innesti diretti di architettura romana, come nella Chiesa di Nossa Senhora do Loreto a Lisbona o nella cappella di San Giovanni Battista a São Roque. La tradizione lusitana si sviluppa perciò tra questi due poli estremi, nei quali riescono ad inserirsi anche scultori del Mendrisiotto, come i Garvo, attivi a Lisbona e dintorni per più generazioni.

Si è volutamente tenuto a distanza il caso della policromia dipinta, che risponde a criteri del tutto diversi rispetto alla policromia strutturale, e implica svariati supporti (legno, terracotta, gesso). La questione del rapporto tra scultura e colore, e della loro reciproca compatibilità, rimane tuttavia centrale e s'incarica di trattarla **Jan Blanc**, con l'ausilio delle riflessioni di Joshua Reynolds, offrendo uno sguardo sul dibattito estetico britannico di fine Settecento.

Associare la corrente «neoclassica» alla preferenza sistematica del marmo bianco è un luogo comune. Si sa tuttavia che le opere di Canova erano presentate su fondi a tinte contrastanti, per fare risaltare i candidi riflessi del marmo, e che le scoperte dei siti di Ercolano e Pompei suscitarono un rinnovato interesse per i paramenti colorati. Il lavoro di **Felipe Serrano Estrella** mostra che l'affermazione nella Spagna di fine Settecento di un'architettura ligia alle forme classiche, partecipa della volontà centralizzatrice dell'Accademia di San Fernando e si accompagna ad una rinnovata promozione in ambito sacro dei marmi policromi: questi devono dare maggior lustro agli arredi liturgici e opporsi alla tradizione della scultura in legno dipinto barocca. In tale processo evolutivo la policromia strutturale, considerata più decorosa, si oppone esemplarmente alla policromia dipinta.

A dispetto della concorrenza di altri centri, Roma conserva anche in età tardo-barocca il ruolo di «capitale dei marmi», e le competenze legate alla lavorazione del materiale vi si perfezionano sino al virtuosismo. Di questo processo, **Alvar González-Palacios** indaga una fase particolarmente dinamica sotto Pio VI, pon-

tefice sensibile al fascino dei marmi, mentre il suo artista di fiducia, Francesco Antonio Franzoni (1734-1818), mostra un'attività infaticabile unita a una capacità innovativa sconcertante. Oltre all'operazione di restauro – a volte assai libero – della collezione del papa di animali scolpiti³⁷, Franzoni esegue vasi in pietre dure di varie fogge, e restaura – o ricrea – oggetti antichi che poi saranno assunti a modelli classici in tutta Europa: la *Tomba degli Scipioni* ne è un caso eloquente. Non è forse legittimo confrontare i gusti di due pontefici tanto distanti come Pio V e Pio VI, nondimeno i due ebbero in comune una tenace attrazione per i marmi; e come il secondo dette il proprio nome a una varietà di granito apuano³⁸, il primo scelse il più grosso monolite di africano disponibile per farne una vasca funebre destinata alla sua chiesa piemontese di Bosco Marengo³⁹.

Nell'Ottocento, la città Eterna assume il ruolo di grande litoteca, nella quale studiare ogni varietà di pietre con un approccio nuovamente scientifico, che si avvale dei lavori di Faustino Corsi. **Maurizio Mariottini** dedica il proprio contributo alla fase cruciale del collezionismo dei marmi, che dette origine alle grandi raccolte universitarie, nonché alla creazione del *Museo Geologico di Roma*, la cui storica sede è attualmente in attesa di una rinascita. In questo processo, si rivela fondamentale il ricorso ai marmorari: detentori di un sapere plurisecolare, costoro sanno procurare tutte le pietre richieste e, all'occorrenza, procedere a modifiche o falsificazioni.

La promozione dei marmi colorati risente in quel periodo anche del contemporaneo *revival* neomedievale. È il caso della cappella di Pio IX a San Lorenzo fuori le Mura, studiata da **Antonella Ballardini**, dove le pietre colorate non fanno più riferimento al sempre citato passato classico, bensì alla cultura bizantina veneta. In questo interessante rovescio, i marmi non esprimono il desiderio dell'antico, ma un onirico medioevo *troubadour*, o la tensione verso un mistico cristianesimo orientale.

Uno dei cantori critici di tale poetica è John Ruskin, il quale con le *Pietre di Venezia* esalta un'estetica medievale che ha tra i suoi mezzi espressivi anche il fascino sprigionato dai marmi, eletti a simbolo di una città che appare emblematica perché restata immune dagli interventi urbanistici della moderna età industriale. Un'estetica della policromia naturale, materica, che – come dimostra il saggio di **Ariane Varela Braga** – s'inserisce nel vivace dibattito sull'ornamento nella Gran Bretagna di metà Ottocento.

Accanto alla produzione romana, quella fiorentina tramandata dall'Opificio delle Pietre Dure mantiene un prestigio inalterato e serve da guida al gusto della corte imperiale russa. **Ludmila Budrina** ricorda in effetti come la decorazione e l'arredo avviati a Ekaterinbourg da Caterina II s'ispirino da un lato ai modelli romani – i grandi vasi di diaspri ideati da Francesco Antonio Franzoni – dall'altro alle statue di pietre dure uscite dagli *ateliers* fiorentini. Alcune dinastie d'artisti e artigiani come i Fabergé o i Denissos tramanderanno con vitalità straordinaria tale tipo di manifattura che, sopravvissuta fino a oggi, cerca nuovi sbocchi commerciali.

A questo «concerto dei marmi» che assume nell'Ottocento una dimensione europea può aver voce la «Roma protestante», cioè Ginevra? La statuaria pubblica vi appare in modo minimalista ad inizio secolo, e non si fregia certamente di pietre colorate⁴⁰. I marmi fanno però un'apparizione irruente nella seconda metà del secolo, sotto influsso della corrente *Second Empire*, come mostrano le decorazioni del *Grand Théâtre*, una versione ridotta dell'*Opéra Garnier*. Più interessante



Fig. 8. Jean Fernel, *Monumento al duca di Brunswick*, 1875-1879, Ginevra, Promenade des Pâquis.

tuttavia è l'innesto allogenico e cosmopolita – pienamente ginevrino in tal senso – del monumento al duca Carlo II di Brunswick, edificato in riva al lago con un dispendioso rivestimento di breccia di Verona, marmo apuano e marmo turchino (fig. 8). Il monumento ricalca la tomba veronese di Cangrande della Scala e si riallaccia quindi a una visione neomedievale trasognata, ma riflette anche la passione del duca per le pietre dure, di cui aveva rivestito la sua camera all'*Hôtel des Bergues* dove morì nel 1873, a due passi dal futuro monumento⁴¹.

È tuttavia nella Francia di Napoleone III che le sperimentazioni policrome si fanno più intense e originali. Mentre in Italia la statuaria non si scosta dal marmo apuano, si esibiscono a Parigi in ambito pubblico e privato figure «polilite» che sembrano emulare le opere più virtuose della collezione Borghese. Il confronto non è forse casuale. Alcuni pezzi della collezione romana come i due *Camillo* (fig. 9), l'*Indovina* (fig. 10), o l'*Orante* di porfido (cfr. fig. 1, saggio G. Ioele), giunsero ai primi del XIX secolo a Parigi e furono esposti al Louvre. Potevano essere studiati dai futuri candidati al *Prix de Rome*, i quali avrebbero poi avuto modo d'ammirare l'altra metà della collezione Borghese nella sua sede storica romana, distante pochi passi dalla Villa Medici⁴². Il confronto tra le statue di Giovanni Battista Della Porta e Nicolas Cordier con quelle che ornano l'*Opéra Garnier* è assai significativo (figg. 9-11). Le opere di un omonimo ottocentesco, Charles Cordier (1827-1905) devono forse qualcosa a questi precedenti romani (figg. 12-13), ma si nutrono nondimeno del gusto orientalista che affida alle pietre rare la rappresentazione di tipi esotici, attraverso una lente esornativa e sentimentale.

È forse la produzione di Charles Cordier a suggerire a Charles Blanc una riflessione teorica nel suo volume la *Grammaire des arts du dessin*, messa a fuoco da **Claire Barbillion**. Il poligrafo distingue la policromia dipinta e artificiale dalla

policromia strutturale e naturale, usando per questo ultimo caso il termine significativo di «*polylithe*», facilmente neologizzabile in italiano. Blanc giudica positivamente tale produzione, perché non tende a copiare la natura, reca maggiore sontuosità alle opere e vanta l'autorità della tradizione antica. Significativamente però, lo studioso non invoca l'eredità romana, di cui rimanevano opere concrete a Parigi, ma quella Greca, trasmessa dalle fonti.

Le quattro sezioni del presente volume non rispecchiano esattamente il percorso fatto, ma le loro intitolazioni vogliono essere significative. Iniziando con le risorse «minerali» della capitale («le pietre di Roma»), si passa alla diffusione del gusto per i marmi colorati nelle altre corti («da Roma in Europa»), si approfondisce più particolarmente il ruolo di rappresentatività di questo materiale («simbolo e magnificenza»), e s'indaga in conclusione le questioni del gusto, della teoria artistica e del collezionismo («estetica»).

Le riflessioni ricavabili da questo breve percorso sono numerose. Senza riassumerle, vorremmo piuttosto contestare alcuni luoghi comuni, certo rischiando di stabilire nuovi errori critici, ma con l'auspicio di suscitare un rinnovato dibattito.

Lo sviluppo maggiore della policromia marmorea appartiene manifestamente al secondo Cinquecento anziché al periodo barocco. L'assemblaggio di pietre colorate nella statuaria non sarebbe stato concepibile per il regista del nuovo stile, Gian Lorenzo Bernini, che rimase fedele al marmo apuano, e non seguì affatto



Fig. 9. Giovanni Battista Della Porta (attr.), *Camillo*, 1580-1590 ca., Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 10. Nicolas Cordier, *Indovina*, 1610 ca., Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 11. Gabriel-Jules Thomas, *Cariatide*, 1865-1873, Parigi, Opéra Garnier.

cento⁴⁵. Quando Bernini teorizzerà presso Chantelou su una scultura “pittorica”, si riferirà ad un tipo d’intaglio capace di esprimere le sfumature cromatiche degli incarnati su un marmo esclusivamente bianco⁴⁶. Nello stesso senso, è stato osservato quanto vicino ai ritratti di Tiziano fosse il busto di Paolo III di Guglielmo Della Porta⁴⁷ (fig. 2), certamente non per il connubio tra marmo bianco ed alabastro giallo, bensì per il modo di lavorare il viso con effetti di sfumature che raggiungono quella penetrazione psicologica propria dei ritratti del maestro cadorino⁴⁸. L’effetto ricercato nei marmi colorati non è pittorico, bensì sontuoso, sacralizzante o imperiale, in virtù delle proprietà intrinseche della pietra e dei suoi richiami storici. C’è forse in tale giudizio un errore radicato *ab antico* da Vasari, il quale afferma di fronte alla statua funebre di Paolo IV, che «gli scultori con i colori vanno nella scultura imitando la pittura»⁴⁹. Da toscano, Vasari interpreta questa innovazione sotto l’ottica del *paragone*, riaffermando con una certa soddisfazione il primato della pittura e notando che il colore naturale dei marmi sarebbe un espediente – in verità ingenuo – inventato dagli scultori per avvicinarsi alla pittura. Il biografo è tuttavia troppo colto per commettere in buona fede una tale distorsione critica. Pare piuttosto che, sminuendo la vera portata di questa produzione, in linea con l’antichità imperiale e con il nuovo gusto delle corti, cerchi di nascondere una realtà per lui più preoccupante: il progressivo dominio commerciale degli scultori, architetti e ingegneri di origine lombardo-luganese a Roma, a scapito principalmente dei toscani⁵⁰.

gli splendidi esempi di sculture policrome della collezione Borghese, dove fece pure i primi passi⁴³. Se egli creò un grande monumento funebre con mischi, bronzi e marmo apuano per Urbano VIII, lo fece innanzitutto sull’esempio della tomba di Paolo III di Guglielmo Della Porta, e non unì mai diversi materiali in una sola figura. D’altra parte Bernini creò, con la cappella Raimondi a San Pietro in Montorio, uno spazio interamente bianco, giocato sulla luce, su un partito scenografico nuovo e sul rapporto dramatizzato tra le figure dei defunti e quelle dell’altare⁴⁴: un modulo estetico che sarebbe stato improponibile per le famiglie di fine Cinquecento, le quali affidavano il lustro del casato ai marmi colorati, e cioè al pregio della materia.

Sorprende vedere il ricorso all’aggettivo «pittorico» per qualificare talvolta le sculture eseguite con più marmi nel Cinque-



Fig. 12. Charles Cordier, *Busto di orientale*, 1857, Parigi, Musée d’Orsay.



Fig. 13. Nicolas Cordier, *Moro*, 1610 ca., Parigi, Musée d'Orsay.

guere questa comunità. L'appellativo di «lombardo» abbraccia una realtà troppo vasta e indefinita, soprattutto nel Cinquecento, quando sono detti lombardi anche gli artisti attivi a Parma, Modena o Ferrara⁵³. Il termine di «sottocenerini» è più preciso, implicando la zona a sud del valico del Monteceneri che scende verso Lugano e il Mendrisiotto. Tuttavia, è piuttosto l'area del Lago di Lugano a fare da legame con i vari centri d'origine di questi scultori; potrebbero pertanto essere definiti come «ceresiani», dal nome antico del Lago di Lugano. Il termine sarà forse letterario e non perfettamente noto, ma definisce tuttavia con maggiore precisione questa entità territoriale e culturale, che non corrisponde a confini nazionali, limiti diocesani o aree linguistiche.

I ceresiani non si appoggiano su una corte come i toscani, ma riescono nel secondo Cinquecento a soppiantare questa comunità nel centro artistico per eccellenza, Roma. Una delle ragioni del loro successo attiene forse al docile adattamento al nuovo gusto per i marmi colorati. I toscani vi sono ovviamente sensibili, ma sembrano opporre una certa resistenza nel campo della statuaria monumentale. Il prestigio del marmo di Carrara e delle sculture eseguite «ex uno lapide», avvalorato dal peso morale di Michelangelo, direttore postumo e nume tutelare dell'Accademia del Disegno, il quale considerava – stando alle parole di Vasari – la scultura in più pezzi assemblati un «rattoppamento [...] più da ciabattini che non da uomini eccellenti», avrà forse avuto un effetto inibitorio⁵⁴. La Toscana risponde con la rarità dei materiali, l'inventiva e il virtuosismo tecnico. Il dominio del

Va in effetti notato che gli autori delle sculture policrome più spettacolari del secondo Cinquecento provengono tutti dai dintorni del Lago di Lugano: Viggiù per Niccolò Longhi e Giovanni Antonio Buzzi, Castagnola per Giacomo Pernio, Porlezza per la dinastia dei Della Porta. Oltre che dalla provenienza, questi scultori sono legati da alleanze matrimoniali, consuetudini professionali e strategie organizzative; si rendono disponibili a ogni tipo di collaborazione, appalti o subappalti per offrire prezzi e tempi concorrenziali. Mostrano inoltre una reattività immediata alle richieste del mercato, e sanno creare aree d'influenza ramificate in Italia e in Europa. L'area genovese è il loro dominio più importante, che serve loro da base per stabilirsi fuori d'Italia, in particolare verso la Spagna e il Portogallo. I nomi di Francesco da Carona, Giovanni Battista Garvo, Carlo Bernasconi o Giuseppe Frapolli Pelli apparsi occasionalmente in questo volume⁵¹, attestano il legame duraturo di artisti della regione di Lugano con la penisola iberica via Genova⁵².

I termini di appartenenza geografica non sono mai stati soddisfacenti per distin-

porfido è un aspetto centrale di questa politica e l'Opificio delle Pietre Dure, sopravvissuto alla dinastia dei Medici ne illustra le ambizioni. Non vi si creano tuttavia opere di statuaria policroma monumentale.

Il successo in questo frangente storico degli scultori di area ceresiana è attribuibile a vari fattori, tra i quali la predisposizione a un certo pragmatismo ingegneristico⁵⁵. Ma piace pensare che vi abbia contribuito la prontezza e originalità con le quali costoro hanno saputo raccogliere la sfida di un uso innovativo e a larga scala delle pietre antiche. In questo senso, i marmi colorati sarebbero stati il cavallo di Troia che avrebbe permesso alle maestranze ceresiane di prendere possesso, per lo spazio di alcuni decenni, della Città Eterna.

⁵¹ F. CORSI, *Delle pietre antiche con notevole aggiunta al III libro*, Roma 1845; R. GNOLI, *Marmora romana*, Roma 1971, pp. 5-34; *Marmi antichi*, a cura di G. BORGHINI, Roma 1992 (1989); *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano), a cura di M. DE NUCIO, L. UNGARO, Venezia 2002.

⁵² P. PENSABENE, *Il fenomeno del marmo nel mondo romano*, in *I marmi colorati* 2002, cit. n. 1, pp. 3-67, in part. 13-15.

⁵³ *I marmi colorati* 2002, cit. n. 1.

⁵⁴ M. DE NUCCIO, in *I marmi colorati* 2002, cit. n. 1, p. 43, nn. 136-137; E. DODERO, in *Le sculture Farnese*, III, *Le sculture delle terme di Caracalla*, a cura di C. GASPARRI, Verona 2010, pp. 137-144, nn. 54-55.

⁵⁵ Cfr. nota 1.

⁶ P. PENSABENE, *Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali a Roma*, in *Marmi antichi*, cit. n. 1, pp. 55-64; P.C. CLAUSSEN, *Marmi antichi nel medioevo romano. L'arte dei Cosmati*, *ibidem*, pp. 65-79; D. DEL BUFALO, *Marmorari magistri romani*, Roma 2010.

⁷ C. RIEBESELL, *L'arredo architettonico di Palazzo Farnese a Roma: Vignola e Guglielmo Della Porta*, in *Vignola e i Farnese*, a cura di C.L. FROMMEL, M. RICCI, R.J. TUTTLE, Roma 2003, pp. 35-59.

⁸ C. CAPALDI, in *Le sculture Farnese*, I, *Le sculture ideali*, a cura di C. GASPARRI, Verona 2009, pp. 105-107, n. 46. Contrariamente a quanto riferito qui (sulla base di C. RIEBESELL, *Die «Roma» Gruppe im Palazzo Farnese eine die polychromen Antikenergänzungen Guglielmo Della Portas*, in *Wiedererstandene Antike*, a cura di M. KUNZE, Tübingen 2003, pp. 41-51, in part. 42-45), riteniamo che la testa di bronzo era una creazione moderna di Della Porta, posta in sostituzione di una testa marmorea visibile nel disegno di Maarten van Heemskerck raffigurante la statua prima del suo restauro (cfr. C. HÜLSEN, H. EGGER, *Die römischen Skizzenbücher von Martin Van Heemskerck*, 2 voll., Soest 1913-1916, I, p. 81).

⁹ Cfr. C.L. FROMMEL, *L'urbanistica della Roma rinascimentale*, in *Architettura alla corte papale*, Milano 2003, pp. 13-33, in part. 30-31.

¹⁰ M. YOURCENAR, *Memorie di Adriano*, trad. it. di L. STORONI MAZZOLANI, Torino 1963, p. 78.

¹¹ Cfr. *Gli orti farnesiani sul Palatino*, atti del convegno (Roma, 28-30 novembre 1985), a cura di V. CAZZATO, M. LENOIR, G. MORGANTI *et al.*, Roma 1990, in particolare gli articoli di E. GALDIERI, S. BENEDETTI, A. VISCOGLIOSI, S. BARBIELLINI AMIDEI.

¹² G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Velletri 1924 (1642), p. 151.

¹³ RIEBESELL 2003, cit. n. 8.

¹⁴ A. BACCHI, C. RIEBESELL, *Capolavori dell'Officina Farnesiana. Due busti d'imperatori all'antica in bronzo e marmi policromi*, Firenze 2011.

¹⁵ Si veda il saggio di Sergio Lorenzatti in questo volume.

¹⁶ Il singolare ritratto di Napoleone III di Paul-Charles Galbrunner (1866), che mescola porfido, calcedonia, e bronzo dorato, collega esplicitamente pietre colorate e ambizioni imperiali, in un formato tuttavia da interiore borghese. Cfr. A. BLÜHM, *A living colour*, in *The colour of sculpture: 1840-1910*, catalogo della mostra (Amsterdam, Museo Van Gogh-Leeds, Henry Moore Institute), a cura di A. BLÜHM, Zwolle 1996, pp. 11-60, in part. 36-40.

¹⁷ Si vedano a proposito gli articoli di Almudena Pérez de Tudela, David Garcia Cueto, Sophie Mouquin, Sandro Lorenzatti e Mercedes Simal in questo volume.

¹⁸ Per le Fiandre, si veda: S. MOUQUIN, *Les échanges marbriers entre les anciens Pays-Bas et la France sous l'Ancien Régime*, in *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France. 1482-1814*, atti del convegno (Lille, 28-30 mai 2008), a cura di J. BLANC, G. MAËS, Turnhout 2010, pp. 145-155; *Autour des marbres jaspés*, atti del convegno (Namur, 4-5 settembre 2012), a cura di J. TOUSSAINT, Namur 2013.

¹⁹ Per un approccio globalizzante, cfr. *The Aesthetics of Marble: From Late Antiquity to the Present*, a cura di D. GAMBONI, G. WOLF, in corso di stampa. Il tema della policromia applicata, pur non trattato in questo

volume, rimane naturalmente connesso, cfr. *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Villa), a cura di R. PANZANELLE, E. SCHMIDT, K. LAPATIN, Los Angeles 2008.

²⁰ Cfr. *Splendore di pietre dure*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), a cura di A.M. GIUSTI, Firenze 1988; A.M. GIUSTI, *L'arte delle pietre dure. Da Firenze all'Europa*, Firenze 2005, con la relativa bibliografia.

²¹ Cfr. F. FRANCHINI GUELF, *Les marbriers génois entrepreneurs et marchands. Les routes du marbre, de l'Italie aux demeures d'Europe*, in *Marbres de Rois*, atti del convegno (Versailles, 22-24 maggio 2003), a cura di P. JULIEN, Aix-en-Provence 2013, pp. 165-182.

²² Si vedano in merito le pubblicazioni di D. DEL BUFALO, *Marmi Antichi e Pietre Dure*, Lavello 2000; IDEM, *Marmi colorati. Le pietre e l'architettura dall'Antico al Barocco*, Milano 2003; IDEM, *L'Università dei Marmorari di Roma*, Roma 2007; IDEM 2010, cit. n. 6; IDEM, *Porphyry, Red Imperial Porphyry Power and Religion*, Torino 2012; molto utile, la ricerca puntuale di A. AMENDOLA, *Il colore del marmo. Tecniche, lavorazioni e costi dei materiali lapidei tra Barocco e Grand Tour*, Roma 2011; infine, il catalogo della mostra, *Sculpture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, a cura di A.G. DE MARCHI, Roma 2012.

²³ F. LOFFREDO, *Il Pan Barberini, Giacomo da Cassignola e la scultura in marmi colorati nella cerchia di Pirro Ligorio*, «Nuovi studi», 18, 2013, pp. 145-174.

²⁴ S. PRESSOUYRE, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Roma 1984, figg. 105-106, 179, 190, 199.

²⁵ La dedica sul tabernacolo dell'Escorial proclama «TOTUM HISPANUM E LAPIDE».

²⁶ Cfr. C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano 1993, pp. 7-38, in part. 23-28.

²⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, (1568) a cura di G. MILANESI, Firenze 1906 (1568), I, pp. 108-113.

²⁸ Sulla cappella Gregoriana e i suoi paramenti marmorei cfr. F. BELLINI, *La basilica di San Pietro da Michelangelo a Della Porta*, Roma 2011, I, *Testi*, pp. 195-203, II, *Fonti*, pp. 235-246.

²⁹ B. AMMANNATI, *Lettera dell'architetto Bartolomeo Ammannati a Messer Marco Mantova Bonavides in Padova, Roma, 2 maggio 1555*, in T. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 13, 1971, pp. 101-178, in part. 163-165.

³⁰ B. JESTAZ, *Les tables de marbre au palais Farnèse*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 122-2, 2010, pp. 297-310.

³¹ Cfr. M. HOCHMANN, *Venise et Rome, 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004.

³² F. ZERI, *La percezione visuale dell'Italia e degli italiani*, in *Storia d'Italia*, 6, *Atlante*, Torino 1976, pp. 53-216, in part. 66; IDEM, *Introduzione*, in *La pittura in Italia*, a cura di F. ZERI, Milano 1987, pp. 7-8.

³³ S. LODI, E. NAPIONE, *Per Paolo spezapreda*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Musei Civici), a cura di P. MARINI, B. AIKEMA, Milano 2014, pp. 86-93.

³⁴ Si veda la relazione di Jean Garavaque del 1714 nel saggio di Sandro Lorenzatti in questo volume. È probabilmente ad imitazione della *Roma Farnese* che la *Minerva* in porfido del Louvres, proveniente dal cardinale Mazzarino, fu completata con parti anatomiche in bronzo dorato (cfr. P. MALGOUYRES, in *Porphyre: la pierre pourpre, des Ptolémées aux Bonaparte*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), a cura di P. MALGOUYRES, Paris 2003, pp. 117-121, nn. 32-33).

³⁵ Cfr. MOUQUIN 2010, cit. n. 18.

³⁶ *Marbres de Rois* 2013, cit. n. 21.

³⁷ A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il serraglio di pietra. La Sala degli animali in Vaticano*, Città del Vaticano 2013.

³⁸ La Pietra Braschia, dedicata da Francesco Antonio Franzoni a Pio VI, cfr. il saggio di Alvar González-Palacios in in questo volume.

³⁹ Cfr. il saggio di Grégoire Extermann in questo volume.

⁴⁰ Si veda G. EXTERMANN, *La sculpture nationale à Genève: polémiques internes et politique externe*, in *Genève, la Suisse et les arts (1814-1846). Les artistes face aux identités nationales*, a cura di D. BUYSENS, V. CHENAL, M. HART, Genève 2015, pp. 125-157.

⁴¹ Su questo tema avrebbe potuto discorrere ampiamente David Ripoll, di cui si veda intanto D. RIPOLL, *L'ère des bijoux: Genève et le duc de Bunswick*, in *Post tenebras lux*, a cura di D. BERNARDI, Genève 2009, pp. 45-62.

⁴² Si citano i casi esemplari di Gabriel-Jules Thomas e Charles Garnier, ambedue *Prix de Rome* nel 1848. Sulla collezione Borghese, scissa tra Roma e Parigi, cfr. *I Borghese e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese), a cura di A. COLIVA, M.L. FABRÉGA-DUBERT, J.L. MARTINEZ, M. MINOZZI, Milano 2011.

⁴³ Cfr. *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Villa Borghese), a cura di A. COLIVA, S. SCHÜTZE, Roma 1998.

⁴⁴ Cfr. I. LAVIN, *Bernini and the unity of visual arts*, New York-London 1980, pp. 22-53.

⁴⁵ Cfr. il saggio, del resto esemplare di G. IENI, «Una superbissima sepoltura»; il *mausoleo di Pio V*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco: aspetti di una committenza papale*, a cura di C. SPANTIGATI, G. IENI, Alessandria 1985, pp. 31-48, in part. 42.

⁴⁶ P.F. DE CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, a cura di M. STANIČ, Paris 2001, p. 47.

⁴⁷ J. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1996 (1963), p. 309.

⁴⁸ Il qualificativo di «pittorico» viene usato anche nei confronti di Alessandro Vittoria (1525-1608) in riferimento alla capacità di modulare le superfici del marmo per creare degli effetti di luce confrontabili

con la pittura coeva. Il rapporto verrà magistralmente teorizzato in ambito veneto da Gaspare della Torre di fronte al gruppo di *Venere e Adone* di Antonio Canova, ora conservato a Ginevra (cfr. G. PAVANELLO, *Antonio Canova*, Roma 2005, pp. 43-44).

⁴⁹ VASARI 1906, cit. n. 27, VII, p. 551.

⁵⁰ Cfr. C. CONFORTI, *Giorgio Vasari al servizio di Pio V. Affermazione artistica o ostaggio diplomatico?*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di L. GIORDANO, G. ANGELINI, Pavia 2012, pp. 79-99, in part. 84-85.

⁵¹ Questi artisti appaiono rispettivamente nei saggi di Maria João Coutinho, Mercedes Simal, Felipe Serrano di questo libro.

⁵² Casi esemplari di questa traiettoria che porta da Lugano alla Spagna sono le figure, attive ad inizio Cinquecento, di Pace Gaggini, Pierangelo della Scala e Anton Maria Aprile. Sulla dinastia degli Aprile, Laura Damiani prepara uno studio monografico.

⁵³ Correggio è considerato da Vasari un pittore lombardo (VASARI 1906, cit. n. 23, IV, pp. 112-115).

⁵⁴ *Ibidem*, I, p. 155. L'autorità postuma di Michelangelo influisce manifestamente sulla coscienza professionale di un fiorentino di adozione come Vincenzo Danti, cfr. M. COLLARETA, *Vincenzo Danti e l'oreficeria*, in *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello), a cura di C. DAVIS, B. PAOLOZZI STROZZI, D. ZIKOS, Firenze 2008, pp. 77-85.

⁵⁵ Cfr. L. DAMIANI CABRINI, *Le migrazioni d'arte*, a cura di R. CESCHI, in *Storia della Svizzera Italiana. L'epoca moderna*, Bellinzona, 2000, pp. 289-312, con bibliografia. Nel campo architettonico, il caso di Domenico Fontana (1543-1607) e dei suoi fratelli Giovanni, Domenico, Marsilio e Santino, illustra bene il successo di un gruppo familiare di questa comunità impiantato a Roma, cfr. *Studi su Domenico Fontana*, a cura di G. CURCIO, N. NAVONE, S. VILLARI, Mendrisio 2011. Su Fontana è attualmente in corso una ricerca diretta da Letizi Tedeschi (Università della Svizzera italiana, Archivio del Moderno).

