



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Scuola di Scienze Umanistiche

**Dipartimento di Italianistica, Romanistica,
Antichistica, Arti e Spettacolo**

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte e Valorizzazione del
Patrimonio Artistico

Tesi di Laurea

**La Scultura Genovese in Portogallo (Secoli XVII e XVIII):
stato degli studi e consistenza dei dati**

Relatore: Prof. Daniele Sanguineti

Correlatrice: Prof.ssa Laura Stagno

Candidata: Carolina dos Santos Guerreiro

Anno Accademico 2025/2026

*Aos meus pais e à
minha irmã*

SOMMARIO

INTRODUZIONE	9
 CAPITOLO I.....	15
Inquadramento storico del Portogallo in epoca Moderna	15
1. Dalla crisi dinastica all'Unione Iberica delle Corone (1578-1580)	15
2. Il Dominio Filippino (1580-1640).....	16
3. La <i>Restauração da Independência</i> e la nuova crisi dinastica (1640-1668)	20
4. Il governo di Pedro II (1668-1706): dalla riforma politica interna all'esternalizzazione diplomatica del Regno	25
5. La politica <i>magnanima</i> di João V (1707-1750): l'apogeo del barocco portoghese	28
6. Il terremoto del 1755: la fine dell'epoca barocca.....	35
 CAPITOLO II	41
Storia dei genovesi in Portogallo	41
7. La prima colonia a Lisbona: la costruzione della comunità genovese	41
8. La comunità italiana a Lisbona: cenni sulla Chiesa di Nostra Signora di Loreto	45
9. Gli anni della Monarchia Duale: il credito genovese nel mercato lisbonese	48
10. La società Micone-Carrega-Gheresi e la contribuzione per il recupero economico portoghese.....	51
11. L'egemonia della famiglia Gheresi	53
 CAPITOLO III	57
La produzione genovese in Portogallo: la committenza agli artisti	57
12. Il panorama della scultura portoghese nel XVII secolo prima dell'importazione barocca italiana	57
13. La scultura genovese importata tra i secoli XVII e XVIII: riconoscimento degli agenti importatori	59
13.1. Secolo XVII.....	60

13.2.	Secolo XVIII	62
13.3.	Premessa.....	66
14.	La Chiesa di Nostra Signora di Loreto	67
14.1.	Le relazioni diplomatiche tra la Repubblica di Genova e il Regno di Portogallo: l'azione culturale di Carlo Antonio Paggi a Lisbona (1656-1666).....	67
14.2.	Accenni sulla Chiesa	70
14.3.	I committenti: il ruolo genovese.....	74
14.4.	Le opere di arredo marmoreo	77
	Tomaso Orsolino	77
	Giovanni Battista Garvo	83
14.5.	Le opere di scultura di figura	86
	Filippo Parodi.....	86
	Jacopo Antonio Ponzanelli	92
	Domenico Parodi e Francesco Biggi.....	99
	Anton Maria Maragliano e Agostino de Negri.....	104
	Pasquale Bocciardo	107
15.	La Chiesa di Santo Antão-o-Novo	113
15.1.	Accenni sulla Chiesa	113
15.2.	I committenti: i Padri gesuiti.....	116
15.3.	Le opere di arredo marmoreo	118
	Carlo Battista Garvo.....	118
15.4.	Le opere di scultura di figura	123
	Filippo Parodi e Carlo Battista Garvo	123
16.	La Cappella del Beato Gonçalo di Amarante nell'antico Convento di São Domingos di Benfica.....	131
16.1.	Accenni sull'antico Convento	131
16.2.	Il committente: Don Fra Manuel Pereira.....	133
16.3.	La Cappella dedicata al Beato Gonçalo de Amarante.....	135
16.4.	Le opere di scultura di figura	137

Filippo Parodi e Jacopo Antonio Ponzanelli	137
17. Il Giardino del Palazzo di Pavalhã dei Conti di Sarzedas	153
17.1. Accenni sul Palazzo di Pavalhã.....	153
17.2. Il giardino come strumento simbolico dell'aristocrazia	156
17.3. I committenti: i 2° e 3° Conti di Sarzedas.....	158
17.4. Le opere di scultura di figura	161
Bernardo Schiaffino	161
18. La Tenuta di Belém dei Conti di Aveiras.....	172
18.1. Accenni sulla Tenuta di Belém	172
18.2. Il committente: il 3° Conte di Aveiras.....	174
18.3. Le opere di scultura di figura	176
Giuseppe Gaggini.....	176
19. L'apparato scultoreo del Monarca João V	188
19.1. Il committente: João V	188
Domenico Parodi e Francesco Biggi.....	190
19.2. Il Palazzo-Convento di Mafra	198
19.3. Le opere di arredo marmoreo	200
Carlo Battista Garvo.....	200
19.4. L'azione intermediaria di Don José Maria da Fonseca Évora nella committenza della componente scultorea di Mafra.....	202
19.5. L'opera di scultura di figura.....	209
Francesco Maria Schiaffino.....	209
19.6. Altre committenze per Mafra	216
Anton Maria Maragliano	216
20. La Chiesa di Santo Antão do Tojal	219
20.1. Accenni sulla Chiesa	219
20.2. Il committente: il 1° Patriarca di Lisbona.....	223
20.3. Le opere di scultura di figura	226
Francesco Maria Schiaffino.....	226

21.	La Chiesa di Nossa Senhora da Conceição da Porciúncula	232
21.1.	Accenni sulla Chiesa	232
21.2.	I committenti: i Padri cappuccini Genovesi	234
21.3.	Le opere di scultura di figura	235
	Girolamo Pittaluga	235
22.	Il Seminario Maggiore di Coimbra	241
22.1.	Accenni sulla Chiesa del Seminario	241
22.2.	I committenti: il Vescovo di Coimbra e il Rettore del Seminario.....	244
22.3.	Le opere di arredo marmoreo e di figura.....	246
	Pasquale Bocciardo	246
23.	La Chiesa di São Luís dos Franceses	252
23.1.	Accenni sulla Chiesa	252
23.2.	I committenti: i Consoli francesi a Lisbona e a Genova	254
23.3.	Le opere di arredo marmoreo e di figura.....	256
	Pasquale Bocciardo	256
24.	Nuovi studi: Giovan Battista Maragliano.....	260
CONCLUSIONI.....		267
BIBLIOGRAFIA.....		277
RINGRAZIAMENTI		307

INTRODUZIONE

«A história da arte é porém, e sobretudo, a análise crítica das obras de arte, a visão em perspectiva da evolução dos estilos e a evocação de uma ou outra personalidade artística que as obras, mais que as reputações, justifiquem. [...] Assim, é com as obras que nos restam e as possíveis identificações dos seus autores que a história se terá de ir tecendo, pouco a pouco, sobre a base capital do seu poder emocional e da originalidade que hierarquiza os mestres.»¹.

La presente tesi si propone di ripercorrere gli sviluppi critici relativi alla scultura genovese in Portogallo tra i secoli XVII e XVIII, con l'obiettivo di confrontare i diversi studi esistenti. Attraverso un'analisi del loro stato attuale, si cercherà di riunire in un unico lavoro i dati e i contributi finora prodotti dalla storiografia. L'esigenza compilativa di questo argomento deriva dalla sua recente individuazione, conseguente alla pubblicazione di numerosi saggi da parte di diversi studiosi, il cui principale impulso è stato fornito dalla mostra *Roma Lusitana. Lisboa Romana*, allestita a Roma nel 1990 dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali². Successivamente, nel 1995, è avvenuto il catalogo *Giovanni V di Portogallo (1717-1750) e la cultura romana del suo tempo* che riunisce una serie di contributi i quali, pur affrontando temi differenti relativi alla cultura tardo-barocca romana, recuperano le frequentazioni artistiche tra l'Italia e il Portogallo, in particolare sotto il segno della cultura *magnanima* del Re João V. Nell'ultimo decennio del secolo scorso, questo progetto ha portato a un sensibile aumento dell'interesse nella storiografia portoghese verso le ricerche sul linguaggio barocco e sui suoi stimoli all'interno del panorama della produzione scultorea nazionale. Il Barocco, nato a Roma intorno al 1630 come sovversione delle regole più cementificate del razionalismo classico, venne maturato all'interno della cosiddetta «generazione del '30» – secondo la definizione di Giuliano Briganti – che, guidata dalle nuove esigenze del secolo, indusse una profonda trasformazione della cultura artistica italiana³. Questo filo stilistico, come già avvenuto per gli stili precedenti, si diffuse all'estero attraverso le stampe e tramite gli artisti stessi, sia coloro che si stabilirono in altri Paesi sia coloro che, grazie all'invio di opere realizzate su

¹ R. Dos Santos, *A Escultura em Portugal*, vol. 2, Lisboa 1950, p. 70.

² La mostra, a cura di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini, si è tenuta nel complesso monumentale di San Michele a Ripa tra il dicembre del 1990 e il gennaio di 1991.

³ Cfr. G. Briganti, *Milleseicentotrenta, ossia il Barocco*, in «Paragone», n. 13, gennaio 1951, pp. 9-17.

commissione, trasmisero il gusto agli artisti locali. Quest'ultima modalità esercitò, come si vedrà, un'influenza significativa sulla scultura portoghese nel periodo preso in esame. La determinazione del ruolo svolto da Genova, sotto quest'ottica, costituisce pertanto uno degli obiettivi principali della presente tesi, ossia verificare quale importanza essa abbia effettivamente rivestito negli studi sul Barocco in ambito lusitano.

In tale contesto, sono state soprattutto le ricerche di Gabriele Borghini, condotte a Lisbona in preparazione della mostra, a fornire un primo approccio sistematico al tema. Lo studioso italiano ha infatti identificato un busto marmoreo di João V, commissionato dallo stesso Sovrano allo scultore genovese Domenico Parodi, secondo quanto riportato dal biografo Carlo Giuseppe Ratti. Questa scoperta, che ha indirizzato l'attenzione verso la produzione genovese all'interno di un contesto fortemente segnato dall'espressione culturale romana, ha rappresentato il punto di partenza per un approfondimento sulla mediazione del linguaggio barocco, non più esclusivamente circoscritta all'ambiente della Roma Pontificia come centro unico di una produzione riconosciuta da una committenza colta. Tuttavia, tale spunto non è stato inizialmente sviluppato dalla storiografia portoghese, che ha preferito concentrarsi prevalentemente sul fenomeno artistico romano, la cui influenza sulla scultura nazionale risultava già ampiamente riconosciuta, secondo una linea di ricerca consolidata sin dagli studi di Armindo Ayres de Carvalho e Robert Smith⁴, condotti nella seconda metà del XX secolo. La costante emersione di nuove relazioni tra le due realtà ha attirato in modo particolare l'attenzione della critica, determinando un relativo disinteresse verso altri centri di produzione, i quali non venivano neppure considerati come possibili alternative attributive. Ciò è tuttavia imputabile alla limitata conoscenza, in quegli anni, di centri produttivi esterni al circuito romano; non sorprende, dunque, che essi venissero marginalizzati. Diversamente da quanto accadde nella storiografia spagnola, dove la produzione genovese veniva considerata centrale nella mediazione del gusto già a partire dal Cinquecento – soprattutto in funzione del rinnovamento del prestigio aristocratico attraverso l'introduzione di un linguaggio artisticamente italianizzante – fino alla seconda metà del Settecento⁵, l'importanza dell'attività degli scultori genovesi per la committenza lusitana non ha trovato un riscontro analogo degli studi. Fatta eccezione per le ricerche relative al regno di João V nella prima metà del XVII secolo, tale produzione appariva disconnessa dalla più ampia tendenza europea

⁴ Si veda A. Ayres de Carvalho, *Novas revelações para a história do Barroco em Portugal*, in «Separata de Belas-Artes», n. 20, n.s., 1964 e R. Smith, *The Art of Portugal. 1500-1800*, New York 1968.

⁵ Sulla produzione genovese in Spagna si veda R. Lopez Torrijos, *La scultura genovese in Spagna*, in AA.VV., *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 366-381.

all'importazione di modelli stilistici dall'Italia. Ciò è in parte dovuto alla mancanza di studi sistematici che collocassero la figura del committente su un piano di interesse alla pari delle opere e dei loro autori.

Un significativo progresso verso questa direzione è giunto soprattutto con gli studi di Teresa Leonor Magalhães Vale sulla scultura barocca italiana in Portogallo. La sua indagine, fondata su un'ampia ricerca archivistica, si è concentrata sulla ricostruzione delle figure dei committenti – inizialmente in relazione alle importazioni seicentesche – consentendo da un lato il recupero delle vicende storiche, con una maggiore precisione sia cronologica che attributiva, e dall'altro una più profonda comprensione delle motivazioni e degli orientamenti culturali che spinsero i committenti portoghesi a internazionalizzare il proprio gusto estetico⁶. Le ricerche della studiosa risultano pertanto fondamentali, poiché hanno rivelato un panorama tanto inesplorato quanto ricco, configurandosi come imprescindibile non solo per la comprensione dell'arte portoghese dell'epoca, ma anche per l'analisi delle modalità di ricezione della scultura barocca. Le sue pubblicazioni, affrontando il tema dell'importazione delle opere, non si limitano al solo contesto romano; nel corso della sua ricerca, infatti, Genova è emersa come centro produttivo. Tuttavia, nella prospettiva di Vale, il ruolo genovese come mediatore del gusto veniva definito come secondario, un'impostazione riscontrabile, ad esempio, nelle indagini attributive, nelle quali l'analisi stilistica orientava frequentemente le opere verso l'ambito della cerchia berniniana.

All'inizio degli anni Duemila Fausta Franchini Guelfi, dopo decenni di studi e pubblicazioni dedicati alla scultura ligure dei secoli XVII e XVIII, ha ampliato il proprio campo di ricerca concentrandosi sulla produzione scultorea genovese in Francia, Spagna e Portogallo. In riferimento a quest'ultimo, la studiosa, muovendosi dalle precedenti ricerche di Vale e dal fondamentale catalogo del 1995, ha riportato attenzione sul tema, riprendendo, da un lato, quanto già esaminato e contribuendo, dall'altro, alla formulazione di nuovi giudizi critici sulle opere. In particolare, la studiosa ha riconsiderato quelle sculture che, inizialmente ricondotte da Vale all'ambito romano, si sono rivelate, su base stilistica, più affini alle tendenze della scultura genovese. Il suo contributo risulta importante poiché la studiosa è stata la prima a

⁶ T. L. M. Vale, *A importação da escultura italiana no contexto das relações artístico-culturais entre Portugal e Itália no século XVII*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Universidade do Porto, 1999 (relatrice prof.ssa N. M. Ferreira-Alves), sucessivamente pubblicata come T. L. M. Vale, *Escultura italiana em Portugal no século XVII*, Casal de Cambra 2004; *Ead.*, *Escultura barroca italiana em Portugal. Obras dos séculos XVII e XVIII em colecções públicas e particulares*, Lisboa 2005; T. L. M. Vale, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere, artisti, committenti*, Roma 2010.

sistematizzare, in un'unica pubblicazione, il vasto nucleo di opere genovesi presenti in territorio lusitano, consegnato alla storiografia un inedito contesto storico-artistico che qui verrà ripreso⁷.

La presente tesi non intende, però, limitarsi a ripercorrere i contributi critici di Franchini Guelfi rispetto alle precedenti ricerche di Vale; si propone piuttosto di affiancarli – pur seguendo la metodologia adottata dalle due studiose – una riorganizzazione della bibliografia anteriore rispetto alle loro pubblicazioni. L'obiettivo è quello di offrire alle opere una prospettiva storiografica ancora più articolata, affinché le future ricerche possano svilupparsi a partire da una base più strutturata. Inoltre, si intende fornire allo studio una solida contestualizzazione dell'ambiente per il quale le opere furono concepite, analizzando, seppur in modo sintetico, sia il contesto architettonico in cui esse si inseriscono sia le rispettive committenze. È soprattutto quest'ultimo aspetto a costituire uno dei principali interessi del lavoro: uno degli obiettivi è infatti comprendere, analogamente a quanto proposto da Vale, le modalità attraverso cui le committenze agli artisti genovesi si configurarono, cercando di individuare le ragioni che indussero i diversi committenti a rivolgersi a Genova. Si intende anche ampliare l'ambito della ricerca includendo altri contributi critici emersi successivamente dalle pubblicazioni di Franchini Guelfi, in particolare nel campo della scultura lignea.

Per rispondere a tali obiettivi, la tesi si articola in tre capitoli. Trattandosi di una ricerca incentrata sul panorama lusitano, il primo capitolo ha come scopo contestualizzare il momento storico del Portogallo in cui si inserisce il tema della scultura genovese, collocato cronologicamente tra il 1650 e il periodo successivo al grande terremoto del 1755 (con l'ultima opera considerata datata al 1782). Il processo di importazione scultorea si sviluppa in una fase di profondi mutamenti del Regno, sul piano politico, economico e sociale, che influenzarono in modo significativo la percezione culturale e artistica dell'epoca. La storia del Portogallo in età moderna presenta una grande complessità, segnata da eventi che trasformarono un Paese protagonista dell'Europa tra XIV e XV secolo – soprattutto grazie all'espansione marittima – in una provincia, a seguito della crisi dinastica che condusse all'Unione Iberiche delle due Corone nel Cinquecento. Si è pertanto scelto di avviare il primo capitolo dagli ultimi decenni del XVI secolo – anche se non coincide con la periodizzazione storico-artistica dell'argomento

⁷ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento a Lisbona*, in «Studi di Storia delle Arti» (numero speciale in onore di Ezia Gavazza), Genova 2003; *Ead.*, *Artisti genovesi per il Portogallo. Committenze di prestigio per una nazione nuovamente protagonista sullo scenario europeo*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, Cinisello Balsamo 2006; *Ead.*, *Sculture genovesi per il Portogallo nel Seicento e nel Settecento*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*, Lisbona 2011.

analizzato – poiché tale fase segna l’inizio del declino della reputazione del Portogallo, seguito, già nel Seicento, da una rinascita caratterizzata da rinnovati obiettivi di internazionalizzazione che costituiranno la base delle nuove esigenze della committenza artistica. L’instabilità politica del Paese rappresentò inoltre uno dei principali ostacoli, insieme alla sua collocazione geografica all’estremo occidente dell’Europa, al lento assorbimento delle nuove espressioni culturali.

Il secondo capitolo è dedicato alla presenza storica dei genovesi in Portogallo. Essi si distinsero tra le diverse Nazioni straniere per la loro abilità nello svolgimento di attività redditizie su due principali fronti: quello commerciale-mercantile, grazie al quale, sfruttando le proprie competenze nella navigazione, estesero le rotte commerciali verso i territori “scoperti” dalla Corona portoghese; e quello finanziario-bancario, ambito in cui i capitali liguri risultarono fondamentali per la ripresa economico-finanziaria del Regno dopo la crisi ispanica. Oltre all’erogazione di prestiti, nel corso del Seicento la comunità genovese assunse un ruolo significativo anche nella committenza artistica, la cui importanza nell’introduzione del linguaggio barocco risulta proporzionale alla rilevanza storica che essa ebbe nella storiografia lusitana moderna. Il capitolo si avvia con l’arrivo della prima colonia genovese a Lisbona nel XIV secolo, guidata da Emanuele Pessagno.

Il terzo e ultimo capitolo presenta l’analisi centrale della ricerca. Come già anticipato, l’obiettivo è quello di riunire un ampio numero di informazioni relative alle opere, sia sul piano critico-attributivo sia su quello contestuale. A tal fine il capitolo è organizzato in tredici sottocapitoli. Il primo offre una breve panoramica sulla situazione della scultura portoghese del Seicento, utile a comprendere la persistente mancanza di innovazione artistica (ancora fortemente legata a modelli di matrice medievale); il secondo è dedicato all’analisi delle diverse tipologie di committenza coinvolte nel processo di importazione scultorea. Successivamente, una volta delineato il contesto di inserimento delle opere e identificati i committenti, si procede all’analisi dei luoghi architettonici che le accolgono, in totale dieci: la Chiesa di Nossa Senhora do Loreto, la Chiesa di Santo Antão-o-Novo, la Cappella del Beato São Gonçalo (nel Convento di São Domingos di Benfica), il Palazzo di Pavalhã dei Conti di Sarzedas, la Tenuta di Belém dei Conti di Aveiras, il Reale-Palazzo di Mafra, la Chiesa di Santo Antão do Tojal, la Chiesa di Nossa da Conceição da Porciúncula, il Seminario Maggiore di Coimbra e la Chiesa di São Luís dos Franceses. In ciascuno di questi sottocapitoli vengono presentati dapprima alcuni cenni storici relativi alla costruzione della sede, seguiti dall’analisi dei committenti delle opere, con l’intento non solo di fornirne alcuni elementi biografici, ma soprattutto di evidenziarne i legami

con l'Italia e, in particolare, con Genova. Successivamente, per ogni sito, vengono analizzate le opere attribuendole ai rispettivi autori, organizzate – qualora ve ne siano più di una nello stesso contesto – in ordine cronologico. In questa sezione l'analisi comincia sull'opera importata, esaminata dal punto di vista stilistico, per arrivare fino all'artista genovese, del quale vengono presentate informazioni biografiche e linguistiche che non solo caratterizzano la sua produzione artistica, ma giustificano anche – nei casi in cui le fonti documentarie risultino insufficienti – le attribuzioni critiche proposte. Attraverso un'analisi metodica della bibliografia precedente e più recente sugli artisti, si intendono inoltre affrontare alcuni nodi critici e dati incerti. L'ultimo sottocapitolo, a differenza dei precedenti che presentano ricerche più articolate, è dedicato allo studio più recente relativo alla statuaria genovese in Portogallo, ovvero un gruppo scultoreo ligneo conservato presso la Chiesa del Terz'Ordine di San Francesco a Évora, di Giovanni Battista Maragliano.

L'obiettivo finale del lavoro è comprendere quale sia stata l'importanza della scultura genovese e dei suoi artisti nel panorama artistico portoghese. Si cercherà di stabilire se tale produzione abbia effettivamente goduto di una fortuna critica in Portogallo e, al contempo, di intercettare le dinamiche della committenza del XVII e XVIII secolo, al fine di individuarne caratteristiche e differenze.

CAPITOLO I

Inquadramento storico del Portogallo in epoca Moderna

1. Dalla crisi dinastica all'Unione Iberica delle Corone (1578-1580)

Il sogno dell'Unione Iberica non era nuovo; infatti, prendendo come esempio l'utopia di Carlo V di creare una monarchia universale dove *non tramontasse mai il sole*, suo figlio Filippo II di Spagna riuscì a integrare il vasto impero portoghese, con tutti i suoi territori in Brasile, Africa e Oriente, sotto il dominio Asburgo. Questo avvenne come risultato indiretto dell'ambizioso piano militare lusitano di riconquistare il Nordafrica e di riconvertirlo al cristianesimo, allo stesso tempo che intensificava la propria presenza nel territorio⁸. Sebastião I, «criado no culto do heroísmo militar e do caráter quase divino da pessoa real»⁹, sviluppò durante il suo governo adolescenziale l'aversione verso i nemici di Dio e dimostrò, sin dall'inizio, un desiderio di combattere per la *Riconquista*. Così, a ventiquattro anni si imbarcò assieme a circa diciassettemila uomini per la Battaglia di Alcazar-Quivir, dove finì per morire il 4 agosto 1578. Sebastião I venne immediatamente sostituito dallo zio Cardinale Henrique, che durante la sua minor età prese la reggenza del Regno (1562-1568), visto che costituiva l'unico discendente diretto nella linea di successione.

Tuttavia, anche se la soluzione sembrava grossomodo ristabilita, l'anticipazione di una possibile unificazione con la vicina Spagna non era così estranea. In effetti, il nuovo Re presentava ormai un'età avanzata e una salute cagionevole; dunque, il Portogallo si mobilitò prontamente per chiedere al Papa Gregorio XIII la dispensa necessaria per far sposare il Re-cardinale e trarne un erede che garantisse la sovranità del Regno. Filippo II, munendosi dei suoi migliori ambasciatori, si preoccupò di convincere Roma di negargli quella richiesta, incontrando il favore del Papa. Henrique, impossibilitato di abbandonare i voti del celibato, decise di proporre a tutti i discendenti del Re Manuel I la loro candidatura al trono del Portogallo, da quale ne uscirono cinque pretendenti alla Corona, tra portoghesi e stranieri: Donna Catarina Duchessa di Bragança, Filippo II di Spagna, Don António Priore di Crato (figlio illegittimo di Don Luís, fratello del Cardinale Henrique), Emmanuele Filiberto di Savoia e

⁸ Sull'ambizione militare lusitana e la conquista del Nordafrica si veda: L. Costa e Sousa, *A Batalha de Alcácer Quibir, 4 agosto 1578. Visão ou delírio de um Rei?*, Lisbona 2009.

⁹ J. H. Saraiva, *História de Portugal*, 8ª ed, Mem Martins 2011, p. 169.

Ranuccio Farnese. Escludendo gli ultimi due, che non avevano grandi pretese politiche di assumere l'incarico, il problema dinastico si collocò in una duplice possibilità risolutiva: o si manteneva l'indipendenza lusitana con i candidati Don António e Donna Catarina, o si apriva la strada all'Unione Iberica con Filippo II.

Il Re spagnolo si dimostrò, fin da subito, molto interessato alla Corona portoghese, architettando una vasta rete di contatti e sostenitori che provarono a persuadere i partecipanti delle *Cortes* di Lisbona¹⁰, la quale strategia passava di conquistare i voti dei nobili con prigionieri ad Alcazar-Quivir, o di coloro che vedevano l'Unione Iberica come l'unica possibilità di stabilità per il Regno. Dall'altra parte, Henrique si dimostrò contrario alla candidatura spagnola in difesa dell'autonomia portoghese, sostenendo pubblicamente Don António Priore di Crato fino alla sua morte, avvenuta nel 1580. Intanto fiorirono tendenze sempre più orientate all'annessione, dove l'impasse partitico tra "iberisti" e "nazionalisti" si risolse in un modo assai chiaro con la vittoria di Filippo II nelle Corti. Per consolidarla organizzò varie campagne militari volte a sedare il sentimento anti-castigliano sostenuto dalle frangi popolari capeggiate dal Priore, ulteriormente ingrandito dopo che Don António decise di autoproclamarsi Re di Portogallo nel 24 luglio 1580. Tuttavia, la forza militare di Filippo II fu comunque superiore, riuscendo a conquistare la città di Lisbona nello stesso anno¹¹, sconfiggendo l'umile esercito portoghese. Senza ulteriori forze politiche, Don António Priore di Crato fu costretto ad abbandonare il Regno all'inizio del 1581, cercando protezione presso i rivali storici della Spagna, ovvero la Francia e l'Inghilterra.

2. Il Dominio Filippino (1580-1640)

L'Unione delle due Corone fu – secondo Maria do Rosário Themudo Barata¹² – un evento in realtà prevedibile. La conduzione delle alleanze politico-matrimoniali, operate fra Manuel I

¹⁰ Le *Cortes* costituirono in riunioni di ordine consultivo e deliberativo a cui partecipavano le tre classi sociali (Clero, Nobiltà e Popolo), che, convocate dal Monarca, funzionavano come uno strumento misurativo del Regno. Sul fenomeno delle *Cortes* in Portogallo si veda P. Cardim, *As Cortes de Portugal e o governo dos "territórios ultramarinos"* (séculos XVI-XVII), in A. Barreto Xavier, C. Nogueira da Silva (a cura di), *O governo dos Outros. Poder e Diferença no Império Português*, Lisbona 2016, p. 443.

¹¹ Sulla Battaglia di Alcantara si veda L. Costa e Sousa, *O Dia da União Ibérica. A Batalha de Alcântara (1580)*, M. Alvira, M. G. Martins (a cura di), *Fechos de armas. 15 hitos bélicos del Medievo ibérico (siglos XI-XVI)*, Madrid 2020, pp. 203-218.

¹² M. R. Themudo Barata, *Portugal e a Europa na Época Moderna*, in J. Tengarrinha (a cura di), *História de Portugal*, San Paolo 2000, pp. 112-115.

e l'Impero Asburgo nel terzo decennio del Cinquecento¹³, consolidò l'unione delle due potenze marittime, instrandolo allo stesso tempo il Portogallo in un gioco strategico ed ereditario che lo sottomise al giogo spagnolo. In effetti, dopo gli eventi, nel 1581, Filippo II di Spagna fu acclamato Filippo I di Portogallo, dando inizio alla terza dinastia regnante, la cosiddetta dinastia filippina, accordando però, attraverso il Patto di Tomar, la salvaguardia di leggi, privilegi, lingua, moneta, usi e costumi della Monarchia Lusitana precedente, assicurandone l'entità politica e l'autonomia amministrativa che permisero la separazione dal centralismo ispanico. Il nuovo Re concesse al territorio portoghese uno statuto politico speciale di "regno ereditato", in regime di aggregazione, a differenza di quello di *regno conquistato* come impose ad altri domini. A tal proposito, venne creato il Consiglio del Portogallo, l'organo politico adibito all'amministrazione territoriale che, in assenza del Monarca, verrebbe presieduto dalla figura del Viceré o Governatore, ruolo che poteva solo essere delegato a portoghesi¹⁴. Inoltre, rispetto al commercio d'Oltremare, il presente patto vincolava la continuazione della politica imperiale lusitana nelle colonie «como uma matéria que lhes dizia respeito» sulla quale i portoghesi dovevano pronunciarsi e contribuire¹⁵. Filippo II cercò di assicurare un clima pacifico nelle frangi nobiliari, proteggendosi da un potenziale conflitto interno¹⁶. Tale strategia evidenzia il modo su cui fu costruito il Portogallo Asburgico, ovvero attraverso un interesse dissimulato che combinava una stretta alleanza tra la Corona e l'aristocrazia, la quale élite beneficiava dell'assenza territoriale del Re¹⁷.

La stabilità politica fu tuttavia di breve durata, con le prime difficoltà ad avvenire in Oltremare. Trascinato nella ragnatela politica di Filippo II, dove la presenza dei suoi rivali stava crescendo in modo esponenziale, il Portogallo fu costretto ad abdicare il monopolio commerciale in Oriente¹⁸. In Brasile – come già accaduto con la perdita definitiva di regioni importanti come la Malacca, le Molucche e l'Hormuz a favore di olandesi e inglesi – gli attacchi diventarono sempre più costanti da parte delle Province Unite fino alla conquista delle città di

¹³ Isabel di Portugal, sorella del Re Manuel I, si diede in sposa a Carlo V nel 1526 e João III, figlio-erede al trono, si sposò con la sorella più giovane dell'imperatore, Catarina d'Austria, nel 1525.

¹⁴ D. Ferreira, P. Dias, *História de Portugal*, Lisbona 2016, p.85.

¹⁵ P. Cardim, *op. cit.*, p. 438.

¹⁶ Cfr. J. H. Saraiva, *op. cit.*, pp. 201-202.

¹⁷ Cfr. F. Bouza Álvarez, *Portugal no Tempo dos Filipes Política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisbona 2000, pp. 118-119.

¹⁸ Nel 1585, a causa della guerra con l'Inghilterra e le Province Unite, Filippo II chiuse il porto di Lisbona alle navi nemiche, favorendo l'intensificarsi delle incursioni corsare contro le navi portoghesi di ritorno dall'Oriente. Tali dinamiche contribuirono a indebolire la presenza lusitana nei traffici orientali e facilitarono l'ingresso diretto di inglesi e olandesi nel commercio oltremarino attraverso la creazione delle rispettive compagnie delle Indie orientali.

São Salvador e Pernambuco¹⁹. Invece, nel Vecchio Continente si assistette all'aumento delle tensioni tra l'Inghilterra e la Spagna, stimulate negativamente dallo scontro religioso che mise la grande Monarchia Cattolica contro l'appena istituita Monarchia Anglicana. L'inasprimento del conflitto avvenne negli Anni Ottanta dopo l'esecuzione inglese della cattolica Maria Stuarda, evento che portò alla decisione da parte di Filippo II di dichiarare guerra. La situazione iberica si aggravò al termine del XVI secolo con il peggioramento delle condizioni finanziarie e militari: l'argento arrivato dalle Americhe non rendeva più come prima e i punti di conflitto dispersi in Europa divennero insostenibili con le risorse in esaurimento²⁰.

Con la salita al trono di Filippo III nel 1598, il contesto portoghese soffrì un cambiamento a causa della promulgazione di una riforma politica all'interno dell'Unione Iberica, concentrandosi sulla restaurazione politico-amministrativa dell'autorità regale e di consolidazione del dominio castigliano sul territorio lusitano²¹. Eppure, la sottomissione della governance lusitana non rispettava in parte il Patto di Tomar (1581) e «para os portugueses, o estatuto era como que um *contrato jurado* ou uma suma de *condições honestas*»²². La decisione di Filippo III di prendere una posizione più difensiva e centralizzata avvenne dalla situazione internazionale in cui la Spagna era inserita, trascurando ulteriori questioni riguardanti ai suoi domini, non riuscendo a dar un accompagnamento adeguato ed efficace ai problemi locali dei lusitani, dove la distanza e costante assenza del Monarca aumentarono il sentimento generale di insoddisfazione²³. Ma la politica ispanica cambiò definitivamente quando nel 1621, dopo la morte repentina del Monarca, succedette il figlio sedicenne Filippo IV che subito nominò Don Gaspar de Guzmán Conte-Duca di Olivares come primo-ministro (1621-1643). Descritto come «antipático, orgulhoso, cruel»²⁴, Olivares esercitò un tragico mandato dove ribaltò nella totalità le misure firmate nel Patto di Tomar, facendo abolire tutte le semi-indipendenze sul territorio e dissipando i privilegi economico-commerciali un tempo goduti dai portoghesi, ordinando anche numerosi imprigionamenti ed esecuzioni così da trasformare a sua volontà il territorio in una Provincia, incorporandolo del tutto all'interno del Regno castigliano. In effetti, nel 1634 decise

¹⁹ A. Martins Afonso, *Breve História de Portugal*, 3° ed., Porto 1965, pp. 97-98.

²⁰ Cfr. J. H. Saraiva, *op. cit.*, p. 202.

²¹ Nel 1601 fu istituita la *Junta de Fazenda de Portugal* con lo scopo di rafforzare il controllo fiscale sul commercio e sulla produzione portoghesi, migliorando il coordinamento con la Corona e trasferendo progressivamente la gestione finanziaria a Madrid. Cfr. R. Faustinoni Bonciani, *O reinado de Filipe III e a configuração das relações de poder político e dominium em perspectiva ibero-atlântica*, in «Anais do XXVII Simpósio Nacional de História», Natal 2013, p. 1.

²² F. Bouza Alvarez, *op. cit.*, p. 190.

²³ D. Ferreira, P. Dias, *op. cit.*, p. 85-86; cfr. R. Faustinoni Bonciani, *op. cit.*, p. 1-2.

²⁴ L. M. Nunes da Ponte, *Aclamação de D. João IV*, in «Separata da Revista de Cultura Lusíada da Sociedade Histórica da Independência de Portugal», n. 18, 1958, p. 8.

di nominare Margherita di Savoia, Duchessa di Mantova, come Viceregina del Portogallo, la quale nominò a sua volta Don Miguel de Vasconcelos Segretario di Stato, azione che aumentò considerevolmente il malcontento popolare²⁵.

Con l'intensificarsi della Guerra dei Trent'Anni (1618-1648), grande parte della economia spagnola era destinata al combattimento contro i protestanti. Così, per sanare le difficoltà finanziarie della Corona, Olivares innescò una forte carica tributaria su tutti sudditi della Monarchia duale: le tassazioni antiche aumentarono e altrettante furono create, sviluppando una pressione fiscale senza precedenti²⁶. Il popolo portoghese, esausto dell'aumento esorbitante delle tasse, della perdita dei domini d'oltreoceano, del vassallaggio a un Monarca straniero e mosso dalla volontà di riaffermare la voce nazionale all'interno del panorama politico seicentesco²⁷, sfidò l'autorità spagnola manifestandosi da Nord a Sud del Portogallo e ad ogni aumento delle tasse la risposta popolare era più violenta²⁸. Ne fu il caso l'episodio dell'Agosto 1637 a Évora con assalti e lapidazioni nel Palazzo dell'Arcivescovo, creandosi un vero e proprio movimento che rapidamente si sparse per altre città e regioni, sviluppandosi in un contesto così generalizzato che impossibilitò la capacità di risposta bellica di Olivares. Non avendo soldi, uomini e navi disponibili, il suo governo fu costretto a rimandare la gestione della crisi portoghese per focalizzarsi principalmente sulla rivolta independentista della Catalogna che, come il Portogallo negli stessi anni, si ribellò contro l'aumento delle tasse²⁹. Questa minaccia fu essenziale per il buon successo della rivoluzione del 1640, poiché Filippo IV indirizzò tutte le forze sul conflitto interno dando spazio all'insurrezione lusitana.

²⁵ Don Miguel de Vasconcelos fu un grande sostenitore del dominio filippino, motivando così il discontentamento del Popolo portoghese che lo considerò un nemico della Patria. Sulla figura di Miguel de Vasconcelos si veda A. De Oliveira, *O atentado contra Miguel de Vasconcelos em 1634*, Coimbra 1984.

²⁶ Una delle nuove tassazioni imposte al Popolo dalla Corona fu la *meia-anata*, ossia, il pagamento di metà dei salari di tutti i funzionari durante due anni. Cfr. A. Martins Afonso, *op. cit.*, p. 99.

²⁷ Cfr. P. Cardim, L. F. Costa, M. Soares da Cunha, Introduzione a P. Cadim, L. F. Costa, M. Soares da Cunha, *Portugal na Monarquia Hispânica. Dinâmicas de integração e de conflito*, Lisbona 2013, pp. 9-11.

²⁸ M. Soares da Cunha, *O povo levantado contra D. Filipe III de Portugal*, in M. Soares da Cunha (a cura di), *Resistências. Insubmissão e Revolta no Império Português*, Alfragide 2021, p. 115.

²⁹ È importante evidenziare il sostegno del Cardinale Richelieu (con l'incarica di primo-ministro francese tra il 1628 e il 1642) nei due fronti rivoluzionari attivi nella Penisola Iberica, avendo supportato allo stesso tempo la propaganda anti-castigliana nel Portogallo e nella Catalogna.

3. La *Restauração da Independência* e la nuova crisi dinastica (1640-1668)

Anche se inizialmente ci fu la speranza che il dominio straniero avrebbe risolto la crisi politica lusitana, la realtà si dimostrò invece una dura delusione. Sia le frequenti campagne militari sottoposte alle moderne dinamiche geostrategiche belligeranti³⁰ – per le quali servirono grandi sforzi finanziari – sia l'esclusione dell'aristocrazia portoghese dagli alti incarichi politici nel proprio territorio, costituirono i motivi preliminari per la ripresa identitaria della politica portoghese. Così, come spiegato da Themudo Barata³¹, la *Restauração da Independência* ebbe un doppio e indissociabile senso: da un lato, l'intenzione di ritornare al funzionamento delle istituzioni sul territorio di forma propria e indipendente per, dall'altro, essersi concesso il riconoscimento e la partecipazione del Regno nella politica internazionale come Stato sovrano. Si cospirava a favore della *restaurazione* della linea di successione legittima, che secondo quella logica avrebbe dovuto appartenere a Donna Catarina Duchessa di Bragança, la cui famiglia fu legata con l'estinta linea d'Avis (finita con Sebastião I); quindi, in eredità il trono passerebbe a suo nipote João Duca di Bragança.

Le riunioni con i primi congiurati cominciarono nel 1638, nonostante la riluttanza iniziale del Duca³², portate avanti per circa due anni con il numero di nobili partecipanti in continua crescita senza mai farsi notare. Venne deciso di procedere a un assalto al Paço da Ribeira (la sede del governo a Lisbona) nel 1° dicembre 1640, con l'obiettivo di assassinare Don Miguel de Vasconcelos, il fedele alleato filippino, per impedire qualsiasi possibilità di riconciliazione con la Spagna. Mentre in città aumentava l'agitazione popolare, un gruppo di quaranta nobili entrò nel Palazzo defenestrando Don Miguel de Vasconcelos e imprigionando la Viceregina Duchessa di Mantova. Il colpo di Stato si concluse con l'incoronamento del nuovo Re João IV, facendo immediatamente notizia nel Paese attraverso il passaparola e la circolazione di testi rivoluzionari che rivendicavano la memoria simbolica e il sentimento patriotico prima censurato.

L'indipendenza conquistata non fu sufficiente a riposizionare il Portogallo nella rinnovata Europa, ormai diversa da quella del 1580. Con il declino dell'egemonia secolare asburgica, i

³⁰ E. G. Dias, O combatente da Restauração, in C. Afonso (a cura di), *O combatente português*, Lisbona 2018, p. 27.

³¹ M. R. Themudo Barata, in J. Tengarrinha (a cura di), *op. cit.*, p. 115.

³² La partecipazione della classe accademica fu particolarmente importante per la congiuntura del 1640, sia nella persuasione del Duca sia nella preparazione dell'invasione. Sui primi incontri dei congiurati si veda L. M. Nunes da Ponte, *op. cit.*, p. 9-18.

Francesi e gli Inglesi divennero le Nazioni preferite a dominare la nuova scena politica europea. Fu dunque necessaria un'offensiva diplomatica su più fronti, con tre obiettivi principali: ottenere il riconoscimento e l'accettazione del Regno come Stato indipendente, cercare alleati per ricevere supporto e protezione nella Guerra della Restaurazione contro la Spagna, e mantenere l'impero coloniale portoghese difendendolo dalle mire espansionistiche di altre potenze. La complessa azione diplomatica del Portogallo incominciò subito dopo l'ascesa al trono di João IV, il quale inviò da Lisbona diversi ambasciatori presso le principali corti europee in conflitto con la Spagna, operando attività diplomatiche in Catalogna, Inghilterra, Province Unite, Francia, Danimarca e Svezia³³. Condividendo gli stessi obiettivi politici con la Catalogna, il Re inviò una delegazione in Francia con l'intento di trovare nella Corona francese un alleato ai due movimenti indipendentisti. Il governo del Cardinale Richelieu, infatti, aveva già svolto un ruolo importante nella rivolta catalana. Per formulare ufficialmente un'alleanza con Luigi XIII, fu inviata un'ulteriore comitiva, accolta solennemente dai Francesi, che concessero al Portogallo il tanto desiderato riconoscimento come Stato indipendente, separato dall'impero Ispanico.

Di particolare importanza fu il rinnovo dell'antica alleanza con l'Inghilterra che, interessata all'espansione marittima e alle ricche possessioni portoghesi, accolse l'ambasciata inviata da Lisbona con l'obiettivo di negoziare il riconoscimento dell'indipendenza del Portogallo e di stabilire un accordo pacifico sul commercio intercontinentale. L'iniziativa ebbe esito positivo e portò alla firma di un trattato di pace tra i due Paesi, il 22 gennaio 1642³⁴. Nello stesso giorno della partenza dell'ambasciata per Londra (l'8 febbraio 1641) fu inviata un'altra delegazione ad Aia, nelle Province Unite, per affrontare questioni diplomatiche analoghe a quelle trattate con il Regno inglese. Anche in questo caso, i negoziati si conclusero con successo: fu infatti siglato un Trattato di Tregua della durata di dieci anni che garantiva non solo la pace nei territori d'Oltremare ma anche un'alleanza difensiva e offensiva contro la Spagna. Anche la Svezia, coinvolta nella Guerra dei Trent'Anni, instaurò una relazione privilegiata con il Regno portoghese, sia sul piano militare, sia – soprattutto – su quello commerciale³⁵.

³³ T. L. M. Vale, *A importação...*, op. cit., pp. 17-19.

³⁴ È importante sottolineare l'esistenza di un secondo trattato di pace tra il Portogallo e l'Inghilterra, avvenuto nel 1654, che riconciliò le relazioni diplomatiche luso-inglesi dopo gli agitati anni della Repubblica di Cromwell.

³⁵ P. Pereira, *João IV, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbona 1989, pp. 244-245.

Un ulteriore tentativo di ottenere il riconoscimento come Paese autonomo fu rappresentato dalla missione diplomatica presso la Santa Sede. Si trattava di un passaggio cruciale, poiché la legittimazione da parte dell'autorità più influente del panorama politico internazionale avrebbe notevolmente favorito il successo delle altre iniziative diplomatiche³⁶. Tuttavia, la pressione esercitata dalla Spagna su Roma fu particolarmente intensa: infatti, dopo la *Restauração* del 1640, la Santa Sede impose una sanzione al Portogallo, rifiutandosi di riconoscere ufficialmente la nuova dinastia. Tale situazione di isolamento diplomatico durò trentuno anni, fino a quando il Papa decise di stabilire un nuovo accordo con Lisbona, ponendo fine al lungo periodo di tensioni.

Queste alleanze diplomatiche si rivelarono fondamentali per neutralizzare l'azione militare spagnola che, pur essendo relativamente indebolita, riuscì a protrarre il conflitto per ben ventotto anni. Inoltre, il coinvolgimento della Spagna in altri conflitti europei permise al Regno portoghese di organizzarsi con maggiore facilità, ridefinire strategie militari, acquistare armamenti e ricostruire le fortificazioni³⁷. Per garantire la difesa del Regno, João IV fu costretto a mantenere lo stesso livello di tassazione già applicato nel governo di Olivares, stavolta però senza proteste popolari, poiché i sudditi consideravano tali imposte necessarie per liberare il territorio dalla presenza ispanica. Nonostante la forte attenzione rivolta alla sicurezza interna, João IV non trascurò i territori coloniali – che riuscì a riconquistare anche grazie all'azione diplomatica – sfruttandoli poi per incrementare progressivamente la ricchezza del Regno³⁸.

Nel 1648 la pace arrivò finalmente in Europa con il Congresso di Vestfalia. João IV vide in questa occasione l'opportunità ideale per avviare una forte campagna diplomatica (simile a quella inizialmente condotta presso le corti europee) volta a risuscitare l'interesse degli Stati per la causa portoghese. L'eventuale partecipazione all'accordo generale avrebbe potuto rappresentare un momento decisivo per il riconoscimento dell'indipendenza appena restaurata. Tale obiettivo, tuttavia, non fu raggiunto per due motivi: da una parte, per le pressioni di Filippo IV che continuava a presentare il Portogallo come una Provincia ribelle; dall'altra, per il disinteresse del primo ministro francese, il Cardinale Mazzarino, che considerava la questione

³⁶ T. L. M. Vale, *A importação...*, *op. cit.*, p. 20.

³⁷ In questo ambito fu particolarmente significativa l'architettura militare, sviluppata in gran parte da ingegneri stranieri che contribuirono alla sperimentazione di nuovi metodi costruttivi, definendosi come l'unica produzione modernizzante del contesto artistico durante gli anni della Guerra della Restaurazione. Cfr P. Pereira, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, pp. 245-246.

³⁸ E.G. Dias, in C. Afonso (a cura di), *op. cit.*, p. 29.

lusitana di scarsa rilevanza. Firmato l'accordo, il governo di Filippo IV tornò a concentrarsi con rinnovata forza contro il Portogallo, che fu costretto a rafforzare le proprie difese.

All'inizio della seconda metà del XVII secolo la situazione nel Regno divenne assai agitata con la morte del Re (1656). Dopo il prematuro decesso del principe ereditario Teodosio tre anni prima, la successione al trono passò al secondogenito della casa di Bragança, Afonso, allora tredicenne e affetto fin dall'infanzia da una grave malattia che ne comprometteva le capacità fisiche e intellettuali³⁹. Data la sua minore età, la reggenza fu assunta da sua madre, Donna Luisa de Gusmão, che mantenne il potere fino al 1662, ben oltre il previsto, a causa delle forti pressioni vista l'incapacità del figlio di governare autonomamente. Compiuti diciannove anni, Afonso VI salì formalmente al trono in seguito a una congiura palazzina guidata dal Conte di Castelo Melhor, Don Luís de Vasconcelos e Sousa. Conoscendo le difficoltà del Re, il Conte assunse la carica di *Escrivão da Puridade*, ruolo che gli conferiva di fatto il controllo del governo in nome del sovrano, favorendo così un potere fortemente centralizzato. Una delle prime azioni intraprese da Castelo Melhor fu quella di trovare una sposa per il Re. Tale obiettivo si concretizzò con il matrimonio celebrato nel 1665 tra Afonso VI e la principessa francese Donna Maria Francisca di Savoia. L'unione, concepita anche come alleanza politica, fu accompagnata da sfarzose manifestazioni pubbliche e solenni celebrazioni, durante le quali la città di Lisbona fu adornata con spettacolari architetture effimere che, a partire dalla Restaurazione, iniziarono a diffondersi come strumenti di esaltazione del potere monarchico⁴⁰. Tuttavia, il matrimonio non ebbe l'esito sperato. La salute di Afonso VI peggiorò ulteriormente, rendendo impossibile consumare l'unione e assicurare un erede al trono. Inoltre, Donna Maria Francisca tentò di intervenire nella politica del Regno, ma trovò un ambiente troppo conservatore e ostile, entrando presto in conflitto con il Conte di Castelo Melhor, che ne sminuiva il ruolo di Regina consorte. Nel frattempo, anche il principe Pedro si pose in forte opposizione alla politica di Castelo Melhor, situazione accentuata anche dalla conflittualità sempre esistita tra il principe e il fratello Afonso VI. Il clima di tensione divise la nobiltà tra sostenitori di Afonso VI (e del Conte di Castelo Melhor) e i sostenitori del principe Pedro. L'aristocrazia, desiderosa di recuperare i propri privilegi (perduti in larga misura per via della politica centralistica del Conte) iniziò a schierarsi con Pedro.

³⁹ Afonso VI portava una malattia che all'epoca veniva descritta come "febre maligna", causandogli forti mal di testa, convulsioni, difficoltà motoria e nel linguaggio, oggi identificata come meningoencefalite.

⁴⁰ P. Pereira, *Afonso VI, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, Lisbona 1989, p. 19.

Alla fine del 1667, la situazione politica del Regno era ormai divenuta insostenibile, in gran parte a causa del processo di annullamento delle nozze avviato da Donna Maria Francisca e della crescente contestazione nei confronti del Re. Sotto la pressione dell'aristocrazia, fu messo in atto un colpo di Stato guidato dal principe Pedro, che fece irruzione nel Paço Real, costringendo Castello Melhor alle dimissioni e relegando Afonso VI all'esilio⁴¹. Il 27 gennaio dell'anno seguente, Pedro fu nominato reggente del Regno a Tomar, ma si rifiutò di assumere il titolo di Re finché Afonso VI fosse rimasto in vita; solo alla morte di esso, nel 1683, il principe fu ufficialmente acclamato Pedro II. Sommando gli anni di reggenza esercitati in nome di Afonso VI a quelli di regno effettivo, si ebbe una lunga governance di trentotto anni, che rappresentò – come ha affermato Nuno Freitas Monteiro – «uma efetiva viragem»⁴² con effetti a medio e lungo termine.

La prima grande svolta fu la firma del Trattato di Pace con la Spagna, il 13 febbraio 1668, con il quale Carlo II (figlio di Filippo IV) riconobbe l'indipendenza del Portogallo e dei suoi domini coloniali. Con la pace definitiva e stabilita la nuova dinastia si riorganizzarono i centri del potere secondo un modello simile all'Ancien Régime: amministrazione centralizzata, cariche nominate, privilegi distribuiti, politica fiscale strutturata e diplomazia allineata⁴³. Il regno⁴⁴ di Pedro II segnò l'affermazione dell'assolutismo in Portogallo, sancita dalla convocazione delle ultime Corti nel 1698, rafforzando illimitatamente il potere del Re⁴⁵.

Per comprendere questa evoluzione è necessario tornare al periodo immediatamente successivo al golpe del 1640, che destituì Filippo IV e acclamò João IV. Dopo la restaurazione dell'indipendenza, il potere del sovrano non riuscì ad affermarsi come dominio assoluto, poiché il Re proveniva dall'alta aristocrazia, la stessa alla quale appartenevano i nobili congiurati che lo avevano sostenuto e che continuavano a considerarlo un loro pari. Questo provocò l'idea che la nobiltà fosse la vera classe dominante, ritenendosi legittimamente rappresentante della volontà del Paese (convinzione che trovava riscontro nella realtà, dato che nelle Corti l'aristocrazia esercitava un'influenza preponderante); tuttavia, questo equilibrio non si consolidò. Nel frattempo, in Inghilterra, la rivolta parlamentare e l'esecuzione del Re accrebbero anche in Portogallo l'attenzione sul ruolo delle Corti. Dunque, per limitarne il

⁴¹ Afonso VI, allontanandosi dalla Corte, si trasferì nelle Azzorre nel 1669, dove rimase fino alla morte, nel 1683.

⁴² N. G. Freitas Monteiro, *A consolidação da dinastia de Bragança e o apogeu do Portugal barroco: centros de poder e trajetórias sociais (1668-1750)*, in J. Tengarrinha (a cura di), *op. cit.*, p. 129.

⁴³ *Ivi*, pp. 130-133.

⁴⁴ D'ora in poi, per questioni di comodità, si utilizzerà il termine "regno" per riferirsi sia alla reggenza (1668-1683) che al regno vero e proprio (1683-1706) di Pedro II.

⁴⁵ N. G. Freitas Monteiro, J. Tengarrinha (a cura di), *op. cit.*, p. 134.

potere, Pedro II le convocò solo sei volte durante il suo regno, esclusivamente per ratificare decisioni già prese⁴⁶. Il Re decise allora di intervenire sulla *Lei de Lamego*⁴⁷, abolendo la necessità dell'approvazione delle Corti per la successione al trono⁴⁸. Tale riforma, ispirata alla stessa esperienza di ascesa irregolare, garantì la stabilità dinastica e rafforzò l'autorità assoluta del Sovrano.

4. Il governo di Pedro II (1668-1706): dalla riforma politica interna all'esternalizzazione diplomatica del Regno

Quando nel 1668 Pedro II assunse il controllo del Regno, l'economia portoghese era in una grande depressione⁴⁹; tuttavia, al momento della sua morte nel 1706, le condizioni del Paese risultavano profondamente migliorate. Dunque, per comprendere appieno l'azione di Pedro II è necessario analizzare i precedenti socioeconomici che portarono il Paese a una situazione di logoramento. L'inizio dell'epoca moderna portoghese fu segnato da una serie di difficoltà che, come osservato da Carl Hanson, «seriamente desafiaram os limitados recursos humanos e materiais da Nação»⁵⁰. Lo studioso ha individuato diverse cause: la cronica carenza di manodopera – che determinò una scarsa capacità produttiva –; la diffusa infertilità dei terreni – che non permisero altro che un'agricoltura di sussistenza –; lo sfruttamento agricolo di aree potenzialmente fertili – spesso affidato a élite disinteressate –; la guerra e, infine, l'instabilità politica. Un primo momento di relativa ripresa economico-finanziaria si ebbe grazie ai proventi del commercio dello zucchero brasiliano (capeggiata soprattutto da commercianti liguri, come si vedrà nel prossimo capitolo), anche se si trattò di una fase di breve durata, giacché l'indifferenza castigliana portò alla perdita di città-chiave e a sconfitte nelle colonie, alimentando il malcontento. Con l'inizio della Guerra della Restaurazione le difficoltà economiche aumentarono ulteriormente, sia per l'enorme sforzo finanziario imposto dagli impegni militari, sia per l'instabilità politica interna, acuita dalla figura controversa di Afonso VI, ostacolando lo sviluppo economico nazionale. Con la stabilizzazione della Corona fu

⁴⁶ P. Pereira, *Pedro II, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbona 1989, p. 346.

⁴⁷ La *Legge di Lamego* si riferisce all'insieme di leggi stabilite nel 1143 durante le Corti svolte a Lamego, nelle quali si discusse assunti a riguardo la successione al trono portoghese.

⁴⁸ A. C. Araújo, *Ritualidade e poder na Corte di D. João V. A Gênese Simbólica do Regalismo Político*, in «Revista de História das Ideias», vol 22, Coimbra 2001, pp. 179-180.

⁴⁹ J. H. Saraiva, *op. cit.*, p. 228.

⁵⁰ C. Hanson, *Economia e sociedade no Portugal Barroco 1668-1703*, Lisbona 1986, p. 17.

possibile applicare politiche capaci di affrontare il cronico deficit di risorse che aveva afflitto il Paese negli ultimi ventott'anni. Come ha sottolineato Hanson, «depois de assinado o tratado com Espanha, em 1668, o Mundo Luso-Atlântico parecia estar no limiar de uma era de paz e mesmo de prosperidade»⁵¹. Il regno di Pedro II, definito “Il Pacifico”, non fu, quindi, una parentesi inerte, bensì un periodo di graduale riorganizzazione delle strutture socioeconomiche dopo una lunga fase di precarietà e austerità politiche.

Il Re attuò un insieme di strategie volte a restituire prestigio al Paese, costruendo l'immagine di una Nazione all'altezza delle potenze europee. Intuì inoltre la necessità di vincolare il conservatorismo portoghese a una società gerarchica, rafforzando la coesione sociale e referenziale con la Corona, ponendo così le basi del regime assolutista.

Come prima trasformazione fu reinstaurata una modalità di governo che privilegiava i Consigli di Stato rispetto alle Corti, a favore di un centralismo politico che si mantenne per tutto il regno di Pedro II e del figlio João V⁵². Questi Consigli rappresentarono uno strumento attivo di perpetuazione del potere dominante dell'aristocrazia e dell'alto clero, escludendo completamente la voce del terzo Stato. In effetti, l'assolutismo non fu altro che un'alleanza tra la Corona e le classi superiori, fondata sull'attribuzione di privilegi, diritti ed esenzioni. Se da un lato il Re mirava a garantirsi la loro lealtà per prevenire crisi interne, dall'altro, nobili e clerici assicuravano la tutela dei propri interessi⁵³. In un secondo momento, Pedro II introdusse una nuova visione economica ispirata al modello francese, adattandola però ai limiti strutturali del contesto portoghese. La stagnazione tra il 1670 e il 1680 favorì l'elaborazione di proposte per il rilancio della ricchezza nazionale, guidate da figure come Don Luís de Meneses (3° Conte di Ericeira), nel 1675 nominato *Vedor da Fazenda*⁵⁴ e Duarte Ribeiro de Macedo, autore nello stesso anno del *Discurso sobre a Introdução das Artes*. Entrambi sostenitori del mercantilismo colbertiano⁵⁵ promossero una politica economica basata su due direttrici: il protezionismo e il controllo monetario, con lo scopo di evitare la fuga di capitali all'estero. In particolare, si puntò sullo sviluppo dell'industria nazionale, valorizzando materie prime locali per ridurre la dipendenza dalle importazioni⁵⁶. Parallelamente, furono importanti le leggi pragmatiche del

⁵¹ *Ivi*, p. 20.

⁵² N. G. Freitas Monteiro, in J. Tengarrinha (a cura di), *op. cit.*, pp. 132-133.

⁵³ C. Hanson, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴ All'epoca, l'incarico di *Vedor da Fazenda* svolgeva un incarico attualmente corrispondente a quello di Ministro delle Finanze.

⁵⁵ Si tratta di Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), un famoso politico e ministro di Luigi XIV, che sviluppò un ruolo importante nell'economia del regno francese grazie alle sue politiche mercantilistiche, conosciute come colbertismo.

⁵⁶ Cfr. P. Pereira, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 346.

1677 – introdotte dal Conte di Ericeira – che limitavano il lusso eccessivo. Fu inoltre responsabile dell'organizzazione delle prime compagnie coloniali istituendo nel 1674 la Compagnia del Brasile e la *Junta do Tabaco*, con l'obiettivo di gestire il monopolio reale e garantirne il controllo della produzione, vendita e tassazione⁵⁷.

Fu solo nell'ultimo decennio del Seicento che gli sforzi della Corona portoghese portarono a risultati concreti, con un netto miglioramento delle condizioni economiche grazie all'arrivo delle prime rimesse d'oro dal Brasile. Dopo due secoli di ricerche infruttuose, furono scoperte diverse miniere aurifere nell'interiore brasiliano. Nel 1699 giunse a Lisbona il primo carico di 500 chili d'oro⁵⁸, quantità che crebbe progressivamente fino a raggiungere il massimo di 25000 chili nel 1720, sotto il regno di João V. A partire dal 1730, la scoperta di miniere di pietre preziose nel Brasile portò un'ulteriore fonte di ricchezza, con oltre due milioni di carati estratti. L'incremento delle entrate statali derivò non solo dall'oro e dalle pietre preziose, ma anche dalle tasse doganali e dagli affitti per l'estrazione mineraria. Così, la colonia brasiliana divenne il fulcro dell'economia portoghese, superando l'industria mercantilista di precedente impostazione.

Di particolare importanza fu il trattato di Methuen del 1703 con l'Inghilterra che rafforzò i legami commerciali tra i due Paesi. John Methuen, diplomatico inglese, insieme alla volontà di Pedro II di elevare il suo Regno tra le potenze europee, concluse un accordo vantaggioso per entrambi: l'Inghilterra importava vini portoghesi molto apprezzati⁵⁹, mentre il Portogallo esportava prodotti manifatturieri britannici. Oltre all'aspetto economico, il trattato avvicinò il Portogallo all'alleanza militare tra Inghilterra, Olanda e Impero Asburgico, fondamentale per comprendere le future tensioni con Roma.

L'apertura diplomatica guidata da Pedro II proiettò il Portogallo verso nuove vie di prosperità, costruendo un'immagine sempre più internazionale. Rafforzando l'autorità reale e il prestigio del Regno, si superò un secolo e mezzo di sfide dinastiche, identitarie e finanziarie. Consolidata questa posizione, Pedro II puntò a un avvicinamento politico con le grandi potenze dell'Europa (Spagna, Francia, Inghilterra), facendo dell'immagine estera del Paese un pilastro della sua politica⁶⁰, che si tradusse in uno stile di vita e rappresentazione pubblica «dirigida e

⁵⁷ C. Hanson, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁸ J. H. Saraiva, *op. cit.*, p. 234.

⁵⁹ La produzione vinicola era locata soprattutto nel Nord del Paese, nei pressi del fiume Douro. Il trattato portò, dunque, allo stabilirsi, nei tempi seguenti, un'importante comunità di inglesi facoltosi.

⁶⁰ A. F. Pimentel, *D. João V e a Festa Devota: do espectáculo da política à política do espectáculo*, Lisbona 2001, p. 152.

organizada de viver o quotidiano e os grandes actos de um modo expressamente teatral, gransioso, sonante, barroco e, logo, “político”»⁶¹.

5. La politica *magnanima* di João V (1707-1750): l’apogeo del barocco portoghese

Il 1° gennaio 1707 João V fu incoronato in una cerimonia sontuosa, preannunciando il gusto barocco che avrebbe segnato il suo regno. Giovane ma consapevole dell’eredità ricevuta (di una Madre-Patria di dimensioni territoriali umili ma imponente nella sua dimensione coloniale), trovò un Paese non più fragile come sessant’anni prima. Grazie al recupero economico promosso dal padre e, soprattutto, all’arrivo dell’oro dal Brasile, si aprì quella che Eduardo Lourenço definì, in senso figurato e non, «l’età dell’oro del Portogallo»⁶². Per allinearsi ai modelli delle grandi potenze europee, João V costruì un’immagine politica modellata secondo i canoni barocchi dell’Europa settecentesca, dove la realtà astratta valeva tanto quanto la realtà concreta. Il potere, infatti, doveva necessariamente «traduzir-se no brilho, no fausto, no esplendor dessa política»⁶³. Se da un lato João V rafforzò il potere centrale attraverso la propria immagine – nei modi di presentarsi e nelle cerimonie a cui partecipava –; dall’altro si servì del linguaggio rituale della liturgia come strumento di legittimazione. Ana Cristina Araújo ha spiegato che «a liturgia religiosa desempenha, desde o início do reinado, uma função primordial na composição sacralizada da imagem do rei»⁶⁴, conferendo una dimensione sacramentale all’esercizio del potere politico. L’incoronazione di João V rappresentò così la prima manifestazione della sua personalità originale e devota – una combinazione per eccellenza *barocca* – attraverso un rito liturgico che, con l’unzione regale, sacralizzava la sua figura e rafforzava il potere assoluto. Questo programma di legittimazione prese forma già intorno al 1705-1706, quando, su richiesta di Don Tomás de Almeida – in quegli anni Segretario di Stato – vennero restaurati e tradotti i documenti pontifici che giustificavano l’unzione dei re portoghesi ai fini di ratificare irrefutabilmente quel privilegio⁶⁵. Dunque, la

⁶¹ R. Bebianno, *Absolutismo*, in J. Fernandes Pereira, *op. cit.*, p. 16.

⁶² E. Lourenço, *Tra l’oro e l’incenso*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995, p. 1.

⁶³ A. F. Pimentel, *Arquitectura e poder. O real edificio de Mafra*, Lisbona 1990, p. 31.

⁶⁴ A. C. Araújo, *Ritualidade e poder...*, *cit.*, p. 178.

⁶⁵ Ana Cristina Araújo, nel suo saggio, ha citato due bolle papali pubblicate nel XV secolo: la prima, del 1428, si riferisce a quella di Martino V, nella quale veniva concesso ai Monarchi portoghesi l’uso delle solennità del Papa nell’atto dell’incoronamento regio, con la condizione di fedeltà alla Santa Sede; la seconda, del 1436, corrisponde alla *Sedes apostolica* di Eugenio IV che riaffermava la prerogativa anteriore. Tale privilegio concesso alla Corona

celebrazione costituì oltre che un atto politico con accenti religiosi: fu il recupero di un rituale antico che sanciva João V e la dinastia di Bragança come legittimi eredi della missione regale portoghese, conferendo al potere della Corona una dimensione trascendente, magica e divina.

A livello internazionale, João V puntò a rafforzare il prestigio del Regno avvicinandosi alle grandi monarchie europee⁶⁶. Dopo la partecipazione alla Guerra di Successione Spagnola (1701-1714), avviata da Pedro II e responsabile di un drastico cambiamento negli equilibri diplomatici, la prima lezione di governo per il giovane Sovrano – come ha osservato António Filipe Pimentel – fu la ridefinizione di una strategia basata sulla neutralità, per resistere ai continui mutamenti che disequilibravano le relazioni diplomatiche tra le Nazioni⁶⁷. Questa strategia di neutralità, tuttavia, non fu subito attuabile a causa delle alleanze politiche ereditate dal regno del padre. Per rispondere alla minaccia francese, all'inizio del secolo venne, infatti, costituita la Grande Alleanza tra Inghilterra, Provincie Unite, Impero Asburgico e alcuni principati tedeschi. Il Portogallo, inizialmente vicino a Francia e Spagna e favorevole al Duca d'Anjou, fu fortemente pressato dagli alleati a schierarsi. Pedro II, desideroso di legittimazione internazionale e timoroso di rappresaglie nel commercio d'Oltremare, accettò l'ingresso nella coalizione. L'adesione ufficiale avvenne il 7 marzo 1704 con l'arrivo a Lisbona dell'Arciduca Carlo d'Asburgo e delle truppe alleate, accolte con grandi onori. Era un chiaro segnale di ostilità verso Filippo V e un nuovo inizio delle guerre tra le due corone iberiche. Pochi mesi dopo, con la morte di Pedro II, l'alleanza fu consolidata attraverso il matrimonio di João V con l'Arciduchessa Maria Ana d'Austria, sorella di Carlo.

I conflitti tra Portogallo e Spagna si protrassero fino al 1712, nel contesto della morte di Giuseppe I e dell'ascesa al trono imperiale del fratello Arciduca Carlo, avvenimenti che alterarono gli equilibri internazionali. Per evitare una possibile unione tra Impero Asburgico e Spagna, si avviarono negoziazioni di pace che portarono il Portogallo a firmare i trattati con la Francia (1713) e con la Spagna (1715). Tuttavia, la guerra evidenziò la debolezza dell'esercito portoghese e indebolì la posizione del Paese nei negoziati internazionali, rafforzando la scelta di João V per una politica estero più cauta. Come ha osservato Pimentel, la strategia del Re si articolò in due direzioni: la *Politica Atlantica* e la *Politica Romana*⁶⁸. La prima comprende tutti gli sforzi amministrativi compiuti per garantire la sicurezza delle rotte marittime e promuovere

veniva conseguito attraverso l'unzione dei Sovrani dall'Arcivescovo di Braga sopra le braccia e le spalle, per simulare l'originaria funzione militare. Cfr. *Ivi*, p. 181.

⁶⁶ J. Fernandes Pereira, *João V, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 246.

⁶⁷ A. F. Pimentel, *D. João V...*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁸ *Id.*, *Arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 29-35.

lo sviluppo delle colonie brasiliane, divenute il fulcro della politica *joanina*. La *Politica Romana*, invece, trae origine dal Portogallo Restaurato e dalle iniziative già intraprese da Pedro II, ma fu João V a consolidarle trasformandole in una vera e propria strategia di potere. Egli privilegiò la diplomazia rispetto alla guerra – tradizionalmente considerata la principale espressione della forza di una nazione – ottenendo prestigio attraverso un’immagine personale autorevole e rispettata. La sua scelta di mantenere relazioni diplomatiche neutrali – come prosegue Pimentel – fu determinante per la difesa degli interessi nazionali, puntando a proteggere ciò che apparteneva al Portogallo senza ambire a ciò che era degli altri.

La cosiddetta *Politica Romana* di João V non si limitò a promuovere relazioni armoniose con le altre monarchie europee; come suggerisce il nome, uno dei suoi obiettivi principali fu il raggiungimento di un prestigio pari a quello delle grandi potenze attraverso un forte investimento nell’ambito religioso. Fin dall’inizio del suo regno, il Monarca avviò un dialogo diretto con il Papato, sebbene non privo di tensioni. Ci furono due episodi in particolare, nati dalle forti pressioni della Corona per ottenere concessioni specifiche, conducendo però a esiti distinti ma entrambi rilevanti nella storia diplomatica tra i due Stati. Il primo momento si sviluppò in un arco temporale piuttosto ampio, dal 1728 al 1737, e fu caratterizzato da una serie di episodi che complicarono progressivamente le relazioni diplomatiche tra Lisbona e Roma. Questo periodo rappresentò anche una fase critica per lo sviluppo artistico portoghese, poiché molti artisti residenti a Roma – inviati lì su richiesta di João V per “italianizzarsi” – furono costretti a rimpatriare. Per comprendere le radici di tali tensioni, è essenziale considerare una dinamica comune alle grandi monarchie europee nell’Età Moderna: man mano che il loro potere aumentava cresceva la volontà di affermare una maggiore autonomia nelle questioni ecclesiastiche. Anche il Portogallo si inserì in questo contesto; infatti, João V si impegnò a rafforzare il canale diplomatico promuovendo un netto cambiamento di approccio, come dimostra la decisione nel 1707 di sostituire l’ambasciatore presso la Santa Sede: al gesuita Padre Don António do Rogo, figura di formazione ecclesiastica, fu preferito Don André de Mello e Castro, nobile e diplomatico esperto. Giunto a Roma, l’ambasciatore portoghese affrontò la questione dei riti cinesi, dibattuta sin dal Seicento. Al centro della polemica vi era il *Padroado do Oriente*, gestito dai gesuiti portoghesi, che suscitava rivalità con altri regni cattolici desiderosi di partecipare alla missione in Asia. Il Papa, sotto pressione, inviò emissari in Cina, i quali denunciarono, da parte dei gesuiti, l’adozione di pratiche locali considerate idolatriche⁶⁹.

⁶⁹ Queste pratiche vennero utilizzate dai gesuiti durante l’evangelizzazione dei popoli le quali, nel tentativo di una miglior compenetrazione del Cristianesimo, assimilarono la religione locale. Cfr. M. Lattanzi, *I giochi della diplomazia*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 476.

Questa appropriazione delle tradizioni cinesi fu fortemente criticata, in particolare dai Francesi, che considerarono l'attività gesuita in Oriente pura idolatria, spingendo Clemente XI a condannare tali pratiche. Con l'aumento delle tensioni, João V rafforzò la presenza diplomatica a Roma inviando ambasciatori straordinari incaricati di contenere il conflitto, pur trasmettendo le sue rivendicazioni. Il Re sosteneva che le decisioni pontificie violavano la giurisdizione ecclesiastica del *Padroado*, che garantiva al Portogallo autonomia nelle colonie, chiedendo il rispetto delle bolle papali già concesse. Pur senza una soluzione definitiva, la forza diplomatica di João V permise di ristabilire un certo equilibrio nei rapporti con la Santa Sede. Intanto, emerse un nuovo obiettivo *joanino*: ottenere per il Portogallo un riconoscimento ufficiale da parte del Papato, al pari di Francia, Spagna e Impero Asburgico (a cui erano stati attribuiti titoli onorifici)⁷⁰. Nel 1716, rispondendo all'appello di Papa Clemente XI contro i turchi, João V inviò una flotta in supporto a Venezia. Il successo della spedizione favorì un riavvicinamento diplomatico con Roma, permettendo al Re di ottenere il titolo di Patriarcato per la Cappella Reale di Lisbona, in linea con quanto già esistente in Spagna, segnando un passo importante nel riconoscimento del prestigio portoghese presso la Santa Sede⁷¹.

Nello stesso anno, Clemente XI concesse la Bolla *In supremo Apostolatus solio* (nota anche come Bolla Aurea) che elevava la Cappella del Paço da Ribeira a Basilica Patriarcale, comportando la divisione territoriale e politico-amministrativa della città di Lisbona⁷². Si crearono così due entità distinte: da un lato, Lisbona Orientale, sede dell'antico arcivescovato; dall'altro, Lisbona Occidentale, sede del nuovo patriarcato, che inglobava le aree più ampie e strategiche, soprattutto dal punto di vista commerciale. Nel 1717, João V nominò Don Tomás de Almeida come primo Patriarca di Lisbona⁷³, a cui furono conferiti gli stessi privilegi del Patriarca di Venezia, tra cui l'uso del palio in alcune celebrazioni, l'abito purpureo nonché gli stessi benefici riservati ai nunzi in Portogallo. Infine, nel 1737, De Almeida ricevette la dignità cardinalizia, evento che suggellò il trionfo simbolico della *Politica Romana* di João V. Tuttavia, prima di questa nomina, le relazioni con Roma attraversarono una fase molto delicata. Se la questione dei riti cinesi aveva già messo a dura prova il dialogo tra i due Stati, l'episodio più

⁷⁰ Cfr. A. Martins da Silva, *A Capela Real do Paço da Ribeira pela altura da sua elevação a Basílica Patriarcal*, in «Brotéria», vol. 190, N. 2, febbraio 2020, p. 179.

⁷¹ A. Fortescue, *Patriarch and Patriarchate*, in «The Catholic Encyclopedia», vol. 11, New York 1911. <https://www.newadvent.org/cathen/11549a.htm> (ultima consultazione: 28.01.2026).

⁷² A. Martins da Silva, *A Capela Real do Paço da Ribeira...*, cit., p. 180.

⁷³ Tomás de Almeida fu il responsabile per il ritrovamento, durante i primi anni del 1700, delle bolle papali che servirono alla ripresa del rituale d'incoronazione liturgica. Cfr. A. C. Araújo, *Ritualidade e poder...*, cit., p. 180.

critico avvenne durante il terzo decennio del Settecento e portò a una vera e propria rottura diplomatica.

Nel tentativo di rafforzare ulteriormente il prestigio del suo regno, João V sollecitò la nomina cardinalizia del Nunzio in Portogallo, Vincenzo Bichi, come già accadeva per altri regni cattolici. Ma Clemente XI respinse la proposta, citando sia la condotta controversa del Nunzio, sia le possibili reazioni negative di Francia, Spagna e Impero Asburgico, contrarie a un'eccessiva elevazione del potere portoghese. Nemmeno il successore, Innocenzo XIII – già legato al Portogallo per il precedente incarico diplomatico a Lisbona – accolse la richiesta. Il rifiuto reiterato suscitò il crescente malcontento del Re, che giunse infine a interrompere le relazioni diplomatiche con la Santa Sede, specialmente dopo che anche Benedetto XIII si vide costretto a bloccare la nomina, nel 1727, a causa dell'opposizione del Collegio Cardinalizio⁷⁴. Solo dieci anni più tardi, con l'elezione di Clemente XII, i rapporti furono ristabiliti. Ciò avvenne in un contesto in cui la Santa Sede, isolata diplomaticamente e afflitta da un deficit cronico, non poteva più rinunciare al sostegno economico e politico del Portogallo, la cui mediazione e le cui rendite regie erano divenute imprescindibili⁷⁵. Infine, nel 1740, con la Bolla *Salvatoris nostri Master* emanata da Benedetto XIV, fu posta fine alla divisione territoriale di Lisbona: la metà Orientale fu annessa al Patriarcato, unificando così simbolicamente e amministrativamente la capitale portoghese sotto l'autorità del Patriarca.

La Patriarcale di Lisbona fu centrale nel consolidamento del potere assoluto di João V, diventando – come ha scritto Pimentel – «o epicentro do sistema simbólico e ideológico da monarquia»⁷⁶. Oltre a rafforzare la coesione sociale in un Paese profondamente cattolico, contribuì alla costruzione dell'immagine di un impero potente come una «miniatura del Vaticano»⁷⁷ nella sua capitale. L'apparato simbolico richiese l'adozione di un linguaggio architettonico raffinato, volto a esprimere una vera e propria modernizzazione *romana*, con l'obiettivo di trasformare Lisbona in una nuova Roma. Il Re, affiancato da architetti italiani o italianizzanti⁷⁸, fece dell'architettura uno strumento di retorica morale ed estetica del potere con

⁷⁴ M. Lattanzi, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 477.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ A. F. Pimentel, *Uma capela para o Rei de Portugal: história controversa de uma encomenda prodigiosa*, in T. L. M. Vale (a cura di), *A capela de São João Batista da Igreja de São Roque: a encomenda, a obra, as coleções*, Lisbona 2015, p. 26.

⁷⁷ *Id.*, *Absolutismo, Corte e Palácio Real. Em torno dos palácios de D. João V*, in «Arqueologia do Estado – 1^{as} Jornadas sobre formas de organização e exercícios dos poderes na Europa do Sul, Séculos XIII-XVIII», Lisbona 1988, p. 693.

⁷⁸ La presenza di architetti “italianizzanti” in Portogallo aumentò nel secondo decennio del XVIII secolo con l'arrivo di Antonio Canevari, Filippo Juvarra e Nicolò Nasoni, nonché di altri che, pur non essendo nati nella

Roma come modello ideologico. Tuttavia, nonostante gli sforzi, la Patriarcale non raggiunse la grandiosità sperata: João V dirottò attenzione e risorse verso un progetto ancora più ambizioso, il Palazzo-Convento di Mafra, la cui costruzione iniziò nel 1717. Nato da un voto legato alla nascita dell'erede (l'Infanta Maria Barbara nel 1711) o, secondo altre fonti⁷⁹, alla guarigione del Re, il complesso viene spesso paragonato al Monastero di El Escorial per la sua monumentalità e forte legame con l'estetica dell'assolutismo monarchico. João V cercò di materializzare l'espressione del proprio potere attraverso una struttura architettonica convertita in strumento propagandistico e autoritario, traducendo nella sua funzione rappresentativa l'unione tra sacro e profano, in continuità con la retorica visiva già sperimentata nella Patriarcale a Lisbona.

Ritornando a essa, su richiesta del Re e grazie alla consulenza del Marchese de Fontes (raffinato mecenate e uomo di grande sensibilità artistica, residente a Roma dal 1716), furono commissionati alcuni progetti architettonici all'ambiente di Carlo Fontana, nell'ambito del programma di rinnovamento del complesso palatino⁸⁰. João V, insoddisfatto dell'aspetto disomogeneo del complesso e preoccupato per l'impressione offerta ai visitatori stranieri sbarcati in una Lisbona che, pur essendo porto imperiale, appariva disarticolata e poco rappresentativa⁸¹, decise di affidarsi all'architetto del progetto che più stimò, ovvero Filippo Juvarra, che arrivò in Portogallo alla fine del 1718. In questa vicenda fu importante la ricerca del sito ideale per l'edificazione del progetto, per cui João V e Juvarra dedicarono intere giornate a esplorare l'area, spostandosi in carrozza e in barca, mentre discutevano «sulle possibilità costruttive, sull'uso degli ordini architettonici, sulle maestranze e sugli aspetti tecnici e organizzativi dei cantieri di regge o basiliche imponenti.»⁸². La Patriarcale fu prevista in una zona elevata fuori Lisbona, nei pressi dell'attuale Alcântara. Su quel terreno Juvarra elaborò un progetto scenografico ispirato al barocco romano e alla sua esperienza presso la corte sabauda, in sintonia con la tradizione delle decorazioni effimere della città⁸³ (Fig. 1). Tuttavia, l'eccessiva

Penisola, assorbono nel loro linguaggio architettonico i fondamenti romani, come ne furono esempio Johann Friedrich Ludwig e João Antunes.

⁷⁹ Cfr. A. Ayres de Carvalho, *As memórias d'El-Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux*, in *Id., D. João V e a arte do seu tempo*, vol. 1, s.l.1960, p. 260.

⁸⁰ Il Paço da Ribeira, residenza reale sin dal XVI secolo ai tempi di Manuel I, non subì nel corso dei secoli significative trasformazioni strutturali, solo modifiche minori, come l'aggiunta del torrione sul lato Sud durante il regno di Filippo II di Spagna (ispirando, due secoli dopo, i due torrioni dell'attuale Praça do Comércio come memoria simbolica del palazzo perduto con il terremoto. Cfr. W. Rossa, *Juvarra: cenografia e urbanistica para uma capital do iluminismo*, in «Estudos Italianos em Portugal», N. 12, n.s., 2017, p. 276.

⁸¹ *Ivi*, p. 278.

⁸² G. Raggi, Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra, in «ArcHistoR», N. 7, 2017, p. 48.

⁸³ Si veda W. Rossa, *Juvarra...*, in *op. cit.*, p. 287.

esuberanza dell'impresa ne impedì la realizzazione, lasciando un'aulica visione su carta. Nonostante ciò, il progetto non fu un fallimento: al contrario, contribuì a consolidare il prestigio dell'architetto in lavori successivi⁸⁴.



Fig. 1 Filippo Juvarra, *Bozzetto per il Palazzo Reale, Basilica e Palazzo della Patriarcale*, 1719, Torino, Palazzo Madama/Museo Civico d'Arte Antica.

João V sviluppò la sua personalità fastosa in un'epoca in cui il barocco era già parte integrante della cultura nei vari Paesi europei⁸⁵. Se da Roma trasse ispirazione per la sua politica architettonica, fu la Francia di Luigi XIV a influenzare il modello sociopolitico e simbolico del suo regno. Considerato la versione lusitana del Re Sole⁸⁶, João V adottò l'iconografia solare, il gusto francese e lo stile sontuoso di Versailles. Il Re portoghese, ispirandosi a Luigi XIV, come ha sottolineato Araújo⁸⁷, seguì le stesse tre dimensioni di rappresentazione del potere assolutista: il linguaggio politico metaforico – che esaltava la vita quotidiana del Re –; la celebrazione simbolica della sua persona – sia in Patria sia tramite ambasciatori all'estero –; e la ritualità di corte e cerimoniale – che utilizzava strumenti ideologici e mitografici per eternare

⁸⁴ Nel 1735 Juvarra rientrò nella Penisola Iberica su richiesta di Filippo V di Spagna, incaricato di ricostruire l'antico Alcazar di Madrid distrutto da un incendio l'anno prima. Il Re, ricordandolo come «l'architetto che fece la Chiesa Patriarcale del Portogallo», ne riconobbe implicitamente la fama e la grandezza dell'impresa *joanina*. Cfr. W. Rossa, *Juvarra...*, in *op. cit.*, pp. 292-293.

⁸⁵ R. Bebianno, *D. João V, Rei-Sol*, in «Revista de História das Ideias», n. 9, Coimbra 1987, p. 116.

⁸⁶ A. F. Pimentel, *op. cit.*, p. 152.

⁸⁷ Nella sua analisi Ana Cristina Araújo riprende l'idea di Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro; si veda L. M. Ramalhosa Guerreiro, *La Représentation du Pouvoir Royal à l'Age Barroque Portugais (1687-1753)*, thèse de doctorat, Paris 1995. Cfr. A. C. Araújo, *Ritualidade e poder...*, *cit.*, p. 177.

l'immagine del suo potere, riflettendosi, in particolare, nel mecenatismo, tema che verrà approfondito in avanti.

Nell'età moderna, la residenza reale e lo spazio della Corte erano concepiti come un palcoscenico in cui il Sovrano metteva in scena il proprio potere. Sebbene sotto Pedro II la Corte avesse già assunto un ruolo costitutivo come prima tattica nell'avvio di un regime assolutista, questa non raggiunse il valore simbolico «enquanto mecanismo de controlo das forças sociais e privilegiada esfera da actuação do Rei»⁸⁸, assunto piuttosto sotto João V. Con l'affermarsi della vita cortigiana⁸⁹, la figura del nobile assunse un nuovo ruolo sociale. Se in passato il suo valore si fondava sulla partecipazione militare, con la centralizzazione monarchica e il declino del potere signorile, la nobiltà fu progressivamente indirizzata verso attività oziose e simboliche⁹⁰. João V, consapevole delle ridotte dimensioni della sua corte e del forte legame tra liturgia e sociabilità, sfruttò la magnificenza liturgica per rafforzare il cerimoniale aulico⁹¹. Attraverso un ampio repertorio di attività (come feste, spettacoli, cacce, corride, *auto de fé* e uscite ufficiali) coinvolse l'intera corte, trasformando lusso e apparati decorativi in elementi centrali del teatro del potere. Pertanto, durante il regno di João V, la corte si affermò come il principale veicolo di propaganda monarchica, contribuendo alla glorificazione dell'immagine del sovrano e alla costruzione dell'ordine pubblico, fino a configurarsi come un grande riferimento collettivo di «engrenagem social»⁹².

6. Il terremoto del 1755: la fine dell'epoca barocca

La mattina del 1° novembre 1755, intorno alle 9:40, durante la festa di Ognissanti, Lisbona fu colpita da un violento terremoto. La prima scossa, durata circa sei a otto minuti⁹³, causò gravi distruzioni, seguita da altre due repliche che scatenarono il panico tra la popolazione: «todos pedião a Deos misericórdia, todos choravão, todos tremião, todos

⁸⁸ A. F. Pimentel, *Absolutismo...*, cit., p. 686.

⁸⁹ Durante il dominio spagnolo, le residenze signorili erano disperse nelle campagne, dove i nobili amministravano i loro territori come delle "corti". Questa configurazione si mantenne anche dopo la Restaurazione, come dimostra l'esempio di João IV, che preferì risiedere a Vila Viçosa anziché a Lisbona. Solo con la crescente centralità di Lisbona si avviò un processo di urbanizzazione che spinse molti nobili a trasferirsi stabilmente in città. Cfr. N. G. Freitas Monteiro, in J. Tengarrinha (a cura di), *op. cit.*, p. 140.

⁹⁰ S. L. Menezes, L. H. Nagel, *Considerações sobre as transformações sofridas pela nobreza portuguesa na Época Moderna*, in «Acta Scientiarum. Human and Social Sciences», vol. 25, n. 2, 2003, p. 319.

⁹¹ A. F. Pimentel, *Absolutismo...*, cit., p. 692.

⁹² *Id.*, *Arquitectura...*, op. cit., p. 75.

⁹³ A. C. Araújo, *O terramoto de 1755. Lisboa e a Europa*, s.l. 2005, p. 28.

clamavam, todos andavam inquietos»⁹⁴. I palazzi crollarono sulla gente, causando migliaia di vittime⁹⁵ e feriti, schiacciati o mutilati tra i detriti e una densa colonna di polvere che oscurò il cielo⁹⁶. I sopravvissuti, nel tentativo disperato di mettersi in salvo, si riversarono verso il Tago, ma furono travolti da un violento maremoto che inghiottì centinaia di vite.

La città di Lisbona fu quasi completamente distrutta. L'area più colpita si estendeva da Alcântara al Rossio e Castello di São Jorge⁹⁷ (zone di grande importanza economico-commerciale nel XVIII secolo e inserite nel lato occidentale della città in seguito alla costruzione della Patriarcale nel 1737)⁹⁸. Oltre a Lisbona, il sisma colpì con forza il Sud del Portogallo (Estuario del Sado, Alentejo, Algarve), essendo anche avvertito nel Nordafrica, nel Sud della Spagna e negli arcipelaghi portoghesi (Madeira e Azzorre)⁹⁹. Tuttavia, solo a Lisbona oltre a due terzi della città divennero inabitabili: ai crolli degli edifici – «por vezes monumentais» – e all'inondazione causata dal maremoto – «a afectar a parte baixa da cidade, com numerosas ondas de grande altura e correntes fortes» – si aggiunsero numerosi incendi diffusi per la città – «com origem em fogos ateados por fogões, chaminés, candelabros, velas e pessoas» – prolungandosi dai cinque o sei giorni, devastando ciò che era sopravvissuto¹⁰⁰. Particolarmente colpito dagli incendi fu il patrimonio religioso, portando alla perdita di molte opere scultoree nella zona bassa della città, come nel caso della *Chiesa degli Italiani* – oggetto di analisi nei capitoli successivi. Secondo José-Augusto França, su quaranta parrocchie, sedici furono completamente distrutte o bruciarono, diciannove danneggiate gravemente e solo cinque soffrirono danni minori¹⁰¹. Anche il patrimonio regale e aristocratico fu duramente colpito. Crollarono completamente il Paço da Ribeira – con le sue collezioni d'arte e letteratura¹⁰² –, la

⁹⁴ A. Pereira de Figueiredo, *Commentario Latino e Portuguez sobre o terremoto e incendio de Lisboa*, Lisbona 1756, p. 3.

⁹⁵ Ana Cristina Araújo, nel suo studio, ha indicato i vari conteggi del numero di morti a causa della catastrofe: i testimoni più prudenti considerarono circa dalle 10 alle 12 mila vittime (anche se ci sono fonti che indicano un numero maggiore); il Regno ne indicò in quanto numero ufficiale dalle 6 alle 8 mila circa, descrivendo la tragedia come meno allarmante; il Nunzio papale ne comunicò circa 40 mila. Cfr. A. C. Araújo, *Ruina e Morte em Portugal no Século XVIII*, in «Revista de História das Ideias», vol. 9, 1987, p. 328.

⁹⁶ M. J. Ferro Tavares, F. Amador, M. Serrano Pinto, *O terramoto de Lisboa de 1755: tremores e temores*, in «Cuadernos Dieciochistas», vol. 6, 2005, p. 67.

⁹⁷ T. dos Reis Miranda, *O governo português e a Companhia de Jesus no quadro da aliança com a Inglaterra: desarranjos e acomodações (1755-1757)*, in «Lusitana Sacra», 2ª serie, n. 5, 1993, p. 253.

⁹⁸ Il sisma generò ingenti perdite ai commercianti stranieri per un valore di circa 96 milioni di *Cruzados*, motivo per cui alcune nazioni persero radicalmente parte del loro prestigio sociale, che inevitabilmente prima era connesso al loro potere economico. Cfr. T. dos Reis Miranda, *O governo português...*, cit., p. 258.

⁹⁹ Tenendo in conto le varie località colpite dal sisma, si crede che l'epicentro sia stato localizzato a Sudovest della Penisola Iberica.

¹⁰⁰ M. J. Ferro Tavares, *O terramoto...*, cit., pp. 65-66.

¹⁰¹ J. A. França, *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, Lisbona 1989, p. 7.

¹⁰² Qua viene compreso anche il patrimonio bibliotecario e le vaste collezioni di manoscritti che, appartenuti alla Corona e all'alta aristocrazia, vennero distrutti dai successivi incendi. Cfr. T. dos Reis Miranda, *O governo português...*, cit., p. 256.

Real Casa da Ópera (inaugurata appena cinque mesi prima) e la Chiesa Patriarcale – che al momento si trovava ancora in costruzione. Dal lato aristocratico si conosce la distruzione di una ventina di palazzi, trascinando con sé raccolte di opere d'arte, libri, arredi, tappezzerie, oro, argento e pietre preziose¹⁰³.

La visione di Lisbona come capitale *romana e magnanima*, immaginata da João V nella prima metà del XVIII secolo, fu improvvisamente annientata dalla furia della Natura, cancellando gran parte delle tracce barocche imposte dalla sua politica culturale. Come ha affermato Lourenço, la perdita dell'architettura civile e del patrimonio artistico e letterario – espressione di una cultura teatrale e rituale – rese, simbolicamente, il Re la vera vittima della catastrofe¹⁰⁴, dove la lucentezza della grandiosa epoca *joanina* si spense con l'oscuramento del cielo in quella festa di Ognissanti. Tuttavia, la sua eredità non scomparve del tutto. Salito al trono nel 1750, José I – cresciuto in un ambiente dominato da arte, musica e teatro, perseguì l'indirizzo politico-culturale del padre, mostrando particolare interesse per l'opera lirica¹⁰⁵, come dimostra l'inaugurazione della Real Casa da Ópera. All'inizio del suo regno, José I¹⁰⁶ si trovò costretto a far fronte alle gravi conseguenze economiche del terremoto, servendo risposte pratiche e rapide, adeguate alla gravità della situazione. In tale modo, immediatamente dopo la catastrofe, per ristabilire l'ordine, il Re si affidò a Don Sebastião José de Carvalho e Mello, allora Segretario di Stato dei Negozi Stranieri e futuro Marchese di Pombal¹⁰⁷. In quell'incarico, egli dimostrò grande abilità politica e capacità decisionale, qualità apprezzate dal Monarca, che lo nominò poco dopo Primo Ministro.

La politica del Marchese di Pombal fu immediata ed efficace. Una delle prime misure adottate riguardò la sanità pubblica, con l'obiettivo prioritario di prevenire crisi epidemiche: bisognava *seppellire i morti e curare i vivi*. Di fronte all'elevato numero di cadaveri, e con l'autorizzazione del Patriarca di Lisbona, ordinò il lancio nel fiume di corpi allacciati a pesi, la sepoltura in fosse comuni, la cremazione di altri resti e la sospensione delle cerimonie

¹⁰³ C. Araújo, *The 1755 Lisbon Earthquake: The Catastrophe and the Reconstruction*, in «Storicamente», vol. 17, 2021, p. 5.

¹⁰⁴ E. Lourenço, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁵ Sull'introduzione dell'Opera italiana in Portogallo si veda G. Raggi, *Trasformare la cultura di corte: La regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera italiana in Portogallo*, in «Revista Portuguesa de Musicologia», vol. 5, N. 1, 2018, pp. 17-38.

¹⁰⁶ Al momento della tragedia che devastò completamente la residenza reale, la Corte si trovava, per puro caso, a Belém, nel lato Ovest di Lisbona, sufficientemente distante dal Paço da Ribeira, permettendone così di scappare illesa.

¹⁰⁷ Nel 1770, venne consegnato a Sebastião José de Carvalho e Melo il titolo di Marchese di Pombal, dopo esser stato nominato Conte di Oeiras nel 1759.

funebri¹⁰⁸. Infatti, la paura della peste era una realtà concreta, alimentata dalla convinzione diffusa che ci fosse una relazione causale tra i fenomeni sismici e le epidemie, credendo al presagio che i terremoti erano agenti di malattie gravi e mortifere¹⁰⁹.

Risolta con successo la crisi sanitaria (senza alcun caso di peste segnalato) il Marchese di Pombal si concentrò sulla ripresa economica. In meno di due mesi, le attività portuali e doganali furono trasferite a Belém per riattivare il commercio. Pur in un contesto post-catastrofico particolarmente critico, la strategia del Marchese di Pombal si orientò prioritariamente verso il rapido ristabilimento del mercato, al fine di garantire il soddisfacimento dei bisogni primari della popolazione. La strategia si articolò su due fronti: da un lato, il sostegno alla produzione industriale nelle regioni non colpite¹¹⁰; dall'altro, la distribuzione immediata e gratuita di beni di prima necessità, che stimolò la riapertura del mercato. Furono anche applicate varie politiche di esenzione fiscale per quanto riguardava la circolazione e il commercio della merce, nonché un maggior controllo dell'attività per cui vennero intraprese misure anti-inflazionarie ai fini di mantenere stabili i prezzi.

Il terzo obiettivo della politica del Marchese di Pombal fu la ricostruzione della città secondo un piano urbanistico ispirato ai principi dell'illuminismo, volto a migliorare le condizioni igienico-sanitarie. Lisbona – fino ad allora caratterizzata da una struttura tipicamente medievale¹¹¹ – fu ripensata¹¹² con strade ampie a griglia (seguendo l'esempio dell'urbanistica romana), piazze aperte e una nuova tipologia edilizia – la *gaiola pombalina* – una struttura interna in legno progettata per garantire maggiore stabilità e resistenza sismica. Furono anche introdotti cortili interni per la raccolta dei rifiuti, in una visione moderna di sanità pubblica integrata nell'urbanistica.

Il terremoto del 1755 ebbe un forte impatto escatologico sulla società portoghese, generando una profonda risposta religiosa alimentata dall'angoscia esistenziale dei sopravvissuti¹¹³. L'immagine della distruzione rimase impressa a lungo nella memoria

¹⁰⁸ A. C. Araújo, *The 1755 Lisbon Earthquake...*, cit., pp. 6-7.

¹⁰⁹ Tale associazione derivava da eventi storici come la Peste Nera (1348-1350), preceduta da un violento sisma in Austria e nel Norditalia, che, quando giunta in Portogallo, il territorio subì proprio in quegli anni delle scosse sismiche, soprattutto a Lisbona. Cfr. M. J. Ferro Tavares, *O terramoto de Lisboa...*, cit., p. 70

¹¹⁰ Cfr. J. V. Serrão, *Os impactos económicos do terramoto*, in A. C. Araújo, et al. (a cura di), *O terramoto de 1755. Impactos Históricos*, Lisbona 2007, p. 155.

¹¹¹ Prima del 1° novembre 1755, la città era generata attorno alle chiese parrocchiali e ai palazzi nobiliari da dove sboccavano vie strette, tortuose, sterrate e a volte senza uscita. Cfr. J. A. França, *op. cit.*, p. 8.

¹¹² La ricostruzione di Lisbona fu portata avanti da Manuel da Maia, Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, che, attraverso la creazione di progetti per il quartiere della *Baixa*, assunsero dei traguardi per quanto riguarda l'urbanismo e l'igiene pubblica in Portogallo.

¹¹³ A. C. Araújo, *Ruína e Morte...*, *op. cit.*, p. 359.

collettiva: già nel primo anno dopo la catastrofe si moltiplicarono profezie e timori per nuove scosse. Se da un lato queste paure portarono alla colpevolizzazione di alcuni gruppi sociali – come i protestanti stranieri – visti come responsabili dall'ira divina¹¹⁴; dall'altro alimentarono pratiche religiose espiatorie, aumentando il ricorso alla preghiera, alla confessione e al culto di santi protettori (come San Sebastiano, San Rocco, Santa Barbara). La morte divenne la «grande obsessão do momento»¹¹⁵, segnando un cambiamento profondo nella mentalità della società dell'epoca.

Il sisma non colpì solo il Portogallo, ma ebbe risonanza internazionale: nei mesi e negli anni successivi, racconti e illustrazioni della tragedia circolarono in tutta Europa, attirando viaggiatori mossi da curiosità o pietà. In questo contesto, nacque una nuova riflessione filosofica e scientifica che, colpita dalla potenza distruttiva della Natura, ne fece il nuovo centro dell'indagine intellettuale. La Natura veniva ora concepita come forza autonoma, regolata da leggi proprie, indipendenti dalla volontà umana. Questa nuova visione contribuì al declino della sensibilità barocca e aprì la strada alla razionalità illuminista. Il terremoto fu il grande disastro moderno che rese necessarie strategie politiche razionali e multiformi, volte a contrastare superstizioni e panico collettivo¹¹⁶. Fu in questo scenario che il governo del Marchese di Pombal fece della razionalità uno strumento di potere, utilizzandola per gestire l'emergenza e costruire un nuovo ordine politico e urbano. Così, il sisma segnò simbolicamente la fine dell'età barocca e l'ingresso del Portogallo nel tempo delle Luci.

¹¹⁴ T. dos Reis Miranda, *O governo português...*, cit., p. 262.

¹¹⁵ A. C. Araújo, *Ruina e morte...*, cit., p. 357.

¹¹⁶ Ead., *O Terramoto...*, cit., p. 40.

CAPITOLO II

Storia dei genovesi in Portogallo

7. La prima colonia a Lisbona: la costruzione della comunità genovese

Alla fine del Duecento, con l'espulsione definitiva dei *mouros*¹¹⁷ e il consolidamento dei propri confini con Castella, il Portogallo poté finalmente concentrarsi sulla propria economia, poiché la sua posizione geografica strategica nell'Estremo Ovest europeo, di collegamento tra il Mediterraneo e il Mare del Nord, favoriva la sua partecipazione al commercio internazionale. Dunque, il Re Dinis I volle ingrandire le potenzialità portuarie di Lisbona attraverso la riforma della Marina Portoghese¹¹⁸. Fu in questo contesto che, nel secondo decennio del secolo XIV, su richiesta del Monarca, due ambasciatori portoghesi approdarono a Genova con la missione di trovare l'uomo più competente che assumesse l'incarico di Ammiraglio-Maggiore del Regno. La decisione di optare per Genova fu grazie alla fama internazionale che la Repubblica marinara aveva all'epoca, distinta per l'esperienza dei suoi uomini nel commercio marittimo nel Mediterraneo e nel Mar Nero. La scelta ricadde su Emanuele Pessagno, genovese proveniente da una famiglia di marinai, commercianti e uomini politici¹¹⁹, certamente una delle più prestigiose famiglie della città, motivando perciò la decisione degli ambasciatori¹²⁰. Infatti, l'elezione di Emanuele avvenne grazie al prestigio dei Pessagno, assolutamente allo stesso livello della proposta regale.

Il 1° febbraio 1317 fu quindi celebrato il contratto tra il Sovrano e il navigatore genovese, dove vennero stabiliti sia i benefici che le condizioni di servizio. Il contratto – di carattere vitalizio ed ereditario – cominciava garantendo all'Ammiraglio e ai suoi successori il dono reale

¹¹⁷ Il termine *mouros* corrisponde alla designazione storica degli arabi presenti nel Regno di Portogallo.

¹¹⁸ Sulla riforma della marina portoghese si veda A. A. Andrade, *A estratégia marítima dos monarcas portugueses (1147-1325)*, in «Alcanate. Revista de Estudos Alfonsíes», vol. 12, 2021, pp. 57-99.

¹¹⁹ La famiglia Pessagno era originaria della Val Graveglia, nell'Entroterra ligure; alla fine del XII secolo si trasferì a Lavagna per poi stabilirsi definitivamente a Genova, nel quartiere del Molo. Cfr. G. Rossi Vairo, *O genovês Micer Manuel Pessanha, Almirante d'El-Rei D. Dinis*», in «Medievalista», n. 13, gennaio-giugno 2013, p. 2.

¹²⁰ I fratelli di Emanuele (Antonio, Leonardo e Filippo) erano, a somiglianza di Emanuele, dediti alle attività marittime e commerciali. Infatti, Antonio prestò addirittura servizio al Re Edoardo II d'Inghilterra dove nel 1312 assunse il titolo di *King's merchant*. Cercava alla corte inglese prodotti valorosi, come perle, vestiti, grano, vino e lana, e eserci anni dopo la carica di tesoriere della Corona. Cfr. Ead., *La Lisbona di Manuel Pessagno*, in N. Alessandrini, et al., *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se po'. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*, Lisbona 2013, p. 19.

di alcune case nel «terreno da Pedreira»¹²¹ nonché la rendita annuale di tre mila libbre nella moneta portoghese. Queste regalie risultarono come una conferma dell'aspettativa che il Re aveva nell'abilità del genovese, basata sulle molte prove che aveva dato prima di trasferirsi a Lisbona. Per quanto riguarda la seconda parte – in riferimento ai doveri dell'Ammiraglio – venne stabilito il vincolo di vassallaggio sotto il giuramento di fedeltà di entrambe le parti, esclusivamente sottoscritta alla servitù in mare, sia in guerra che in pace. Fu perciò ordinata la permanenza a Lisbona di venti *sabedores de mar* genovesi per comandare le navi e trasmettere le loro conoscenze ai portoghesi e, nel caso qualcuno di loro decidesse di andare via, dovrebbe essere subito sostituito da un altro uomo di Genova¹²². Fu dunque a causa dell'esigenza contrattuale del Pessagno con la Corona, accompagnato dall'arrivo di quei venti marinai con le rispettive famiglie e schiere (alcuni dei quali che poi si radicarono e si nazionalizzarono), che nel XIV secolo si assistette ai primi insediamenti stabili di italiani a Lisbona¹²³.

Tuttavia, la relazione con la Patria si mantenne grazie a un principio espresso nel contratto: «quando vós, sobredito senhor Rei, ou vossos sucessores, não houverdes mister serviço dos ditos vinte homens, que eu, micer Manuel, e meus sucessores nos possamos servir deles em nossas mercaturas, e enviá-los a Flandres ou a Génova ou a algumas outras partes com elas.»¹²⁴. Si diede, pertanto, a quel gruppo di marinai la possibilità di poter sviluppare un'attività parallela a quella disposta nel documento, permettendo così dal 1317 l'approdo sempre più consistente di genovesi e di altre nazioni di italiani attratti non solo dal valore marittimo ed espansionistico del Portogallo trecentesco ma anche dall'opportunità che il suo posizionamento occidentale permetteva alla circolazione commerciale. Difatti, ci vollero solo alcuni decenni finché Lisbona diventasse uno dei centri marittimi e commerciali più importanti, funzionando soprattutto come scalo nella rotta atlantica con l'Europa Settentrionale, qualità che attirò l'attenzione di molte famiglie di banchieri che lì si stabilirono.

Verso la metà del secolo la comunità genovese era la più numerosa tra quelle straniere nonché la nazionalità più favorita. In questo contesto si conosce, sotto il regno di Afonso IV,

¹²¹ J. Marques, *Descobrimentos Portugueses*, vol. 1, Lisbona 1944, pp. 27-30, citato in F. Morais do Rosário, *Genoveses na História de Portugal*, Lisbona 1977, p. 16.

¹²² Cfr. F. R. Fernandes, *Los genoveses en la Armada Portuguesa: Los Pessanha*, in «Edad Media: Revista de História», vol. 4, 2001, p. 205.

¹²³ Si conosce la presenza di forestieri provenienti dalla Penisola Italica a Lisbona sin dal XII secolo. Ci sono testimonianze che attestano l'arrivo di mercanti e rappresentanti apostolici che, nell'esercizio delle loro funzioni, si recavano puntualmente in città. Cfr. M. Farelo, *Entre o porto e a sé. A presença italiana em Lisboa (séculos XIII-XV)*, in N. Alessandrini, M. Russo, G. Sabatini (a cura di), *Chi fa questo caminho è bem navegato. Culturas e dinâmicas nos portos de Itália e Portugal (sécs. XV-XVI)*, Lisbona 2019, pp. 13-14.

¹²⁴ *Op. cit.*, citato in F. Morais do Rosário, *op. cit.*, p. 16.

l'elevazione dello statuto giuridico dei genovesi attraverso la *Carta de Privilegio*, il 9 aprile 1338¹²⁵. Questo è uno dei documenti più antichi su cui vengono attribuiti privilegi a una nazionalità straniera¹²⁶, il cui intento era attrarre mercanti individuali o famiglie di commercianti in Portogallo – come gli Spinola di Genova o i Bardi di Firenze – sia sotto l'aspetto economico che quello giuridico-giurisdizionale, concedendo alcuni diritti affini che erano prerogativa dei locali e permettendo di nominare un console che amministrasse la giustizia dei membri della propria comunità, responsabile della delibera di norme inerenti¹²⁷. La distribuzione dei privilegi fu una strategia regale per incentivare il ruolo di Lisbona nell'emporio commerciale. Assistendo all'apertura delle ostilità nel 1337 tra la Francia e l'Inghilterra, Afonso IV capì l'eventuale stabilità che la Guerra dei Cento Anni avrebbe portato alle rotte commerciali terrestri, prevedendo un incremento del traffico sulla rotta atlantica da parte di mercanti italiani, in particolare di genovesi¹²⁸. Così, si decise in tempo breve di agire a favore della propria economia, svelando già la lungimiranza atlantica del Regno Lusitano.

Il Portogallo divenne, a pari con Castella, uno dei principali promotori della esplorazione atlantica. Servendosi del sapere marittimo della Repubblica di Genova, la Corona poté portare a buon fine alcune imprese, come le spedizioni agli arcipelaghi delle Canarie, Madeira e Azzorre¹²⁹, l'esplorazione della costa africana¹³⁰ e la conseguente apertura della rotta marittima verso l'India¹³¹. Se da un lato la presenza genovese nella Marina Portoghese risultò in una partecipazione attiva e di rilevanza per la storia lusitana, dando assistenza ai primi *Descobrimentos*, dall'altro apportò lo sviluppo navale attraverso nuovi processi e modalità di

¹²⁵ Questi privilegi vennero ulteriormente rafforzati nel 22 giugno 1357 dal Sovrano Pedro I che, sostituendo in quell'anno suo padre, pubblicò la *Carta de Privilegios dos Genoveses*.

¹²⁶ Oltre alla *Carta* dei genovesi furono rilasciate, nello stesso giorno, altre concessioni di privilegi a fiorentini, milanesi ed *escorcins*; tuttavia, l'unica che si conosce è quella dedicata ai fiorentini. Ciononostante, la storiografia intende che le altre siano identiche. Cfr. F. Morais do Rosário, *Privilégios dos genoveses em Portugal*, Lisbona 1983.

¹²⁷ M. Farelo, *Entre o porto...*, in N. Alessandrini, M. Russo, G. Sabatini (a cura di), *op. cit.*, p. 18.

¹²⁸ *Ivi.*, p. 19.

¹²⁹ La partecipazione genovese è nota soprattutto con la figura del comandante Lanzarotto Marocello, probabilmente uno dei venti *sabedores de mar* del Pessagno. Nel 1312, in un viaggio promosso dal Re Afonso IV, Lanzarotto approdò in una delle sette Isole Canarie, il cui nome venne poi attribuito all'isola scoperta. Su Lanzarotto Marocello si veda R. Musso, *Malocello, Lanzarotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma 2007, [https://www.treccani.it/enciclopedia/lanzarotto-malocello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lanzarotto-malocello_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026).

¹³⁰ Sull'esplorazione della costa africana e su Antonio da Noli si veda G. Pistarino, *Antonio da Noli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma 1961, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-noli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-noli_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026).

¹³¹ La scoperta di questa rotta consistette in una lunga impresa realizzata in vari momenti distinti, con il superamento, in primo luogo, di due territori di difficile navigazione: nel 1434 il Capo Bojador e nel 1487 il Capo della Buona Speranza. Lo scopo della Corona era quello di raggiungere l'India indipendentemente per così rompere il monopolio commerciale dei veneziani e degli arabi nell'accesso alle spezie e ad altri prodotti orientali, obiettivo conseguito nel 1498 dal comandante portoghese Vasco da Gama. Cfr. J. H. Saraiva, *op. cit.*, p. 143.

conduzione delle flotte¹³². Tutto ciò entrò a far parte del DNA lusitano, finché, sul finire del XV secolo, si osservò un netto cambiamento nelle dinamiche di apprendistato nautico: se un secolo e mezzo prima furono i genovesi che insegnarono e migliorarono le competenze del popolo lusitano sul mare, ormai il Portogallo era diventato la Nazione marittima più potente dell'Europa. Tale emancipazione marinaresca portò all'arrivo di molti stranieri nel Paese, alcuni interessati alla formazione nautica mentre altri attirati dalle opportunità mercantili che man mano sbocciavano.

Nel corso dei secoli, la comunità genovese a Lisbona registrò una crescita demografica proporzionale all'aumento dei propri affari, sviluppando articolate dinamiche commerciali con i connazionali residenti a Genova e in Andalusia¹³³. La fama acquisita attraverso le loro attività mercantili, bancarie e, in alcuni casi, anche politiche, conferì a diversi membri della comunità una certa notorietà presso la corte lusitana. Pur non possedendo titoli nobiliari, alcuni riuscirono a integrarsi nell'élite locale, ottenendo privilegi, come l'uso di stemmi gentilizi¹³⁴. Numerose furono le compagnie genovesi che si distinsero in questo contesto, tra cui: i Lomellini, particolarmente arricchiti grazie al commercio nelle isole atlantiche; i Centurione, attivi nel commercio marittimo e negli affari bancari¹³⁵; gli Spinola, protagonisti nell'esportazione dello zucchero di Madeira¹³⁶; e i Salvago – noti soprattutto grazie ad Antonio Salvago¹³⁷ – che ricoprì incarichi presso la Corona portoghese, come tesoriere della Regina Maria d'Aragona e Console della Repubblica di Genova.

I genovesi ebbero inoltre un ruolo attivo nella colonizzazione del Brasile, seguendo le orme dei loro compatrioti che, un secolo prima, avevano contribuito allo sviluppo della

¹³² Nei secoli XIV e XV arrivarono da Genova varie famiglie (come gli Spinola, i Lomellini, i Grimaldi, i Doria e i Cattaneo), con le loro rispettive compagnie, che in pochi anni diventarono i principali fornitori di questi tipi di servizi. Cfr. M. Farelo, *Entre o porto...*, in N. Alessandrini, M. Russo, G. Sabatini (a cura di), *op. cit.*, p. 23; A. Barros, *As relações entre os portos portugueses e as cidades italianas nos séculos XV e XVI. O Mediterrâneo na construção do sistema atlântico*, in N. Alessandrini, M. Russo, G. Sabatini (a cura di), *op. cit.*, p. 75.

¹³³ N. Alessandrini, *La presenza genovese a Lisbona negli anni dell'unione delle corone (1580-1640)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., vol. 51, CXXV, n. 1, Genova 2011, p. 75.

¹³⁴ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani. Cinque secoli di presenza italiana a Lisbona negli archivi della chiesa di Nostra Signora di Loreto*, s.l. 2013, p. 21.

¹³⁵ Luigi Centurione decise di trasferirsi in Portogallo nel 1480, attratto dalle opportunità di affari che un Paese così in espansione dava. Cfr. *Ivi.*, p. 27; N. Alessandrini, *La presenza italiana a Lisbona nella prima metà del Cinquecento*, «Archivio Storico Italiano», vol. 164, n. 1, LCVII, gennaio-marzo 2006, p. 46.

¹³⁶ F. Morais do Rosário, *Genoveses...*, *cit.*, p. 314.

¹³⁷ C'è una notizia dell'acquisto da parte di Antonio Salvago di un carico di 200 quintali di spezie appena arrivate dall'India, il quale testimonia la ricchezza del commerciante genovese. Oltre all'attività di commerciante, egli ebbe anche importanti cariche presso la Corona portoghese come Tesoriere della regina Maria d'Aragona e Console per la Repubblica di Genova. Cfr. *Ivi.*, p. 313; N. Alessandrini, *La presenza italiana...*, *cit.*, pp. 49-50; Ead., *La presenza genovese...*, *cit.*, p. 76.

coltivazione dello zucchero di Madeira¹³⁸. A partire dagli anni Trenta del Cinquecento – pochi decenni dopo la scoperta del Brasile nel 1500 – diverse famiglie liguri si stabilirono definitivamente nel nuovo territorio, ponendo le basi per l’espansione di un commercio che, nel corso del secolo, avrebbe assunto una rilevanza crescente nel panorama economico portoghese.

8. La comunità italiana a Lisbona: cenni sulla Chiesa di Nostra Signora di Loreto

Numerosi studi pubblicati a partire della metà del secolo scorso – con particolare contributo di Nunziatella Alessandrini¹³⁹ – dimostrano un interesse nel ricostruire la presenza e l’attività italiana (e genovese) a Lisbona grazie alla ricerca documentale presso l’Archivio della Chiesa di Nostra Signora di Loreto¹⁴⁰. Lo studio archivistico ha permesso rintracciare i nomi delle famiglie residenti in città, comparsi in virtù della contribuzione finanziaria usata per erigere un tempio per la Nazione italiana, definendosi come un «prezioso documento della significativa e duratura presenza di una comunità italiana in terra lusitana durante i secoli.»¹⁴¹. Il consistente intervento italiano nell’economia portoghese – sostenuta dalla Corona e assai intensificata con l’avvenire del Cinquecento – invocò nella coscienza collettiva della comunità un valore di importanza come gruppo autonomo presso la società lusitana¹⁴² che, nonostante le differenze (di provenienza, sociali e professionali) si sentiva connesso fra «um profundo sentimento religioso». Questo fu l’impeto necessario perché gli italiani dimoranti in città volessero costruire una chiesa che facesse da «elo com a mãe-pátria, onde podiam falar a língua

¹³⁸ F. Morais do Rosário, *Genoveses...*, cit., p. 247.

¹³⁹ N. Alessandrini, *La presenza italiana...*, cit.; *Os italianos na Lisboa de 1500 a 1680: das hegemonias florentinas às genovesas, tese de doutoramento em história Moderna*, Universidade Aberta de Lisboa, 2009; Ead., *A alma italiana no coração de Lisboa: a Igreja de Nossa Senhora do Loreto*, «Estudos italianos em Portugal», n.s., n. 2, 2007; Ead., A. Viola, *Genovesi e fiorentini in Portogallo: reti commerciali e strategie politico-diplomatiche (1650-1700)*, in «Mediterranea – ricerche storiche», n. 28, X, agosto 2013; N. Alessandrini, P. Flor, *Indícios, sinais e moradas dos italianos “estantes” em Lisboa (séc. XVI)*, in N. Alessandrini, et al., *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se po'. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*, Lisbona 2013; Ead., *La presenza genovese...*, cit.; Ead., *Carlo Antonio Paggi a Lisbona (1656-1666). Un approccio allo studio delle relazioni diplomatiche fra Genova e il Portogallo*, in Ead., et al. (a cura di), *Con gran mare e fortuna. Circulação de mercadorias, pessoas e ideias entre Portugal e Itália na Época Moderna*, Lisbona 2015; Ead., *Mercadores italianos na Lisboa de quinhentos. Redes comerciais e estratégias mercantis*, «Revista Internacional em Língua Portuguesa», n. 28/29, 2015/2016; N. Alessandrini, *Italianos em bairros de Lisboa (século XVII)*, in «Cadernos do arquivo municipal», 2ª serie, n. 3, gennaio-giugno 2015; Ead., *Italian Merchants in Habsburg Portugal (1580-1640)*, «Rivista dell’Istituto di Storia dell’Europa Mediterranea», n.s., n. 9, II, dicembre 2021; Ead..

¹⁴⁰ D’ora in poi, l’Archivio di Nostra Signora di Loreto sarà identificato con l’acronimo ANSL.

¹⁴¹ Ead., *La presenza italiana...*, cit., p. 37.

¹⁴² Ead., *A alma italiana...*, cit., pp. 165-166.

materna»¹⁴³. Dunque, per colmare l'assenza di un luogo sacro per le loro celebrazioni religiose e per l'inumazione dei propri defunti¹⁴⁴, nel 1518 vari mercanti italiani decisero di comprare un terreno appartenente alla Parrocchia dos Mártires per donarlo alla Chiesa di S. Giovanni in Laterano, a Roma, chiedendo al Papa Leone X l'autorizzazione della costruzione della chiesa sotto la sua protezione (con tutti i privilegi derivanti di tale aggregazione)¹⁴⁵.

I fondi economici della confraternita furono sufficienti per la sola edificazione ma non per poter richiedere il necessario permesso all'autorità ecclesiastica, che in realtà si sarebbe potuta essere richiesta al Vescovo di Lisbona, però la decisione di ottenerlo dal Capitolo Lateranense significò un atto di indipendenza voluta dagli Italiani. Il processo fu accettato di buon grado da Roma nonostante la morte del Papa, avvenuta nel 20 aprile 1518, decesso che non impedì l'obiettivo dei confratelli che videro i privilegi richiesti confermati dal Sommo Pontefice successore, Clemente VII, con la bolla del 1521 – poi ratificata nel 1523 – che assicurò la costruzione di una «parrocchia di tutti l'Italiani dimoranti in Lisbona»¹⁴⁶.

La distinzione dal potere ecclesiastico locale determinò la formazione all'interno della colonia italiana di una Giunta di confratelli eletti annualmente, che si riunivano periodicamente per questioni amministrative, coinvolgendo un numero elevato di partecipanti. La Chiesa di Nostra Signora di Loreto «divenne ben presto il polo agglutinante di tutta la comunità italiana residente a Lisbona»¹⁴⁷, ovvero la materializzazione sotto la forma architettonica del potere economico, mercantile, sociale e culturale di quel gruppo di stranieri così eterogeneo.

La scelta per la devozione di Nostra Signora di Loreto¹⁴⁸ fu prova della forza unificante della comunità, determinata a non scindersi a causa di favoritismi. Nonostante richiamasse un luogo specifico in Italia, l'intenzione non era di dimostrare fedeltà a un patrono piuttosto che a un altro, ma di dipendere esclusivamente dal Sommo Pontefice. Inoltre, l'adorazione della Madonna di Loreto dialogava decisamente con il profilo sociale e professionista della comunità (composta nella maggior parte da mercanti) visto che, a seconda di ciò che narra la leggenda,

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 33.

¹⁴⁵ N. Alessandrini, *La presenza italiana...*, cit., p. 37.

¹⁴⁶ *Ivi.*, p. 38.

¹⁴⁷ *Ivi.*, p. 39.

¹⁴⁸ La Madonna di Loreto si caratterizza per una devozione di genesi italiana che narra la traslazione della sepoltura della Vergine, a opera degli angeli della Santa Casa da Nazareth, alla cittadina di Loreto, vicino ad Ancona. Una seconda versione parla del trasporto del monumento durante le crociate quando un gruppo di cristiani, espulso dai mussulmani, fu costretto ad abbandonare la Terra Santa, portando con sé la Santa Casa in modo da proteggerla da eventuali distruzioni. Oggi si trova racchiusa in una Basilica del XV secolo. Secondo la leggenda, il monumento sarebbe stato trasportato da una famiglia di commercianti, De Angelis, che ricorda dunque i viaggi marittimi e coloro che viaggiano. Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 32.

questa devozione divenne parte della tradizione italiana grazie all'intervento dei commercianti De Angelis nel portare la Santa Casa nella Penisola Italiana. Pertanto, in modo da proteggere gli Italiani nei lunghi viaggi a cui erano sottoposti nello svolgimento del loro mestiere¹⁴⁹, il culto della Madonna di Loreto assunse dentro la colonia lisbonese un ruolo fondamentale.

Per quanto riguarda la data della consacrazione della chiesa, si crede¹⁵⁰ sia stata realizzata l'8 febbraio 1522 sotto l'appena sorto governo di João III. Fu questo monarca che nel 1530 accettò la proposta dei confratelli di esentarli dal pagamento della tassa comunicale sulla compra di terreni contigui, al fine di ampliare la Chiesa. Tuttavia, la costruzione si rivelò complessa da gestire, soprattutto a causa della mancanza di denaro che portò costanti interruzioni dei lavori¹⁵¹, dimostrando che le autotassazioni applicate alla comunità erano infatti insufficienti. Per complicare la situazione, ci furono anche delle querele tra i confratelli e il vescovato di Lisbona, portando nel 1545 all'annullamento della bolla papale del 1523 che concedeva la comunità italiana a istituire una parrocchia senza il permesso dell'autorità della città, problema risolto nel 1551 attraverso un accordo tra la Confraternita di Loreto e il Capitolo di Lisbona. Questo accordo prevedeva delle concessioni da parte degli Italiani, come la rinuncia dei loro privilegi concessi dal Papa e l'obbligazione di scegliere come loro parroco uno dei dieci cappellani della Cattedrale di Lisbona. Inoltre, per evitare gli inconvenienti tra la chiesa e la Parrocchia dos Mártires, il Capitolo di Lisbona decise di tracciare i limiti della nuova parrocchia in modo a non interferire con i confini dell'altra¹⁵².

Nonostante questi conflitti, il senso di compattezza della comunità italiana continuò forte negli anni che seguirono, soprattutto nei momenti più difficili, come quando un secolo dopo, nel 1651, avvenne un devastante incendio all'interno della struttura. Tutti i confratelli parteciparono con grosse donazioni per «continuar com as obras da dita Igreja e reformar a fabrica della que se lhe queimou no incêndio a qual se havia de fazer com esmolas que algumas pessoas deixarão para a dita obra»¹⁵³. Fu, pertanto, negli anni di ricostruzione della chiesa che si ebbero tra il 1669 e il 1684 due campagne scultoree arrivate da Genova¹⁵⁴ – come sarà analizzato più avanti nella tesi.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Questo dato appare in una notizia posteriore, della seconda metà del XVIII secolo, scritta da Giovanni Battista de Castro. *Ivi.*, p. 43.

¹⁵¹ È noto un contratto di cessione della Cappella Maggiore al fiorentino Luca Giraldo il 2 marzo 1551, il quale obiettivo era accelerare i lavori interrotti a causa della mancanza di fondi. Cfr. N. Alessandrini, *A alma italiana...*, cit., p. 170; S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 42.

¹⁵² *Ivi.*, pp. 44-46; N. Alessandrini, *La presenza italiana...*, cit., p. 39.

¹⁵³ ANSL, cassa XVII, doc. 4 citato in N. Alessandrini, *A alma italiana...*, cit., p. 175.

¹⁵⁴ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 13.

9. Gli anni della Monarchia Duale: il credito genovese nel mercato lisbonese

A cinquant'anni dal glorioso viaggio di Vasco da Gama, la tendenza egemonica del Portogallo si era ormai quasi completamente dissolta verso la metà del XVI secolo a causa delle difficoltà finanziarie ereditarie, ostacolato dalle risoluzioni delle costanti sfide che un Regno di vaste dimensioni era costretto ad affrontare. Difatti, fu proprio l'estensione del suo impero, alleata a proposte politiche frustrate, che condusse al momento di fragilità economica del Paese. La situazione era peggiorata significativamente dopo il decesso di João III nel 1557 a cui – per via della morte prematura dei figli – succedette il nipote di tre anni, Sebastião I. L'auge dell'instabilità politica avvenne però nel 1580 quando (come s'è visto nel capitolo precedente) a seguito di varie peripezie, il Regno finì integrato in una Monarchia duale con la Spagna.

La comunità genovese, arricchita nel corso dei secoli e attiva negli affari con la corte, si vide pregiudicata a causa delle difficoltà economiche della Corona, come ne informa una lettera del 12 marzo 1560¹⁵⁵, esprimendo il valore di circa un milione di ducati di debito con i mercanti genovesi (avendo posteriormente rettificato l'importo in due milioni su un'ulteriore missiva, il 1° giugno 1560). Per colmare i debiti contratti con i genovesi, la Corona mise a disposizione il denaro sotto la forma di *tenças*, ovvero titoli di debito pubblico, che venivano acquistati non solo da genovesi residenti a Lisbona ma anche da membri delle grandi famiglie genovesi attive sia in Spagna che a Genova¹⁵⁶.

Nel 1565 le dinamiche all'interno della colonia italiana iniziarono a cambiare. Nell'ultimo quarto del secolo si assistette, infatti, al «passaggio dell'egemonia economica fiorentina, che aveva caratterizzato le prime tre decade del Cinquecento, ad una genovese»¹⁵⁷, grazie al crescente influenza di quest'ultima negli affari in territorio lusitano. Pur non essendo direttamente connessa alla situazione interna del Portogallo, una delle cause principali di questo cambiamento fu la bancarotta dichiarata dal Re spagnolo Filippo II nel 1575¹⁵⁸. L'influenza genovese sulle finanze di Spagna era già stata consolidata dall'accordo fra Carlo V e Andrea

¹⁵⁵ Questa lettera venne redatta da Venezia dall'ambasciatore veneziano a Toledo, Paolo Tiepolo. Cfr. N. Alessandrini, *La presenza genovese...*, cit., p. 77.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ivi.*, p. 78.

¹⁵⁸ A causa delle continue guerre intraprese dalla Monarchia Ispanica e delle ingenti risorse che queste richiedevano, Filippo II fu costretto a prendere delle misure che permisero di recuperare le perdite delle casse regali. Sulla bancarotta Spagnola si veda M. Drelichman, H. J. Voth, *The Sustainable Debts of Philip II: A Reconstruction of Castile's Fiscal Position, 1566-1596*, in «The Journal of Economic History», vol. 70, n. 4, 2010, pp. 816-819.

Doria del 1528, che aveva garantito a Genova un ruolo cruciale nel sistema economico asburgico, al punto da influenzarne persino le decisioni politiche, grazie al controllo quasi assoluto dei finanziamenti statali¹⁵⁹. Per far fronte alla crisi, Filippo II fu così costretto a dichiarare l'insolvenza e a sospendere il pagamento di tutti i debiti contratti con i creditori stranieri, interrompendo temporaneamente i rapporti con i banchieri genovesi. Questi ultimi, spinti dalla necessità di trovare nuovi sbocchi per tutelarsi dal collasso finanziario spagnolo, rivolsero la propria attenzione al mercato portoghese. L'ingresso nel contesto lusitano fu agevolato dai forti legami tra le compagnie genovesi già insediate nella Penisola e dalla cooperazione interna dalla comunità italiana a Lisbona, che offrì ai nuovi arrivati posizioni di privilegio¹⁶⁰. Un esempio significativo è rappresentato dal mercante genovese Stefano Lercaro, il quale, al momento della bancarotta spagnola, risultava creditore di 400 mila *Reis*. Egli intratteneva stretti rapporti commerciali e di amicizia con il connazionale Antonio Calvo, residente a Lisbona da alcuni anni, la cui famiglia era strettamente legata alla nobiltà portoghese¹⁶¹. Questo legame si rivelò particolarmente vantaggioso, sia per gli affari di Lercaro¹⁶² sia, più in generale, per l'affermazione dell'egemonia genovese nell'economia portoghese verso la fine del Cinquecento.

Il percorso di Stefano Lercaro non si limitò esclusivamente alla sfera economica, ma si estese anche a quella diplomatica, poiché ricoprì funzioni proconsolari a Lisbona in rappresentanza della Repubblica di Genova, assumendo un ruolo di particolare rilievo soprattutto quando, in seguito alla spedizione africana del 1578, il Portogallo entrò a far parte della Monarchia duale¹⁶³. In un primo momento, assunse la funzione di intermediario del Monarca nelle questioni legate al commercio del sale; ma, la sua definitiva ascesa nel panorama politico-economico del governo ispanico si verificò nel 1587 quando Filippo II, in una lettera indirizzata ai deputati portoghesi, annunciò che Lisbona sarebbe diventata sede di fiere di cambio. Fu proprio Lercaro, assieme al connazionale Giulio Spinola, a ottenere l'autorizzazione reale per aprire una banca di cambio «con la clausola che nessun altro mercante avrebbe potuto aprirne un'altra nell'arco di dieci anni»¹⁶⁴.

¹⁵⁹ La politica finanziaria genovese con la Corona spagnola si sviluppava attraverso la concessione di *asientos*, ossia contratti di prestito, ricevendo in cambio elevate regalie e privilegi fiscali, come la gestione dell'importazione dell'argento delle colonie americane, commercializzandolo poi in Europa.

¹⁶⁰ N. Alessandrini, *Mercadores italianos...*, cit., p. 131.

¹⁶¹ La figlia di Stefano Lercaro, Francesca, si era sposata con Cristóvão de Távora, nobile appartenuto al Consiglio di Stato del Re Sebastião. Cfr. Ead., *La presenza genovese...*, cit., p. 80.

¹⁶² Ead., *Mercadores italianos...*, cit., p. 131.

¹⁶³ Ead., *Os italianos na Lisboa...*, cit., p. 285.

¹⁶⁴ Ead., *La presenza genovese...*, cit., p. 84.

Alla fine del secolo, nel 1596, si verificò una nuova bancarotta castigliana che – analogamente a quanto accaduto due decenni prima – portò nuovamente alla sospensione dei pagamenti degli *asientos*. Di conseguenza, gli affari si bloccarono nella capitale portoghese e molte compagnie finirono per fallire, contribuendo all'instabilità economica del Paese mentre cresceva la sfiducia nei confronti della monarchia filippina. Tuttavia, la rete di creditori genovesi rappresentava ancora una via percorribile per la risoluzione dei debiti lasciati in eredità dalla morte di Filippo II (circa cento milioni d'oro); per questo motivo, il nuovo Sovrano, Filippo III, riaprì i rapporti finanziari con Genova richiedendo la concessione di sette nuovi contratti di prestito¹⁶⁵.

Fu dunque durante il cosiddetto *siglo de los Genoveses* che, grazie ai solidi rapporti economico-finanziari con la Corona spagnola, le compagnie genovesi riuscirono a espandere le proprie attività per tutta la Penisola Iberica e, al momento dell'Unione, ad assicurarsi i settori più redditizi del mercato lusitano, come la dogana, la banca di cambio e il commercio del pepe. Grazie alla Monarchia filippina che si presentava sempre più debole finanziariamente, segnata da costanti crisi d'insolvenza, i legami familiari e di amicizia con i residenti presso la corte madrilena e in patria garantirono il consolidamento della presenza dei creditori genovesi in Portogallo, consentendo loro di mantenere una posizione di rilievo nella finanza europea. In questo modo, la prosecuzione del *siglo* fu assicurata attraverso l'indispensabilità della comunità genovese nell'economia portoghese¹⁶⁶.

Tuttavia, nei primi decenni del XVII secolo si registrò una trasformazione nella composizione genealogica degli attori economici italiani, come evidenziano i documenti conservati nell'ANSL¹⁶⁷, emergendo nuovi protagonisti che giunsero a dominare la scena economica portoghese.

¹⁶⁵ I nuovi *asientos*, come ha riportato Nunziatella Alessandrini, corrisposero al valore di 1.420.000 scudi ripartiti tra Carlo Spinola (510.000 scudi), Giulio Spinola (250.000 scudi), Ottavio Centurione (250.000 scudi), Giovanni Giacomo e Domenico Doria (200.000 scudi), Giovanni Benito e Cataneo Serra (60.000 scudi), Agostino Raggio (50.000 scudi) e Lelio Deodati (100.000 scudi). Cfr. *Ead.*, *La presenza genovese...*, cit., p. 87.

¹⁶⁶ *Ead.*, *Os italianos na Lisboa...*, cit., p. 290.

¹⁶⁷ *Ivi.*, p. 292.

10. La società Micone-Carrega-Gheresi e la contribuzione per il recupero economico portoghese

A partire dalla seconda metà del XVII secolo, dopo la restaurazione dell'indipendenza nel 1680, il Regno portoghese fu costretto a riposizionarsi nella nuova Europa seicentesca, cercando in ogni modo di ristabilirsi sia sul piano politico che su quello economico. Fu fin da subito che le colonie brasiliane iniziarono ad assumere un'importanza crescente nel riequilibrio della bilancia commerciale lusitana¹⁶⁸, costituendo una fonte ineludibile di ricchezza e potenzialità. Infatti, i ricavi del traffico coloniale permisero di aumentare le casse del Regno, aumentando i capitali che vennero utilizzati nella guerra contro la Spagna¹⁶⁹.

La produzione zuccherifera era così lucrativa che incominciò ad attirare l'interesse della potente Marina Olandese dal 1630, dando luogo a numerosi assedi cittadini, che finì per conquistare e controllare importanti regioni, ricche di canna da zucchero. La Corona portoghese cercò subito di risolvere la situazione attraverso la diplomazia, senza però ottenere il successo sperato, poiché, nonostante il trattato firmato tra le due Nazioni nel 1641, si contendeva gli stessi territori delle Provincie Unite. La sicurezza delle flotte portoghesi – che circolavano al largo della costa brasiliana – fu dunque compromessa, in quanto costantemente a rischio di essere attaccate e saccheggiate¹⁷⁰.

Di fronte a questa situazione critica, il Re João IV decise di creare nel 1649 la *Companhia Geral do Comércio do Brasil*, ovvero un'armata militare il quale obiettivo era servire da scorta alle imbarcazioni zuccherifere portoghesi che viaggiavano nell'Atlantico, destinate a raggiungere il porto di Lisbona. Tuttavia, da sola la Corona non era in grado di finanziarsi; dunque, per garantire l'efficacia della compagnia, la fece diventare una società anonima in cui portoghesi e stranieri potevano investire attraverso una partecipazione minima di venti *Cruzados*.¹⁷¹ Fu quindi in questo contesto che si assistette alla significativa partecipazione genovese nelle rotte dello zucchero – determinante per riempire le casse reali, riposizionando

¹⁶⁸ Cfr. Ead., A. Viola, *Genovesi e fiorentini...*, cit., p. 303; P. Calcagno, *Attraverso la porta di Lisbona: i generi coloniali volano del commercio luso-genovese tra XVII e XVIII secolo*, in *Reti marittime come fattori dell'integrazione europea*, Firenze 2019, p. 522.

¹⁶⁹ D. Ferreira e P. Dias, *op. cit.*, pp. 100-101

¹⁷⁰ L. Freire Costa, *Genoveses nas rotas do açúcar: a intromissão em exclusivos coloniais portugueses (c. 1650)*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., vol. 51, CXXV, n. 1, 2011, p. 919.

¹⁷¹ N. Alessandrini, A. Viola, *Genovesi e fiorentini...*, cit., p. 303.

il prestigio delle finanze di Genova in un'Europa in cambiamento¹⁷² e allo stesso tempo favorire il potere politico di un gruppo di banchieri-mercanti italiani a Lisbona¹⁷³.

All'origine della costituzione della *Companhia Geral do Brasil*, tre società di italiani entrarono a farne parte come azionisti: i fiorentini Luigi Scarlatti e Francesco Pardi (con un credito di 500 mila *Reis*), i veneziani Francesco e Bartolomeo Mora (con 2 mila *Cruzados*) e i genovesi Nicolò Micone, Francesco Andrea Carrega e Giovanni Girolamo Gherzi (con 3 mila *cruzados* da 400 *Reis*). Per quanto riguarda questi ultimi, non si sa con certezza la data di costituzione di questa società; si conosce però il legame commerciale e di amicizia tra Micone e Carrega che sin dal primo ventennio del Seicento accompagnò la redditizia attività di Nicolò a Lisbona, con l'arrivo posteriore da Cadice, nel 1636, di Francesco Andrea, nella capitale portoghese; realtà conosciuta attraverso i documenti che attestano il pagamento della tassa alla Chiesa del Loreto¹⁷⁴. Come consta nell'ANSL, nel 1640 gli affari dei due mercanti migliorarono, aumentando a loro volta le imposte verso la chiesa; una crescita che portò, nello stesso anno, alla decisione di associarsi in compagnia. Tuttavia, il successo commerciale del consorzio arriverà a partire dal 1646, anno in cui entrò a far parte Giovanni Girolamo Gherzi, anch'egli uomo d'affari di Genova¹⁷⁵.

Si conosce la partecipazione della società Micone-Carrega-Gherzi nella *Companhia Geral do Brasil* per via di una petizione da loro firmata, datata il 31 ottobre 1652, con la quale questi azionisti sollecitavano al Consiglio Ultramarino l'abrogazione del decreto emanato il 18 settembre¹⁷⁶ dello stesso anno, in cui erano previste misure contro la permanenza di stranieri in Brasile, vietando in questo modo la vendita da parte dei genovesi di prodotti arrivati dall'Italia, come gioielli, tessuti e sete¹⁷⁷. I tre mercanti richiedevano che gli fossero concessi uno statuto identico a quello dato ai nazionali, affermando – attraverso la presentazione di certificati

¹⁷² L. Freire Costa, *Genoveses nas rotas...*, cit., p. 923.

¹⁷³ *Ivi.*, p. 920.

¹⁷⁴ Relativamente a Nicolò Micone, si conosce l'inventario dei suoi beni che nel 1674, anno del suo decesso, vennero lasciati in eredità al nipote Domenico Micone, Parroco di Braga. Si ha conoscenza della presenza di familiari a Genova, come il fratello Bartolomeo Micone, che permise a Nicolò di organizzarsi in rete e arricchirsi negli anni. Per quanto riguarda Francesco Andrea Carrega, esso viveva con i fratelli (Tomaso, Maddalena, Simone e Innocenzo) a Cadice. Arrivò a Lisbona dopo che Innocenzo se ne andò, dato che si conoscono pagamenti alla Chiesa degli Italiani intorno agli anni 1630-1631, quindi si può dedurre che fosse stato il primo fratello a raggiungere la piazza di Lisbona. Cfr. N. Alessandrini, A. Viola, *Genovesi e fiorentini...*, cit., pp. 93-98.

¹⁷⁵ Relativamente a Gio Girolamo Gherzi si sa che fu il primo membro della famiglia Gherzi a trasferirsi a Lisbona, essendo residente dal 1640-1641. Posteriormente giunse la città il giovane Gio Giacomo Gherzi che ebbe un'importante influenza all'interno della capitale portoghese negli ultimi decenni del XVII secolo. Cfr. *Ivi.*, p. 304.

¹⁷⁶ Il presente decreto fu emanato dal Consiglio della Giunta appartenente alla *Companhia Geral do Brasil* con lo scopo di proteggere gli affari dei commercianti nazionali, pregiudicati dall'attività straniera.

¹⁷⁷ N. Alessandrini, *La presenza genovese...*, cit., p. 97; *Ead.*, A. Viola, *Genovesi e fiorentini...*, cit., p. 305.

ufficiali¹⁷⁸ – l'utilità dei loro mercati nelle colonie nell'aumento dei capitali regi, per via dell'entrata delle loro merci nella dogana di Lisbona. L'eventuale blocco al commercio genovese, con l'arrivo immediato dei loro corrispondenti in Brasile, avrebbe provocato un enorme danno alle casse portoghesi, per cui si decise di mantenere in buone relazioni i commercianti di Genova. La partecipazione di Micone, Carrega e Gheresi nella *Compagnia* si definì, in effetti, fondamentale nel recupero economico del Portogallo.

Il consorzio dei tre mercanti durò fino al 1664, l'anno in cui Giovanni Girolamo Gheresi decise di rientrare a Genova¹⁷⁹. Tuttavia, il suo ritorno in patria non si risolse nella sospensione della società: infatti, nell'anno successivo venne redatto un nuovo contratto, nel quale il nome di Giovanni Girolamo fu sostituito da quelli dei fratelli Cesare e Giovanni Tommaso Gheresi, stabilitisi a Lisbona dal 1656. La loro partecipazione segnò l'inizio della seconda fase della società Micone-Carrega-Gheresi (1665-1675), così come l'ha definito Alessandrini, in contrapposizione alla prima (1645-1664). In questo periodo essa riuscì a mantenersi operativa per dieci anni, come dimostra la distribuzione delle quote relative alla proprietà delle navi impiegate nel traffico mercantile¹⁸⁰. Cessò, in fine, con le morti dei primi fondatori, Niccolò e Francesco Andrea, rispettivamente nel 1675 e 1676.

11. L'egemonia della famiglia Gheresi

In pochi anni, i fratelli Cesare e Giovanni Tommaso Gheresi (e, più tardi, il nipote Bartolomeo¹⁸¹) si distaccarono negli affari portando «a un tale arricchimento della famiglia Gheresi che in breve divenne di primo piano all'interno della comunità italiana a Lisbona.»¹⁸². L'ultimo quarto del secolo XVII fu, in effetti, dominato da Cesare e Giovanni Tommaso, per cui viene consuetamente definito «secolo dei genovesi»¹⁸³. Riprendendo l'eredità affaristica lasciata da Giovanni Girolamo, i fratelli concentrarono la loro attività nel settore degli

¹⁷⁸ Vennero rilasciati certificati doganali sul loro contributo per l'imposto della guerra, e Francesco Andrea Carrega presentò anche la certificazione in quanto membro dell'Inquisizione. Cfr. *Ibidem*; L. Freire Costa, *Genoveses nas rotas...*, cit., p. 925.

¹⁷⁹ Benché Gio Girolamo fosse rientrato in Patria, egli non uscì dal circuito commerciale che univa Genova e Lisbona, essendo ritornato più volte nella capitale lusitana. Cfr. N. Alessandrini, *Reti commerciali genovesi a Lisbona nel secolo XVII: elementi di commercio globale*, in B. Crivelli, G. Sabatini (a cura di), «Storia economica», n. 2, XVIII, 2015, p. 282.

¹⁸⁰ Come ha dimostrato Nunziatella Alessandrini, le quote erano suddivise fra Micone e Carrega che ne possedevano la metà, mentre l'altra metà apparteneva ai Gheresi. Cfr. *Ivi.*, p. 283.

¹⁸¹ Bartolomeo era figlio di Francesco Gheresi, entrambi residenti a Genova, che sarà attestato a Lisbona nel 1701 con il nipote di Nicolò Micone, Giovanni Battista Micone. Cfr. *Ead.*, *Os italianos na Lisboa...*, cit., p. 318.

¹⁸² *Ead.*, A. Viola, *Genovesi e fiorentini...*, cit., p. 306.

¹⁸³ N. Alessandrini, *Reti commerciali genovesi...*, cit., p. 276.

investimenti finanziari. Si ha testimonianza di una lettera del 3 aprile 1977 inviata da Don Luís de Sousa, l'Ambasciatore del Portogallo a Roma (tra il 1676 e il 1682) al fratello Don Francisco de Sousa, dove si evince «a tirania de Gheresi» durante la loro attività presso i servizi di cambio dell'ambasciata, lamentandosi della pratica di valori «tão exorbitantemente imoderados»¹⁸⁴. Inoltre, furono prestatori di alte quantità di denaro.

La forza economica dei fratelli Gheresi si tradusse in ingenti donazioni alla Chiesa degli Italiani, come dimostra la documentazione presente nell'ANSL, motivo per cui ne furono eletti provveditori diverse volte¹⁸⁵. Come si osserverà nei capitoli successivi, la famiglia Gheresi svolse un ruolo importante nella riforma della chiesa, non solo grazie ai loro contributi monetari ma anche dai contatti con la patria, aprendo la possibilità di applicare la loro *tirannia* nel campo artistico attraverso la commissione scultorea genovese.

Nel corso del presente capitolo si è provato a raccontare in modo breve il ruolo dei genovesi nella Storia del Portogallo, ricordando l'intervento cardine che questa comunità ebbe all'interno delle dinamiche commerciali del Paese. Si dimostrò quanto i legami tra residenti a Lisbona e concittadini a Genova (o in altre parti, come Madrid e Cadice) furono essenziali per la loro egemonia nel mondo degli affari. Infatti, fu sin dal 1317 che gli esiti economici della comunità furono dipendenti dalle relazioni con il luogo di appartenenza (definite per sangue o per amicizia), costituendo le fondamenta di attuazione dei genovesi in un impegno continuo che culminò nell'ascesa seicentesca dei Gheresi. Il secolo XVII, o come ha definito Paolo Calcagno il «secolo delle compagnie»¹⁸⁶, spinse ancora di più quelle dinamiche, mettendo in atto progetti ambiziosi di collegamento commerciale tra l'Atlantico e il Mediterraneo. Riconoscere questo permette non solo di capire i rapporti socioeconomici tra le società liguri e portoghese, ma anche i percorsi di committenza artistica. Se da un lato il dominio della famiglia Gheresi fu particolarmente importante come modo per riposizionare la Repubblica di Genova all'interno del nuovo scenario politico europeo, in cui – come s'è visto – fu significativo il ruolo del mercante¹⁸⁷; dall'altro fu determinante per costruire una traiettoria estetica che si sovrappose alle altre nazioni italiane. In tal senso, come si analizzerà più dettagliatamente nel capitolo

¹⁸⁴ «Agora ueja Vossa Merce qual he a tirania de Gheresi, que he o único que leua cambios a 1400 reis ainda das letras que não tem paga prompta, e se não he o unico, tera so por companheiros aos que tomarão contrato a Sua Alteza que he couza lastimoza hauer de pagar estes cambios tão exorbitantemente imoderados.». La citazione è stata presa dalla lettera di Don Luís de Sousa: BA, Ms. 51 – V – 25, fls. 37v.-38 citato in *Ead., Os italianos na Lisboa...*, cit., p. 319.

¹⁸⁵ *Ivi.*, p. 320.

¹⁸⁶ P. Calcagno, *op. cit.*, p. 523.

¹⁸⁷ N. Alessandrini, A. Viola, *Genovesi e fiorentini...*, cit., p. 316.

successivo, le dinamiche politico-diplomatiche costituirono un fattore per la celebrazione dell'esportazione artistica in Portogallo.

CAPITOLO III

La produzione genovese in Portogallo: la committenza agli artisti

12. Il panorama della scultura portoghese nel XVII secolo prima dell'importazione barocca italiana

Il primo momento di apertura all'erudizione scultorea in Portogallo – come ha definito José Fernandes Pereira – avvenne in modo sperimentale nel Cinquecento con l'introduzione di nuovi canoni e forme rinascimentali raffinate, tendenzialmente più espressive e naturalistiche rispetto al gusto tardogotico, presenti nei capolavori di gran prestigio commissionati ad artisti stranieri¹⁸⁸. Questa trasformazione umanistica, però, si arrestò nella seconda metà del secolo a causa di un insieme di fattori che condizionarono l'evoluzione naturale della produzione scultorea, in modo che – a differenza di Italia o di Spagna – in Portogallo l'estetica rinascimentale non progredì verso la fase manierista. La scomparsa dei principali protagonisti, associata alla mancanza di continuità da parte delle maestranze locali, diede spazio alla realizzazione di programmi profondamente impegnati a rispettare i valori teologici ed estetici appena istituiti dal Concilio di Trento (1545-1563)¹⁸⁹. La scultura portoghese si incamminò principalmente sulla strada della produzione di immagini devozionali¹⁹⁰ – iconograficamente corrette ed *essenziali*¹⁹¹ – ritornando ad alcuni precetti della tradizione cristiana medievale e allontanandosi completamente dall'orientamento estetico degli *altri barocchi*. All'inizio del XVII secolo, la maggior parte di ciò che fu prodotto venne subordinato alle restrizioni post-

¹⁸⁸ L'introduzione del gusto rinascimentale nell'arte portoghese avvenne attraverso due vie: l'importazione di opere provenienti dalla Penisola Italica e la presenza di artisti di tradizione franco-fiamminga, come Nicolau de Chanterenne, Jean de Rouen e Philippe Hodart. Cfr. J. Fernandes Pereira, *A Escultura de Mafra*, Lisbona 2003, p. 5; P. Pereira, *Arte em Portugal*, Lisbona 2000, pp. 233-234.

¹⁸⁹ J. Fernandes Pereira, *Retórica da Perfeição (sobre arquitectura e scultura)*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1992, p. 79.

¹⁹⁰ J. Fernandes Pereira, *Escultura*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 166.

¹⁹¹ È significativo far riferimento al grande riformatore portoghese, Frei Bartolomeu dos Mártires, che nel suo *Catecismo de doutrina Cristã* (1564) ordinava la produzione di immagini che raffigurassero il mistero della fede. Nonostante non apprezzasse l'arte, non la considerava inutile, poiché essa permetteva l'insegnamento liturgico. L'uso dell'arte religiosa doveva essere, secondo la sua opinione, limitato all'essenziale. Sosteneva che le opere non dovessero rappresentare oltre a quanto strettamente necessario, rifiutando completamente il "superfluo". Su Frate Bartolomeu dos Mártires si veda R. A. Rolo, *Venerável Dom Frei Bartolomeu dos Mártires: o arcebispo Santo*, Torres Novas 1957.

tridentine, dove la scelta del decoro si trovava non solo nel rigore dei soggetti raffigurati ma anche nell'uso di materiali poveri (legno e terracotta policromati), più vicini all'allegoria teologica ed economicamente più accessibili, sostituendo il monocromatismo classico della pietra precedentemente adottato¹⁹². Inoltre, l'annessione con la Spagna, durante il *Siglo de Oro*, spostò la committenza erudita in altre parti lasciando agli scultori portoghesi un'attività marginale essenzialmente decorativa¹⁹³, tanto diversa da quella parallelamente sviluppata negli altri centri artistici in Europa.

È possibile individuare, seguendo la caratterizzazione di Reynaldo dos Santos – autore cardine degli studi sulla scultura –, tre momenti fondamentali del periodo barocco portoghese: quello *Seicentesco* (sotto il regno di Pedro II, 1667-1706), quello *Settecentesco* (sotto il regno di João V, 1706-1750) e il *barocco-rococò* (sotto il regno di José I, 1750-1777). Questa divisione di natura cronologica mira a una periodizzazione sul «conceito essencial das formas»¹⁹⁴, pur riconoscendo che la produzione artistica non rispetta rigorosamente tali confini temporali. Di fatto, come ha osservato Fernandes Pereira, la distinzione tra il primo e secondo barocco dovrebbe essere collocata nel 1732, anno in cui giunsero a Mafra le prime sculture provenienti dall'Italia¹⁹⁵.

La scultura barocca in Portogallo si definì, sin dalle sue origini, un'espressione tardiva, tanto nella cronologia quanto nelle intenzioni plastiche. Infatti, per comprenderlo, bisogna considerare due correnti contraddistinte che orientarono al tempo stesso la produzione: da un lato, l'accettazione positiva dei nuovi propositi stilistici barocchi; dall'altro, la difficile inclusione di quei medesimi presupposti o, addirittura, il loro rifiuto¹⁹⁶. Solitamente nella seconda metà del secolo, all'alba della Restaurazione e del regno di Pedro II, si poté in fine assistere al ritorno autonomo della produzione scultorea, non più strettamente collegata alle arti decorative, potendo così svilupparsi come un'arte maggiore in grado di essere paragonata ad altre produzioni europee. Sul volgere di quei decenni, a causa dell'importazione di sculture dalla Penisola Italica, si assistette – come ha osservato Teresa Vale – alla creazione di una nuova congiuntura culturale profondamente italianizzante che si tradusse in una transizione di

¹⁹² Furono pochi gli autori portoghesi che impiegarono la pietra come mezzo artistico; tra questi si annoverano soltanto Jacinto Viera e Claude Laprade.

¹⁹³ La scultura barocca portoghese si collegò soprattutto alla produzione di *talha dourada* (legno dorato), sia nella decorazione a rilievo delle pale d'altare sia nelle statue a tutto tondo (o parzialmente tondeggianti) che le accompagnavano.

¹⁹⁴ R. dos Santos, op. cit., p. 51.

¹⁹⁵ J. Fernandes Pereira, *Escultura*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *cit.*, p. 165.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

gusto¹⁹⁷. Va rilevato che a causa dei Sessanta anni del dominio filippino, la situazione artistica del Paese rimase piuttosto stagnante, ancora immerso in forme arretrate, per cui non stupisce la lenta apertura della committenza portoghese alla cultura europea, in parte resistente all'introduzione di novità stilistiche¹⁹⁸. Fu, tuttavia, un periodo fondamentale per comprendere il capitolo barocco, poiché le nuove tendenze diffuse nei circoli nobiliari prepararono il terreno ideale per la grande stagione della scultura settecentesca, contraddistinta dal senso eclettico dei suoi programmi¹⁹⁹.

13. La scultura genovese importata tra i secoli XVII e XVIII: riconoscimento degli agenti importatori

Per ragioni organizzative e di maggiore precisione descrittiva, si è optato per considerare due cicli di importazione scultorea genovese in Portogallo, distinti in base alle intenzioni estetiche e alla committenza che li caratterizzano²⁰⁰. Dopo il trattato di pace del 1668 – che pose finalmente fine, seppur per breve tempo, alle dispute con la Spagna – si crearono le condizioni ideali per un rinnovato investimento artistico, che contribuì parzialmente a far uscire il Portogallo dalla dimensione culturale periferica in cui si trovava inserito. Il primo – *Seicentesco* – si riferisce al fenomeno di acquisizione di opere da parte di committenti portoghesi nell'ultimo quarto del secolo. Il secondo – *Settecentesco* – ebbe inizio con l'ascesa al trono di João V e l'avvio della costruzione del Convento di Mafra, segnando per circa cinquant'anni il periodo aureo dell'importazione di opere d'arte italiane, soprattutto da Roma. Quest'ultimo si rivelò particolarmente significativo per lo sviluppo della produzione scultorea nella seconda metà del XVIII secolo, poiché le opere importate costituirono per la nuova generazione di scultori portoghesi fondamentali documenti visivi, utili a fornire nuovi modelli post-berniniani, maturati sotto la crescente influenza francese a Roma²⁰¹. Di particolare importanza fu l'arrivo a Lisbona, nel 1752, dello scultore romano Alessandro Giusti (1715-1799)²⁰², il quale, trasferitosi successivamente a Mafra per realizzare le pale marmoree (destinate a sostituire le tele romane precedentemente commissionate dal Re) fondò la cosiddetta Scuola di Mafra,

¹⁹⁷ T. L. M. Vale, *A importação...*, cit., p. 449.

¹⁹⁸ *Ivi.*, p. 454.

¹⁹⁹ J. Fernandes Pereira, *Escultura de Mafra*, cit., p. 5.

²⁰⁰ Cfr. T. L. M. Vale, *Escultura barroca italiana*, in N. Alessandrini, et al. (a cura di), op. cit., pp. 214-216.

²⁰¹ J. Fernandes Pereira, *Escultura*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), cit., p. 168.

²⁰² Su Alessandro Giusti si veda S. Saldanha, *Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra*, dissertação de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2012.

presso la quale numerosi apprendisti affluirono da ogni parte del Paese per partecipare all'esecuzione dei retabli della Basilica.

Detto ciò, sarà necessario passare all'identificazione degli agenti importatori di scultura, tenendo come riferimento la descrizione e la suddivisione già elaborate da Vale.

13.1. Secolo XVII

Dopo la Restaurazione del 1640, il Portogallo si aprì nuovamente alla scena internazionale grazie all'intensa attività diplomatica promossa da João IV. Questa, composta in gran parte da membri dell'aristocrazia ma anche da ecclesiastici²⁰³, rappresentò una via d'accesso nel territorio portoghese di novità europee. Gli ambasciatori, entrando in contatto con le diverse corti e centri culturali, contribuirono a diffondere in Portogallo un rinnovato interesse per la produzione artistica dell'epoca, su base italianizzante, diventando in un certo modo veri e propri mediatori del gusto. Il caso più noto fu – analizzato anche da Vale – quello di Don Luís de Sousa²⁰⁴, Ambasciatore portoghese a Roma tra il 1676 e il 1682 che colse l'occasione per visionare molteplici opere d'arte e monumenti, trovando tra gli affari diplomatici tempo per il piacere estetico: «Per Don Luís de Sousa sarebbe stato difficile rimanere indifferente davanti a tali manifestazioni artistiche, in una Roma pienamente barocca in cui le chiese si riempivano di opere di scultura e pittura»²⁰⁵. Infatti, provò, come attesta la sua corrispondenza, particolare fascino per le novità tecniche e linguistiche del tempo, acquistando alcune opere d'arte italiana – sia per la sua residenza presso la Santa Sede sia per il suo palazzo episcopale a Lamego²⁰⁶ – mostrandosi interessato a diffonderle in Portogallo. Il suo soggiorno romano, inoltre, fu importante per un'ulteriore commissione artistica (questa volta fortunatamente reperibile) in

²⁰³ Si considerano vari agenti diplomatici come ambasciatori, ministri residenti, inviati straordinari, incaricati di negozi e segretari di ambasciate. Cfr. T. L. M. Vale, *Coleccionadores ou adquirentes de obras de arte? Os embaixadores portugueses na Roma Barroca e seus contactos com a produção artística: o caso de D. Luís de Sousa (1676-1682)*, in «Artis. Revista de História da Arte e Ciências do Património», 2ª Série, n. 2, 2014, p. 24.

²⁰⁴ Per un approfondimento su Don Luís de Sousa si veda T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador português em Roma*, Lisboa 2006.

²⁰⁵ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 37.

²⁰⁶ La maggior parte delle opere non è oggi reperibile; tuttavia, la loro acquisizione da parte dell'ambasciatore è documentata da una lettera del gennaio 1681, redatta in prossimità del suo rientro in Patria, nella quale Don Luís de Sousa descrive al Conte di Ericeira. Ulteriori informazioni sulle opere acquistate dall'ambasciatore provengono da due documenti: un inventario dei suoi beni redatto nel 1697, in seguito a una lite tra il fratello Don Francisco de Sousa e la mitra di Braga (l'Arcivescovo Don João de Sousa, suo successore); e un elenco di dipinti presenti nella Quinta do Calhariz, databili agli ultimi anni del XVII secolo. A questi si aggiungono i cataloghi di due mostre intitolate *Exposições Philantropicas*, tenutesi a Lisbona tra il 1851 e il 1858, nelle quali furono esposte opere appartenenti alla famiglia Palmela, erede di Don Luís de Sousa. T. L. M. Vale, *Coleccionadores ou adquirentes...*, cit., p. 28.

cui Don Luís de Sousa svolse il ruolo di committente-intermediario in favore del 3° Conte di Ericeira, Don Luís de Meneses²⁰⁷ (Fig. 2). Questa rivoluzione culturale proseguì negli anni successivi, già sotto il governo di Pedro II, con «portugueses que, por razões várias, viajaram até Itália e apreciaram a arte do seicento»²⁰⁸, entrando in contatto con essa sia direttamente che indirettamente. Essi erano in grado di riconoscere il prestigio dell'arte italiana – e in particolare di quella romana – nel contesto dell'Europa Moderna²⁰⁹, maturando così lo spirito ideale per l'importazione di nuove direttrici barocche, soprattutto in una prima fase nella capitale portoghese, promossa da committenti privati, tanto aristocratici quanto ecclesiastici, e da diverse congregazioni religiose²¹⁰.



Fig. 2 Gian Lorenzo Bernini ed Ercole Ferrata, *Fontana di Nettuno*, ca. 1677-1680, Lisbona, Palazzo Nazionale di Queluz.

Inoltre – come si è avuto modo di dimostrare nel capitolo precedente – la seconda metà del XVII secolo fu segnata dalla rilevante presenza della comunità italiana residente a Lisbona,

²⁰⁷ Tale committenza, una fontana di Nettuno, è stata assai studiata da Teresa Vale. Per approfondimenti si veda T. L. M. Vale, *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*, in M. Lupetti (a cura di), «Traduzioni, imitazioni, scambi tra Italia e Portogallo nei secoli», n. 15-16, ottobre 2004, pp. 137-162; Ead., *Escultura barroca...em colecções públicas e particulares*, cit., pp. 37-62; Ead., *Scultura barocca...*, cit., pp. 35-55; Ead., *Ercole Ferrata e il Portogallo: uno scultore lombardo e il gusto di una committenza divisa tra Roma e Genova*, in «Artisti dei Laghi», n. 2, 2012, pp. 129-143.

²⁰⁸ Ead., *A importação...*, cit., p. 90.

²⁰⁹ Ead., *Coleccionadores ou adquirentes...*, cit., p. 29.

²¹⁰ Ead., *Escultura barroca italiana*, in N. Alessandrini, et al. (a cura di), *op. cit.*, p. 216.

in gran parte originaria di Genova, economicamente potente grazie alle proprie attività svolte soprattutto nell'ambito dei cambi e del credito di denaro. Nel 29 marzo 1651, la Chiesa degli Italiani, simbolo identitario dell'intera comunità, non resistette però a un devastante incendio che la distrusse «fino alle fondamenta»²¹¹. Alla luce di questa situazione, i confratelli agirono prontamente e nel brevissimo arco di due settimane, il 16 aprile, deliberarono in assemblea generale l'avvio della ricostruzione dell'edificio²¹². Volendo che la loro chiesa fosse *in tutti i sensi italiana* – e quindi quasi integralmente «trasportata dall'Italia»²¹³ – i membri della comunità si misero subito in contatto con i propri familiari e conterranei nella Madrepatria, favorendo così la comunicazione e agevolando una stretta collaborazione tra coloro che sovrintendevano ai lavori a Lisbona e coloro che, in Italia, ne avviavano e controllavano le committenze. Pur vivendo all'estero, la comunità era perfettamente aggiornata su quanto veniva prodotto in Italia e sulle più recenti novità artistiche²¹⁴. Associando tale conoscenza a risorse economiche cospicue e a una fitta rete di contatti – tanto per la realizzazione delle commissioni quanto per il trasporto delle opere – si diede avvio a due campagne di committenze tra il 1669 e il 1684, significative perché definirono il primo momento di contatto tra il Portogallo e la scultura italiana del tempo, costituendo, come ha sottolineato Carlos Moura, un paradigma barocco della capitale²¹⁵.

In sintesi, tenendo conto di quanto esposto, in una prima fase l'importazione della scultura genovese in Portogallo può essere ricondotta a tre categorie di agenti importatori: la comunità italiana (soprattutto genovese) di Lisbona, i committenti particolari dei circoli aristocratici ed ecclesiastici, e gli ordini religiosi.

13.2. Secolo XVIII

Con l'avvento del nuovo secolo, il panorama delle committenze scultoree subì alcune alterazioni²¹⁶. La prima metà del Settecento fu segnata dall'azione promozionale di fenomeni culturali che caratterizzarono il lungo regno di João V, indubbiamente connessa al nuovo modo

²¹¹ Lo studioso, al fine di rendere visivamente l'entità della distruzione, precisa che «I suoi ricchi marmi furono ridotti a calce; i preziosi candelieri e le lampade di argento fusi dal fuoco; le tele degli altari, opera di artisti italiani e portoghesi, arsero interamente; i ricchi broccati furono inceneriti; il soffitto, con i dipinti, bruciato; l'interno della chiesa trasformato in una fornace.» citato da S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 61.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ivi.*, p. 63.

²¹⁴ T. L. M. Vale, *A importação...*, cit., p. 197.

²¹⁵ C. Moura, *Parodi, Giacomo Filippo*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 344.

²¹⁶ T. L. M. Vale, *Escultura barroca italiana*, in N. Alessandrini, et al. (a cura di), *op. cit.*, p. 216.

di far politica del Sovrano, nel quale l'immagine assunse un ruolo tanto significativo quanto la parola²¹⁷. Il mecenatismo *joanino* si inserì, così, nel processo di affermazione internazionale della Monarchia Lusitana poiché – come ha spiegato Pimentel – il compimento di una «arte de Corte» modellata a seconda dei padroni del «barroco áulico europeu» – paragonabile, quindi, a quella delle grandi monarchie – avrebbe permesso a João V di collocarsi anch'egli sullo stesso livello di prestigio²¹⁸. Pertanto, risulta evidente non solo l'azione diplomatica dei suoi ambasciatori portoghesi, che svolsero una funzione determinante per la riaffermazione nazionale e per la conoscenza – in parte – dei precetti barocchi, ma anche il ruolo centrale della *diplomazia artistica* del Re, che fece dell'importazione di opere d'arte e della contrattazione di artisti stranieri un mezzo di propaganda politica²¹⁹.

Per sviluppare tale progetto, João V cercò nella Roma dei papi la chiave retorica della propria politica culturale. Così, durante i quarantatré anni che composero il suo regno, si registrò la presenza di pittori, architetti e scultori che contribuirono attivamente a rafforzare sul territorio portoghese il gusto italianizzante (inizialmente limitato all'ambito soprattutto cortigiano) per essere in seguito esteso ad altri settori di committenza. È tuttavia significativo rivelare come l'eredità artistica del secondo Seicento – in particolare nell'ambito della scultura – esercitò una profonda influenza sull'attrazione romana di João V²²⁰. Come accadde nel XVI secolo con il consolidamento del linguaggio rinascimentale attraverso la scultura, anche l'epoca d'oro del barocco portoghese sorse in linea con le tendenze prima praticate, a pieno con il codice artistico italiano. L'eredità artistica ricevuta dal Monarca consente, in effetti, di comprendere, da un lato, le continuità e le rotture dei nuovi indirizzi artistici – ossia l'opposizione estetica alla tradizione barocca nazionale a favore dei presupposti classicheggianti²²¹ – e, dall'altro, l'azione della committenza regale come motore di orientamento. L'esempio più emblematico di questa politica culturale fu la sontuosa Capella di San Giovanni Battista nella Chiesa di São

²¹⁷ A. C. Araújo, *Ritualidade e poder...*, cit., p. 185.

²¹⁸ A. F. Pimentel, *António Canevari e a Arcádia Romana: subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V*, in T. L. M. Vale (a cura di), *Lisboa barroca e o barroco de Lisboa: Colóquio de História da Arte*, Lisbona 2007, p. 31.

²¹⁹ *Ivi.*, p. 32.

²²⁰ J. Fernandes Pereira, *Retórica da Perfeição...*, cit., p. 86.

²²¹ A. F. Pimentel, *Uma Capela...*, in T. L. M. Vale (a cura di), *op. cit.*, p. 23.

Roque a Lisbona²²², commissionata e interamente prefabbricata a Roma²²³, per essere poi trasportata e rimontata, pezzo per pezzo, nel sito destinato (Fig. 3). Rappresentò, inoltre, un importante luogo formativo per le future generazioni di artisti portoghesi nei confronti della cultura italiana e contemporaneamente si affermò nell'arte barocca portoghese come un *oggetto* dai caratteri unici²²⁴. Il desiderio del Sovrano di ottenere un'*opera d'arte totale*, interamente italiana, non costituiva un fatto nuovo; infatti, come si è visto prima, anche la commissione per la ricostruzione della Chiesa degli Italiani nel 1651 seguiva un'impostazione analoga sebbene il centro di produzione a cui rivolto fosse diverso.

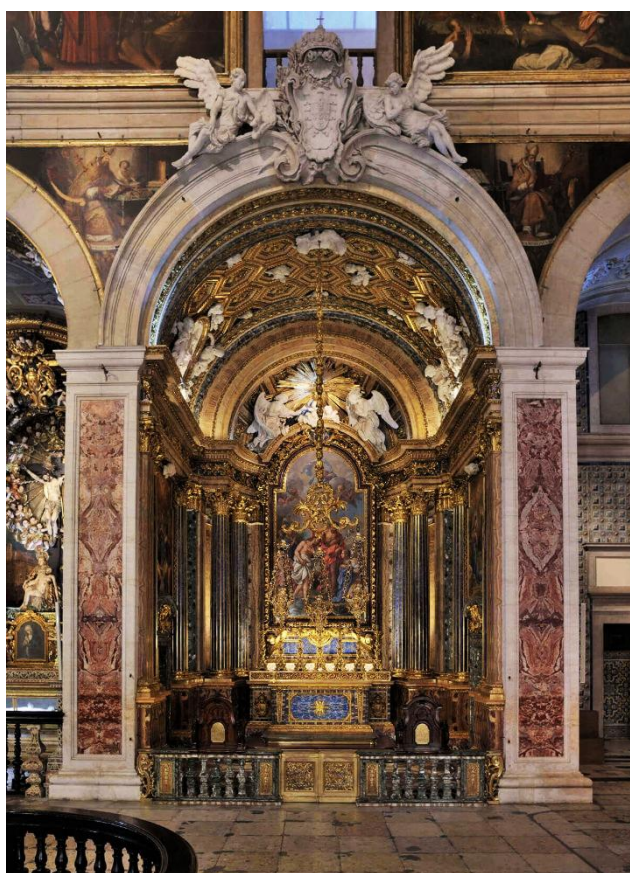


Fig. 3 Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi, Cappella di San Giovanni Battista, 1742-1747, Lisbona, Chiesa di San Rocco.

²²² António Filipe Pimentel ha ricordato che João V, durante una celebrazione religiosa nella Chiesa di San Rocco, fu colpito dall'unica cappella priva della protezione di un committente, caratterizzata da una sobrietà in netto contrasto con le altre cappelle, riccamente decorate. Siccome tale spazio era dedicato al suo santo patrono, il Sovrano decise di assumerne il patronato, ordinando ai propri architetti di rilevarne le misure affinché fossero inviate a Roma. Cfr. *Ivi.*, p. 22.

²²³ La Capella venne inoltre consacrata da Benedetto XIV nella Chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, il 15 dicembre 1744, otto anni prima che venisse trasportata a Lisbona. Cfr. F. Sousa Viterbo, R. Vicente d'Almeida, *A capella de S. João Baptista erecta na Igreja de S. Roque*, Lisbona 1902, p. 14.

²²⁴ A. F. Pimentel, *Uma Capela...*, in T. L. M. Vale (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

La visione *diplomatico-artistica* di João V, volta ad accostarsi all'estetica romana – sostenuta, tra l'altro, dalla fondazione della Accademia Portoghese di Roma²²⁵ che formava giovani artisti presso i più accreditati maestri dell'Urbe – causò, tuttavia, il ridimensionamento del ruolo di Genova all'interno del panorama dell'esportazione scultorea. Sebbene la produzione genovese si allineasse, per qualità e linguaggio, all'offerta romana dell'epoca, derivata in prima istanza dalla lezione di Pierre Puget (1620-1694)²²⁶ negli anni Sessanta del XVII secolo²²⁷, fu il prestigio di Roma a determinare le preferenze della committenza di corte. In questa prospettiva, riguardo all'importazione della scultura genovese in Portogallo nella prima metà del Settecento, è opportuno considerare come tale via d'accesso sia stata progressivamente ridotta dall'azione della Corona, ormai divenuta il principale committente del periodo. Nel Seicento, invece, oltre ai motivi di convenienza legati ai contatti diretti tra la comunità genovese e i propri conterranei, altri committenti considerarono nella produzione ligure il fattore economico. Essa, benché condividesse la magniloquenza retorica romana, risultava notevolmente meno costosa, rendendo possibile l'acquisizione non solo a chi non disponeva di grandi risorse economiche, ma anche a coloro che, pur possedendo una formazione più modesta, desideravano inserirsi nei circuiti eruditi e culturali, riconoscendo nella scultura genovese un mezzo di accesso graduale a tali ambienti²²⁸.

Sul piano della committenza esterna ai circuiti cortesi, verso la fine del XVII secolo si assistette a una progressiva perdita di rilevanza della comunità italiana a Lisbona: i confratelli, avendo appena completato la ricostruzione la Chiesa del Loreto, videro ridursi i loro contatti con le botteghe genovesi²²⁹. Contemporaneamente, si intensificò invece il rapporto tra Genova e le congregazioni religiose, che si distaccavano dalle dinamiche centralistiche di Lisbona, come attestano alcuni nomi di *bancalari* genovesi riportati alla luce da recenti ricerche

²²⁵ Per quanto concerne la fondazione, non è nota con certezza la data; tuttavia, la cronologia generalmente accolta dalla storiografia indica l'anno 1720. Cfr. T. L. M. Vale, *Uno scultore portoghese a Roma: José de Almeida (1718-1770) e l'Accademia del Portogallo nella prima metà del Settecento*, in «Studiolo», n. 13, 2016, p. 62. Per un approfondimento sull'Accademia del Portogallo a Roma si veda Ead., *A Academia de Portugal em Roma ao tempo de D. João V*, Teresa Vale, Lisbona 2021, pp. 33-61.

²²⁶ Su Pierre Puget si veda V. Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova 1988, pp. 125-144; L. Magnani, *Pierre Puget a Genova per una committenza aggiornata*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989, pp. 135-142; Id., *Una cronologia per Pierre Puget a Genova*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 204-205; AA.VV., *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694), Un Artista Francese e la Cultura Barocca a Genova*, Milano 1995; AA.VV., *Pierre Puget, Peintre, Sculpteur, Architecte, 1620-1694*, Parigi 1995 (con bibliografia precedente).

²²⁷ Cfr. L. Magnani, *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'Età Barocca*, Bologna 1992, pp. 291-302.

²²⁸ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi per il Portogallo...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 212.

²²⁹ T. L. M. Vale, *Escultura barroca italiana*, in N. Alessandrini, et al. (a cura di), *op. cit.*, p. 216.

archivistiche, attraverso cui si importavano opere in legno policromo – notevolmente differenti dalle proposte tradizionali – e provenienti direttamente da Genova²³⁰.

A differenza di quanto osservato per il Seicento, nella seconda fase di importazione scultorea genovese in Portogallo si verificò un cambiamento nella distribuzione degli agenti importatori: se da un lato la partecipazione di aristocratici ed ecclesiastici diminuì – accompagnata dalla bassa incidenza regale, a favore della produzione *autenticamente* romana –; dall’altro, le commissioni delle confraternite aumentarono. Si può quindi concludere che, nonostante il prestigio si fosse spostato verso altri centri produttivi, la scultura genovese si aprì a un pubblico più vasto, ponendosi alla fruizione popolare e acquisendo, in tal modo, in Portogallo una portata sociale e culturale maggiore rispetto al periodo precedente.

13.3. Premessa

Prima di addentrarsi nel merito della scultura genovese realizzata per il Portogallo, si ritiene opportuno mettere in risalto un’ulteriore distinzione all’interno del panorama delle committenze. I documenti d’archivio attestano, come si vedrà in seguito, sia la presenza di opere di scultori inviate da Genova – per le quali realizzazioni risultano fondamentali i familiari dei mercanti genovesi rimasti in Patria, incaricati di supervisionare il buon andamento dei lavori – sia la presenza di scultori che operarono direttamente in Portogallo, trasferendovisi stabilmente. Questa seconda categoria risulta tuttavia meno sviluppata nel contesto d’importazione scultorea, pur rappresentando un aspetto di significativa importanza per lo sviluppo artistico nazionale²³¹.

In sintesi, alla luce di quanto finora esposto, il presente elaborato si propone di analizzare la scultura genovese in Portogallo suddividendola in base a quattro categorie distinte:

- la diversità di agenti importatori: la comunità italiana, i privati aristocratici, i privati ecclesiastici, le congregazioni religiose e la Corona;

²³⁰ F. Franchini Guelfi, *Spagna e Portogallo*, in D. Sanguineti (a cura di), *Maraglianeschi. La grande scuola di Anton Maria Maragliano*, s.l. 2018, p. 337.

²³¹ Come emerge dalla ricerca di Maria João Coutinho sulla produzione di intarsi policromi in Portogallo, l’arrivo di maestri provenienti dalla Penisola Italica, in particolare da Genova, costituì il principale veicolo di diffusione di nuove pratiche e di scambio di saperi, contribuendo in modo determinante all’affermazione di tale arte nel contesto portoghese. Cfr. M. J. Coutinho, *A produção portuguesa de obras de embutidos de pedraria policroma (1670-1720)*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Universidade de Lisboa, 2010 (relatore prof. Vitor Serrão), p. 501.

- i criteri cronologici, la quale distinzione permette di evidenziare il momento in cui la crescente preferenza per la produzione romana segna una svolta significativa, accompagnata da una progressiva diminuzione della rilevanza genovese;
- la geografia della produzione, tra opere eseguite a Genova e in territorio lusitano;
- la differenza di produzione scultorea, quest'ultima divisa tra produzione marmorea (di pietra lavorata) e produzione figurativa (a tutto tondo), in cui si inserisce anche la produzione in legno.

Per quanto riguarda invece la tematica delle opere, la varietà e la dispersione degli esemplari non consentono di considerarla un elemento essenziale per la definizione di un quadro critico organico sul tema, per cui viene esclusa come un fattore organizzativo.

14. La Chiesa di Nostra Signora di Loreto

14.1. Le relazioni diplomatiche tra la Repubblica di Genova e il Regno di Portogallo: l'azione culturale di Carlo Antonio Paggi a Lisbona (1656-1666)

Sin dall'insediamento della prima comunità genovese a Lisbona, le relazioni tra la Repubblica di Genova e il Regno di Portogallo si fondarono essenzialmente su interessi di natura socioeconomica e commerciale. Se, da un lato, i genovesi erano attratti dall'apertura portuale portoghese, inizialmente verso il mare delle Fiandre e, poi, lungo le rotte atlantiche e orientali, propizia all'internazionalizzazione di vaste reti commerciali; dall'altro, la Corona portoghese guardava con interesse al loro spirito imprenditoriale, capace di far circolare ingenti capitali all'interno del Regno. Per tale motivo, già a partire dal XIV secolo, si assistette alla concessione di diversi privilegi e agevolazioni fiscali alla comunità genovese²³² che ebbe una forte presenza in territorio lusitano imponendosi tra le varie nazioni straniere come la più potente.

Inoltre, a partire dal 1620, a seguito delle numerose bancarotte spagnole, avvenne l'esodo iberico genovese (verso il Portogallo) che fu un punto di svolta significativo per il

²³² F. Morais do Rosário, *Genoveses...*, cit., pp. 74-75.

recupero delle finanze portoghesi. Fu precisamente in questo periodo che la «tessitura diplomatica tra i due Stati»²³³ si rin vigorì ulteriormente a causa del consolidamento del movimento antispagnolo all'interno della Repubblica, definito da Alessandrini «partito dei repubblichisti», che, per preservare la propria sopravvivenza economico-finanziaria, riteneva non fosse più produttivo investire in Spagna²³⁴. Lo storico accordo politico-militare del 1528 risultava ormai insostenibile per gli uomini d'affari genovesi, i quali, osservando l'incapacità della controparte di mantenerlo, volsero lo sguardo verso i mercati e la Banca del vicino Regno iberico, emancipandosi progressivamente dalla sfera d'influenza asburgica²³⁵. Inoltre, va ricordato che i primi decenni del Seicento – in particolare il secondo quarto del secolo – furono segnati da rivolte popolari e movimenti di resistenza, determinanti dalla svolta independentista lusitana, di cui la Repubblica, in parte, ne fece esempio nella propria *lotta* per l'autonomia²³⁶.

Per Genova il modo più proficuo di svincolarsi sarebbe stato il rafforzamento delle relazioni diplomatiche con il Portogallo, mediante una cooperazione economica più stretta. Quest'ultima mirava a favorire l'apertura marittima delle reti d'affari genovesi, il cui obiettivo era quello di «uscire dal Mediterraneo ed entrare in qualche modo nel commercio atlantico e/o orientale»²³⁷. Essa fu messa in pratica, inizialmente nel 1632, con la fondazione – tuttavia infruttuosa – della *Compagnia di Nostra Signora di Libertà* e, successivamente, con la creazione della *Compagnia Genovese delle Indie Orientali*, la quale prevedeva soprattutto il traffico di merci nel Giappone e nelle regioni limitrofe²³⁸. Fu in questo contesto di rinnovato approccio diplomatico-commerciale che, agli inizi degli anni Quaranta, si attesta l'insediamento della famiglia Gheresi a Lisbona, con l'arrivo sotto l'incarico consolare di Giovanni Girolamo, il quale, qualche anno più tardi, entrò a far parte – come si è osservato nel precedentemente – della società già appartenente ai genovesi Nicolò Micone e Francesco Andrea Carrega²³⁹.

²³³ N. Alessandrini, *Carlo Antonio Paggi...*, in *Ead., et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 116.

²³⁴ Cfr. *Ivi.*, p. 118; *Ead., Reti commerciali...*, *cit.*, in B. Crivelli, G. Sabatini (a cura di), *op. cit.*, p. 278.

²³⁵ *Ivi.*, p. 275.

²³⁶ Raffaele della Torre, giurista e politico genovese, nella sua opera *Historie dei suoi tempi*, dedicata alla ricostruzione della storia europea tra il 1610 e il 1648, affronta il tema della secessione del Portogallo, interpretando la «rivendicazione dell'indipendenza da parte della nobiltà portoghese [...] prometteva una rinascita del reame basata sulla navigazione e sul commercio coloniale» citato da N. Alessandrini, *Carlo Antonio Paggi...*, in *Ead., et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 118.

²³⁷ *Ead., Reti commerciali...*, *cit.*, in B. Crivelli, G. Sabatini (a cura di), *op. cit.*, p. 278.

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ È possibile ipotizzare che l'ingresso di Gheresi nella società sia avvenuto intorno al 1645, come attestano i dati riportati nel *Livro Mestre da Receita e Despesa*, conservato presso l'ANSL. Cfr. *Ivi.*, p. 279.

Nel 1656 giunse nella capitale lusitana Carlo Antonio Paggi con l'incarico di «zelar pelos interesses de uma companhia genovesa de navegação cujos navios tocariam no porto de Lisboa rumo a [...] terras brasileiras»²⁴⁰. Egli svolse, nella pratica, il ruolo di Console della Repubblica di Genova, sostituendo Giovanni Girolamo, il quale, insieme alla società, passò alla gestione della *Companhia Geral do Comércio do Brasil*. Carlo Antonio Paggi – figlio del celebre pittore genovese Giovanni Battista Paggi – aveva una formazione culturale di alto livello²⁴¹ e una laurea in diritto civile e canonico, qualità che facevano di egli la figura ideale da inviare a Lisbona. La sua conoscenza delle leggi avrebbe, infatti, potuto agevolare la difesa dei diritti della comunità genovese presso il governo portoghese e, al tempo stesso, rafforzare i contatti con l'élite locale²⁴². La presenza diplomatica del Paggi, tra il 1656 e il 1666, si inserì in un momento di «vital importância» per il Regno lusitano appena restaurato²⁴³: il Sovrano, desideroso di ottenere il riconoscimento internazionale da parte delle principali potenze europee, accolse il diplomatico genovese in un'udienza reale.

L'approdo diplomatico di Carlo Antonio Paggi non ebbe rilievo soltanto sul piano giuridico e politico, ma anche su quello culturale, al quale partecipò in maniera molto intensa. Nel 1658 pubblicò la prima traduzione in italiano di *Os Lusíadas* di Luís de Camões, con il titolo *Lusiada Italiana*, dedicandola al Papa Alessandro VII e al cardinale genovese Giacomo Franzoni. Nella dedica, Paggi dimostrò di essere pienamente inserito nell'ambiente della Corte portoghese²⁴⁴, dove era frequentemente invitato a partecipare ai circoli letterari della capitale²⁴⁵. Dalle lettere inviate in Patria si evince come Paggi fosse rimasto colpito dalla grandezza e dalla densità abitativa della città di Lisbona, aggiungendo che gli aristocratici portoghesi erano «inclinati a favor de' forestieri, particolarmente italiani», sebbene conoscessero poco le città d'Italia²⁴⁶. Per colmare tale lacuna, nel 1659 – con il finanziamento di Nicolò Micone – decise

²⁴⁰ T. L. M. Vale, *A importação...*, cit., p. 60.

²⁴¹ La biblioteca di Gio Battista Paggi comprendeva circa 300 volumi, relativi a diversi ambiti disciplinari, tra cui la teoria dell'arte, la filosofia, la religione, la musica, la grammatica, la matematica e la letteratura. Cfr. N. Alessandrini, *Carlo Antonio Paggi...*, in *Ead., et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 121.

²⁴² *Ivi.*, p. 122

²⁴³ T. L. M. Vale, *A importação...*, cit., p. 60.

²⁴⁴ Nel 1665 Carlo Antonio Paggi rassegnò le dimissioni dagli incarichi di console della Repubblica di Genova e di rappresentante della Compagnia di Navigazione del Brasile, al fine di intraprendere incarichi presso la Corte, proseguendo al contempo una collaborazione a tempo parziale avviata nel 1663. Cfr. F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi per il Portogallo...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, pp. 211-212

²⁴⁵ La corrispondenza di Carlo Antonio Paggi attesta il rapporto stretto tra il diplomatico e il Re João IV, nonché il costante aggiornamento fornito alla Repubblica. In particolare, egli si soffermò sulla situazione della corte portoghese successivamente alla morte di João IV nel 1656, esprimendo un giudizio favorevole nei confronti di Afonso VI, nonostante la sua condizione di salute, e manifestando ammirazione per la reggenza di Luísa de Gusmão. Cfr. N. Alessandrini, *Carlo Antonio Paggi...*, in *Ead., et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 130.

²⁴⁶ ANSL, *Copiador de cartas*, fl. 1 citato in N. Alessandrini, *Carlo Antonio Paggi...*, in *Ead., et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 125.

di pubblicare una sorta di guida storico-artistica della città di Genova²⁴⁷ che, come ipotizzato da Vitor Serrão, avrebbe potuto fungere da ispirazione per la «recostrução da igreja de Nossa Senhora do Loreto em termos de programa artístico e ornamental do templo»²⁴⁸.

L'azione diplomatica di Carlo Antonio Paggi contribuì, dunque, al rafforzamento dei rapporti culturali tra le due Nazioni²⁴⁹: da un lato, attraverso la traduzione italiana del poema camoniano e la divulgazione della storia e cultura di Genova, egli conferì prestigio a sé stesso e alla sua Patria; dall'altro, favorì il potenziamento economico e finanziario dei suoi concittadini residenti a Lisbona, grazie alla consulenza giuridica e ai privilegi ottenuti mediante le sue amicizie presso la corte lusitana. Questi ultimi, a loro volta, seppero valorizzare il prestigio acquisito anche dal Paggi, investendolo in attività di committenza artistica²⁵⁰.

14.2. Accenni sulla Chiesa

Dopo la risoluzione della polemica relativa alla giurisdizione della chiesa – la quale apparteneva contemporaneamente sia al Capitolo Lateranense e sia a quello di Lisbona – si diede ufficialmente avvio ai lavori. Tuttavia, l'aspetto attuale dell'edificio non corrisponde alle disposizioni architettoniche e decorative originarie della *prima* chiesa, a causa, dapprima, del devastante incendio del 1651, che segnò l'inizio di un periodo di straordinaria effervescenza culturale, e, successivamente, del terremoto del 1755, in seguito al quale «mezz'il cornicione sop^a la porta laterale le cadè, con alcune guarnizioni di marmo del frontespizio [...] ma [la chiesa] s'estinse con l'Incendio generale»²⁵¹. Nel 1785, a corredo della ricostruzione del quartiere²⁵², l'edificio fu oggetto di restauro ad opera dell'architetto José da Costa e Silva (1747-1819) il quale, sebbene di origine portoghese, aveva completato la propria formazione in Italia, circostanza che risultò determinante nella scelta di affidargli l'incarico. Si pensa che egli

²⁴⁷ Tale pubblicazione era intitolata *Carta del Illustrissimo Señor Federico Federici, em que se refieren algunas memorias de la Republica de Genova*. Cfr. F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi per il Portogallo...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 211.

²⁴⁸ V. Serrão, *A cripto-História de Arte - Análises de obras de arte inexistentes*, Lisbona 2001, p. 150.

²⁴⁹ È attestato, in particolare nel corso del XV secolo, l'approdo di numerose navi portoghesi nei porti di Genova e Savona, dai quali giunsero in Portogallo diversi prodotti italiani, quali tessuti, armi, manufatti di oreficeria, ceramiche e sculture. Sull'importazione di scultura italiana in Portogallo nel Quattrocento e nel Cinquecento si veda A. M. G. Machado, *Esculturas italianas em Portugal nos séculos XV e XVI*, dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade de Coimbra, 1995 (relatore prof. P. Dias), pp. 5-9.

²⁵⁰ Oltre alle opere d'arte commissionate per la Chiesa degli Italiani, sono note ulteriori committenze di carattere personale, desumibili, ad esempio, dai testamenti e dagli inventari di beni di Niccolò Micone e Francesco Andrea Carrega. Cfr. N. Alessandrini, *Os italianos na Lisboa...*, *cit.*, pp. 119-195.

²⁵¹ ANSL, *Libro dei Verballi della Giunta* citato in S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, *cit.*, p. 111.

²⁵² N. Alessandrini, S. De Cavi, *A antiga Igreja de Nossa Senhora do Loreto da Nação Italiana em Lisboa (1518-1651)*, in «Revista de História da Arte», n. 11, 2014, p. 51.

abbia cercato di mantenere la stessa disposizione interna elaborata dopo l'incendio del 1651, in particolare il progetto della Cappella Maggiore dell'architetto João Nunes Tinoco (1610-1689), risalente al 1664²⁵³.

Relativamente all'aspetto della costruzione primitiva, si conosce un documento comunale redatto il 24 aprile 1577, che – a seguito di un sopralluogo²⁵⁴ – autorizzava il Municipio ad avviare i lavori di demolizione della torre e l'allungamento della struttura, voluti dalla confraternita della chiesa. Il progetto divenne piuttosto grande, configurandosi come «una vera e propria ristrutturazione»: oltre all'ampliamento della struttura dell'edificio – che incorporò, a destra, parte della muraglia difensiva della città e allungò il presbiterio – furono costruite nuove cappelle, un nuovo portale principale e una scalinata d'accesso. Inoltre, fu realizzato un nuovo tetto e, per necessità, un nuovo soffitto a causa dell'innalzamento di un corridoio sopra le pareti, allo scopo di fortificare la struttura²⁵⁵. Nonostante nel documento redatto dal Comune siano menzionati altri *periti d'architettura* – ossia Giovanni Dall'Olmo, Benito de Morales e Hieronimo de Meneses – la maggior parte della critica attribuisce il ridisegnamento tardo-cinquecentesco della chiesa a Filippo Terzi (1520-1597)²⁵⁶. Trasferitosi in Portogallo nel 1577 al servizio del Re Sebastiano come architetto di fortificazioni, con cui partì nella spedizione africana dell'anno successivo²⁵⁷, è stato ritenuto che Terzi abbia contribuito al progetto, poiché il suo operato, fortemente legato all'architettura militare, corrisponde pienamente al carattere *funzionale* della chiesa: una nave unica con volta a botte,

²⁵³ *Ivi.*, p. 59.

²⁵⁴ Fu effettuato un sopralluogo all'edificio per valutare la possibilità di procedere con i lavori di ristrutturazione. Il relativo documento venne firmato, in ordine gerarchico, da: Fernando Pina Marequos (Assessore del Comune), Angelo Leone (Provveditore della chiesa), Hieronimo de Meneses (Perito), Giovanni Dall'Olmo (Perito), Benito de Morales (Perito), Nicolao Cochino (Maggiordomo della chiesa), Filippo Terzi (Perito) e Stefano Lercaro (Scrivano della Giunta Amministrativa). Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., p. 52; N. Alessandrini, S. De Cavi, *A antiga Igreja...*, cit., p. 62.

²⁵⁵ Per procedere, la Confraternita dovette richiedere un'autorizzazione a Francesco Giraldi, figlio di Luca Giraldi, proprietario dell'area adiacente al Muro di Don Fernando (XIV secolo), necessaria per l'ampliamento della chiesa. È noto, a questo proposito, il contratto stipulato tra Francesco Giraldi e la Chiesa di Loreto in data 7 aprile 1575. Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., pp. 54-55.

²⁵⁶ Su Filippo Terzi si veda E. Lavagnino, *L'opera del genio italiano all'estero. Gli artisti in Portogallo*, Roma 1940, pp. 53-72; D. Pascale, *Filippo Terzi bolognese. Precisazioni biografiche e stilistiche*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, Bologna 2017, pp. 71-82; M. Antonucci, *Le due vite di Filippo Terzi, architetto e ingegnere dall'Italia al Portogallo*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *op. cit.*, pp. 83-100; M. Soromenho, R. L. Branco, *The architectural career of Filippo Terzi in Portugal (1577-1597)*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *op. cit.*, pp. 101-124 (con bibliografia precedente).

²⁵⁷ Filippo Terzi, dopo la sconfitta portoghese, fu tra i numerosi prigionieri catturati; successivamente venne riscattato e rimpatriato a Lisbona, già sotto il governo spagnolo di Filippo II. Riprese gli incarichi precedentemente assunti per il Re Sebastiano e, nel 1590, divenne architetto generale di tutte le opere del Regno. Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., p. 53.

cappelle laterali incorporate nel corpo massiccio dell'edificio e presbiterio rettangolare²⁵⁸. Questa ipotesi viene ulteriormente supportata dal fatto che il suo nome compare nella descrizione dell'incendio del 1651 di Francesco Andrea Carrega – che scrisse: «tetto fabricato de grossi travi del famoso architetto Filippo da Tresò» – e dal suo ruolo di Provveditore della Chiesa negli anni 1589-1590, 1591-1592 e 1594-1595²⁵⁹. Nondimeno, Sergio Filippi ha anche ipotizzato la partecipazione di Giovanni Dall'Olmo alla progettazione della nuova chiesa. All'epoca Dall'Olmo ricopriva l'incarico di Console della Repubblica di Venezia – un ruolo che gli conferiva una certa influenza all'interno della comunità – ma aveva anche competenze tecniche che, secondo lo studioso, potrebbero aver facilitato la sua scelta da parte dei confratelli, permettendo loro di risparmiare sui costi²⁶⁰.

Tuttavia, indipendentemente dall'attribuzione progettuale, è importante notare che il rinnovamento della Chiesa del Loreto nel secondo Cinquecento rappresenta una chiara presa di coscienza da parte della comunità italiana, la quale riteneva fondamentale affermare il suo prestigio attraverso l'abbellimento dell'edificio, tra cui l'acquisto di «pinture di molta stima, alcune delle del grande Tiziano che restavano collocate nell'altare della Capella maggiore»²⁶¹. Ma non solo: infatti, le ricchezze all'interno risultano documentate nelle descrizioni redatte circa un secolo più tardi, quando, il 29 marzo 1651, la storia della chiesa fu in parte riscritta a seguito dell'incendio che, come già accennato, ne distrusse quasi completamente la struttura:

«I suoi ricchi marmi furono ridotti a calce; i preziosi candelieri e le lampade di argento fusi dal fuoco; le tele degli altari, opera di artisti italiani e portoghesi, arsero interamente; i ricchi broccati furono inceneriti; il soffitto, con i dipinti, bruciato; l'interno della chiesa trasformato in una fornace. Perfino i sepolcri, sotto il pavimento della chiesa, furono raggiunti dalle fiamme che penetrarono anche nella sala dell'archivio, bruciando buona parte dei documenti, preziosi per la storia della chiesa. Lo spazio di tre quarti d'ora fu sufficiente per distruggere un intero edificio più volte ristrutturato e ridecorato. Rimasero in piedi solamente le mura maestre, davanti le quali si saranno radunati stupiti e addolorati gli italiani.»²⁶².

La stima della comunità italiana per il proprio luogo di culto portò a un intervento particolarmente rapido, il cui progetto di riedificazione fu affidato all'architetto portoghese Marcos de Magalhães, come attestano i pagamenti registrati nel *Livro Mestre da Receita e Despesa*²⁶³. Il nuovo edificio (Fig. 4) venne ricostruito seguendo il tracciato delle antiche mura, che furono tuttavia interamente rinforzate all'esterno, così da poter sostenere il peso della nuova

²⁵⁸ N. Alessandrini, S. De Cavi, *A antiga Igreja...*, cit., p. 62.

²⁵⁹ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., p. 53.

²⁶⁰ *Ivi.*, p. 52.

²⁶¹ ANSL, *Caixa III/Patriarcato*, fasc. 16, pp. 131v-139 citato in *Ivi.*, p. 55.

²⁶² *Ivi.*, p. 61.

²⁶³ *Ivi.*, p. 63.

struttura del tetto. Fu inoltre edificata una nuova torre campanile; il portale laterale venne rifatto, mentre quello principale fu restaurato con l'intento di conferirgli un aspetto più imponente. All'interno aumentò il numero di cappelle, fu costruita una nuova sacrestia e l'intera zona del presbiterio venne riconfigurata²⁶⁴ con particolare attenzione da parte dei confratelli.



Fig. 4 Chiesa di Nostra Signora di Loreto, Lisbona.

A dispetto dell'accordo stipulato tra la Giunta Amministrativa e il mercante fiorentino Luca Girdali il 2 marzo 1551²⁶⁵ – come ne dimostra un documento d'archivio sopravvissuto all'incendio – in virtù del quale, a seguito di un rilevante investimento da parte del Girdali per la costruzione della Cappella Maggiore, egli ottenne il patronato dell'intera zona presbiteriale, ossia il diritto di gestirla e di sostenerne le spese di manutenzione²⁶⁶, i suoi discendenti, ai quali spettava per eredità quella porzione della chiesa, si rifiutarono di ricostruirla a proprie spese, perdendo così ogni diritto su di essa. La Capella Maggiore non fu tuttavia realizzata da

²⁶⁴ *Ivi.*, p. 65.

²⁶⁵ A causa dell'insufficienza dei fondi dei confratelli per la prosecuzione dei lavori, Luca Girdali decise di acquistare terreni e abitazioni adiacenti alla zona presbiteriale, assumendosi personalmente l'onere e le spese per il completamento dell'opera, al fine di collocarvi le armi della famiglia Girdali e destinare lo spazio come sepoltura per sé e per i propri discendenti. Cfr. N. Alessandrini, *A alma italiana...*, cit., p. 170.

²⁶⁶ Luca Girdali, oltre alla Capella Maggiore, si era impegnato a completare la costruzione delle due cappelle ad essa contigue, dedicate a Santo Spirito, sulla sinistra, e a Santa Caterina, sulla destra. Cfr. N. Alessandrini, S. De Cavi, *A antiga Igreja...*, cit., p. 58.

Magalhães, che nel frattempo era deceduto; il progetto passò quindi all'architetto João Nunes Tinoco. Inoltre, sul piano architettonico, le fonti relative alle *Spese* riportano la presenza, a partire dal 1665²⁶⁷, di due maestri genovesi, padre e figlio, Giovanni Maria e Giovanni Battista Castello, specialisti in edilizia²⁶⁸, assunti dalla Giunta Amministrativa tramite l'intermediazione di Bartolomeo Micone, fratello di Nicolò residente a Genova²⁶⁹. Essi rimasero a lavorare assieme all'edificio fino al 1661, anno in cui il padre fece ritorno alla Superba²⁷⁰.

14.3. I committenti: il ruolo genovese

Benché la presenza genovese predominasse nel mercato portoghese e atlantico (come già accennato, in particolare con le compagnie dei Lomellini, Centurione, Spinola e Salvago) nel primo Cinquecento coloro che più contribuirono all'entrata di capitali nel Regno furono i fiorentini, soprattutto per via del commercio orientale delle spezie²⁷¹. Tale tendenza economica è confermata dal sopracitato contratto del 1551, per quanto riguarda la celebrazione del patronato sulla Cappella Maggiore, da cui è possibile desumere i nomi dei mercanti – principalmente fiorentini – che diedero inizio all'edificazione della Chiesa di Loreto, tra cui il già citato Luca Giraldi, ma anche Giovanni Morelli e Giacomo de' Bardi²⁷². Si dovette attendere circa un secolo per assistere alla svolta genovese che, a partire dall'ultimo quarto del secolo, si manifestò con l'arrivo di investitori pronti a «injectar capitais no reino de Portugal»²⁷³.

L'affermazione economica genovese determinò, di conseguenza, la propria crescente influenza all'interno dell'amministrazione della Chiesa del Loreto. Sulla base dei documenti conservati presso l'ANSL, come ha evidenziato Alessandrini, tra il 1644 e il 1700 i ruoli di ufficiali della Giunta di Nostra Signora di Loreto furono occupati, in larga misura, da esponenti del gruppo genovese; infatti, «l'incarico di Provveditore venne mantenuto quasi esclusivamente dai componenti della compagnia genovese e, comunque, [...] un elemento del gruppo ricopriva

²⁶⁷ L'attività di Giovanni Battista Castello presso la Chiesa di Loreto è documentata nel 1665 tramite un pagamento effettuato al muratore. M. J. Coutinho, *op. cit.*, p. 130.

²⁶⁸ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., p. 63.

²⁶⁹ N. Alessandrini, *Os italianos na Lisboa...*, cit., p. 308.

²⁷⁰ In Portogallo, Giovanni Battista Castello contrasse un secondo matrimonio con la portoghese Anna Maria de Souza, con la quale formò famiglia. Morì a Lisbona il 7 gennaio 1680 e fu sepolto nella Chiesa di Loreto. Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., p. 63.

²⁷¹ N. Alessandrini, S. De Cavi, *A antiga Igreja...*, cit., p. 55.

²⁷² *Ivi.*, p. 56.

²⁷³ *Ivi.*, p. 55.

quasi sempre un incarico di prestigio»²⁷⁴. La Chiesa del Loreto costituiva «una sorta di “ambasciata d’Italia”», nella quale il mantenimento di posizioni di rilievo nell’amministrazione risultava proficuo tanto sul piano sociopolitico quanto su quello commerciale²⁷⁵. La funzione di Provveditore prevedeva un contatto costante con le cerchie più influenti della società portoghese – la Corona e il suo entourage – nonché con la nunziatura, la quale, a sua volta, permetteva ai genovesi stretti rapporti con l’ambiente ecclesiastico romano²⁷⁶. Inoltre, l’introduzione dei genovesi nei principali circuiti commerciali e diplomatici contribuì a diffondere e a mettere in pratica l’obiettivo della Superba di inserirsi in modo sempre più predominante nelle rotte marittime extra-mediterranee.

L’egemonia genovese assunse un rilievo particolare soprattutto in seguito al tragico avvenimento del 1651, quando la rapidità con cui si procedette alla ricostruzione della chiesa fu resa possibile, come sottolineato da Filippi, «per la tenacia e generosità dei genovesi Miccone, Gheresi e Carrega»²⁷⁷. Durante l’assemblea generale del 16 aprile i confratelli deliberarono le modalità per sostenere la ricostruzione dell’edificio. Decisero di incrementare i dazi sulle proprie merci, portandoli dal 25 al 50 per cento, e di partecipare con donazioni private o aziendali, registrate nel *Livro de Receita e Despesa*. Tra queste, la somma più cospicua fu versata proprio dalla compagnia Miccone-Carrega-Gheresi, con un contributo di 4.000.000 *Reis*, dieci volte superiore alla seconda donazione più alta²⁷⁸. Inoltre, i contatti di Francesco Andrea Carrega – all’epoca Provveditore della chiesa – con altri commercianti italiani residenti all’estero agevolavano l’arrivo dei materiali necessari alla costruzione. È il caso, ad esempio, del legname per il soffitto, inviato dal fiorentino Francesco Ferroni, residente ad Amsterdam²⁷⁹.

Il grado di rispetto della Confraternita per Nicolò e Francesco Andrea, per il loro impegno patriottico e finanziario che portò alla rapida riedificazione della chiesa, si manifestò nei momenti seguenti ai loro decessi (1675/1676), la quale decise di commissionare al pittore

²⁷⁴ Nella prima fase del dominio genovese si registrano i seguenti incarichi: Francesco Andrea Carrega fu Provveditore nel 1644, 1648-1655, 1658-1663, 1666, 1668-1669 e 1671-1673; Niccolò Miccone ricoprì il ruolo di Maggiordomo nel 1646; Gio Girolamo Gheresi fu Scrivano nel 1647. Con l’arrivo dei fratelli Gheresi, la situazione rimase favorevole ai genovesi: Cesare Gheresi fu Scrivano e Tesoriere tra il 1656 e il 1658, Scrivano nel 1697-1698, Maggiordomo nel 1670 e Provveditore nel 1674-1675, 1679-1685, 1687-1689 e 1694-1696; Gio Tommaso Gheresi fu Scrivano nel 1667, Provveditore nel 1677, 1690-1693 e 1698, e Maggiordomo nel 1686. Altri genovesi, legati ai Gheresi per vincoli familiari, ricoprirono incarichi amministrativi, come Pietro Francesco Ravara, nipote di Cesare e Gio Tommaso, che svolse le funzioni di Maggiordomo e Provveditore della chiesa. Cfr. N. Alessandrini, *Reti commerciali...*, in B. Crivelli, G. Sabatini (a cura di), *op. cit.*, pp. 283-284.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani, cit.*, p. 62.

²⁷⁸ Si fa riferimento alla donazione di Paolo Valerio del valore di 400.000 *Reis*. Cfr. *Ibidem*.

²⁷⁹ Tuttavia, a causa di forti burrasche durante la navigazione, la nave che trasportava il carico di legname naufragò. Cfr. *Ivi.*, p. 64.

genovese Giovanni Domenico Ponte (c.1654-1724)²⁸⁰, ormai recato in Portogallo da qualche anno, i loro ritratti²⁸¹.

Dunque, l'incendio del 1651 condusse, in un certo senso, alla «cristallizzazione [...] della supremazia»²⁸² della comunità genovese che raggiunse un nuovo status all'interno della Nazione Italiana, mediante i contributi economici e gli incarichi di prestigio. Nelle committenze artistiche – in particolare rivolte ad artisti loro conterranei – i genovesi trovarono un ulteriore mezzo per affermare la propria ambizione. Conoscitori delle innovazioni stilistiche italiane, sia attraverso i contatti familiari sia grazie alle notizie giunte al porto di Lisbona, spesso trasportate da mercanti liguri, fecero dell'arte un canale privilegiato per comunicare il valore artistico della città di Genova, ponendola sullo stesso livello di Roma. Svolgendo un ruolo fondamentale all'interno delle reti commerciali, essi contribuirono in modo determinante alla prima introduzione del linguaggio barocco in Portogallo, suscitando nella committenza lusitana una predilezione per modelli artistici di matrice italiana. In questo contesto è particolarmente significativo l'arco trionfale, commissionato dalla comunità mentre procedevano i lavori di ricostruzione della chiesa e collocato accanto all'edificio, concepito per il passaggio del corteo nuziale del Re Afonso VI con Donna Maria Francesca Isabella di Savoia nel 1666²⁸³, al quale le diverse comunità straniere contribuirono con donazioni²⁸⁴. L'arco degli italiani si distinse tuttavia dalle altre proposte per il suo carattere innovativo di evocazione barocca²⁸⁵ in una «classiceggiante solennità “romana”»²⁸⁶, come si evince dal disegno progettuale conservato presso l'ANSL.

²⁸⁰ Su Giovanni Domenico Ponte si veda C. S. Lopes, *O pintor João Domingos Ponte*, in J. M. Cordeiro de Sousa (a cura di), «Revista de arqueologia», vol. 2, 1934-1936, pp. 58-60; V. Serrão, *op. cit.*, pp. 159-165; C. Silva Lopes.

²⁸¹ I ritratti si trovano oggi nella Sala dell'ANSL, dopo essere stati originariamente collocati nella sacrestia, sopravvissuta all'incendio del 1755. Cfr. *Ivi.*, pp. 162-163.

²⁸² N. Alessandrini, *Reti commerciali...*, in B. Crivelli, G. Sabatini (a cura di), *op. cit.*, pp. 281.

²⁸³ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

²⁸⁴ P. Pereira, *Afonso VI, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 19.

²⁸⁵ V. Serrão, *op. cit.*, p. 150.

²⁸⁶ ²⁸⁶ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

14.4. Le opere di arredo marmoreo

Tomaso Orsolino

Intorno al 1668²⁸⁷, conclusa la fase ricostruttiva iniziale, incentrata sulla struttura architettonica e realizzata dagli architetti portoghesi Magalhães e Nunes Tinoco, i confratelli poterono dedicarsi all'apparato decorativo interno della chiesa. Dopo che i Giraldi persero i diritti di patronato sull'altare maggiore a seguito del loro rifiuto di coprire integralmente le spese di ricostruzione come stabilito dal contratto, nel 2 settembre – come attestano i registri sul *Livro das Actas das Sessões da Junta* – venne «mostrato una trasa, osy dibuscio che [il Provveditore] aveva mandato fare come resto stabilito in la gionta passata, per l'opera del Retabolo di Pietra per l'altar maggiore»²⁸⁸, con l'obiettivo di ottenere l'approvazione dei membri della Giunta. La *trasa*, raffigurante il progetto del corpo centrale dell'altare maggiore marmoreo, sarebbe stata successivamente inviata a Genova per ricevere una consulenza più competente da parte di marmorari e architetti, come deliberato il 25 dello stesso mese²⁸⁹. Tale scelta rispondeva, come ha evidenziato Fausta Franchini Guelfi, alla «volontà [dei confratelli] di riedificare il loro tempio con la “major magnificentia”»²⁹⁰, ponendo come priorità la ricerca di materiali di qualità e l'impiego di manodopera altamente qualificata. E, in effetti, nella seconda metà del Seicento, Genova, per quanto riguarda la produzione di arredi lapidei, si configurava nettamente come un vero e proprio «emporio internazionale dei marmi»²⁹¹. Tale primato derivava dal legame instaurato con il marchesato di Carrara (e Massa), che permise di armonizzare gli interessi di entrambi gli Stati. Se, da una parte, Carrara rappresentava l'indiscusso centro di eccellenza per la qualità del marmo, conquistando così una rilevanza pur rivestendo un ruolo politico secondario nel panorama peninsulare; dall'altra, la Repubblica, grazie al suo porto *internazionale* e «naturalmente profondo», poté dedicarsi allo smercio e

²⁸⁷ Tale data è indicata in quanto è documentato il pagamento, con relativa ricevuta firmata, per il disegno della Cappella Maggiore realizzato da João Nunes Tinoco, in data 9 agosto 1668. Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., p. 65. Inoltre, all'inizio del 1669 Cosimo I de' Medici visitò Lisbona e, nel diario del viaggio redatto dal conte Lorenzo Magalotti, si registra per il 24 gennaio una visita alla Chiesa di Nostra Signora di Loreto, i cui lavori risultavano già molto avanzati. Cfr. T. L. M. Vale, *Escultura italiana em Portugal...*, cit., p. 56.

²⁸⁸ ANSL, *Livro das Actas das Sessões da Junta*, 1°, p. 35b citato in S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., p. 65.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

²⁹¹ *Ead.*, *La scultura genovese del Seicento e del Settecento in Corsica. Immagini sacre e arredi marmorei per il territorio del dominio*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Genova 2005, p. 259.

lavorazione del marmo²⁹². Ciò fu reso possibile dalla forte presenza dei *magistri antelami* di Nazione Lombarda, riuniti in una corporazione regolata da statuti fin dal 1439, nella quale confluiva una molteplicità di botteghe di scultori e di professionisti specializzati – tra cui piccapietre, lapicidi, scalpellini, marmorari e muratori²⁹³ – articolati fra loro e in particolare attraverso complessi intrecci di «imprenditori, appaltatori di cave e commercianti di marmi oltre che scultori»²⁹⁴. La realtà della produzione scultorea a Genova era, pertanto, assai complessa, configurandosi non più in modeste botteghe di dimensione artigianale ma piuttosto «come un'impresa a conduzione generalmente familiare in cui confluiscono interessi in gran parte mercantili e commerciali»²⁹⁵. Tale attività imprenditoriale si basava sulla vendita di materiale lapideo tanto lavorato quanto non lavorato e, oltre all'*oro bianco* apuano, venivano commercializzati anche altre pietre: alcune estratte in Toscana, come il grigio *Bardiglio*, la violacea *Seravezza* e il *Giallo di Siena*, molto apprezzate per la loro similitudine con i marmi utilizzati in Epoca Romana²⁹⁶; mentre altre, invece, provenivano soprattutto dagli dintorni del golfo della Spezia e dai giacimenti lapidei alle spalle della Superba, tra cui il nero di Portoro e il verde di Polcevera²⁹⁷.

Ritornando alla Chiesa di Loreto, i recenti studi sulla componente scultorea della sua decorazione – condotti in gran parte da Vale attraverso un vero e proprio esercizio d'indagine presso l'ANSL – hanno permesso di individuare due campagne di importazione: la prima, tra il 1669 e il 1676, e la seconda, tra il 1679 e il 1685. I confratelli genovesi, potendo entrare in contatto diretto con le aziende grazie ai propri intermediari, avviarono la prima fase della committenza loreтана facendo «venire di Genova le pietre necessarie p il retabolo della capella maggiore»²⁹⁸ e per gli altari laterali. Nel 1669 si ha notizia del rilievo delle misure dello spazio

²⁹² Cfr. R. Santamaria, *Carrara / Genova andata e ritorno: marmi e maestranze tosco-liguri a Genova tra i secoli XVI e XVIII*, in G. Silvestri (a cura di), *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, architetto, decoratore (Carrara 1654 – Genova 1735)*, Fondinovo 2011, p. 340; M. C. Galassi, *Organizzazione e funzioni delle botteghe*, in Ead., E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 46-49.

²⁹³ R. Santamaria, *L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Settecento*, in «Studi di Storia delle Arti», n. 10, 2003, p. 63.

²⁹⁴ F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Genova 2002, p. 243.

²⁹⁵ M. C. Galassi, *Organizzazione...*, in Ead., E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 46.

²⁹⁶ In particolare, il Giallo di Siena, apprezzato per la sua gradevolezza cromatica, godette di ampia fortuna soprattutto tra il Cinque e il Settecento, poiché ricordava il Giallo Antico estratto dai Romani in Numidia (oggi Tunisia). Cfr. R. Santamaria, *Carrara...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 342.

²⁹⁷ Cfr. F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della devozione*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal (a cura di), *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Genova 2003, p. 177; Ead., *La scultura genovese...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 263; M. C. Galassi, *Organizzazione...*, in Ead., E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 54-55.

²⁹⁸ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani, cit.*, p. 65.

destinato all'altare, attestato nel *Livro Mestre da Receita e Despesa*, del quale risulta un pagamento a Gregório Luís per l'assistenza prestata nella definizione del tracciato, e nel 1670 vennero inviati a Genova dei modelli lignei, elaborati da Filipe Ramalho, di una colonna e di un capitello «de mandar fazer a Italia de pedra»²⁹⁹. Tali spedizioni trovano ulteriore conferma nello scambio epistolare fra Giovanni Girolamo Gherzi – da sette anni ormai ristabilito nel capoluogo ligure – e i provveditori della chiesa. Il 3 gennaio 1671 da Lisbona giunse un'indicazione precisa al fine di orientare più efficacemente Gherzi nella commissione: «quattro colonne [...] in conformità della Longhessa, è grossessa della misura mandata e solo che le colonne hanno di essere intorte»³⁰⁰, da realizzare in marmo di Carrara per i capitelli e in verde Polcevera per i fusti³⁰¹.

Nel frattempo, Giovanni Girolamo si impegnò a trovare nel dinamico ambiente genovese lo scultore più adatto a rispecchiare il valore sentimentale che la commissione aveva per la Confraternita. Il compito si rivelò tutt'altro che difficile, poiché a Genova, all'inizio degli anni Settanta, la bottega di maggior fama, e che gestiva buona parte della produzione scultorea in marmo, era quella di Tomaso Orsolino (c.1587-1675)³⁰², definita dai contemporanei come «bottega florida»³⁰³. L'attività di Orsolino non si limitava alla produzione marmorea – che, secondo la prassi del tempo, alludeva a un'ampia rete di operazioni – ma comprendeva anche l'appalto di cave e l'estrazione, il traffico e il commercio del marmo, collocandola in un circuito affaristico che rese il «mestre Orsolino»³⁰⁴ assai benestante³⁰⁵. Egli possedeva – come ha descritto un suo garzone, Carlo Ambrogio Casella – «delli marmi sopra del Ponte delli Calvi e

²⁹⁹ ANSL, *Diario da Receita e Despesa da Igreja Italiana de Nossa Senhora do Loreto*, 1ª serie, Libro 16, fl. 1 citato in T. L. M. Vale, “Che sarà cosa curiosissima e delle più belle” – A escultura barroca da Igreja do Loreto, in «Estudos Italianos em Portugal», n. 13, 2018, pp. 86-87.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

³⁰² Su Tomaso Orsolino si veda L. Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di “Nazione Lombarda” a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova 1985; V. Belloni, *op. cit.*, pp. 100-108; E. A. Armani, *Gli Orsolino*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 71-76; F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *op. cit.*, pp. 241-259; F. Franchini Guelfi, *La scultura genovese...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, pp. 259-277; D. Sanguineti, *Orsolino, Tomaso*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-orsolino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-orsolino_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 31.01.2026); G. Montanari, *Tomaso Orsolino in Santa Maria di Castello a Genova*, in «Paragone», 3ª serie, n. 126, LXVII, marzo 2016, pp. 23-44; *Id.*, *Tomaso Orsolino tra Pavia e la Certosa (1628-1635): precisazioni cronologiche e nuovi spunti per il ruolo di Ercole Ferrata*, «Bollettino d'Arte», vol. 44, 2019, pp. 65-92 (con bibliografia precedente).

³⁰³ V. Belloni, *op. cit.*, p. 104.

³⁰⁴ T. L. M. Vale, “Che sarà cosa...”, *cit.*, p. 87.

³⁰⁵ Per quanto riguarda la prosperità economica di Orsolino, si segnala il pagamento della tassa straordinaria per la costruzione della cinta muraria nel 1630, la cui quota a carico di Orsolino, marmorario, risultò piuttosto elevata, ammontando a venticinque lire. Cfr. D. Sanguineti, *Orsolino, Tomaso*, in *op. cit.* L'artista, come risulta dal testamento dello zio Battista Orsolino del 1625, si trovava in uno stato di «quasi indigenza», il che evidenzia il miglioramento economico conseguito grazie alla propria attività. Cfr. V. Belloni, *op. cit.*, pp. 101-102.

delli Spinoli, e Sottoripa un sito che teneva fuori della bottega, et in bottega Sottoripa, et in un'altra bottega in Strada Nuova»³⁰⁶, configurandosi come un'impresa molto complessa e, per necessità, strutturata³⁰⁷, che richiedeva la presenza di numerosi collaboratori, garzoni e apprendisti³⁰⁸. Tra i molti allievi di Tomaso Orsolino – oltre ai Garvo, di cui si parlerà più avanti – figurava Ercole Ferrata (1610-1686)³⁰⁹, la cui carriera si incrociò a sua volta con il Portogallo, in occasione della già menzionata commissione che mise l'Ambasciatore Don Luís de Sousa sotto il ruolo di intermediario per la realizzazione di una fontana raffigurante Nettuno a favore del conte di Ericeira (Fig. 2).

Tomaso Orsolino fu uno degli ultimi esponenti dell'Arte degli Scultori di Nazione Lombarda³¹⁰ e, sebbene la sua nascita – o perlomeno la prima infanzia – si collochi nel capoluogo ligure, come ha ipotizzato Venanzio Belloni a causa del trasferimento del padre Antonio da Ramponio, il suo stile non era, nel senso innovativo del termine, propriamente *genovese*³¹¹. Non venne, infatti, coinvolto dal passaggio *berniniano* del Puget³¹², risultandone anzi impermeabile. La scultura di Orsolino si inserisce pienamente nelle tendenze dominate da un linguaggio classicheggiante³¹³, presente tanto nelle opere monumentali quanto negli arredi, che monopolizzò la produzione ligure fino alla prima metà del Seicento e rappresentò un forte elemento di resistenza al cambiamento stilistico.³¹⁴ Inoltre, a differenza di quanto rivendicato dagli scultori che aspiravano a un'Arte dedicata alla scultura di figura in marmo – distaccandosi dai marmorari ma senza appartenere all'Arte dei Bancalari – la produzione di Orsolino comprendeva anche la progettazione di altari, aspetto dell'ampio ventaglio dell'*architectus*³¹⁵ che riveste specifico interesse per il presente lavoro.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ivi.*, p. 104.

³⁰⁸ M. C. Galassi, *Organizzazione...*, in *Ead.*, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 46-47.

³⁰⁹ Su Ercole Ferrata si veda G. Casale, *Ferrata, Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma 1996, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-ferrata_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-ferrata_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026); E. B. Di Gioia, *Ercole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo "Studio de' disegni, modelli, cere e giessi"*, in M. L. Casati, D. Pescarmona (a cura di), *Omaggio ai maestri Intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, catalogo della mostra in «Quaderni della Pinacoteca Civica di Como», n. 5, 2010, pp. 23-58; T. L. M. Vale, *Ercole Ferrata e il Portogallo*, *cit.*, pp. 129-143; G. Montanari, *Una proposta per Ercole Ferrata alla Certosa di Pavia*, «Paragone», 3^a serie, n. 131, LXVIII, 2017, pp. 3-14 (con bibliografia precedente).

³¹⁰ V. Belloni, *op. cit.*, p. 107.

³¹¹ *Ivi.*, p. 101.

³¹² L. Magnani, *Pierre Puget...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 135-142.

³¹³ F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *op. cit.*, p. 241.

³¹⁴ L. Magnani, *La scultura...*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *op. cit.*, p. 291.

³¹⁵ V. Belloni, *op. cit.*, p. 103.

Il contratto tra Orsolino e Giovanni Girolamo Gherzi venne firmato il 20 aprile 1671 e il 13 giugno dello stesso anno la Confraternita inviò un'ulteriore epistola in cui descriveva più dettagliatamente la forma delle colonne che desiderava ottenere:

«quattro colone di pietra ridotta in una sola pietra per ciascheduna, tutte uguali, delle meglio e più belle si possino far fare, com che il colore di esse non sii bianco ne nero, ma bansi di qualche altro colore, di lunghezza e grossura di una colona di legname che li rimettiamo con questa nave Paradisso che su posto dii rotonda, non serve solamente che per la lunghezza e grossura, che per altro le desideriamo sii ritorta alla forma di quelle della Cappella delli Signori Lomellini [...] pure vi rimetiamo un cappitello di legnamme della grandezza, che hanno di essere li quatro che hanno di andare sopra le dette colone, quali hanno di essere di marmore di Carrara del più bianco si potrà trovare è che siano della migliore fattoria che si potè e potrà inventare.»³¹⁶.

In risposta, Gherzi spedì da Genova una proposta alternativa tramite due piccoli modelli di colonne, uno in marmo di Mischio di Seravezza³¹⁷ e l'altro in marmo verde di Polvecera, «appositamente scelto dall'Orsolino nella cava di Pietralavezza»³¹⁸. Benché gli altari marmorei siano stati distrutti dal terremoto e dai successivi incendi nel 1755, si ritiene che il materiale scelto dalla Confraternita fosse il secondo. Tale ipotesi deriva dalla descrizione fornita da Júlio de Castilho nel volume II di *Lisboa Antiga* dedicato al *Bairro Alto*, il quale, riprendendo la bibliografia settecentesca anteriore al sisma, permette di confermare che le «columnas salomonicas [erano] de pedra verde»³¹⁹. Si può, quindi, ipotizzare che l'altare maggiore del Loreto, in linea con la produzione genovese coeva, comprendesse nelle sue forme, nei suoi colori e nel suo linguaggio la «classiceggianti maestosità» di un «grandioso complesso» religioso³²⁰. Soprattutto a partire dagli anni Settanta, si assistette a un rinnovamento stilistico nei modi di concepire gli altari, «che si evidenzia in particolare nella foggia delle colonne e del fastigio, nella decorazione [...] del paliotto», attraverso cui si percepisce una volontà della committenza di forme tendenzialmente più dinamiche³²¹. In effetti, la committenza dell'altare maggiore del Loreto avrebbe fatto particolare attenzione a quelle nuove tendenze che abitavano da ben poco tempo le chiese della città. L'altare sarebbe stato caratterizzato da quattro colonne

³¹⁶ Cfr. T. L. M. Vale, «*Che sarà cosa...*, cit., p. 88; S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani*, cit., p. 66.

³¹⁷ Il Mischio di Seravezza, noto anche come Violaio di Seravezza, veniva estratto dalle cave nei dintorni di Firenze, aperte nel 1560 dal granduca Cosimo I. Giunse rapidamente a Genova grazie all'acquisto, da parte del procuratore dei Padri di San Siro, di due grandi colonne di marmo, ottenendo ampia diffusione poiché ricordava il marmo africano, detto anche Lucullo. Cfr. R. Santamaria, *Carrara...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 342.

³¹⁸ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 224.

³¹⁹ J. de Castilho, *Lisboa Antiga. Bairro Alto*, Lisbona 1902, p. 31.

³²⁰ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

³²¹ F. Lamera, *La scultura per la "macchina d'altare"*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 112.

tortili – simili a «quelle della Cappella delli Signori Lomellini»³²² (Fig. 5) e dunque detentrici di un movimento ascendente verso l'alto – con capitelli di ordine corinzio in marmo bianco di Carrara e da un fastigio sormontato da due angeli, anch'essi in marmo di Carrara. L'integrazione degli angeli nell'altare è nota grazie a un pagamento, datato il 28 gennaio 1676, al fabbro Domingos Ferreira, che eseguì «duas chauetas [basi] de ferro que servirão p.^a segurar duos anjos de mármore do Retavel da Capella Mor»³²³.

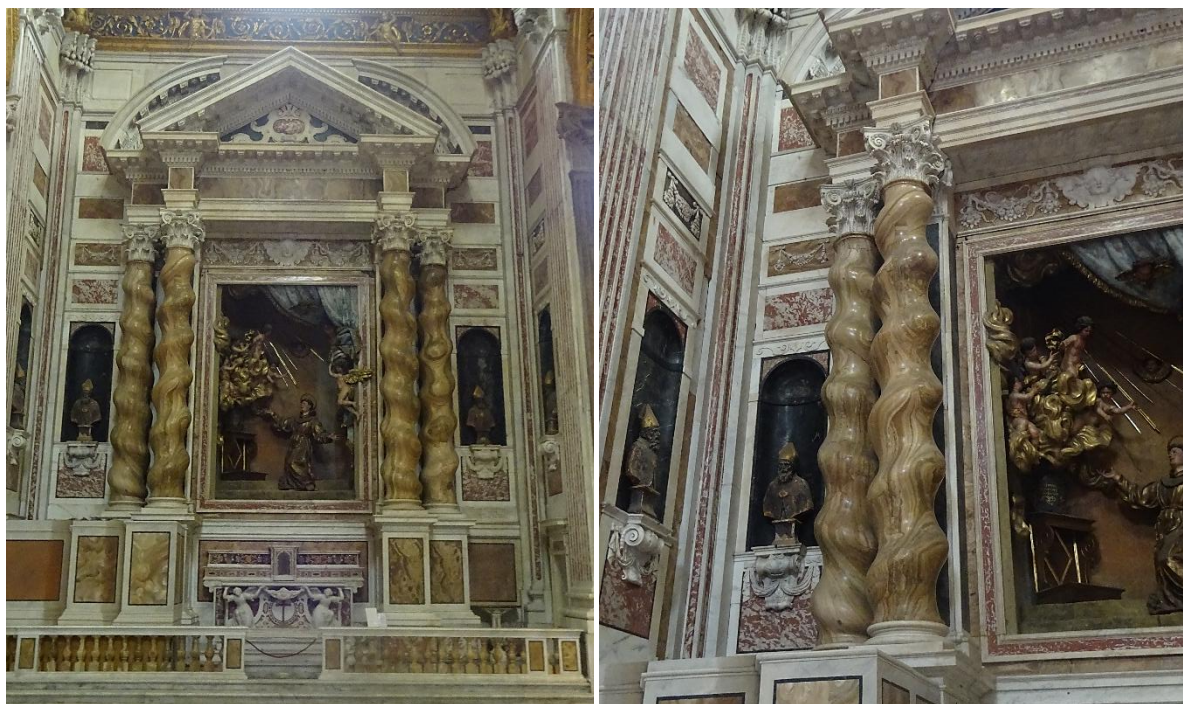


Fig. 5 Tomaso Orsolino, *Cappella di Sant'Antonio da Padova*, ca. 1645, Genova, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato. (A destra, particolare della colonna tortile).

Il 13 maggio 1673, in una nuova missiva, Giovanni Girolamo sollecitava l'invio di un disegno con «la Larghessa che hauerá di esseri si come l'altessa»³²⁴, necessario a fornire alla bottega un inquadramento più preciso dello spazio per realizzare il paliotto e i gradini reggicandelieri³²⁵. Egli cercava, inoltre, di anticipare l'effetto che avrebbe suscitato nei

³²² La Cappella Lomellini, citata nella lettera del 13 giugno 1671, corrisponde con ogni probabilità alla nota Cappella di Sant'Antonio nella Chiesa dell'Annunziata, commissionata da Giacomo Lomellini, detto *il Moro*, intorno al 1645. La cappella divenne un modello significativo, definito da Federica Lamera come «fra tradizione e rinnovamento». Cfr. *Ibidem*; F. Franchini Guelfi, *La decorazione e l'arredo marmoreo*, in G. Rossini, *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Genova 2005, pp. 41-67.

³²³ ANSL, Diário da Receita e Despeza, 1ª serie, libro 18, p. 5b citato in nota 23 in S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 66.

³²⁴ ANSL, Cassa 1, Mazzo 1, Doc. 33ª, fl. 1-1v. citato in T. L. M. Vale, «*Che sarà cosa ...*», cit., p. 89.

³²⁵ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

confratelli nel vedere la bellezza e la perfezione delle colonne alle quali «non se le pone paramento alcuno», prevedendo che sarebbero rimasti stupiti dalla «qualità delli marmi, che ui hanno da andare che sarà cosa curiosissima e delle piu belle sjano per anche fatte»³²⁶. Nella stessa lettera, Gheresi conferma anche la spedizione di esse – insieme ai rispettivi capitelli e basi – da Genova nello stesso mese; il loro arrivo è registrato nell’ANSL il 3 agosto, in un conto relativo ai materiali ricevuti dalla Superba³²⁷. Negli anni successivi continuarono ad arrivare da Genova nel porto di Lisbona – quasi sempre trasportate dalla nave *Nostra Signora di Loreto*, come attestano i documenti d’archivio³²⁸ – pietre lavorate destinate alle due cappelle laterali dell’altare maggiore, quelle dedicate al Santissimo Sacramento e allo Spirito Santo, sempre sotto la supervisione del Gheresi³²⁹.

Giovanni Battista Garvo

A Genova, davanti al notaio Bartolomeo Pareto, nel 24 maggio 1673 venne redatto un contratto tra Giovanni Girolamo Gheresi e Giovanni Battista Garvo (ca. 1644-1691)³³⁰, in base al quale quest’ultimo avrebbe dovuto trasferirsi immediatamente a Lisbona per «mettere a disposizione della chiesa [del Loreto] la sua arte»³³¹. Tuttavia, prima di iniziare la sezione dedicata a Giovanni Battista Garvo, è opportuno segnalare alcune contraddizioni riguardo a imprecisioni cronologiche relative alla sua permanenza in territorio lusitano. Siccome la presente tesi prevede un’elaborazione più consistente dei dati, con l’obiettivo di restituire alla critica una loro lettura più coerente e organica, si è scelto di condurre un’analisi complessiva delle informazioni recentemente pubblicate.

³²⁶ ANSL, Cassa 1, Mazzo 1, Doc. 33^a, fl. 1-1v. citato in T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa ...*, cit., p. 89.

³²⁷ ANSL, Cassa 1, Mazzo 1, Doc. 33 B citato in T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa ...*, cit., p. 89.

³²⁸ La nave in questione è la medesima che, nel 1675, trasportò al porto di Genova la comitiva dell’ambasciata portoghese diretta alla Santa Sede, guidata da Don Luís de Sousa. Cfr. T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa ...*, cit., p. 89.

³²⁹ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 66.

³³⁰ Per Giovanni Battista Garvo si veda A. F. Pimentel, *Garbo*, in *The Dictionary of Art*, vol. 12, New York 1996, p. 54; E. Monteni, *Garvo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, [https://www.treccani.it/enciclopedia/garvo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/garvo_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 28.01.2026).; M. J. Coutinho, *A produção...*, cit., pp. 131-133; T. L. M. Vale, *Os Garvo. Uma família de artistas italianos em Lisboa e o seu papel no contexto da arte portuguesa de seiscentos e setecentos*, in N. Alessandrini, et al. (a cura di), *op. cit.*, pp. 175-187; C. Da Silva Cortesão, *Carlos Baptista Garvo The Younger. Master Mason*, in «ARTisON», n. 15, Lisbona 2024, pp. 206-207.

³³¹ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 63-64.

Il contratto del 1673 menzionato da Filippi risulta discordante rispetto alle informazioni offerte da Vale³³², che dalle proprie ricerche presso l'ANSL trovò una lista dei membri della comunità italiana residente a Lisbona, risalente al 1672³³³, tra i quali lo scultore risulta già presente. Una simile incongruenza si riscontra anche nelle date del suo decesso: Vale indica il 26 agosto 1692, basandosi sugli studi di Elisabetta Monteni³³⁴; tuttavia, recentemente Carlota da Silva Cortesão ha apportato un aggiornamento su questo tema, collocando l'evento circa un anno prima, ossia al 12 agosto 1691. In questo anno, infatti, da un lato, il nome di Giovanni Battista appare per l'ultima volta documentato³³⁵, associato all'ultimo incarico conosciuto intrapreso – ancora in corso e di cui si dirà oltre – e, dall'altro – certamente più suggestiva – emerge il registro della sua morte, avvenuta nell'Ospedale Reale di Lisbona, negli *Assentos paroquiais* del Loreto³³⁶, secondo quanto riportato dallo stesso Filippi³³⁷.

A questo punto, avendo appena presentati gli interrogativi relativi alle forbici cronologiche che demarcano la permanenza lusitana di Giovanni Battista Garvo, conviene partire da alcuni aspetti ormai consolidati. È noto che Giovanni Battista Garvo provenisse da una famiglia originaria di Bissone (oggi Canton Ticino), stabilitasi dal Seicento a Genova, dove fondò una bottega dedita all'estrazione e alla lavorazione del marmo, possedendo inoltre una cava a Carrara. Tale attività, associata a quella scultoreo-architettonica dell'Arte delle maestranze lombarde, garantì alla famiglia la partecipazione nel settore commerciale³³⁸ da cui derivavano «notevoli profitti»³³⁹. Gli studi di Belloni sui Garvo, in cui il nome di Giovanni Battista è menzionato solamente in nota³⁴⁰, riportano che il fratello Francesco fu indirizzato dal padre, intorno al 1670, ad apprendere il mestiere di famiglia presso l'officina di Tomaso Orsolino, «con il quale lavorava lo zio Giacomo ed il cugino Bernardo.»³⁴¹. È, dunque, plausibile ritenere che anche Giovanni Battista abbia seguito un analogo percorso di

³³² Cfr. T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, *cit.*, p. 57.

³³³ Nell'elenco in esame sono registrati 97 individui, di cui per 86 è indicata l'origine: 47 genovesi, 21 fiorentini, 5 veneziani, 4 romani, 4 milanesi, 2 sabaudi, 2 torinesi e 1 napoletano. Cfr. *Ibidem*.

³³⁴ E. Monteni, *Garvo*, *op. cit.*

³³⁵ L'ultima notizia relativa a Giovanni Battista Garvo risale al giugno 1691. Cfr. C. Da Silva Cortesão, *cit.*, p. 206.

³³⁶ *Ivi.*, p. 207.

³³⁷ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 64.

³³⁸ T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, *cit.*, p. 176.

³³⁹ F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal (a cura di), *op. cit.*, p. 179.

³⁴⁰ In nota 2, Venanzio Belloni fa riferimento al numero dei figli di Carlo Garvo, indicando i nomi dei figli maschi: Giovanni Battista, Francesco, Alessio e Leone. Cr. V. Belloni, *op. cit.*, p. 196.

³⁴¹ Lo studioso ha sostenuto che Francesco nacque intorno al 1650 e che, tra i diciotto e i venti anni, entrò nella bottega dell'Orsolino. Cfr. *Ivi.*, p. 189.

formazione. I due fratelli si trovarono così inseriti «in un ambiente che si stava chiudendo ai vecchi schemi manieristici del [...] superato maestro, e si spalancava alla nuova arte fatta balenare dalla breve presenza del Puget a Genova»³⁴². Tutto induce a credere che sia stato all'interno di questo contesto di collaborazione con Orsolino³⁴³ che Giovanni Battista Garvo venne contattato, agli inizi degli anni Settanta, da Giovanni Girolamo Gherzi per conto dei provveditori della Chiesa degli Italiani a Lisbona. Tale ipotesi viene ulteriormente confermata dalla sopracitata missiva del 3 agosto 1673, nella quale, a proposito dell'importazione dei capitelli e delle colonne, Gherzi indica anche che il pagamento debba essere fatto al Garvo per il suo incarico di «scultore»³⁴⁴, avendo egli accompagnato, come era consuetudine dell'epoca, il trasporto dei marmi commissionati da Genova alla capitale portoghese³⁴⁵. Quindi, sulla base dei registri finora considerati, si può affermare che in quel periodo lo scultore fosse già coinvolto nel progetto di ricostruzione della chiesa, grazie al fatto che, come ha evidenziato Filippi, il pagamento dei suoi servizi ebbe inizio il 27 maggio dello stesso anno³⁴⁶.

La collaborazione con la Chiesa degli Italiani proseguì nel corso degli anni Settanta, come attesta un pagamento dell'8 settembre 1676 presso l'ANSL per un lavoro «de fazer os embotidos nas Pedras»³⁴⁷, ossia la decorazione a intarsio³⁴⁸, operazione che richiedeva un determinato grado di specializzazione tecnica³⁴⁹, il quale, certamente, acquisì con l'Orsolino. Era soprattutto nell'esecuzione di questa tecnica ornamentale che veniva impiegata la grande varietà di materiali lapidei, i quali, su una base alveolata predisposta secondo le forme richieste, venivano inseriti accostandosi in modo analogo, sul piano meccanico, alla tecnica del mosaico³⁵⁰. Nello stesso anno compaiono menzionati – sempre nei libri della *Spesa* – il nome di Domingos Garvo (versione portoghese di Domenico) e Giacomo Garvo – quest'ultimo che figura anche in una lettera redatta il 7 luglio 1676 da Lisbona a Genova, nella quale si afferma che egli stava lavorando nella Cappella Maggiore e in quelle laterali³⁵¹. Relativamente ai rapporti di parentela di questi con Giovanni Battista vi sono alcuni dubbi. Si ha notizia di un

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ Elisabetta Monteni colloca il periodo di attività di Giovanni Battista Garvo presso l'officina di Tomaso Orsolino, e dunque precedente al trasferimento in Portogallo, tra il 1669 e il 1671. Cfr. E. Monteni, *Garvo, op. cit.*

³⁴⁴ «£ 330, per spese Com il Giovanni Battista Garuo ufficiale, è scultore [...]». L'espressione viene usata nella lettera pubblicata in T. L. M. Vale, *Escultura italiana..., cit.*, d. 11, p. 332.

³⁴⁵ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 224.

³⁴⁶ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani..., cit.*, p. 64.

³⁴⁷ ANSL, *L° 18 de Receita e Despesa (1676-1677)*, fl. 37 citato in M. J. Coutinho, *A produção..., cit.*, p. 132.

³⁴⁸ Sulla tecnica dell'intarsio policromo si veda M. C. Galassi, *I materiali e la loro tecnica di lavorazione*, in *Ead.*, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 55-63.

³⁴⁹ T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana..., cit.*, p. 182.

³⁵⁰ M. C. Galassi, *I materiali...*, in *Ead.*, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 57.

³⁵¹ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani..., cit.*, p. 64.

certo Domenico, o Giovanni Domenico Garvo, morto a Bissone il 14 settembre 1718 e sposato con Giulia Maria Gaggini³⁵² (del cui padre si parlerà in avanti) che Vale ha indicato come un altro figlio di Giovanni Battista³⁵³. Non è tuttavia possibile stabilire con certezza se si tratti dello stesso Domingos citato nel *Livro da Despesa*, poiché la sua presenza in Portogallo non risulta documentata, sebbene si possa ipotizzare un suo breve soggiorno per assistere il padre. Per quanto riguarda Giacomo Garvo, si può ipotizzare che corrisponda allo «zio Giacomo»³⁵⁴ menzionato da Belloni; tuttavia, la mancanza di conferme archivistiche non consente di validare tale ipotesi.

All'inizio del 1677, Giovanni Battista Garvo decise di abbandonare il progetto della Chiesa degli Italiani³⁵⁵ a seguito di un litigio con la Giunta Amministrativa, dovuto al ritardo dei pagamenti³⁵⁶. Il disaccordo spinse Garvo a rivolgersi all'autorità del Nunzio Apostolico, all'epoca il genovese Marcello Durazzo, il quale obbligò il Provveditore, Giovanni Tommaso Castro, e lo Scrivano, Daniele Ferrari, a regolare i conti dello scultore entro il 14 aprile 1677; successivamente venne licenziato senza ricevere alcun compenso³⁵⁷. Nonostante ciò, Giovanni Battista decise di rimanere a Lisbona, dove continuò la propria attività come importatore di pietre, visto i suoi contatti familiari con la Superba³⁵⁸.

14.5. Le opere di scultura di figura

Filippo Parodi

Il progetto originale di Marcos de Magalhães prevedeva la collocazione di un apostolato scultoreo nella parte superiore della navata, dentro nicchie apposite³⁵⁹. Tuttavia, ciò che oggi è

³⁵² E. Monteni, *Garvo*, in *op. cit.*

³⁵³ T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, *cit.*, p. 177.

³⁵⁴ Venanzio Belloni ha sostenuto che Francesco nacque intorno al 1650 e che, tra i diciotto e i venti anni, entrò nella bottega dell'Orsolino. Cfr. V. Belloni, *op. cit.*, p. 189.

³⁵⁵ Cfr. C. Da Silva Cortesão, *cit.*, p. 206; S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 64.

³⁵⁶ G. Matos Sequeira, *O Carmo e a Trindade*, vol. 2, Lisbona 1939, p. 241.

³⁵⁷ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 64.

³⁵⁸ T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, *cit.*, p. 182.

³⁵⁹ Cfr. T. L. M. Vale, «*Che sarà cosa ...*», *cit.*, p. 92; S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 66; F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 224; *Ead.*, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

possibile ricostruire osservando le pitture a *grisaille* – realizzate intorno al 1783 dall’officina del pittore Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)³⁶⁰ – non conserva alcuna memoria di quella serie di sculture, perché furono concepite su un modello diverso (Figg. 6 e 7). Ripropongono, invece, l’apostolato monumentale della Basilica di San Giovanni in Laterano³⁶¹, realizzato nei primi due decenni del Settecento, considerato all’epoca la migliore serie scultorea del suo genere, di cui il pittore ne ebbe probabilmente conoscenza attraverso la circolazione europea di riproduzioni derivate dai disegni del Rusconi³⁶².



Fig. 6 Chiesa di Nostra Signora di Loreto (interno), Lisbona.

Tornando all’apostolato originariamente progettato, esso segna l’inizio della seconda fase di committenze scultoree provenienti da Genova, le cui prime notizie risalgono al 1679 e le ultime al 1684³⁶³. Fu nella Giunta del 4 settembre 1678 che i membri, constatando l’assenza delle statue, decisero di farle scolpire a Genova³⁶⁴. Circa un anno dopo, il 4 agosto 1679, venne registrato il primo pagamento di due statue, raffiguranti *San Giovanni* e *San Tommaso*, inviate

³⁶⁰ Su Cyrillo Volkmar Machado si veda il recente studio H. S. F. Braga, “*Eis o exímio pintor, douto Cyrillo, tão grande na lição como no estilo*”. *Dinâmicas artísticas na obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)*, tese di doutoramento em História da Arte, Universidade de Lisboa, 2021 (relatrice prof.ssa T. L. M. Vale).

³⁶¹ Su questa commissione romana si veda V. Brunetti, *Scultori, committenti e marmi per gli apostoli lateranensi: nuovi documenti*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. 5, 2023, pp. 445-478.

³⁶² Cfr. S. Saldanha, *A arte de inventar ou o “talento de bem furar”*. *Os arquétipos romanos na escultura portuguesa de setecentos*, in T. L. M. Vale (a cura di), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Lisbona 2007, p. 62.

³⁶³ Cfr. T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa ...*”, cit., p. 86; T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 13; F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 224.

³⁶⁴ Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 66; F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

da Francesco Bartolomeo Gherzi, residente nella Superba, incaricato di seguire *in situ* le commissioni³⁶⁵. Nello stesso anno è documentato l'arrivo di due apostoli, per i quali la Confraternita pagò 17.600 *Reis* per il trasporto dal porto e la loro collocazione nelle rispettive nicchie³⁶⁶. Una missiva inviata da Francesco Bartolomeo il 22 agosto 1680 attesta lo sbarco di *San Filippo* e *Sant'Andrea*; tuttavia, non è possibile stabilire se tali sculture coincidono con le prime due statue pagate o con quelle giunte successivamente³⁶⁷. Alla fine del 1680, dai registri dell'ANSL, si ha notizia dell'arrivo di un'ulteriore statua, non identificata³⁶⁸. Nel 1681 si registra l'arrivo di un altro apostolo, *San Giacomo*, il cui pagamento ai «dezaseis Mariolas que trouxerão o Apostolo Santiago» venne saldato il 30 ottobre³⁶⁹. Nello stesso anno giunsero anche le statue di *San Pietro* e *San Paolo*, per un valore di 121.695 *Reis*³⁷⁰. Nel 1682, il 12 luglio, furono pagate le statue di *San Bartolomeo* e *San Matteo*, mentre il 26 aprile vennero pagate le spese di sbarco e sistemazione dell'apostolo *San Simone*.³⁷¹ Nell'anno seguente, il 31 gennaio, si ha notizia di un pagamento a un certo Dionisio do Basto e ai suoi aiutanti per aver posto «o apostolo S. Matheus no seu nicho»³⁷². Infine, per concludere la serie di spedizioni, il *Livro Mestre da Receita e Despesa* attesta nel 1684 l'arrivo a Lisbona delle statue di «dois Euangelistas»³⁷³.



Fig. 7 Cyrillo Volkmar Machado, *Apostolato* (particolare), ca. 1783, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora di Loreto.

³⁶⁵ Cfr. T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa ...*, cit., p. 91; S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 66; F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

³⁶⁶ T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa ...*, cit., p. 92.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 67.

³⁶⁹ ANSL, *Diario da Receita e Despeza da Igreja Italiana de Nossa Senhora do Loreto*, 1.^a Série, Livro 24, fl. 5 citato in T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa ...*, cit., p. 92.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 67.

³⁷² *Ivi.*, p. 93.

³⁷³ *Ibidem*.

Questa cronologia, interamente basata sui precedenti saggi di Vale, permette individuare lo sbarco da Genova di otto statue: *San Filippo*, *Sant'Andrea*, *San Pietro*, *San Paolo*, *San Giacomo* (Minore o Maggiore, non essendo possibile stabilirlo con certezza), *San Bartolomeo*, *San Matteo* e *San Simone*; mentre i due evangelisti furono, con ogni probabilità, quelli non apostoli, ovvero *San Marco* e *San Luca*.³⁷⁴ Tutte le statue furono, come ha sottolineato Franchini Ghelfi, «certamente realizzate in candido marmo di Carrara»³⁷⁵ – materiale che consentiva «una maggior politezza rispetto a quello ordinario»³⁷⁶, come attestano alcune descrizioni settecentesche³⁷⁷ prima che l'intera decorazione interna venisse distrutta al seguito del terremoto. Esse accertano, tra l'altro, l'esistenza del gruppo di «doze Apostolos, & os duos Euvangelistas S. Lucas, & S. Marcos»³⁷⁸ integrati nella cima della navata.

La paternità dell'apostolato venne per la prima volta attribuita a Filippo Parodi (1630-1702)³⁷⁹ nel 1753 dal pittore veneziano Pietro Guarienti³⁸⁰ nell'*Abecedario Pittorico del pellegrino Antonio Orlandi*. Guarienti ebbe infatti l'occasione di vedere le sculture quando, tra il 1733 e il 1736³⁸¹, si recò a Lisbona per lavorare nel restauro di alcuni dipinti³⁸². Scrisse:

³⁷⁴ Nel suo saggio, Vale conclude che non è possibile attestare l'arrivo di quattro statue, ossia quelle raffiguranti San Tommaso, San Giovanni, San Giuda Taddeo e San Giacomo (Minore o Maggiore). Cfr. *Ibidem*.

³⁷⁵ F. Franchini Ghelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213; *Ead.*, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 224.

³⁷⁶ M. C. Galassi, *I materiali...*, in *Ead.*, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 49.

³⁷⁷ T. L. M. Vale, «*Che sarà cosa ...*, *cit.*, p. 94.

³⁷⁸ Nel 1712 António Carvalho da Costa scrisse che «Sobre as Capellas estão em seus nichos de pedra os doze Apostolos, & os duos Euvangelistas S. Lucas, & S. Marcos, todos de jaspe [...]». Cfr. A. Carvalho da Costa, *Corografia Portuguesa, e Descripçam Topografica do Famoso Reyno de Portugal*, vol. III, Lisbona 1712, p. 478.

³⁷⁹ Su Filippo Parodi si veda C. G. Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi*, Genova 1769, pp. 52-60; P. Rotondi, *Filippo Parodi maestro dell'intaglio*, in «Bollettino d'Arte», n. 44, 1959, pp. 46-56; *Ead.*, *Filippo Parodi*, Genova 1962; G. Bresciani Alvarez, *Attività del Parodi scultore a Venezia e a Padova*, in «Il Santo», n. 4, Padova 1964; E. Gavazza, *Documenti per Filippo Parodi. L'altare del Carmine e la specchiera Brignole*, in «Arte Lombarda», n. 58-59, Venezia 1981, pp. 29-37; S. Paglieri, *Filippo Parodi a Bossolasco*, in «Bollettino della società per gli studi storici ed artistici della provincia di Cuneo», n. 95, 2° semestre 1986, pp. 191-197; L. Magnani, *Un'esperienza contraddittoria. La prima produzione scultorea del Parodi*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 143-149; *Id.*, *L'intaglio tra apparato e statuaria: l'idea di scultura di Filippo Parodi*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 127-134; *Id.*, *Documenti per l'attività di Filippo Parodi a Genova e in Veneto*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 205-207; V. Belloni, *op. cit.*, pp. 164-173; C. Moura, *Parodi, Giacomo Filippo*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 344; F. Franchini Ghelfi, *Revisioni e proposte per Filippo Parodi*, in «Arte Cristiana», n. 747, 1991, pp. 431-440; L. Magnani, *Filippo Parodi, Georg Petel, Pierre Puget*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *op. cit.*, pp. 311-329; M. Migliorini (a cura di), *Carlo Giuseppe Ratti, Storia de' Pittori Scultori et Architetti Liguri e de' Forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, Genova 1997, pp. 57-64; A. Bacchi, *Filippo Parodi*, in *Id.* (a cura di), *La scultura a Venezia da Sanvossino a Canova*, Milano 2000, pp. 772-773; D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave Paradiso: precisazioni cronologiche e spunti di riflessione*, in «Paragone», n. 106, 2012, pp. 67-87; *Id.*, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013, pp. 432-436; M. Bruno, D. Sanguineti, *Parodi Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-parodi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-parodi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026) (con biografia precedente).

³⁸⁰ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 67; T. L. M. Vale, «*Che sarà cosa ...*, *cit.*, p. 93.

³⁸¹ C. Moura, *Parodi, Giacomo Filippo*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 344.

³⁸² S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 67.

«eccellente Scultore Genovese, padre di Domenico, di cui a suo luogo, fu uno de' più aggiustati artefici del suo tempo. [...]. Per la Chiesa poi di Loreto della nazione Italiana in Lisbona fece molte statue, che si fanno ben distinguere da altre che ivi si trovano.»³⁸³. Guarienti, in quanto veneziano, conosceva certamente bene il linguaggio scultoreo di Parodi, il quale, nel corso degli anni Ottanta, grazie alla fama internazionale che lo portò oltre i confini liguri, avviò un'intensa attività in Veneto³⁸⁴. Furono tuttavia gli studi innovativi di Moura a riconoscere l'intervento di Parodi ricorrendo a un'altra fonte bibliografica, fino ad allora non considerata dagli studiosi portoghesi³⁸⁵: le *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi* di Carlo Giuseppe Ratti (1769). È infatti lo stesso Ratti che, nella *vita* dello scultore, conferma l'attribuzione dell'apostolato del Loreto, indicando come opere di Parodi le «quattro grandiose statue de' Santi Taddeo, Mattia, Filippo, e Marco [...] della Chiesa della nazione Italiana in Lisbona»³⁸⁶, mentre le restanti – ossia, i santi Pietro, Giovanni, Bartolomeo, Andrea, Giacomo Minore, Giacomo Maggiore, Paolo, Simone, Tommaso e Luca – composte, quindi, da nove apostoli e un altro santo evangelista, risultano attribuite al suo principale collaboratore, del quale si tratterà in seguito.

Benché distrutte nel 1755³⁸⁷ (e posteriormente *dimenticate* in seguito alla sostituzione settecentesca del Volkmar Machado) è tuttavia possibile tentare di immaginare come potesse configurarsi quella «straordinaria sfilata di statue», certamente «atteggiate in movimentate posture di barocca eloquenza, [...] che accompagnavano il fedele alla imponente “macchina” dell'altare maggiore»³⁸⁸. La scultura di Filippo Parodi, in quegli anni, manifestava nel suo linguaggio «una ipersensibilità e un gusto per la delicatezza del modellato che riporta in antico al Duquesnoy e che indica come l'artista genovese avesse prestato attenzione alla trattazione del marmo nelle opere più tarde realizzate per Genova dal Puget»³⁸⁹. La sua personalità scultorea – in costante dialogo con l'opera dei pittori genovesi – si orientò, da un lato, verso il classicismo e il pittoricismo dello scultore fiammingo, del quale studiò la posa e riprese il

³⁸³ P. Guarienti, *Abecedario Pittorico del pellegrino Antonio Orlandi*, Venezia 1753, p. 170; cfr. J. de Castilho, *op. cit.*, p. 40.

³⁸⁴ Cfr. L. Magnani, *Documenti per l'attività...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 206.

³⁸⁵ T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa ...*”, *cit.*, p. 95.

³⁸⁶ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 57.

³⁸⁷ Nella *Vita di Filippo Parodi*, Carlo Giuseppe Ratti riferisce che la statua di San Marco «andò a male nel fiero tremuoto», sopravvivendo solo le altre tre sculture eseguite dallo scultore. Di queste ultime non è tuttavia nota l'attuale collocazione: esse furono con ogni probabilità distrutte o trasferite in luogo ignoto, poiché le fonti non ne riportano ulteriori notizie. L'informazione, fornita dal biografo genovese, appare tuttavia coerente e potrebbe essere giunta a Ratti tramite le navi genovesi che transitavano con frequenza tra il porto ligure e la capitale portoghese. Cfr. C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 57.

³⁸⁸ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

³⁸⁹ L. Magnani, *Le immagini per la “scena” privata e per l'apparato sacro*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 161.

«movimento rotatorio e l'inclinarsi sul fianco sinistro»³⁹⁰; dall'altro, verso la lezione del Bernini, evidentemente attiva nella scelta di soggetti e modelli capaci di evocare la stessa teatralità emotiva del barocco romano. L'apostolato del Loreto si inserisce così in un periodo di intenso fermento creativo della bottega del Parodi, caratterizzato da numerose committenze parallele³⁹¹, che segnarono una chiara «cesura» tra la sperimentazione scultorea degli anni Settanta e le nuove concezioni maturate nei primi anni Ottanta³⁹². L'ipotesi relativa all'aspetto della *sfilata di statue* può dunque trovare, con buona probabilità, un riscontro nel medesimo linguaggio adottato per i soggetti religiosi commissionati a Genova, come il monumentale *San Giovanni Battista* a Carignano del 1677 (Fig. 8), la cui osservazione permette, in certa misura, di ricostruire l'immagine barocca degli apostoli: figure caratterizzate da gesti espansivi, panneggi folti e movimenti scenografici, sempre «sul modello del drammatico discorso berniniano»³⁹³.



Fig. 8 Filippo Parodi, *San Giovanni Battista*, Genova, Basilica di Santa Maria Assunta a Carignano.

³⁹⁰ *Id.*, *Un'esperienza...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 144.

³⁹¹ *Id.*, *Documenti...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 205-207; cfr. G. Bresciani Alvarez, *cit.*, 1964.

³⁹² *Id.*, *Le immagini...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 159.

³⁹³ F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Allievo e collaboratore di Filippo Parodi*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

Jacopo Antonio Ponzanelli

Come precedentemente accennato, Jacopo Antonio Ponzanelli (1654-1735)³⁹⁴, o Ponsonelli, come viene chiamato da Ratti³⁹⁵ nella biografia a egli dedicata, considerato il miglior allievo di Filippo Parodi³⁹⁶ – «a cui avea data in isposa la figlia»³⁹⁷ – realizzò «le otto Statue d’apostoli per la Chiesa della Madonna di Loreto [...] poiché le prime quattro già ve le avea formate Filippo Parodi»³⁹⁸. Nonostante Ratti menzioni soltanto «otto Statue», si ritiene, sulla base della documentazione d’archivio finora emersa, che Ponzanelli abbia in realtà eseguito i dieci santi rimanenti. Tale ipotesi trova conferma, da un lato, nelle circostanze della stessa, che, per garantire coerenza stilistica al progetto complessivo, avrebbe naturalmente portato i committenti a rivolgersi a un’unica bottega; e, dall’altro, nella propria esecuzione dei due santi evangelisti, comprovata sia dai pagamenti relativi alle spese di trasporto e di collocazione nel 1684, sia dal fatto che, tra i santi effettivamente scolpiti dal Parodi, figura un evangelista, *San Marco*, il quale non riveste contemporaneamente la funzione di apostolo³⁹⁹. Pertanto, contrariamente a quanto riferito da Ratti, la commissione parodiana per la Chiesa degli Italiani doveva comprendere necessariamente quattordici statue.

Oggi, non essendo possibile conoscerne l’aspetto e, di conseguenza, distinguere stilisticamente la mano di Ponzanelli da quella del maestro o, eventualmente, individuare una terza partecipazione, non resta che basarsi sui risultati documentali finora rinvenuti. Tale ipotesi

³⁹⁴ Su Jacopo Antonio Ponzanelli si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 356-361; F. Franchini Guelfi, *Theatrum sacrum: lieta divozione, divota ammirazione*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 229-233; *Ead.*, Il ritratto, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 240-264; *Ead.*, Giacomo Antonio Ponsonelli (Carrara 1654 – Genova 1735), in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 279-280; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, pp. 237-241; F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, pp. 50-73; *Ead.*, *Il Ponzanelli scultore e architetto decoratore per Genova e per l’Europa*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, pp. 77-89; *Ead.*, *L’iconografia delle opere di Jacopo Antonio Ponzanelli: didattica della devozione e suggestioni emotive del theatrum sacrum barocco*, in «Studia Ligustica», n. 4, 2013; *Ead.*, *Jacopo Antonio Ponzanelli. La scultura del “theatrum sacrum” barocco da Padova all’Europa*, in «Il Santo», n. 53, 2013; G. Montanari, *Nascosti in piena vista: ritratti barocchi di Jacopo Antonio Ponzanelli a Pontinvrea*, in «Nuovi Studi», n. 26, 2021 (con bibliografia precedente).

³⁹⁵ Il cognome Ponzanelli corrisponde a quello utilizzato dallo scultore nella firma delle proprie opere, *PONZANELLIUS*, e risulta anche nei contratti di lavoro, come in quello del 20 gennaio 1693 relativo al fastigio della Chiesa di San Filippo Neri a Genova. In nota 1 in F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 58.

³⁹⁶ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 213.

³⁹⁷ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 60. Il rapporto professionale tra i due scultori, inizialmente di tipo maestro-allievo a seguito dell’ingresso di Ponzanelli nella bottega di Parodi dopo il 1673, si consolidò ulteriormente sul piano personale e affettivo con il matrimonio di Ponzanelli con Maria Agata, figlia del maestro. Cfr. F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli... da Padova all’Europa*, *cit.*, p. 191.

³⁹⁸ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 359.

³⁹⁹ T. L. M. Vale, «*Che sarà cosa ...*», *cit.*, p. 93.

non è del tutto infondata, poiché nella bottega, accanto al maestro e condividendo con Ponzanelli il ruolo di principale collaboratore, operò anche lo scultore Domenico Parodi, figlio di Giovanni Antonio⁴⁰⁰ (c.1644-c.1703)⁴⁰¹. Negli stessi anni della commissione per la Confraternita del Loreto, tra il 1678 e il 1683, il maestro Parodi, Ponzanelli e, probabilmente, Domenico⁴⁰² lavorarono assieme al *Monumento funebre de Patriarca Francesco Morosini* per la Chiesa veneziana di San Nicola dei Tolentini, complesso nel quale gli studi hanno riconosciuto differenziazioni linguistiche, soprattutto nella figura della *Carità*, attribuita alla mano di Ponzanelli⁴⁰³. La presenza di Domenico Parodi figlio di Giovanni Antonio risulta particolarmente evidente in commissioni posteriori all’apostolato portoghese, ma utili per definire una sua *scrittura scultorea* autonoma rispetto a quella del maestro e di Ponzanelli. Come ha osservato Franchini Guelfi analizzando il complesso della *Pietà* (1686-1690) nella basilica padovana di Santa Giustina, è possibile distinguere «il rilievo contrastato, tagliente e drammatico» di Parodi, «la più morbida trattazione del marmo e il panneggio più allentato» di Ponzanelli e «il più volumetrico e secco rilievo [...] retoricamente atteggiato in un gesto dimostrativo» di Domenico, il più berniniano nei modi.⁴⁰⁴ La proposta di una partecipazione di Domenico nell’apostolato può dunque essere presa in considerazione principalmente per l’esecuzione delle due statue non menzionate da Carlo Giuseppe Ratti che, come si è visto, facevano effettivamente parte del ciclo.

Tralasciando, tuttavia, la questione enigmatica relativa all’apostolato, in questa sezione dedicata a Jacopo Antonio Ponzanelli si intende esaminare un’ulteriore opera – fortunatamente scampata al terremoto grazie alla sua collocazione nella sacrestia, area solo parzialmente danneggiata⁴⁰⁵ – scolpita in marmo di Carrara⁴⁰⁶ e giunta fino a noi in ottimo stato di conservazione, il *busto della Vergine*⁴⁰⁷ (Figg. 9, 10 e 12). L’opera è composta da due elementi: il busto e la base. Il busto è corredato da un’aureola metallica stellata, fissata posteriormente

⁴⁰⁰ Questo scultore è indicato dal biografo Ratti come figlio di Anton Maria [cfr. C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 118; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 87]; Daniele Sanguineti ha corretto tuttavia l’errore, precisando che Domenico Parodi era in realtà figlio di Giovanni Antonio. Cfr. D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*, p. 185.

⁴⁰¹ Su Domenico Parodi (figlio di Anton Maria) si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 118-121; V. Belloni, *op. cit.*, pp. 220-222; F. Franchini Guelfi, *La scuola di Filippo Parodi*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 278-279; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, pp. 87-89.

⁴⁰² Cfr. F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 54.

⁴⁰³ *Ivi.*, p. 52.

⁴⁰⁴ *Ead.*, *Jacopo Antonio Ponzanelli...da Padova all’Europa*, *cit.*, p. 195.

⁴⁰⁵ *Ead.*, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰⁶ La tonalità marrone attuale è dovuta alla successiva applicazione di cera d’api, finalizzata a conferire maggiore lucentezza. Cfr. nota 8 in T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 14.

⁴⁰⁷ Il busto presenta un’altezza di 57 cm e una larghezza massima di 50 cm. Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 14; A. Nava Cellini, *Una nuova opera di Francesco Duquesnoy a Lisbona*, in «Estudos Italianos em Portugal», n. 26, 1966, p. 3.

all'altezza del collo; la base è costituita da un piedistallo (ancora originale) con mazzature gialle e arancioni, probabilmente identificato come l'alabastro calcareo di Sestri Ponente⁴⁰⁸. La modellatura è a tutto tondo per quanto riguarda la testa e il collo, mentre nella parte posteriore lo scultore optò per uno scavo del blocco al fine di alleggerire la struttura; una scelta tecnica che risulta comprensibile se si considera che la base appare assai ristretta per sostenere le sporgenze laterali del busto⁴⁰⁹. Sulla base dell'osservazione formale, si può dunque ipotizzare – come già suggerito da Vale – «che il busto fosse destinato ad essere collocato in una nicchia, forse semisferica»⁴¹⁰. L'opera si caratterizza inoltre per una marcata essenzialità compositiva poiché, come osserva ancora Vale, «nessuna sua parte si distacca dall'asse verticale centrale», in cui, all'interno di questo equilibrio, la lieve inclinazione del capo «appare come unico elemento di dinamismo». Per quanto riguarda invece la lettura plastica della scultura, resta ancora valida l'osservazione fatta da Antonia Nava Cellini nel 1966, che ne mette in luce con particolare efficacia la sensibilità espressiva e la solidità formale di «questo busto così sobrio e severo»:

«Il viso della Madonna ha tratti di carattere classico, addolciti e fusi da un pittoricismo sostanzioso e leggero e da tenui passaggi chiaroscurali; è pervaso da un'espressione melanconica e quasi dolente e s'inclina verso destra. Le palpebre sono abbassate a metà e pongono un'ombra nello sguardo; i capelli sono coperti in parte da un velo, che poi si raccoglie sul davanti passando sotto la scollatura, mentre le spalle sono protette da un mantello pesante, i cui bordi appaiono variamente ripiegati verso l'esterno. Nelle vedute di profilo si coglie ancor meglio la sottile sensibilità dei lineamenti femminili, dal naso affilato, dalla bocca di bellissimo disegno e dal mento armonioso. Considerando l'opera da ogni lato si può ammirarne in modo completo la raffinatezza dell'esecuzione, la sapiente distribuzione tra luce e ombra e il rapporto delicato di tonalità tra le varie superfici: cioè tra l'incarnato trasparente, i capelli che crederebbero biondi, il velo del capo sottile e increspato, il mantello spesso e con piani più semplici.»⁴¹¹.

Con questa descrizione Nava Cellini ha inteso mettere in evidenza i tratti distintivi del busto e, su base di considerazioni stilistiche, proporre un'attribuzione. La studiosa, rilevando una serie di affinità con l'ambiente algardiano – in netto contratto con quello berniniano – del primo Seicento, ha avanzato pertanto l'ipotesi di identificare François Duquesnoy (1597-1643)⁴¹², noto in Italia come Francesco Fiammingo, come l'autore della *Vergine del Loreto*. Si

⁴⁰⁸ Cfr. F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 380; M. C. Galassi, *I materiali...*, in *Ead.*, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 55.

⁴⁰⁹ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 14.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ A. Nava Cellini, *Una nuova opera...*, *cit.*, pp. 3-4.

⁴¹² Su François Duquesnoy si veda M. L. Handley, *François Duquesnoy*, in *The Catholic Encyclopedia*, New York 1909, <https://www.newadvent.org/cathen/05206b.htm> (ultima consultazione: 29.01.2026).

tratta di un'attribuzione che non trova però alcun riscontro diretto o indiretto nella documentazione dell'epoca⁴¹³. Nella sua analisi, Nava Cellini ha osservato come il busto non presenti né l'intensità espressiva tipica delle opere di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)⁴¹⁴, né quelle peculiarità stilistiche proprie di Alessandro Algardi (1595-1654)⁴¹⁵, il quale rielaborò la lezione berniniana in una direzione più controllata e ritmica.⁴¹⁶ Il busto appare, invece, più prossimo, secondo la studiosa, all'orientamento classicista di Duquesnoy, «distinto rispetto a quello dell'Algardi e dei pittori di discendenza carraccesca e bolognese», anche in virtù del fatto che *Il Fiammingo* operò all'interno dell'ambiente artistico gravitante attorno a Nicolas Poussin (1594-1665)⁴¹⁷, in un rapporto di influenza reciproca. Sulla base della cronologia delle opere realizzate da Duquesnoy a Roma⁴¹⁸, Nava Cellini ha ipotizzato che l'esecuzione della *Vergine* possa collocarsi tra il 1638 e il 1640, dunque in una fase successiva alla celebre *Santa Susanna* (1629-1633), definita da Alessandro Angelini come l'«espressione più alta nell'evocazione della bellezza dei marmi antichi»⁴¹⁹.

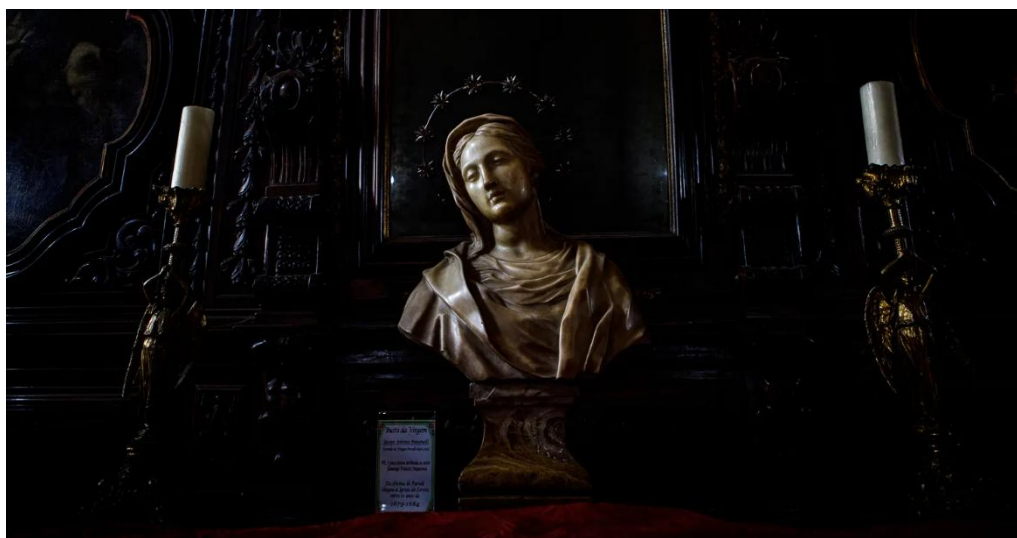


Fig. 9 Jacopo Antonio Ponzanelli, *Vergine*, ca. 1685, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora di Loreto.

⁴¹³ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 16.

⁴¹⁴ Su Gian Lorenzo Bernini si veda R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the roman Baroque*, Londra 1967; A. Angelini, *Bernini*, Milano 1999.

⁴¹⁵ Su Alessandro Algardi si veda A. Nava Cellini, *Algardi, Alessandro*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma 1960, [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-algardi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-algardi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 29.01.2026); A. Angelini, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano 2005, p. 29-40.

⁴¹⁶ A. Nava Cellini, *Una nuova opera...*, cit., p. 7.

⁴¹⁷ Su Nicolas Poussin si veda O. Benfait, *Poussin, Nicolas*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolas-poussin_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolas-poussin_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 29.01.2026).

⁴¹⁸ François Duquesnoy si trasferì a Roma nel 1618, a spese dell'arciduca Alberto, per dedicarsi allo studio della scultura antica. Cfr. *Ibidem*.

⁴¹⁹ A. Angelini, *La scultura...*, cit., p. 51.



Fig. 10 (A sinistra) François Duquesnoy, *Santa Susanna*, 1629-1633, Roma, Chiesa di Santa Maria di Loreto. (A destra) Jacopo Antonio Ponzanelli, *Vergine*, ca. 1685, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora di Loreto.

Fu, tuttavia, Vale che, mettendo in evidenza alcuni aspetti relativi all'esecuzione del busto lisbonese, ha considerato per la prima volta come ipotesi l'intervento di Filippo Parodi⁴²⁰, orientando così la ricerca verso l'ambiente scultoreo genovese. Ha osservato che la resa della bocca e degli occhi, diversamente da quanto visibile nella *Santa Susanna* (Fig. 10), presenta caratteristiche incompatibili con la mano di Duquesnoy: la bocca della *Vergine* è infatti «minuta con le labbra ben contornate e distaccate [...] e molto più affine ai modelli berniniani», mentre gli occhi si presentano «senza una chiara definizione del globo dell'occhio sotto le palpebre semichiuse», a differenza di quelli apertamente definiti della *Santa*, e mostrano le pupille oculari incise tramite punteruolo e trapano⁴²¹. Il riferimento a Parodi, in realtà, era già emerso indirettamente nel saggio di Nava Cellini, laddove, nel discutere la diffusione dei modelli e schemi compositivi di Duquesnoy, menzionava lo scultore genovese quale artista «formato sugli esempi romani, e nella sua opera si riconoscono vari motivi desunti dal Fiammingo»⁴²², ravvisando nella sua *Immacolata* di San Luca una chiara filiazione duquesnoyana (Fig. 11). Proprio a partire da questa assimilazione della lezione del Fiammingo, Vale ha ipotizzato «la possibilità che lo scultore genovese sia stato responsabile del busto della Vergine della chiesa

⁴²⁰ Cfr. T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., pp. 143-148; T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., pp. 13-21.

⁴²¹ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 17.

⁴²² A. Nava Cellini, *Una nuova opera...*, cit., p. 16.

di Loreto»⁴²³. Attraverso una breve analisi dell'*Immacolata*, la studiosa ha notato alcune affinità con il busto di Lisbona: l'analogia angolatura tra collo e spalle, il trattamento dei panneggi del velo e dell'abbigliamento – che genera una modellatura dei solchi capace, come già rivelato da Nava Cellini, di produrre una «sapiante distribuzione tra luce e ombra» – e, infine, la morfologia degli elementi del volto⁴²⁴.



Fig. 11 Filippo Parodi, *Immacolata*, 1695, Genova, Chiesa di San Luca.

Inoltre, secondo Vale, l'ipotesi di una committenza da parte della comunità italiana presso la bottega di Parodi risulta più plausibile rispetto alla ricostruzione proposta da Nava Cellini, secondo cui il “busto di Duquesnoy” sarebbe giunto a Lisbona grazie all'intermediazione del 2° Marchese di Castel Rodrigo⁴²⁵, Ambasciatore del Regno filippino a Roma tra il 1633 e il 1641⁴²⁶. Tale ricostruzione si fonda sul passo della biografia di Bellori⁴²⁷ dedicata allo scultore, in cui si menzionano otto depositi funerari eseguiti da Duquesnoy per gli antenati del Marchese, per la chiesa di San Benedetto a Lisbona. Tuttavia, questa notizia non

⁴²³ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 17.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Teresa Vale ha osservato che Nava Cellini ha indicato erroneamente il nome del Marchese di Castel Rodrigo, Don Manuel de Moura Corte Real, chiamandolo invece Don Francisco de Moura Corte Reale. Cfr. *Ibidem*; A. Nava Cellini, *Una nuova opera...*, cit., p. 14.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Cfr. G. Pietro Bellori, *Le vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma 1672, p. 282.

consente di confermare né la realizzazione del busto né il legame tra il Marchese e la Chiesa degli Italiani. Vale ha invece posto l'accento sul contesto genovese, richiamando le dinamiche delle importazioni scultoree legate alla comunità italiana, prevalentemente genovese, osservando che, «se si ipotizzasse la provenienza del busto della *Vergine* dall'ambiente romano, esso costituirebbe un'eccezione, una committenza autonoma rispetto ai sovrintendenti della chiesa», e conclude che, «senza documenti capaci che chiariscono le modalità della committenza e la personalità dell'agente importatore, diventa molto difficile concretizzare un'attribuzione sicura dell'opera»⁴²⁸.



Fig. 12 Jacopo Antonio Ponzanelli, *Vergine*, ca. 1685, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora di Loreto.

Con il dibattito critico ancora aperto, la proposta di attribuire la *Vergine* lisbonese a Jacopo Antonio Ponzanelli è stata avanzata da Franchini Guelfi⁴²⁹, la quale, attraverso un'attenta lettura della *scrittura* stilistica dell'opera, ha individuato un linguaggio raffinato che, pur mostrando l'assimilazione della lezione del maestro – in particolare negli effetti pittorici⁴³⁰,

⁴²⁸ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 18.

⁴²⁹ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 215; *Ead.*, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 224; *Ead.*, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

⁴³⁰ *Ead.*, *Jacopo Antonio Ponzanelli...da Padova all'Europa*, cit., p.195.

nei tratti fisionomici del volto e nell'inclinazione dolce della testa⁴³¹ – emerge tuttavia distinto da quello di Filippo Parodi. Lo stile di Ponzanelli, infatti, è definito da «una grazia raffinata e dalla suggestione emotiva di gesti e atteggiamenti improntati a dolcezza e tenerezza, più che [da] una grandiosità dimostrativa e di una risonante e persuasiva eloquenza»⁴³². È soprattutto la ritmicità del chiaroscuro nella modellatura della massa del velo ricaduta lateralmente sul collo della *Vergine* a rivelare una mano diversa. Tale modellato, già evidenziato da Vale, presenta «una continuità di solchi profondi, privi di qualunque movimento improvviso»⁴³³; e è proprio questo rallentamento percepibile nel ritmo del panneggio, caratterizzato da una morbidezza più accentuata, ad aver indotto Franchini Guelfi a ritenere l'opera più vicina all'orientamento scultoreo ponzanelliano. L'esecuzione tecnica di straordinario livello, visibile soprattutto nella trapanatura delle ciocche di capelli e dei solchi, nella lavorazione del volto e nella lieve torsione del collo, manifesta inoltre «l'adesione dell'artista ai canoni tipici della ritrattistica barocca, introdotti da Gian Lorenzo Bernini a Roma»⁴³⁴, successivamente reinterpretati da altri scultori. Tra questi – riprendendo la prima ipotesi formulata da Nava Cellini – l'opera di Duquesnoy si impose come modello per la resa all'antica dei panneggi, qua caratterizzati da una cadenza obliqua che mette in evidenza la fitta piegatura della veste⁴³⁵.

Per quanto riguarda la datazione del busto, benché non esistano documenti che ne consentano una definizione precisa, Franchini Guelfi ritiene che esso sia stato realizzato negli stessi anni, o poco dopo, l'esecuzione dell'*Apostolato*⁴³⁶, collocandone dunque la produzione con buona probabilità nel corso degli anni Ottanta.

Domenico Parodi e Francesco Biggi

Benché la rinnovata Chiesa degli Italiani fosse stata inaugurata nell'8 settembre 1676⁴³⁷, i lavori di abbellimento dell'edificio non si conclusero con tale evento; anzi, proseguirono per

⁴³¹ Ead., *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 215; Ead., *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 224.

⁴³² Ead., *L'iconografia...*, *cit.*, p. 2.

⁴³³ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 15.

⁴³⁴ G. Montanari, *Nascosti in piena vista...*, *cit.*, p. 124.

⁴³⁵ L. Magnani, *Un'esperienza contraddittoria...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 145.

⁴³⁶ F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

⁴³⁷ Dal *Livro das Actas das Sessões da Junta* si conosce la riunione del 5 luglio 1676, durante la quale il provveditore Cesare Gherzi chiese ai votanti l'autorizzazione a sostenere le spese necessarie per la festa inaugurale della durata di tre giorni. Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 75. La solenne inaugurazione fu celebrata dall'arcivescovo genovese Marcello Durazzo, in carica come nunzio apostolico dal 1673. Cfr.

diversi decenni, estendendosi sino al primo quarto del XVIII secolo e coinvolgendo una nuova generazione di artisti⁴³⁸. Nella seduta della Giunta del 3 dicembre 1719, i membri presenti approvarono all'unanimità la proposta del Provveditore, allora Tommaso Gaetano Medici, di collocare uno stemma con le chiavi pontificie sopra la porta principale della chiesa, al fine di «evitare in appr.^o dispute sopra li privilegi statici confermati de S. Giovanni Lat.^{no}»⁴³⁹. Come accadeva per le chiese aggregate al Capitolo Lateranense, dotate di specifici privilegi di esenzione dall'autorità del vescovo diocesano, esse erano tenute, in contrappartita, a esporre sulla propria facciata lo stemma della Basilica di San Giovanni Laterano⁴⁴⁰ (Fig. 13). Così, il 5 aprile 1720 la Confraternita comprò a Giuseppe Nelli «hua pedra de marmo branco [...] para se fazer hua arma para por sobre à porta»⁴⁴¹, spedita a Genova da far scolpire, essendo più tardi consegnata a Lisbona, già completa, nel 1722⁴⁴².

Nonostante l'indicazione relativa a una produzione genovese dello stemma, come riportata da Filippi, i primi suggerimenti riguardanti la sua provenienza artistica furono avanzati per la prima volta nel 1879 da De Castilho nella già citata opera dedicata al quartiere di Bairro Alto. Nel testo, parlando dello stemma del Loreto e basandosi sulle informazioni storico-artistiche fornite dal Conte Athanasius Raczyński in *Les arts en Portugal* (1846)⁴⁴³, De Castilho constatò alcune incongruenze riguardo all'attribuzione della scultura:

«Os dois Cherubins que seguram nas Armas pontificas eram atribuídos a Canova na sua mocidade, segundo ao Conte Raczyński comunicou Assis Rodrigues⁴⁴⁴, que o ouvira a seu pae, o escultor Faustino José Rodrigues, que o ouvira a um filho de Ludovice, o architecto de Mafra. Isso diz o próprio Raczyński, esquecendo-se de que, algumas paginas antes, escreveu que Assis Rodrigues ouvira a seu pae, que o sabia por Machado de Castro, a quem o dissera Alexandre Giusti, serem aquelles Anjos obra do Bernini. Finalmente conta-nos n'outra parte que o Professor Antonio Manuel da Fonseca lhe disse terem sido aquelles Anjos enviados de Roma, atribuídos a Borromino.»⁴⁴⁵.

F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 215.

⁴³⁸ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 99.

⁴³⁹ ANSL, *Livro das Actas das Sessões da Junta*, 1^o, p. 146b, citato in nota 34, *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ ANSL, *Masso Cartão*, II, fasc. D, doc. 2, citato in nota 37, *Ivi.*, p. 100.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ Athanasius Raczyński fu un conte e diplomatico polacco che, tra il 1842 e il 1848, svolse l'incarico di rappresentante consolare a Lisbona. Durante il suo soggiorno si interessò alle arti in Portogallo, inviando lettere e comunicazioni poi raccolte e pubblicate nel volume *Les arts en Portugal*. La sua fortuna familiare e i numerosi viaggi legati alle funzioni diplomatiche gli permisero di visitare le principali città europee e di arricchire il proprio patrimonio artistico mediante l'acquisto di opere d'arte. Sul Conte Athanasius Raczyński si veda P. S. Rodrigues, *O conde Athanasius Raczyński e a historiografia da arte em Portugal*, «Revista de História da Arte», n. 8, 2011.

⁴⁴⁴ Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) fu il primo professore di Scultura presso l'Accademia di Lisbona, a partire dal 1836. Su Assis Rodrigues si veda S. L. Vieira de Almeida, *Francisco de Assis Rodrigues e as referências internacionais na escultura oitocentista*, «Revista de História da Arte», n. 11, 2014.

⁴⁴⁵ J. de Castilho, *op. cit.*, pp. 36-37.



Fig. 13 Domenico Parodi e Francesco Biggi, *Stemma con le chiavi pontificie lateranensi*, 1722, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora di Loreto.

All'interno del circolo accademico portoghese degli anni Quaranta dell'Ottocento convivevano diverse opinioni – derivate da lunghe catene di passaparola – che attribuivano lo stemma a maestri delle principali scuole di scultura a Roma, come Bernini, Borromini (1599-1667)⁴⁴⁶ e Canova (1757-1822)⁴⁴⁷, benché appartenenti a periodi storici (e stilistici) distinti tra loro. Le ipotesi oscillavano, pertanto, tra l'idea che il Bernini potesse aver realizzato lo stemma fra il 1651 (anno dell'incendio che distrusse la chiesa) e il 1680 (quello del suo decesso), e quella secondo cui il Canova avrebbe potuto eseguirlo dopo il terremoto del 1755. Tali supposizioni, non essendo però sostenute da alcuna prova documentaria, non dimostrano altro se non la percezione, a livello sia compositivo che plastico, che l'opera fosse riconducibile all'ambiente romano. Fu peraltro Franchini Guelfi⁴⁴⁸ che, verificando la versione manoscritta del 1762 del testo di Ratti, ha segnalato un passaggio significativo, discostandosi dalle attribuzioni romane avanzate dagli accademici portoghesi: «È in Lisbona di mano del Biggi

⁴⁴⁶ Su Francesco Borromini si veda N. Carboneri, *Borromini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma 1971, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-borromini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-borromini_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 29.01.2026).

⁴⁴⁷ Su Antonio Canova si veda M. Pavan, *Canova, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Roma 1975.

⁴⁴⁸ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 156; *Ead.*, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 215; *Ead.*, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 225.

l'arma su della porta della chiesa della Madonna di Loreto con due putti assai leggiadri con disegno però di Domenico Parodi»⁴⁴⁹.

Domenico Parodi (1672-1742)⁴⁵⁰ figlio di Filippo, che all'inizio del XVIII secolo ricevette, come ha ricordato Filippi⁴⁵¹, una commissione dai provveditori della chiesa per l'esecuzione di alcune balaustre in marmo, fu anche l'ideatore progettuale dello stemma. La realizzazione scultorea venne invece affidata a Francesco Maria Biggi (1667-1728⁴⁵²)⁴⁵³, allievo del Parodi padre, che continuò a collaborare con il maestro anche dopo aver concluso la propria formazione nella bottega, analogamente a quanto fece Ponzanelli. Tuttavia, a differenza di Jacopo Antonio – il quale, al termine dell'apprendistato, decise di rimanere fedele al maestro nonostante disponesse dell'autonomia necessaria per accettare commissioni e stipulare contratti a titolo personale – Biggi restò nella cerchia di Filippo Parodi, anche dopo la morte di quest'ultimo nel 1702, quando la bottega passò sotto la gestione del figlio Domenico. Ponzanelli, invece, che nutriva poca simpatia per il cognato, non accettò di continuare in una posizione subordinata all'interno dell'officina – come succedette piuttosto con il Biggi – e avviò così la propria bottega, situata in una zona relativamente prossima a quella del Parodi, nei pressi di Fassolo⁴⁵⁴. Domenico, orientato alla carriera di pittore, che «senza abbandonare il pennello, adoperò sovente lo scarpello ancora», fornì bozzetti e disegni poi tradotti in marmo dai suoi

⁴⁴⁹ Cfr. M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 107.

⁴⁵⁰ Su Domenico Parodi si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 208-232; F. Franchini Guelfi, *Il Settecento. Theatrum Sacrum e magnifico apparato*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 215-263; *Ead.*, *La scuola...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 280-281; *Ead.*, *Dal disegno alla scultura: progetti di Paolo Gerolamo Piola e Domenico Parodi per Bernardo Schiaffino e Francesco Biggi*, in «Quaderni Franzoniani», n.2, 1988, pp. 47-56; *Ead.*, *Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 20; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, pp. 156-170; T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, pp. 153-155; L. Stagno, *L'attività di Filippo e Domenico Parodi per i Doria Principi di Melfi*, in «Rivista d'Arte», 2012, pp. 353-386; T. L. M. Vale, *Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728) Busto-retrato de D. João V*, in *A encomenda prodigiosa da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, guida della mostra, Lisbona 2013, p. 42; M. Bruno, Parodi, Domenico, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-parodi_\(Dizionario-Biografico\)/#google_vignette](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-parodi_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette) (ultima consultazione: 29.01.2026) (con bibliografia precedente).

⁴⁵¹ Cfr. S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 96.

⁴⁵² Tale datazione differisce da quella proposta da Ratti, che indica il 1672 come anno di nascita e il 1736 come anno di morte; Belloni, invece, sostiene che Francesco Biggi nacque nel 1667 e morì nel 1728, come risulta dai registri della parrocchia di San Teodoro. V. Belloni, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁵³ Su Francesco Biggi si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 230; V. Belloni, *op. cit.*, pp. 217-220; F. Franchini Guelfi, *Il Settecento. Theatrum Sacrum e magnifico apparato*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 215-263; *Ead.*, *La scuola...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 280-281; *Ead.*, *Dal disegno alla scultura: progetti di Paolo Gerolamo Piola e Domenico Parodi per Bernardo Schiaffino e Francesco Biggi*, in «Quaderni Franzoniani», n.2, 1988, pp. 47-56; *Ead.*, *Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 20; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, pp. 105-107; T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, pp. 153-155; T. L. M. Vale, *Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728) Busto-retrato de D. João V*, in *A encomenda prodigiosa da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, guida della mostra, Lisbona 2013, p. 42 (con bibliografia precedente).

⁴⁵⁴ F. Franchini Guelfi, *Il Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, pp. 81-82.

collaboratori sotto la sua direzione, rivelando inoltre un'attitudine imprenditoriale innata e mantenendo attiva l'articolata bottega paterna.

È importante denotare che la scultura genovese degli ultimi decenni del Seicento, e poi ancora nel secolo successivo, si fondò su due direttrici principali: da un lato, un rapporto stretto con la pittura – non a caso, il capobottega della più attiva officina scultorea genovese era un pittore – e, dall'altro, una profonda connessione con la cultura figurativa romana⁴⁵⁵, che dall'arrivo di Puget costituì l'elemento essenziale nella formazione degli scultori nella Superba⁴⁵⁶, i quali compirono quasi tutti almeno un viaggio di studio a Roma. La generazione di artisti formati presso la bottega di Filippo Parodi sviluppò così uno stile filtrato da un gusto più decorativo, distante dalla monumentalità e dall'intensità berniniana, preferendo invece inseguire le sperimentazioni avviate dagli allievi del Bernini, come Melchiorre Caffà e Antonio Raggi, caratterizzate da «variazioni più lievi e vibranti, verso una grazia più delicata e sensibile»⁴⁵⁷. Questa ridefinizione stilistica emerge chiaramente nella *Vergine del Loreto* che, sebbene realizzata da Ponzanelli, ripropone – come si è visto – una lettura duquesnoyana, configurandosi, nel panorama dell'importazione scultorea genovese in Portogallo, come un'opera di sintesi: da una parte ciò che l'artista assimilò nella bottega di Filippo a Genova (e nelle collaborazioni venete), dall'altra ciò che maturò nel corso del soggiorno romano⁴⁵⁸.

Per quanto riguarda il duo Domenico-Francesco, nella loro collaborazione come ideatore ed esecutore, essi rielaborarono gli insegnamenti parodiani in forme più dolci e delicate. Si assistette, dunque, a un lieve cambiamento nel percorso della scultura genovese nel Settecento: la seconda generazione di artisti venne orientata verso una «scelta culturale» che, pur essendo in sintonia con le aspettative della committenza, spiega perché talvolta si riscontrino ancora «esigenze di grandiosità e monumentalità»⁴⁵⁹. In effetti, lo stemma pontificio del Loreto rivela, come ha osservato Franchini Guelfi, «suggestioni della scultura romana di matrice berniniana nel movimentato apparato decorativo»⁴⁶⁰. Non stupisce quindi che nell'Ottocento gli accademici portoghesi sostenessero con convinzione che l'opera fosse romana, data la composizione fortemente dinamica che si presentava ai fedeli in avvicinamento

⁴⁵⁵ È rilevante sottolineare il ruolo di Domenico Piola nell'avviare Filippo Parodi a Roma, con l'obiettivo iniziale di perfezionare la sua tecnica scultorea nell'arte lignea. Cfr. L. Magnani, *L'intaglio tra apparato e statuaria: l'idea di scultura di Filippo Parodi*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 127-134.

⁴⁵⁶ F. Franchini Guelfi, *I motivi conduttori di una cultura di decorazione: gli orientamenti degli artisti, le richieste dei committenti*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 219.

⁴⁵⁷ *Ivi.*, p. 224.

⁴⁵⁸ *Ibidem.*

⁴⁵⁹ *Ivi.*, p. 225.

⁴⁶⁰ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 225.

alla chiesa. Si osserva un «lussureggiante apparato decorativo» composto da due puttini che sorreggono le armi lateranensi, racchiuse entro una cornice di volute ondulate, che danno, oltre al dinamismo, la sensazione che tutta la composizione stia galleggiando nell'aria, e sormontate dalla mitra papale fra testine di cherubini svolazzanti; il tutto viene esaltato da una raggiera luminosa e ulteriormente arricchito da nastri e fogliami⁴⁶¹.

Anton Maria Maragliano e Agostino de Negri

Nella sacrestia della chiesa è conservato un *Crocifisso* ligneo⁴⁶² (Fig. 14) attribuito per la prima volta da Franchini Guelfi ad Anton Maria Maragliano (1664-1739)⁴⁶³, sulla base di affinità stilistiche considerate «tipicamente genovesi». Attraverso un'analisi diretta dell'opera, la studiosa ha rivelato la stretta somiglianza con altri due *Crocifissi* scolpiti dallo stesso Maragliano: quello dell'Oratorio della Santissima Trinità di Carpeneto (Alessandria)⁴⁶⁴ e quello della Cappella di Giacomo Squarciafico nella Chiesa di Nostra Signora delle Vigne a Genova, entrambi datati al 1712⁴⁶⁵. Ha così proposto per l'esemplare loreetano una datazione simile, compresa fra il 1710 e il 1715. Il confronto tra i tre manufatti mette in evidenza una matrice maraglianesca innegabile, riscontrabile nel modellato e nei valori plastici: la conduzione raffinata della barba e dei capelli, trattati in solchi ondulati che, in prossimità del collo, si trasformano in piegature naturalmente prodotte dalla caduta del capo; i panneggi folti e ampiamente piegati; l'accentuazione arcuate; e la resa del volto e del perizoma. Daniele Sanguineti, pur avendo potuto analizzare il *Crocifisso* portoghese solo tramite documentazione

⁴⁶¹ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 156.

⁴⁶² La scultura ha un'altezza di circa 180 centimetri. Cfr. D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739 "Insignis sculptor Genue"*, Genova 2012, p. 392.

⁴⁶³ Su Anton Maria Maragliano si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 172-173; F. Franchini Guelfi, *Sul "San Francesco che riceve le stigmate" di Anton Maria Maragliano*, in «Bollettino Ligustico», I, 1975, pp. 101-103; *Ead.*, *Le casse processionali: immagine devozionale e sacra rappresentazione*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 265-270; *Ead.*, *La scultura lignea*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 286-287; *Ead.*, *Anton Maria Maragliano*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *op. cit.*, pp. 310-311; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, pp. 184-189; F. Cervini, D. Sanguineti (a cura di), *Han tutta l'aria di Paradiso. Gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*, catalogo della mostra (Ovada, 2005), Torino 2005; D. Sanguineti, *Maragliano, Anton Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Roma 2007, [https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-maria-maragliano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-maria-maragliano_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026); *Id.*, *Anton Maria Maragliano*, cit.; D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, cit., pp. 189-198, 204-209; AA.VV., *Le tecniche di Maragliano*, Genova 2019 (con bibliografia precedente).

⁴⁶⁴ Per motivi di sicurezza, il Crocifisso è oggi custodito nella Parrocchia di Carpeneto, collocato al centro di un'ancona marmorea. Cfr. D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano*, cit., p. 265.

⁴⁶⁵ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 232, 234 (nota 15). Sui due *Crocifissi* si veda le rispettive schede in D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano*, cit., pp. 265, 267.

fotografica, ha tuttavia riportato, in confronto con gli altri due esemplari, «accenti di scrittura distanti, nell'effetto finale», avanzando l'ipotesi che l'opera del Loreto possa essere frutto di lavoro di bottega, distinguendosi soprattutto a livello fisionomico per l'eccessivo allungamento del busto e per il diverso trattamento dei tratti somatici⁴⁶⁶.

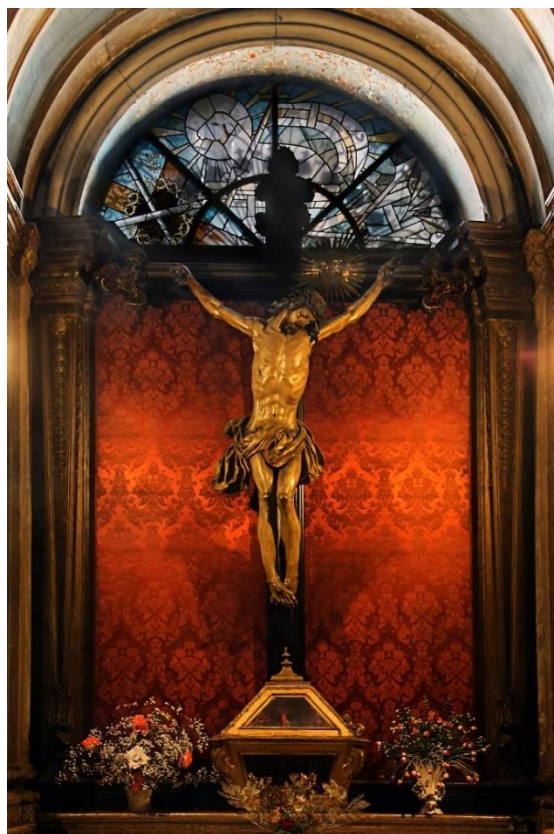


Fig. 14 Anton Maria Maragliano, *Crocifisso*, ca. 1710-1715, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora di Loreto.

A partire da queste incertezze attributive, la studiosa portoghese Sandra Saldanha⁴⁶⁷ ha proposto un'ipotesi alternativa, indicando autore Agostino De Negri (c.1668-c.1732)⁴⁶⁸, allievo di Domenico Parodi figlio di Giovanni Antonio, come ricordato da Ratti nella *Vita* dedicata al maestro: «un certo Agostino De Negri, genovese, suo allievo, il quale poscia avea studiato qualche tempo in Roma, ed erasi molto abilitato»⁴⁶⁹. Le notizie sullo scultore sono scarse, poiché Ratti non offre ulteriori informazioni; la critica ha però ipotizzato che, dopo il soggiorno

⁴⁶⁶ D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano*, cit., p. 392.

⁴⁶⁷ S. Saldanha, *Um crucifixo de Anton Maria Maragliano em Mafra. Oferta do genovês Domenico Massa à Ordem Terceira da Penitência*, «Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja», n. 6, 2013, pp. 44-47.

⁴⁶⁸ Su Agostino De Negri si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 120 F. Franchini Guelfi, *La scuola...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 278; D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, cit., pp. 404-405.

⁴⁶⁹ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 120.

formativo romano, De Negri avesse affiancato Domenico soprattutto nelle commissioni in legno, pur lavorando su progetti e bozzetti del maestro. Tale ipotesi è stata sostenuta dall'analisi comparata tra la cassa processionale con l'*Apparizione a San Giacomo della Madonna del Pilar* per l'Oratorio di San Giacomo della Marina (oggi nella Chiesa di San Giacomo di Cornigliano), nella quale Ratti ricorda un intervento parziale di De Negri, e la *Madonna dei Sette Dolori* del Convento dei Serviti di Belgodere, (Corsica, 1694-1695), attribuita su base documentaria al solo scultore, senza alcuna partecipazione del Parodi⁴⁷⁰. Quest'ultima, come ha evidenziato Franchini Guelfi, rivela una qualità sensibilmente inferiore rispetto alle opere certe di Domenico⁴⁷¹. Propria alla commissione di Belgodere si devono anche informazioni rilevanti sullo scultore: i documenti attestano che egli agiva come titolare diretto del contratto, confermando che già negli anni Novanta del Seicento tratteneva commissioni a nome proprio⁴⁷². Sanguineti, nel tentativo di definire un linguaggio personale di De Negri, ha individuato soprattutto nella *Madonna* di Belgodere la tendenza per una «trattazione a massa delle forme» e per una «spiccata sodezza volumetrica». La produzione dello scultore si sviluppò in una fase di transizione, maturando prima della piena affermazione della fortuna di Anton Maria Maragliano, il cui linguaggio – a differenza di quello riconoscibile in Agostino – si fonda su un discorso plastico caratterizzato da un «notevole vigore enfatico di stampo romano»⁴⁷³.

Alla luce di ciò, il dibattito sul *Crocifisso* del Loreto si articola oggi su tre posizioni:

1. Franchini Guelfi, che sostiene la mano di Anton Maria, richiamando anche la grande fortuna della scultura maragliesca presso la committenza iberica⁴⁷⁴, ulteriormente alimentata dai rapporti costanti tra committenza e maestranze genovesi, e il ruolo privilegiato dei *Crocifissi* del Maragliano nel suscitare un'intensa suggestione emotiva nei fedeli;
2. Sanguineti, che, pur non escludendo l'attribuzione a Maragliano, ritiene plausibile l'intervento di collaboratori di bottega, non configurando, così, un suo originale;
3. Saldanha, che ha rilanciato l'ipotesi di un coinvolgimento diretto di De Negri, richiamando un documento dell'ANSL del 1722 in cui la Confraternita ordinava dodici «sacri conuiuii», pagati «al scultore Agostino de Negri a 16 l'uno»⁴⁷⁵.

⁴⁷⁰ D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, cit., p. 404.

⁴⁷¹ F. Franchini Guelfi, *La scuola...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 278.

⁴⁷² Cfr. nota 421 in D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, cit., p. 274.

⁴⁷³ *Ivi.*, p. 189.

⁴⁷⁴ Cfr. F. Franchini Guelfi, *Spagna...*, in D. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, pp. 335-343.

⁴⁷⁵ S. Saldanha, *Um crucifixo...*, cit., p. 46.

Tuttavia, tale commissione non offre elementi sufficienti per sostenere con forza un'attribuzione ad Agostino De Negri.

Le considerazioni stilistiche, condivise da Franchini Guelfi e in parte da Sanguineti, rimangono, comunque, l'argomento più solido e accreditato nello stato attuale degli studi.

Pasquale Bocciardo

La situazione finanziaria dei confratelli dopo l'incendio del 1755 era parecchio difficile: l'egemonia dei Gheresi era ormai tramontata e, impossibilitati ad avviare immediatamente i lavori di ricostruzione della chiesa, essi cercarono innanzitutto di reintegrare quanto la tragedia non aveva distrutto. Come già era avvenuto dopo l'incendio del 1651, gli italiani concentrarono in una prima fase tutti i loro sforzi nella ricostruzione «artisticamente pregevole» dell'altare maggiore. Nella seduta della Giunta dell'11 gennaio 1781 – come attestato nel *Livro das Actas das Sessões da Junta* – lo Scrivano Gio Steffano Turpia fu incaricato di scrivere a Genova allo zio scultore, Pasquale Bocciardo (ca. 1710-1791)⁴⁷⁶, per informarsi sul compenso e sui tempi previsti per la realizzazione dell'altare maggiore. Parallelamente, il Provveditore, Francesco Maria Rossi, decise di consultare altri professionisti – «pure di Genova», anche se non specificato chi fossero – tramite il proprio fratello, così da valutare quale fosse l'opzione più adeguata, sia dal punto di vista artistico che da quello economico⁴⁷⁷. Nello stesso anno, il 19 ottobre, il Provveditore – allora Niccolò Tealdo – propose ai membri della Giunta di scegliere il progetto per l'altare maggiore che reputavano più convincente tra i due disegni presentati alla riunione: uno elaborato dall'architetto portoghese Manuel Caetano de Sousa e l'altro dal Bocciardo. Optarono per la prima proposta, la cui intera struttura, comprese colonne e ornamenti, sarebbe stata realizzata a Lisbona con marmi provenienti da Genova.

⁴⁷⁶ Su Pasquale Bocciardo si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 361; E. Poleggi, *Bocciardo, Pasquale*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma 1969, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-bocciardo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-bocciardo_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 02.02.2026); V. Belloni, *op. cit.*, pp. 252-258; F. Franchini Guelfi, *Theatrum Sacrum...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 240; *Ead.*, *L'ultima generazione del Barocco*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 290-292; J. L. Barrio Moya, *El escultor genovés Pasquale Bocciardo y suso bras en el retablo mauor de la Catedral de Cuenca*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», n. 75, 1992, pp. 266-294; G. Barbaria, *Ortovero. Una comunità ligure nella storia*, Albenga 1995, p. 44; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 240; F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi...*, in P. Bocciardo, C. De Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *op. cit.*, pp. 255-259; G. Barbaria, F. Franchini Guelfi, *I Bocciardo a Ortovero*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., vol. 43, CXVII, n. 1, 2003, pp. 127-135 (con bibliografia precedente).

⁴⁷⁷ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, *cit.*, p. 119.

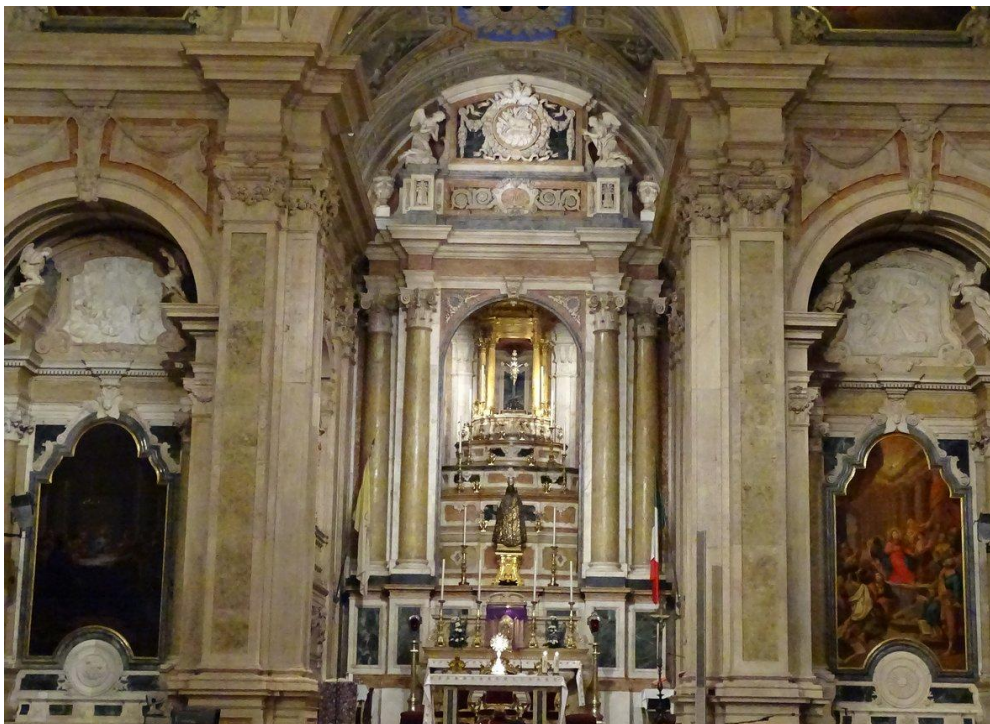


Fig. 15 Altare Maggiore di Nostra Signora di Loreto, Lisbona.

Tuttavia, nonostante la Confraternita avesse affidato a Caetano de Sousa la progettazione della struttura ornamentale⁴⁷⁸ (Fig. 15), furono comunque commissionati allo scultore genovese due angeli in marmo⁴⁷⁹, la cui intermediazione venne realizzata dai fratelli Tealdo e Crosa che, da Genova, supervisionarono il buon andamento della commissione e assunsero l'incarico di spedire le due statue di Bocciardo, insieme, come appare menzionato il 9 settembre 1782, «due Angioli e trè Cherubini», di cui ultimi, però, non si conosce l'autore⁴⁸⁰.

Pasquale Bocciardo cominciò, come ha sostenuto Belloni⁴⁸¹, «ad imparare l'arte di scultore» presso la bottega di Domenico Caprile «per anni sei», dal 1731 al 1737. Questa informazione è nettamente in disaccordo con quanto rilevato da Ratti nella *Vita* dedicata a Ponzanelli, in cui il biografo scrisse che quest'ultimo «ebbe un solo Discepolo [...] il già menzionato Pasquale Bocciardo, che tuttora vive in età vegeta, e fa onore al Maestro»⁴⁸².

⁴⁷⁸ Il progetto di Manuel Caetano de Sousa venne sostituito da un altro, ritenuto di qualità superiore e probabilmente attribuibile, secondo l'ipotesi avanzata da Filippi, all'architetto precedentemente citato José da Costa e Silva. Cfr. *Ivi.*, p.120.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ Cfr. nota 38, *Ibidem*.

⁴⁸¹ Venanzio Belloni fa riferimento al contratto di apprendistato dello scultore presso la bottega di Domenico Caprile, redatto il 17 aprile 1731, quando Bocciardo aveva «anni dodici». Cfr. V. Belloni, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁸² C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 361.

Cercando di confrontare criticamente la documentazione disponibile, Belloni ha ripudiato l'ipotesi che il Bocciardo avesse svolto un alunnato presso Ponzanelli⁴⁸³. Lo stesso Ratti, tuttavia, ha affermato che Bocciardo era ancora in vita al momento della stesura delle sue *Vite*, dichiarandosi persino sollevato di «non aver dovuto scrivere di lui, come m'aveva fatto temere per una pericolosa malattia, che ultimamente ha sofferto»⁴⁸⁴; un dettaglio che lascia, dunque, intuire l'esistenza di un rapporto d'amicizia tra i due. Tale legame è confermato anche dal fatto che – come indica la firma «Pas. Bocciardo del.»⁴⁸⁵ – lo scultore avesse eseguito il ritratto-cornice della *Vita* del Ponzanelli per la versione a stampa, fornendo certamente a Ratti notizie e testimonianze dirette sul maestro. Inoltre, intorno al 1770, il biografo redò una lettera di presentazione di Bocciardo per Luigi Crespi a Bologna, nella quale espresse elogi nei confronti dello scultore⁴⁸⁶. Franchini Guelfi ha suggerito la possibilità che «poco dopo la stesura del contratto del 1731 il giovane Bocciardo abbia preferito trasferirsi nella bottega di Jacopo Antonio, dove poté studiare negli ultimi quattro anni di vita dell'artista»; e, in effetti, le opere di Bocciardo rivelano «con ogni evidenza la suggestione della scultura del maestro»⁴⁸⁷.

La committenza dei due angeli (Figg. 15 e 16), intorno al 1781, si collocò in un periodo di grande fortuna per la bottega del Bocciardo, favorita da due fattori principali: da un lato, le sue riconosciute capacità nella pratica scultorea; dall'altro, l'invecchiamento e poi il decesso, nel 1763, di Francesco Maria Schiaffino – di cui si parlerà più avanti – che dirottò l'attenzione dei committenti verso la sua officina, ritenuta ormai altrettanto valida, conquistando un ruolo centrale nella scultura genovese nella seconda metà del Settecento⁴⁸⁸. Non stupisce, dunque, che i confratelli del Loreto, in un momento di urgente necessità, si siano rivolti al nome più prestigioso del panorama ligure. La scultura di Pasquale Bocciardo si inserisce nel tipico *theatrum sacrum* di coinvolgimento totale del fedele, attraverso colori, luci, linee ed effetti, costituendo una «bellezza divina»⁴⁸⁹ che, come già in Filippo Parodi e poi in Jacopo Antonio Ponzanelli, diede forma al linguaggio decorativo del barocco genovese – il cosiddetto

⁴⁸³ Un analogo problema riguarda la data di nascita di Bocciardo. Venanzio Belloni ha sostenuto che lo scultore era nato nel 1719, e non nel 1710 come comunemente ritenuto, basando la propria argomentazione sul documento di *accartazione*, ossia di apprendistato, del 17 aprile 1731, nel quale si afferma che Bocciardo aveva dodici anni al momento della stipula. Qualora fosse nato nel 1710, infatti, nell'anno del contratto egli avrebbe avuto ventuno anni. Cfr. V. Belloni, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁸⁴ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 361.

⁴⁸⁵ *Ivi.*, p. 356.

⁴⁸⁶ «[...] è scultore di molta rinomanza, ed è il miglior mobile che in tal genere s'abbiano in questa città». Cfr. F. Franchini Guelfi, *L'ultima...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 291.

⁴⁸⁷ *Ead.*, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 82.

⁴⁸⁸ V. Belloni, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁸⁹ F. Franchini Guelfi, *Theatrum Sacrum...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 240.

barocchetto, secondo la definizione di Belloni⁴⁹⁰ – contraddistinto da «accenti compositamente classicheggianti, a forme nitidamente e staticamente disegnate»⁴⁹¹.



Fig. 16 Pasquale Bocciardo, *Angeli e Cherubini*, 1782, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora di Loreto.

L'altezza alla quale si trovano le sculture nel fastigio dell'altare maggiore del Loreto non permette un'analisi plastica dettagliata; tuttavia, nonostante tali limitazioni, si percepisce una somiglianza compositiva con gli angeli realizzati dallo stesso scultore per la Cattedrale di Cuenca (Spagna) nel 1759, anch'essi destinati al fastigio dell'altare maggiore⁴⁹² (Fig. 17). Si tratta di due figure angelicali inginocchiate in atteggiamento di preghiera, caratterizzate da un classicismo statico, in cui il movimento è suggerito solo dalla cadenza leggera dei panneggi. All'interno dell'insieme della struttura presbiteriale, esse concorrono a un equilibrio compositivo sobrio che «segna il superamento della cultura figurativa barocca in direzione di un nuovo linguaggio»⁴⁹³. Infatti, fu il proprio Pasquale Bocciardo a mantenere viva, fino all'ultimo decennio del secolo, la grande stagione della scultura genovese, chiudendo «i duecento anni di alta e ininterrotta continuità»⁴⁹⁴, attraverso una *maniera* che, come ha sottolineato Franchini Guelfi, traduce in gesti eloquenti e spazialmente aperti i suggerimenti

⁴⁹⁰ V. Belloni, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁹¹ F. Franchini Guelfi, *L'ultima...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 291.

⁴⁹² Su questa commissione si veda J. L. Barrio Moya, *El escultor genovés...*, *cit.*, pp. 266-294.

⁴⁹³ F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *op. cit.*, p. 256.

⁴⁹⁴ V. Belloni, *op. cit.*, p. 257.

romani, rielaborandoli secondo le nuove esigenze di decoro e moderazione ritmica, soprattutto nei panneggi classicamente posati⁴⁹⁵.



Fig. 17 Pasquale Bocciardo, Altare Maggiore, 1759, Cuenca, Cattedrale di Santa María y San Julián.

Per quanto riguarda i *trè Cherubini* (Fig. 16), non esistono conferme documentarie che ne attestino la paternità del Bocciardo; tuttavia, un'analisi comparata con altre sue opere consente di rivelare alcune affinità, come nella Cappella di San Siro presso la chiesa omonima di Nervi (Fig. 18), dove nel fastigio compare una gloria di cherubini attorno a una raggiera dorata con la colomba dello Spirito Santo, oppure nella già citata opera spagnola, anch'essa sormontata da una raggiera (Fig. 17). Il progetto della cappella maggiore portoghese, pur più semplificato e statico nelle sue forme (si pensi alle colonne prive del dinamismo ascendente dell'anteriore progetto dell'Orsolino), conserva uno degli elementi fondamentali degli apparati genovesi: la varietà cromatica dei materiali, finalizzata alla «mozione degli “affetti”» e quindi alla persuasione devozionale dei confratelli⁴⁹⁶. Ulteriori fattori potrebbero suggerire un

⁴⁹⁵ F. Franchini Guelfi, *La scultura genovese...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 274.

⁴⁹⁶ *Ead.*, *Theatrum Sacrum...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 240.

coinvolgimento del Bocciardo nei cherubini: innanzitutto, l'arrivo congiunto delle sculture – i due angeli e il gruppo delle tre testine – destinate alla medesima porzione dell'altare (fastigio), dove avrebbero garantito coerenza formale e plastica nella decorazione, lasciando supporre una produzione unitaria; inoltre, il legame familiare tra lo scultore e lo Scrivano Gio Steffano Turpia, suo nipote, che potrebbe aver facilitato la gestione della commissione, sia per i tempi che per il prezzo. In assenza, tuttavia, di studi più approfonditi, si è preferito lasciare aperta l'ipotesi attributiva.



Fig. 18 Pasquale Bocciardo, Altare della Cappella di San Siro, 1772, Genova (Nervi), Chiesa di San Siro.

Dalla ricerca archivistica condotta da Filippi presso l'ANSL si apprende anche l'arrivo di altre due statue, oggi collocate sopra le due porte del transetto e raffiguranti *San Pietro* e *San Paolo*, spedite dalla Superba grazie alla mediazione dei fratelli Francesco Maria e Angelo Luigi Rossi. Tuttavia, a differenza dei cherubini, non è possibile stabilire un legame con la

commissione degli angeli a Bocciardo, visto che la documentazione oggi nota non consente di attribuire allo scultore alcun ruolo nell'esecuzione dei due santi.

15. La Chiesa di Santo Antão-o-Novo

15.1. Accenni sulla Chiesa

Dopo che un gruppo di studenti del Collegio parigino di Santa Barbara, guidato da Ignazio di Loyola, decise di fondare la Compagnia del Gesù (ufficializzata nel 1540 dal Papa Paolo III) cominciarono a sorgere numerosi collegi, in linea con l'obiettivo dell'ordine, ovvero di svolgere un'azione missionaria capace di impedire, soprattutto attraverso l'educazione, la diffusione delle nuove correnti religiose in Europa, estendendo poi la propria attività anche ad altri continenti. In quegli stessi anni, il Monarca portoghese João III, «dominado pelo proselitismo religioso de expandir a fê cristã nas Índias e restasntes conquistas»⁴⁹⁷, decise, grazie alla mediazione del sacerdote e docente all'Università di Parigi, Don Diogo de Gouveia⁴⁹⁸, di invitare i gesuiti a fondare un Collegio nel Regno, a Lisbona⁴⁹⁹. Poiché uno dei co-fondatori della Compagnia era il borsista portoghese Don Simão Rodrigues, il Re gli affidò la carica di Provinciale del Portogallo e, nel 1542, gli donò come prima sede del Collegio l'antica *Casa di Santo Antão*, in Mouraria, già appartenuta dal Quattrocento ai monaci eremiti di Sant'Antonio Abate⁵⁰⁰. Con l'appoggio del Re e del Comune di Lisbona, il collegio avviò le proprie attività nel 1553, dedicandosi, secondo la prassi gesuita, all'educazione: accanto alle discipline tradizionalmente ammaestrate, furono introdotti nuovi settori del sapere scientifico (come geometria, cosmografia, aritmetica, astronomia, balistica, ingegneria militare) la cui ampiezza e varietà contribuirono rapidamente a renderlo assai popolare, al punto che la capacità

⁴⁹⁷ J. F. Marques, *Os jesuítas, confessores da corte portuguesa na época barroca (1550-1700)*, in «Revista da Faculdade de Letras», vol. 12, 1995, p. 233.

⁴⁹⁸ Si ha notizia di una lettera inviata da Gouveia a João III, datata 17 febbraio 1538, nella quale il docente comunicava al re l'elevato numero di conversioni in Malabar e riferiva che da Parigi era partito il gruppo di gesuiti diretto a Roma per essere ricevuto dal Papa. Cfr. J. F. Marques, *Os jesuítas...*, cit., p. 233.

⁴⁹⁹ È inoltre noto l'arrivo in Portogallo dello spagnolo Don Francisco Xavier, che fu successivamente incaricato dal re di partire per l'Oriente il 7 aprile 1541, con la missione di evangelizzare quei territori. Cfr. J. M. Garcia, *A dinâmica da ocupação do espaço em Lisboa pela Companhia de Jesus*, in «Debates», n. 6, 2014, p. 126.

⁵⁰⁰ C. Boavida, *Entre Santo Antão e São José. Memórias de um colégio jesuíta, histórias de um hospital real*, in «Arroios: história, Memória e Vivências», Lisbona 2025, p. 50.

dell'istituto presto risultò insufficiente rispetto all'elevata domanda⁵⁰¹. A causa di tale afflusso, i gesuiti furono costretti a lasciare la loro prima dimora, il Collegio di Santo Antão-o-Velho, soprannominato *Coleginho*⁵⁰², e trasferirsi così in una nuova struttura, Santo Antão-o-Novu, più adeguata alle loro necessità. Il vasto terreno fu acquistato nel 1574 nei dintorni della Pena, nella collina di Sant'Anna, ma per insediare il Collegio si rese necessaria la sottrazione di alcuni terreni appartenenti alla Parrocchia della Pena, circostanza che originò una discordia con il Parroco. Quest'ultimo arrivò perfino a minacciare l'invasione dei propri parrocchiani nel cantiere qualora i gesuiti avessero proseguito i lavori. Il conflitto si rivelò, però, di facile risoluzione grazie all'intervento del Presidente del Comune, Don Pedro de Almeida, che ordinò l'erezione di un muro di separazione tra le due proprietà⁵⁰³.

I lavori iniziarono ufficialmente l'11 maggio 1579, sostenuti economicamente da dei benefattori e dalla Corona⁵⁰⁴. La costruzione subì però frequenti rallentamenti, tanto per la mancanza di fondi – spesso rivendicati dal popolo lisbonese affinché fossero destinati al riscatto dei prigionieri dal Nordafrica – quanto per il continuo contatto con Roma per l'approvazione del progetto architettonico⁵⁰⁵. Ne risultò una fase progettuale complessa e contraddittoria, articolata nella realizzazione di tre progetti: il primo, commissionato nel gennaio 1579 dal Cardinale-Re Henrique all'architetto regio Baltazar Álvares, fu considerato dalla comunità troppo ambizioso e costoso⁵⁰⁶; il secondo, elaborato dopo la morte del Re (1580) dall'architetto italiano Giuseppe Valeriano, non portò ai risultati sperati; il terzo, eseguito dal Padre gesuita Silvestre Jorge, fu successivamente modificato con correzioni di Filippo Terzi⁵⁰⁷ (già impegnato anche nella progettazione della seconda Chiesa del Loreto) e infine approvato da Roma negli anni Novanta⁵⁰⁸.

⁵⁰¹ Nell'arco di un anno il numero degli alunni raddoppiò, raggiungendo quota circa 600; nel 1579, invece, il numero degli studenti era salito a 1.300. Cfr. C. Boavida, *Entre Santo Antão...*, cit., p. 50; J. M. Garcia, *A dinâmica...*, cit., p. 130.

⁵⁰² *Ivi.*, 128.

⁵⁰³ C. Boavida, *Entre Santo Antão...*, cit., p. 51.

⁵⁰⁴ Si ha notizia di una donazione di 3.000 cruzados effettuata dall'allora cardinale Henrique per l'avvio dei lavori. Cfr. R. L. Branco, *A igreja do Colégio de Santo Antão-o-Novu. Estudo de um paradigma desaparecido*, in «Revista de História da Arte», n. 9, 2012, p. 17.

⁵⁰⁵ Sull'architettura della Compagnia del Gesù: L. Patetta, *A arquitectura da Companhia de Jesus entre maneirismo e barroco*, in *Actas do II Congresso Internancional: Porto, Vila Real, Aveiro, Arouca*, 2011, pp. 389-400.

⁵⁰⁶ Il progetto di Baltazar Álvares prevedeva la costruzione di sette cortili, alcuni dei quali articolati su tre ordini architettonici, oltre a varie dipendenze collegiali. Cfr. In R. L. Branco, *A igreja...*, cit., p. 18.

⁵⁰⁷ *Ivi.*, p. 26.

⁵⁰⁸ Su Baltazar Álvares si veda R. L. Branco, *Baltazar Álvares "Grandíssimo Arquitecto e Traçador"*, Amadora 2021. Su Giuseppe Valeriano si veda P. Pirri, *Giuseppe Valeriano S. I. Architetto e Pittore 1542-1596*, Roma 1970. Su Padre Silvestre Jorge si veda F. Sanches Martins, *Silvestre Jorge: exemplo de mobilidade artística e protótipo de arquitecto jesuíta da segunda metade do século XVI*, in *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: Actas do Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Porto 2007, pp. 159-164. Sull'architettura gesuita in Portogallo si veda F. Sanches Martins, *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas*

Il Collegio venne inaugurato l'8 novembre 1593, quando solo un terzo dell'intero complesso era stato completato. La chiesa, in quel momento, consisteva ancora in una struttura provvisoria adattata da un dormitorio⁵⁰⁹, un ritardo dovuto al difficile periodo – come analizzato nel primo capitolo – dal Regno alla fine del Cinquecento. In soli due anni si erano infatti verificate la sconfitta tragica in Alcazar-Quivir e la perdita dell'indipendenza, eventi che portarono a una grave scarsità di risorse economiche, condizionando inevitabilmente l'edificazione. Così, la maggior parte degli spazi del Collegio fu eretta solo grazie a nuovi contributi finanziari successivamente giunti.

La costruzione della chiesa definitiva ebbe inizio soltanto il 2 ottobre 1612 e fu possibile grazie alla donazione della Contessa di Linhares, Donna Filipa de Sá, formalizzata in un contratto con la Compagnia, nel quale la nobildonna acquistava il patronato della cappella maggiore per la realizzazione del proprio mausoleo. Donna Filipa de Sá – una delle donne più ricche di Lisbona, figlia del 3° Governatore del Brasile, Don Mem de Sá, e unica erede della fortuna (a causa della morte del fratello), e vedova del Conte di Linhares, Don Fernando de Noronha (m. 1608)⁵¹⁰ – aveva stabilito che, oltre al sepolcro, fosse costruita «uma capelania privada com aula de canto [ovvero, una tribuna per le misse cantate] e sacristia particulares, condições que, apesar de discordantes com os princípios da Companhia, foram, não obstante, aceites pelos padres»⁵¹¹. Alla sua morte, nel 1618, senza eredi diretti vivi, tutto il suo patrimonio passò ai gesuiti, estendendo così la donazione all'intera chiesa⁵¹².

I lavori, avviati il 1° gennaio 1613, seguirono un nuovo progetto di Baltazar Álvares, ispirato però al primo disegno: «de traçado maneirista, a planta da igreja caracteriza-se pela existência de uma única nave, tipo igreja salão, com capelas laterais intercomunicantes, um largo transepto na área do cruzeiro, seguido de uma capela-mor destacada»⁵¹³. Essi precedettero senza interruzione fino alla morte della Contessa, per poi continuare molto lentamente, con frequenti pause, fino ai primi anni del XVIII secolo⁵¹⁴. La sacrestia, tra l'altro, fu idealizzata solo nel 1696 e, dopo la scozza del 1755, rimase l'unico ambiente intatto del complesso; la chiesa, invece, vide collassare il ciborio e il transetto, subendo gravi distruzioni. In seguito, tra

de Portugal: 1542-1759. Cronologia Artistas Espaços, tese de doutoramento, Universidade do Porto, 1994 (relatrice prof.ssa N. M. Ferreira).

⁵⁰⁹ R. L. Branco, *A igreja...*, cit., p. 18.

⁵¹⁰ Il legato della contessa era molto ampio: comprendeva colture di zucchero in Brasile, dalle quali traeva ingenti rendite, proprietà a Torres Vedras e a Vila Verde, nonché numerosi gioielli. Cfr. nota 25, *Ivi.*, p. 23.

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² C. Boavida, *Entre Santo Antão...*, cit., p. 52.

⁵¹³ *Ivi.*, p. 53.

⁵¹⁴ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 67.

la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, la Chiesa di Santo Antão-o-Novo venne interamente demolita, mentre la sacrestia sopravvive ancora oggi come cappella dell'Ospedale di São José⁵¹⁵ (Fig. 19).

In seguito ai danni provocati dal sisma, i Padri gesuiti cercarono di avviare una campagna di rifacimenti del complesso. Tuttavia, nel 1758, a causa del tentativo di regicidio, la Compagnia fu accusata di essere coinvolta nella congiura e, per evitare ulteriori tensioni, il Marchese di Pombal decise di cacciare i gesuiti dal Regno, giustiziando i sospettati e confiscando i loro beni.



Fig. 19 Altare Maggiore della Sacrestia della Chiesa di Santo Antão-o-Novo (attuale Cappella dell'Ospedale di São José), Lisbona.

15.2. I committenti: i Padri gesuiti

L'architettura adottata dalla Compagnia del Gesù – riconoscibile come un linguaggio proprio, *a modo nostro*, modellato sul prototipo della Chiesa del Gesù a Roma – riflette pienamente gli obiettivi controriformisti, configurandosi come strumento operativo del Concilio di Trento «com finalidades de persuasão popular por militantismo católico»⁵¹⁶. Nei progetti delle chiese e dei collegi gesuiti emerge un'attenzione rigorosa al metodo, ai materiali

⁵¹⁵ Dopo il terremoto, il complesso di Santo Antão-o-Novo, con tutti gli adattamenti necessari, fu trasformato nell'Ospedale Reale di Tutti i Santi, divenendo in seguito l'attuale Ospedale di São José. Sul passaggio del Collegio gesuita all'Ospedale di São José: M. F. Reis, *O Real Hospital de S. José no Convento de Santo Antão-o-Novo. Religião e assistência em Lisboa no século XVIII*, in *Historia moderna. Actores, movilidades y conexiones: actas del XV Coloquio Internacional de Historiografía Europea y XII Jornadas de Estudios sobre la Modernidad Clásica*, 2023, pp. 387-393.

⁵¹⁶ L. Patetta, *A arquitectura...*, cit., p. 390.

e alla coerenza funzionale⁵¹⁷; e tali schemi si riconoscono nello sviluppo longitudinale del transetto, ridotto o inglobato nel perimetro dell'edificio, nel coro rettangolare e poco profondo, determinato dalla soppressione dell'attività corale nella Compagnia, e nell'apertura di un'ampia crociera sormontata da una grande cupola, concepita per illuminare l'intero presbiterio, così da «mostrar a grandeza de Deus num espaço amplo, com muita luz incentivando o povo cristão ao culto»⁵¹⁸. Per intensificare la percezione del contatto con il Divino, le chiese gesuite perseguirono un'efficace sintesi fra architettura, pittura e scultura⁵¹⁹. E, in effetti, per la storia dell'arte barocca la Compagnia del Gesù occupò un ruolo fondamentale, con «os seus interiores [...] paulatinamente decorados, em conformidade com a disponibilidade financeira de cada comunidade»⁵²⁰. Nel caso del Collegio di Santo Antão-o-Novo, nella seconda metà del Seicento, i Padri gesuiti beneficiarono di un cospicuo sostegno economico, che permise loro di valorizzare e abbellire il proprio tempio. Eppure, se, per armonizzare le tendenze del progetto architettonico, la comunità portoghese prese Roma come orientamento, fu invece a Genova che risolse il proprio interesse per quanto riguarda per la scultura⁵²¹. In questo contesto, Vale ha individuato tre probabili motivi che avrebbero avvicinato i gesuiti lisbonesi alla produzione artistica Superba⁵²²:

1. Il grande cantiere della Chiesa di Nostra Signora di Loreto, con le sue campagne di importazione scultorea, avvenute negli stessi anni, avrebbe suscitato l'ammirazione dei Padri di Santo-Antão-o-Novo, inducendoli «a cercare opere dello stesso universo artistico».
2. La figura del marmorario Giovanni Battista Garvo, già attivo nel Loreto e rimasto a Lisbona dopo aver abbandonato i lavori, successivamente chiamato dai gesuiti di Santo Antão-o-Novo; circostanza che rafforza l'ipotesi di un interesse diretto per l'apparato loreto.
3. Il contatto con Genova garantito dalla *Nave Loreto*, capitanata da Giovanni Agostino Germano, che, come attestano i documenti, trasportò sculture ed elementi scolpiti da Genova a Lisbona, sia per la Chiesa degli Italiani sia per il Collegio.

⁵¹⁷ F. B. Viegas, *Segundo o modo nostro: o edificio do noviciado da Cotovia da Companhia de Jesus, 1619-1759*, in «Mátria Digital», n. 10, 2022, p. 289.

⁵¹⁸ *Ivi.*, pp. 289, 294.

⁵¹⁹ L. Patetta, *A arquitetura...*, cit., p. 393.

⁵²⁰ M. J. Coutinho, *op. cit.*, p. 104.

⁵²¹ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 67.

⁵²² *Ivi.*, pp. 67-68.

Benché i contorni relativi alla committenza gesuita agli artisti genovesi – sia a quelli residenti a Lisbona, sia a quelli rimasti in Patria – rimangono ancora poco definiti, tuttavia, è possibile affermare l’influenza esercitata dal cantiere del Loreto che fu, con ogni probabilità, un riferimento determinante. Infatti, le sculture del tempio degli Italiani rispettavano i precetti romani di luce e colore, e offrivano una nuova via linguistica, profondamente diversa da quella dominante nel Portogallo seicentesco, concludendo che esse svolsero un fattore decisivo che contribuì alla scelta della mano genovese per l’apparato del Collegio di Santo Antão-o-Novo.

15.3. Le opere di arredo marmoreo

Carlo Battista Garvo

Giovanni Battista Garvo, giunto a Lisbona all’inizio degli anni Settanta, fu accompagnato dalla moglie, Maria Antonia, e dal figlio, Carlo Battista Garvo (??-1724)⁵²³ – detto anche il *Vecchio*⁵²⁴ – iniziando a collaborare con i provveditori del Loreto alla decorazione di intarsi marmorei fino al 1677, anno in cui decise di abbandonare il cantiere. Continuò intanto a occuparsi dell’attività lapidea, principalmente dedicandosi all’esportazione dalla Superba: nell’agosto del 1689, infatti, come riferito da Fausto Sanches Martins, ricevette dai Padri gesuiti la somma di 200.000 *Reis* per «mandar vir huma partida de pedra branca, uermelha e uerde e brocatel de França de Genova na nao Loreto para o retabolo da capella mor»⁵²⁵. Si trattava di pietre che, secondo l’ipotesi di Franchini Guelfi, sarebbero state il marmo Bianco di Carrara, il Verde Polcevera e il Rosso di Francia (estratto dalle cave di Caunes, nell’entroterra di Narbone⁵²⁶).

⁵²³ Su Carlo Battista Garvo si veda A. F. Pimentel, *Garbo, cit.*, p. 54; E. Monteni, *Garvo, cit.*; M. J. Coutinho, *A produção...*, *cit.*, pp. 131-133; T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, *cit.*, pp. 175-187; C. Da Silva Cortesão, *cit.*, pp. 206-207.

⁵²⁴ La denominazione “il Vecchio” deriva dal fatto che un suo figlio, Carlo Battista, era invece noto con il soprannome “il Giovane”. Cfr. C. Da Silva Cortesão, *cit.*, p. 207.

⁵²⁵ Cartório dos Jesuítas, Caixa 16, Masso 11, Doc. 92 citato in F. Sanches Martins, *A arquitectura...*, *cit.*, pp. 133-136.

⁵²⁶ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 225.

Se la data della morte di Giovanni Battista, come si è visto, rimane una questione controversa – poiché Vale riporta due date distinte in pubblicazioni diverse⁵²⁷ – anche l’inizio dell’attività di Carlo Battista presenta difficoltà analoghe. Escludendo quindi che egli sia subentrato nel cantiere della chiesa di Santo Antão-o-Novo soltanto nel 1696, come indicato da Franchini Guelfi, disponiamo invece di un vasto insieme di ricevute di pagamento dell’ultimo decennio del secolo che, già prima della morte del padre (12 agosto 1691), risultano indirizzate al Garvo-figlio⁵²⁸. Il 20 settembre 1691⁵²⁹, ad esempio, egli firmò una ricevuta per la somma di 33.800 *Reis*, pagata dal Padre Sebastião de Prada, relativa al trasporto di vari materiali lapidei genovesi⁵³⁰. Queste ricevute testimoniano l’arrivo nella capitale portoghese di una grande varietà di materiali, sempre nell’ambito della committenza lapidea per la scultura architettonica, e mostrano che, come il padre, Carlo Battista proseguì l’attività commerciale di famiglia, favorita dai legami con Genova e Bissone. Egli «se revela um exemplo de plena integração na produção artística nacional, verificando-se o reconhecimento das suas competências por parte dos mais importantes encomendadores portugueses e o seu consequente envolvimento em obras relevantes»⁵³¹, sia per la rilevante Compagnia del Gesù sia, più tardi, per le grandi imprese artistiche promosse da João V. Dunque, formatosi presso il padre – che lo rende un *nipote intellettuale* di Tomaso Orsolino, in un’arte di alto livello tecnico, e inserito in un’ambiente, quello gesuita, particolarmente propizio a tale tipo di decorazione – Carlo Battista fu senza dubbio uno dei principali responsabili della diffusione in Portogallo del gusto per il marmo policromo con motivi geometrici e fitomorfici⁵³². Si trattava di un linguaggio decorativo ampiamente diffuso a Genova dalla fine del XVI secolo, il cui modello da seguire fu la Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato; e quindi non sorprende che il modello scelto dai provveditori del Loreto per il loro altare fosse quello della cappella Lomellini (Fig. 5). E il

⁵²⁷ È stato riscontrato un errore nella datazione indicata da Teresa Vale riguardo alla morte di Giovanni Battista Garvo (cfr. T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175), presentando l’anno 1692; tuttavia, nelle pubblicazioni (cfr. T. L. M. Vale, *Escultura Barroca...*, *cit.*; T. L. M. Vale, *Escultura barroca italiana...em coleções públicas e particulares*, *cit.*; T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*) ha attribuito l’anno 1696. Basandosi a sua volta sull’attribuzione proposta da Fausto Sanches Martins (cfr. F. Sanches Martins, *A arquitectura...*, *cit.*). Fausta Franchini Guelfi, nei suoi contributi (cfr. F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*; F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*), ha assunto come riferimento la medesima data.

⁵²⁸ Tutte queste ricevute sono riportate alla nota 11. Cfr. T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, *cit.*, p. 178.

⁵²⁹ Teresa Vale ha riportato questa ricevuta da cfr. A. Ayres de Carvalho, *Novas revelações para a história do Barroco em Portugal*, in «Belas-Artes», 2^a s., n. 20, 1964, p. 9.

⁵³⁰ Un’altra ricevuta, datata 28 dicembre 1692, attestante il pagamento di 685.200 *Reis* a Carlo Battista, risulta da una richiesta del padre a Genova per trentuno pietre. Cfr. nota 11, T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 178.

⁵³¹ *Ivi.*, p. 177.

⁵³² M. J. Coutinho, *A produção...*, *cit.*, p. 105.

Garvo, nel suo incarico per il presbiterio della chiesa lisbonese (considerando anche l'influenza esercitata da quel cantiere sulla committenza gesuita), trasse da quello con ogni probabilità la principale fonte d'ispirazione.

Relativamente al progetto dell'altare maggiore, la maggioranza della critica, basandosi sulla proposta di Armindo Ayres de Carvalho⁵³³, ha attribuito il lavoro all'architetto portoghese João Antunes (1643-1712)⁵³⁴; però, Sanches Martins l'ha assegnato a un certo «Irmão Cristoforo»⁵³⁵ – secondo quanto attestato nei documenti – ritenendolo italiano per il modo in cui il nome vi compare. Nonostante tale disaccordo sulla paternità del progetto, è certa la presenza di Antunes nel cantiere della cappella, almeno dal 1691, visto che, in quegli anni, egli assunse la direzione di numerosi operai⁵³⁶. È precisamente da questo architetto (e dal suo incarico di supervisione) che provengono le prime indicazioni riguardo al complesso scultoreo. Su richiesta del Padre gesuita Rodrigo da Costa – come attesta un documento pubblicato nella monografia dedicata all'architetto⁵³⁷ – Antunes scrisse: «humas figuras de pedra branca de Italia com roupas de pedras de cores embotidas de relevo as quais constão de dous Anjos» e «dous meninos da mesma pedra, e as roupas de cores embotidas na mesma forma asima ditta». È inoltre nota, come riferito da Vale, una descrizione anonima dei primi anni del Settecento della Chiesa di Santo Antão-o-Novo⁵³⁸, nella quale viene sottolineata la componente genovese dei materiali impiegati nell'altare. Secondo l'autore, le mensole erano «ornadas de muytos embutidos», e i capitelli, i basamenti e la tribuna erano in «pedras brancas de Genova». Aggiunge, confermando nel contempo le indicazioni dell'architetto già citate, la presenza all'imbocco della tribuna di «dous anjos de meyo relevo com suas azas e vestidos com suas roupas que saem com muyta galantaria sobre o branco do corpo, que he pedra de Genova, aonde as dittas imagens com grande perfeçam se fabricaram» e di «dous grandes anjos de mármore branco de Genova, todos com suas roupas de pedra fina de outra cor [...] com huma palma na mam de metal dourado», collocati sopra i capitelli delle collone interne, sulla cornice. Lo stesso autore anonimo riporta ulteriormente la presenza di «dous mininos contigo huma o outro, obrados também em Genova do seu muy branco mármore, que sustentam sore a cabeça hum

⁵³³ A. Ayres de Carvalho, *Novas revelações para a história do Barroco em Portugal*, in «Belas-Artes», 2ª s., n. 20, 1964; cfr. C. Boavida, *Entre Santo Antão...*, cit., p. 53.

⁵³⁴ Su João Antunes si veda J. Fernandes Pereira, Antunes, João, in *Id.* (a cura di), *op. cit.*, pp. 33-36.

⁵³⁵ F. Sanches Martins, *A arquitectura...*, cit., p. 419.

⁵³⁶ T. L. M. Vale, *Scultura barroca...*, cit., p. 69.

⁵³⁷ Questo manoscritto, tuttavia, non viene adeguatamente identificato nel riferito libro, soltanto, come riporta la studiosa, in una sola foto. È citato in Vale: T. L. M. Vale, *Scultura barroca...*, cit., p. 70.

⁵³⁸ D. Pires de Lima (a cura di), *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, vol. 1, Lisboa 1950, pp. 442-447 citato in T. L. M. Vale, *Scultura barroca...*, cit., p. 70.

asafate de frutas em pedras de varias cores», anche questi posti sulla cornice ma in asse con le due colonne più esterne.

In sintesi, oltre al materiale marmoreo destinato agli elementi di decorazione architettonica, per l'altare furono realizzate sei sculture: per la tribuna, due angeli in rilievo; per il fastigio, due angeli monumentali che reggevano palme di metallo dorato e indossavano vesti in pietra di colore differente dal bianco dell'incarnato, e due putti, anch'essi in marmo bianco, che sorreggevano sulla testa raffigurazioni di frutti in marmi policromi⁵³⁹. Queste furono commissionate, come attestato in un documento conservato presso l'ANTT e appartenente all'Archivio della Compagnia⁵⁴⁰, il 7 gennaio 1696; tuttavia, la critica fatica ancora oggi a ricostituire tale committenza. Vale ha intanto proposto due ipotesi per contestualizzare l'intervento di Carlo Battista: egli potrebbe essere stato il vero responsabile di quelle sei sculture, delineandosi come scultore di figura e distaccandosi così dall'attività paterna strettamente legata all'edilizia e all'intarsio; oppure, qualora non fosse stato l'autore delle statue, potrebbe aver assunto esclusivamente il ruolo di intermediario per l'importazione dei materiali, confermando così il suo profilo imprenditoriale⁵⁴¹. Di fatto, benché siano noti i suoi numerosi interventi nella realizzazione di decorazioni e di arredi marmorei – anche per la stessa committenza, come nel caso della cappella dedicata a Santa Lucia, il cui contratto fu redatto il 24 agosto 1703⁵⁴² – Carlo Battista non abbandonò mai l'attività di fornitore di materiali lapidei. Come riferito da Maria João Coutinho, l'11 aprile 1718 il Garvo fu contattato dalla confraternita di Nossa Senhora dos Agonizantes per richiedere l'arrivo di pietre da Genova destinate alla Chiesa di San Rocco⁵⁴³.

Ancora nell'ambito delle committenze gesuite, il 3 aprile 1713 venne redatto un contratto per l'esecuzione della decorazione marmorea dell'altare maggiore della chiesa del Collegio gesuita di Santarém, oggi attuale Cattedrale della città (Fig. 20). La committenza, come riporta il documento presso l'ANTT, prevedeva un'opera policroma: «ha de ser de Pedraria branca de Sintra e a facha e fundo das ilhargas de azul claro da mesma vila de Sintra [...] e o vermelho do imbutido da Concha do remate todo há de ser de Italia»⁵⁴⁴, il quale «vermelho [...] de Italia» dovrebbe essere, con ogni probabilità, il già menzionato Rosso di

⁵³⁹ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 215.

⁵⁴⁰ Cfr. T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, pp. 178-179.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² M. J. Coutinho, *A produção...*, *cit.*, pp. 134-135.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ Cartório Notariais de Lisboa, n. 7 (attuale n. 15), Caixa 87, libro 477, fls. 42-43v citato in T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 179.

Francia. Osservando l'opera (che trovandosi lontana da Lisbona non subì i danni del terremoto) è possibile cogliere, da un lato, l'abilità del Garvo nell'ideazione di queste *macchine d'altare*, del tutto allineata alla qualità delle botteghe lombarde attive a Genova; dall'altro, la magnificenza del *modo nostro* gesuita in Portogallo che, rifiutando l'uso del legno, individuò nella pietra il mezzo privilegiato per ottenere nuovi effetti barocchi.



Fig. 20 Carlo Battista Garvo, Altare Maggiore, 1713, Santarém, Cattedrale dell'Immacolata Concezione (ex-Chiesa del Collegio gesuita).

Carlo Battista mantenne sempre un rapporto stretto con la Compagnia di Gesù nonostante nei decenni successivi avesse lavorato anche per altri clienti: nel 1710, grazie al contatto privilegiato con l'architetto regio Antunes presso la chiesa del Collegio, fu attivo nel Palazzo del Conte di Tarouca a Cotovia (Sesimbra); nel gennaio 1716, stipulò un contratto con Don Francisco Henriques per eseguire lavori nella Tenuta di São Sebastião da Pedreira; nell'ottobre dello stesso lavorò nella casa della vedova di Don Manuel João Leote in qualità di

consulente architettonico. La sua attività culminò, infine, nella più importante commissione della sua carriera, ovvero la contrattazione regia del 26 aprile 1718 per la realizzazione della maggior parte dell'arredo marmoreo del complesso architettonico di Mafra⁵⁴⁵.

15.4. Le opere di scultura di figura

Filippo Parodi e Carlo Battista Garvo

Tra gli anni Sessanta e Settanta del XVII secolo fu eretto il monumento funebre per la fondatrice della chiesa, Donna Filipa de Sá, del quale purtroppo oggi non resta più nulla a causa del terremoto. La notizia più antica a riguardo si trova, come ha ricordato Vale, nella lettera annuale relativa ai lavori realizzati per la chiesa in quel periodo, nella quale l'autore mette in risalto «o nobilissimo mausoléu da ilustríssima Condessa de Linhares [...] cuja obra artística me atreveria a considerá-la como a oitava maravilha do mundo, superior aos mausoléus levantados em honra dos Reis de Portugal»⁵⁴⁶. La studiosa, per costruire un'immagine più efficiente della possibile sepoltura della Contessa, ha suggerito come termine di confronto il *Monumento funebre del 2° Conte di Miranda*⁵⁴⁷ (l'arcivescovo di Lisbona, Don Diogo Lopes de Sousa), situato nella cappella di San Michele della chiesa del Monastero di Santa Maria della Vittoria a Batalha⁵⁴⁸ (Fig. 21). Realizzato attorno al 1691 per richiesta del figlio Don Luís de Sousa⁵⁴⁹ – il quale, a differenza dell'omonimo Ambasciatore, soggiornò a Roma al seguito di un viaggio di formazione culturale che durò quattro anni (1651-1655) – il monumento rivela

⁵⁴⁵ Cfr. M. J. Coutinho, *A produção...*, cit., pp. 134-135; T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, et al. (a cura di), *op. cit.*, p. 179.

⁵⁴⁶ ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU (Roma), *Lusitania* 54 fl. 82 citato in F. Sanches Martins, *A arquitectura...*, cit., p. 404.

⁵⁴⁷ Sulla Cappella a Batalha dei Sousa si veda P. Redol, S. A. Gomes (a cura di), *A capela dos Sousas no Mosteiro da Batalha*, Batalha 2012.

⁵⁴⁸ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., pp. 68-69.

⁵⁴⁹ Il personaggio qui menzionato non coincide con l'altro Don Luís de Sousa precedentemente citato, che ricoprì l'incarico di Ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede. Il presente Don Luís de Sousa (1630-1702), discendente del 2° Conte di Miranda, studiò presso il Collegio gesuita di Santo Antão, dove strinse una profonda amicizia con il collega, il Principe Teodósio, primogenito di João IV e fratello di Afonso VI e Pedro II. Fu proprio il Principe a incoraggiarlo a intraprendere un viaggio in Europa, che ebbe inizio, prevedibilmente, dalla città di Roma. Durante il suo soggiorno romano, Don Luís de Sousa apprese la notizia della morte del principe Teodósio, avvenuta il 15 maggio 1653, due anni dopo la sua partenza. Svolse una carriera ecclesiastica di rilievo, culminata con la nomina ad arcivescovo di Lisbona e cardinale della Chiesa romana, incarichi che ricopriva al momento della sua morte, avvenuta nel 1702. Cfr. T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., p. 68-72.

l'impatto determinante che ebbe sull'ecclesiastico l'ambiente artistico romano, in quegli anni animato dal fervore della produzione berniniana, in particolare quella sviluppata sotto il pontificato di Urbano VIII (1623-1644). È infatti attraverso l'analisi di tali opere che si riconoscono gli elementi ispiratori del tumulo portoghese: l'effetto pittorico ottenuto mediante la policromia dei marmi, caratterizzato da un forte contrasto quasi *chiaroscurale*; e, come evidenziato da Vale⁵⁵⁰, la presenza dei putti piangenti⁵⁵¹ in marmo bianco, collocati nella parte superiore della struttura, motivo ricorrente nell'arte tombale romana del Seicento (Fig. 22). Si tratta, pertanto, di un'opera eseguita da mano italiana o formata in Italia, poiché le figure dei due bambini introducono una netta discontinuità rispetto alla produzione lusitana, sia dal punto di vista compositivo che plastico.



Fig. 21 Anonimo, *Monumento funebre del 2° Conte di Miranda*, ca. 1691, Batalha, Monastero di Santa Maria della Vittoria.

⁵⁵⁰ *Ivi.*, p. 71.

⁵⁵¹ Si possono citare alcuni monumenti funebri romani realizzati in anni precedenti all'arrivo di Don Luís de Sousa: il *monumento funebre di Ferdinando van der Eynde*, opera di François Duquesnoy, presso la Chiesa di Santa Maria dell'Anima; il *monumento funebre di monsignor Giulio del Corno*, di Ercole Ferrata, nella Chiesa del Gesù; e il *monumento funebre di Urbano VIII*, eseguito da Gian Lorenzo Bernini, nella Basilica di San Pietro. A questi si aggiungono, sebbene posteriori alla partenza dell'ecclesiastico portoghese ma comunque significativi per la comprensione della tematica funeraria romana, i *monumenti funebri di Angelo e Vittoria Altieri* nella Cappella di San Giuseppe presso la Chiesa di Santa Maria in Campitelli, realizzati da Giuseppe Mazzuoli e collaboratori. Tali riferimenti scultorei sono stati in larga parte desunti dalla nota 12, T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 73.

Sebbene Don Luís de Sousa fosse profondamente ispirato dalla teatralità romana e aspirasse un monumento funebre che la integrasse, in Portogallo non era disponibile una manodopera sufficientemente qualificata – almeno sul piano progettuale – per soddisfare tali esigenze. Optò, dunque, per una struttura compositiva prevalentemente architettonica che mantenesse la tipologia caratteristica della produzione nazionale seicentesca⁵⁵², pur applicando delle novità, facendo del tumulo di Don Diogo Lopes de Sousa uno dei primi esempi del cambiamento nel panorama della scultura funeraria portoghese. Oggi, però, si presenta gravemente danneggiato a causa delle invasioni francesi del XIX secolo.

Tornando al monumento funebre della Contessa di Linhares, il tumulo di Batalha consente quindi di ipotizzarne l'aspetto di quello; seguendo l'intuizione di Vale, si può supporre – considerando le rispettive cronologie, ossia gli anni Settanta per Santo Antão-o-Novo e il 1691 per Santa Maria della Vittoria – che Don Luís de Sousa, Arcivescovo di Lisbona dal 1676, abbia potuto vedere la tomba di Donna Filipa di Sá, già conclusa o almeno in fase avanzata, traendone ulteriore ispirazione per la costruzione del monumento dedicato al genitore. I Padri gesuiti, da parte loro, avrebbero beneficiato dei continui contatti di aggiornamento stilistico con la Casa-madre a Roma. In effetti, osservando il monumento di Batalha, si può ipotizzare che anche quello della fondatrice presentasse una struttura policroma e organizzata in senso piramidale, con l'arca funebre come elemento centrale, per collocare l'epitaffio, e con «alcuni elementi figurativi (un angelo custode con le armi della contessa de Linhares e due putti), responsabili dell'animazione dell'insieme»⁵⁵³. Esiste inoltre una fonte dei primi anni del XVIII secolo in cui l'autore dedica alcune parole al monumento della Contessa, soffermandosi in particolare sulla componente scultorea:

«se fez aleyçam pera materia da obra dos marmores mais selectos do Reyno [...]. E nam contentes de procurar o melhor que havia dentro do Reyno, sahio a sua diligencia fora delle fazendo vir de Italia algumas pessas obradas em Genova por officiais muy selectos [...]. E aos lados deste corpo, próximos a elle, assentados sobre moldura, se vê de cada parte a figura de hum minino de relevo inteyro, obrado com muita perfeçam em marmore branco, tambem de Genova. E cada hum dos dittos dous mininos, que ambos mostram no rosto alguma tristesa tendo o cotovelo do braço sobre huma caveyra de marmore branco, em que tem postos os olhos»⁵⁵⁴.

⁵⁵² T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., p. 71.

⁵⁵³ *Ivi.*, p. 68.

⁵⁵⁴ D. Pires de Lima (a cura di), *História dos Mosteiros...*, cit., p. 438 citato in T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 69.



Fig. 22 (A sinistra) Gian Lorenzo Bernini, *Monumento funebre di Urbano VIII* (particolare), 1628, Vaticano, Basilica di San Pietro. (A destra) Giacomo Antonio Lavaggi, *Monumento funebre di Vittoria Altieri Parabiacchi* (particolare), ca. 1700-1710, Roma, Chiesa di Santa Maria in Campitelli.

I «dous mininos» citati, piangenti e raffigurati ciascuno con un teschio in mano verso il quale dirigono lo sguardo, rappresentano un chiaro segnale di collegamento con le tendenze della scultura funeraria italiana. Per questo motivo, conoscendo la provenienza genovese dei pezzi, Ayres de Carvalho ha attribuito per primo la paternità dei due putti a Filippo Parodi, «que pelo mesmo tempo trabalhou para a Igreja Italiana de N.^a S.^a do Loreto tem probabilidades de ser o autor da parte escultórica do túmulo»⁵⁵⁵. Tuttavia, a causa della scomparsa del monumento, non è possibile verificare l'attendibilità di tale attribuzione attraverso un'analisi formale delle statue. Considerando però il prestigio raggiunto dal Parodi, che sicuramente gli avrebbe garantito una clientela di alto livello come la Compagnia di Gesù, e il fatto che negli stessi anni, come si è visto, fu contattato dai confratelli del Loreto per la realizzazione dell'*Apostolato*, è plausibile che l'artista abbia potuto eseguire parallelamente anche quest'opera: un'ipotesi condivisa sia da Moura⁵⁵⁶ che da Vale⁵⁵⁷. Il tumulo della Contessa segnò una discontinuità così chiara rispetto alla tradizione nazionale del tempo che costituì, si pensa, in uno spartiacque linguistico ispirando la produzione scultorea successiva, come percettibile

⁵⁵⁵ A. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, vol. 2, s.l.1962, p. 42.

⁵⁵⁶ C. Moura, *Parodi, Giacomo Filippo*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 344.

⁵⁵⁷ T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., p. 69.

dalla realizzazione, già verso la metà del Settecento, del *Monumento funebre della Regina Maria Anna d'Austria*⁵⁵⁸.

Lo stesso autore anonimo citato in precedenza, che nel 1706 redasse una descrizione accurata della chiesa del Collegio di Santo Antão-o-Novo, menzionò lungo la navata e nell'area presbiteriale – dove si trovava già la tomba della Contessa – tre statue di apostoli in marmo, un altro apostolo in stucco e una statua di un evangelista, tutte collocate in apposite nicchie⁵⁵⁹. Nella navata riportò la presenza di «dous nichos em que se vem collocadas duas imagens de dous Apostolos» e «hum nicho com a Imagem de hum Apostolo que ha-de ser de marmore branco, poste que entretanto he de estuque»; mentre nella cappella maggiore «sobre o arco que recolhe a sepultura da fundadora tem lugar hum nicho muy perfeyto forrado de marmore vermelho que dá lugar a huma imagem do Principe dos Apostolos Sam Pedro, lavrada em alvissimo marmore de Genova» e «hum nicho que fecha em arco, forrado pella parte interior de marmore vermelho em que assenta a imagem de hum evangelista». Da questa descrizione è possibile dedurre che si tratti di un apostolato, dove la presenza di «hum evangelista» permette di ipotizzare l'aggiunta, come accaduto nella Chiesa degli Italiani, di due santi evangelisti non appartenenti al gruppo dei dodici apostoli⁵⁶⁰. Il riferimento a Genova relativo alla figura di San Pietro ha portato Vale a proporre che tutte le statue menzionate fossero state di mano genovese⁵⁶¹. Tuttavia, l'espressione «lavrada em alvissimo marmore de Genova» non consente di stabilire con certezza la nazionalità degli scultori, potendo riferirsi semplicemente alla provenienza del marmo, ovvero alle cave di Carrara commercializzate dai mercanti liguri. Come visto nella sezione dedicata a Carlo Battista Garvo, il commercio lapideo tra Genova e il Regno del Portogallo era molto sviluppato, e la Compagnia di Gesù, prestigiosa e beneficiaria dell'eredità di Donna Filippa de Sá, poteva permettersi i migliori materiali per la propria chiesa.

Questa ambiguità potrebbe risolvere anche il dubbio sollevato dalla stessa Vale e già segnalato da Sanches Martins: l'apostolato, rimasto probabilmente incompleto, fu ripreso nel 1734 dallo scultore padovano Giovanni Antonio Bellini (ca. 1690-1755)⁵⁶², del quale è

⁵⁵⁸ A. Ayres de Carvalho, D. João V e a arte..., cit., pp. 42-43.

⁵⁵⁹ D. Pires de Lima (a cura di), *História dos Mosteiros...*, cit., pp. 433-438 citato in T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 70.

⁵⁶⁰ T. L. M. Vale, «Che sarà cosa ...», cit., p. 98.

⁵⁶¹ Cfr. *Ibidem*; T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 71.

⁵⁶² Su Giovanni Antonio Bellini si veda J. Fernandes Pereira, *Bellini, João António*, in *Id.* (a cura di), *op. cit.*, p. 78; A. F. Pimentel, *Pádua, João António Bellini*, in *The Dictionary of Art*, vol. 23, New York 1996, pp. 757; T. L. M. Vale, *Um português em Roma. Um italiano em Lisboa. Novos contributos sobre as obras dos escultores José de Almeida e João António Bellini*, Lisboa 2008; *Ead.*, *Ainda Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Novos contributos sobre as obras dos escultores José de Almeida e João António Bellini*, «Arqueologia & História», vol. 62-63, 2011, pp. 163-173.

documentata la realizzazione di quattro statue in marmo di Estremoz, collocate nelle rispettive nicchie nel 1737. Nel 1740 si ha notizia della conclusione della serie, per cui Bellini avrebbe scolpito in totale otto statue⁵⁶³. È possibile ipotizzare che, nonostante l'eccellente qualità del materiale, la manodopera iniziale non avesse raggiunto il livello di eccellenza richiesto dalla Compagnia, motivo per cui le statue sarebbero state sostituite trent'anni dopo dall'opera di Bellini; oppure – come propone Vale – che, apprezzando molto le prime statue, i gesuiti avessero deciso di trasferirle in un'altra parte del Collegio⁵⁶⁴.

Come accennato, gran parte del complesso subì gravissimi danni con il terremoto, che distrusse la decorazione marmorea genovese e gli arredi d'altare (anch'essi in marmo di Genova e realizzati da Garvo), dei quali sopravvivono soltanto le quattro colonne in marmo dell'Arrábida, con relativi capitelli e basi, e la struttura architettonica del fastigio in marmo di Carrara⁵⁶⁵, oggi conservata nella Cappella dell'Ospedale di São José (Fig. 19). Sopravvivono inoltre otto statue degli apostoli collocati sulla facciata dell'istituzione (oggi ingresso principale) posizionate nel 1811⁵⁶⁶ (Fig. 23). Queste sculture possono essere ancora analizzate, sebbene dispersioni e incertezze critiche non permettano di stabilire con certezza quali appartengano a Giovanni Battista Bellini e quali a un eventuale autore genovese. Vale ha proposto che i due santi che fiancheggiano la porta, ovvero *San Pietro* e *San Paolo*, che «presentano dimensioni differenti (leggermente più piccole), nonché un trattamento plastico diverso [...] e ancora basi regolari, al contrario delle restanti che presentano basi irregolari e di carattere naturalista» costituiscono «ciò che resta della committenza genovese», mentre le altre statue – cioè *Sant'Andrea*, *San Bartolomeo*, *San Giovanni Evangelista*, *San Marco* e due apostoli non identificabili – sarebbero invece da attribuire alla mano di Bellini⁵⁶⁷.

Questa proposta si fonda su una serie di studi dedicati alla produzione scultorea del padovano, documentato in Portogallo dal 1725. Per giustificare la presenza di Bellini nella facciata dell'Ospedale di São José, la studiosa ha individuato alcune caratteristiche ricorrenti nelle opere a egli attribuite: le sue figure presentano generalmente un collo eccessivamente lungo, la testa di dimensioni ridotte rispetto alla proporzione complessiva del corpo, occhi in cui la pupilla oculare risulta marcata dall'uso particolare del trapano, e panneggi animati,

⁵⁶³ ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU (Roma), *Lusitania* 54 fl. 275v, 294v citato in F. Sanches Martins, *A arquitectura...*, cit., pp. 348-349.

⁵⁶⁴ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 71.

⁵⁶⁵ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 215.

⁵⁶⁶ J. M. Garcia, *A dinâmica da ocupação do espaço em Lisboa pela Companhia de Jesus*, in «Debates», n. 6, 2014, p. 131.

⁵⁶⁷ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 72.

articolati in solchi spigolosi⁵⁶⁸. Osservando i santi Pietro (Fig. 24) e Paolo è effettivamente percepibile una differenziazione stilistica e di trattamento che suggerisce come essi non appartengono allo stesso artista delle altre statue. Tuttavia, Emilio Lavagnino – senza però indicare la fonte della sua affermazione – ha attribuito proprio queste due figure allo scultore padovano⁵⁶⁹.



Fig. 23 Facciata dell'Ospedale di San José, Lisbona.

Franchini Guelfi, invece, riprendendo le informazioni pubblicate da Vale, ha avanzato un'ulteriore ipotesi: dall'osservazione diretta delle sculture la studiosa ha rilevato che esse possiedono «una solenne eloquenza più romana che genovese», proponendo, con la dovuta cautela, un'attribuzione a Carlo Battista Garvo⁵⁷⁰. Quest'ultimo, formatosi accanto a Giovanni Battista e con ogni probabilità già attivo in Portogallo sin da giovanissimo⁵⁷¹, non ebbe modo di assimilare le novità introdotte dalla scultura genovese in quegli anni, se non attraverso gli insegnamenti paterni o tramite ciò che poté osservare nella Chiesa del Loreto al seguito della seconda campagna d'importazioni scultoree (1679-1684), anche se, al momento documentato dell'arrivo delle prime statue, il padre aveva già abbandonato il cantiere degli Italiani. È dunque

⁵⁶⁸ Questi aspetti della scultura di Giovanni Antonio Bellini trovano riscontro, ad esempio, nella statua di *San Giovanni Nepomuceno*, realizzata negli anni Quaranta del Settecento per l'antico ponte di Alcântara a Lisbona, oggi crollato; l'opera è attualmente conservata presso il Museo archeologico del Carmo. Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 72; *Ead.*, *Ainda Um Português...*, in cit., pp. 165-166.

⁵⁶⁹ E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁷⁰ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 215.

⁵⁷¹ Supponendo una nascita compresa tra il 1665 e il 1670, periodo in cui il padre avrebbe avuto circa venticinque anni, Carlo Battista giunse in Portogallo all'età di oltre dieci anni.

plausibile che la sua scultura di figura – qualora avesse effettivamente operato in questo ambito – segna una linea in parte distaccata dalla contemporanea produzione ligure. Non si può escludere inoltre che le tendenze aggiornate provenienti da Roma, recepite attraverso i continui contatti della Compagnia di Gesù portoghese con la Casa-madre, abbiano influito sulla commissione dell’apostolato affidato al Garvo.

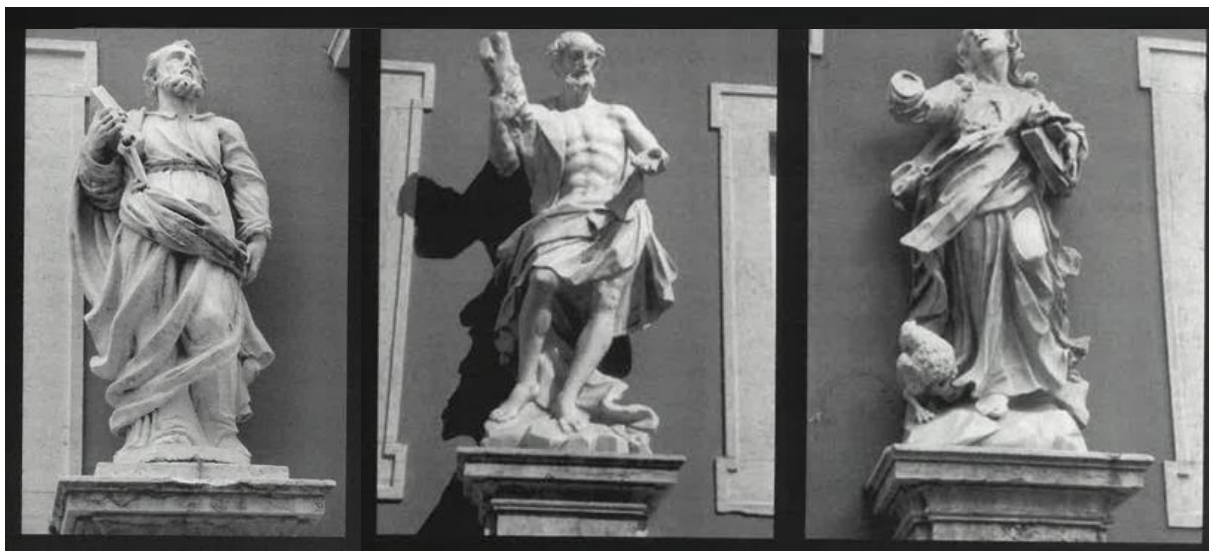


Fig. 24 (A sinistra) *San Pietro*, (al centro) *Sant'Andrea*, (a destra) *San Giovanni Evangelista*, Lisbona, Facciata dell'Ospedale di San José.

Per quanto riguarda la cronologia, lo scultore, come già accennato, mantenne un rapporto costante con i committenti del Collegio, però la crescente fama lo portò ben presto a ricevere numerose altre committenze di grande prestigio. Si può pertanto ipotizzare che l’apostolato inizialmente assegnato a Carlo Battista non sia stato portato a compimento poiché egli era ormai troppo impegnato. Ciò spiegherebbe, da un lato, la differenziazione stilistica tra *San Pietro* e *San Paolo* e le statue successive eseguite da Bellini (Fig. 24), in accordo con l’interpretazione di Vale, e, dall’altro, la possibilità che quelle prime opere siano state in seguito trasferite in un’altra parte del complesso, lasciando spazio alla realizzazione di un nuovo apostolato più omogeneo. A causa della mancanza di documentazione ulteriore che permetta di identificare con certezza l’autore degli apostoli, la questione rimane tuttora aperta.

16. La Cappella del Beato Gonçalo di Amarante nell'antico Convento di São Domingos di Benfica

16.1. Accenni sull'antico Convento

L'Ordine Domenicano (detto anche Ordine dei Pregatori), fondato nel 1215 da San Domenico di Guzmán, fu, analogamente a quanto avvenne nelle altre provincie europee nel corso del XIII secolo, il primo ordine religioso a insediarsi in territorio lusitano, pochi anni dopo la sua fondazione, con l'edificazione del primo convento nel 1217⁵⁷², al quale seguirono numerose altre costruzioni, dimostrando la grande ripercussione che i frati domenicani avevano, soprattutto, nelle zone urbane, accompagnando di pari passo le circostanze economico-sociali dell'Europa duecentesca. Tra le varie fondazioni monastiche, venne eretto nel 1241, il Convento di São Domingos di Lisbona, e già in questi anni si manifestò la volontà di edificare un ulteriore cenobio nella periferia della città, destinato a ospitare una comunità impegnata in un regime di vita più rigoroso, fondato sugli ideali domenicani della povertà individuale e collettiva e della preghiera⁵⁷³. Tuttavia, tale progetto non trovò immediata realizzazione: fu necessario aspettare oltre un secolo affinché, il 22 maggio 1399, il Re João I, per azione soprattutto di due devoti domenicani⁵⁷⁴, concedesse ai Frati dell'Ordine una proprietà composta da varie case nella zona di Benfica, a circa una lega di distanza dalle antiche mura della capitale, dove, a seguito di pochi lavori, venne convertita nel primo monastero riformato della Provincia portoghese.

La popolarità dell'Ordine presso la Casa Reale, testimoniata dalle numerose iniziative di sostegno intraprese dai sovrani nel corso dei secoli⁵⁷⁵, contribuì a definire a tale casa religiosa lo statuto di una delle più rilevanti nel panorama territoriale, motivo per il quale da essa ne uscirono numerosi religiosi che ricoprirono incarichi di rilievo sia all'interno dell'Ordine stesso

⁵⁷² Si fa riferimento all'inaugurazione del convento di *Nossa Senhora das Neves* in Serra de Montejunto, nei pressi di Alenquer, fondato da don Fra Sueiro Gomes e successivamente trasferito, nel 1223, a Santarém. Cfr. T. L. M. Vale, *O convento de S. Domingos de Benfica, D. João de Castro e o Instituto Militar dos Pupilos do Exército*, Lisbona 1996, p. 13.

⁵⁷³ Ead., *A Capela de S. Gonçalo de Amarante na Igreja do Antigo Convento de S. Domingos de Benfica. Um exemplo de importação de escultura italiana no século XVII*, dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade de Lisboa, 1994 (relatore prof. A. N. De Gusmão), p. 21.

⁵⁷⁴ Determinante per il successo dell'iniziativa fu, in effetti, l'influenza esercitata presso la Corona da Fra Vicente de Lisboa, confessore del monarca, e da João das Regras, accademico di Lisbona e figura chiave nell'ascesa al trono di João I durante la crisi dinastica del 1383–1385. Entrambi scelsero di essere sepolti nel convento di São Domingos de Benfica, rispettivamente sotto la crociera e nel coro. Per una sommaria biografia dei due fondatori si veda Ead., *O convento de S. Domingos...*, cit., pp. 19-22.

⁵⁷⁵ Cfr. Ead., *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, cit., pp. 24-25.

sia all'esterno, in particolare presso il Santo Ufficio. Tuttavia, se da un lato tale prestigio collocava il cenobio in una posizione eminente nel panorama ecclesiastico, dall'altro le strutture del complesso, arcaiche poiché non subirono mai aggiornamenti ristrutturati, versavano, all'inizio del XVII secolo, in uno stato di avanzato degrado⁵⁷⁶. Essendo state originariamente adattate a partire degli edifici regi preesistenti, esse richiedevano un profondo intervento di riforma architettonica totale. Dunque, il 29 giugno 1624, in seguito alla nomina a Priore di Fra Don João de Vasconcelos⁵⁷⁷ (avvenuta l'anno precedente) e dopo che si procedette alla demolizione dell'intera chiesa, venne collocata la prima pietra del nuovo edificio (Fig. 25). Fu sotto il governo del Priore – il quale, grazie alle sue conoscenze tecniche di architettura, decise di assumere personalmente la progettazione dell'insieme architettonico – che si avviò un vasto programma di rinnovamento ispirato ai principi della Controriforma, espressi, come ha osservato Moura, attraverso la «valorização decorativa do interior, introduzindo-lhe agentes dinamizadores duma sensibilidade barroca»⁵⁷⁸. In questo contesto egli commissionò vari lavori e opere d'arte, riedificando quasi totalmente il monastero e diventando così il «responsável pela sua passagem, sobretudo em termos arquitectónicos, para a idade moderna [dell'insieme] [...] começando por demolir o antigo edifício medieval e angariando os necessários fundos para a nova edificação.»⁵⁷⁹. La prima fase dei lavori, definita soprattutto dal completamento della chiesa, si concluse nel 1632, come attestato dal registro della celebrazione della prima messa nel nuovo tempio⁵⁸⁰. Circa un decennio dopo, nel 1641, Fra Don João de Vasconcelos (che nel frattempo, nel 1627, aveva terminato il suo priorato) fu nuovamente eletto, rimanendo in carica per altri cinque anni. In questo periodo la ricostruzione del monastero conobbe un'ulteriore fase di sviluppo, dovuta soprattutto al sostegno economico dell'allora Inquisitore Generale del Regno, Don Francisco de Castro⁵⁸¹, che, per motivi devozionali e affettivi all'istituzione, a partire dal 1644, ordinò di costruire una cappella per la propria famiglia (nota come Cappella del *Corpus Christi* o dei Castro), destinata alla sepoltura degli antenati. Promise, inoltre, come documentato dal contratto stipulato tra l'Inquisitore Generale, Fra Don João de Vasconcelos e altri frati domenicani, l'erezione di un palazzo riservato a sé (e agli Inquisitori Generali al suo

⁵⁷⁶ Ead., *O convento de S. Domingos...*, cit., p. 29.

⁵⁷⁷ Su Fra João de Vasconcelos si veda Ivi., pp. 33-41.

⁵⁷⁸ C. Moura, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante em S. Domingos de Benfica e o Barroco Seiscentista*, in AAVV, *Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra 1988, p. 286.

⁵⁷⁹ T. L. M. Vale, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, cit., p. 34.

⁵⁸⁰ Ivi., p. 42.

⁵⁸¹ Su Don Francisco de Castro si veda Ead., *O convento de S. Domingos...*, cit., pp. 41-45.

seguito) e di una nuova struttura per il noviziato⁵⁸². Tali interventi contribuirono, in modo decisivo, al rinnovamento complessivo dell'insieme conventuale⁵⁸³.

Nel 1834, in seguito all'estinzione degli ordini religiosi, il Convento di São Domingos passò a far parte della Confraternita di Santissimo Rosario, finché non venne acquistato dall'Infanta Isabel Maria, figlia del Monarca João VI (1767-1826), e trasformato successivamente in Collegio. Nel 1911 questo diventò sede dell'*Instituto Militar dos Pupilos do Exército* e nel 2 luglio 1979 l'allora Patriarca di Lisbona, Don Antonio Ribeiro, cedette alla Forza Aerea Portoghese l'utilizzo della chiesa, contesto nel quale furono realizzati interventi di restauro⁵⁸⁴.



Fig. 25 Convento di San Domenico di Benfca, Lisbona. A destra, si osserva il corpo architettonico della Cappella del Beato Gonçalo de Amarante, annessa al transetto.

16.2. Il committente: Don Fra Manuel Pereira

Nel corso dei secoli, come già accennato, furono numerose le personalit  che intrattennero un rapporto significativo con il Convento domenicano di Benfca. Tra queste si distingue, nel Seicento, Don Fra Manuel Pereira (1625-1688), nato a Lisbona, il quale fece

⁵⁸² Ead., T. L. M. Vale, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, cit., p. 43.

⁵⁸³ Per un approccio pi  diretto alla questione si veda Ead., *Um convento dentro do convento. A interven o do inquisidor geral D. Francisco de Castro no convento de S. Domingos de Benfca   luz do seu testamento e outras fontes*, A. A. Santos, E. M. Alberto, M. J. Coutinho, *Arquivo Municipal de Lisboa. Um acervo para a História*, Lisbona 2015, pp. 111-123.

⁵⁸⁴ Per un approccio sulla storia del complesso conventuale negli anni che si seguirono al terremoto, fino al passaggio militare si veda Ead., *O convento de S. Domingos...*, cit., pp. 57-73.

ingresso nell'Ordine attorno ai quattordici anni, professandosi nel cenobio di Benfica il 22 gennaio 1641. Proseguì successivamente gli studi universitari a Coimbra, presso il Collegio di São Tomás, appartenente ai domenicani⁵⁸⁵.

Nel 1667 si ha notizia della presenza di Fra Manuel Pereira a Roma, sebbene non siano note né la data di partenza né le motivazioni del viaggio, forse riconducibili a un pellegrinaggio alla Santa Sede, come ha suggerito Vale⁵⁸⁶. In questo stesso anno egli venne nominato Padre Provinciale dei domenicani portoghesi, carica che lo avrebbe impegnato per quattro anni, fino al 1671. Tuttavia, nel 1670 si trovava nuovamente a Roma convocato in occasione del Capitolo Generale, che elesse lo spagnolo Don Fra João Tomás de Rocaberti Maestro Generale dell'Ordine il 24 maggio di quell'anno. Data la rilevanza di Fra Manuel Pereira all'interno dell'Ordine, la sua presenza all'elezione era pressoché obbligata. L'amicizia con Rocaberti condusse in seguito alla sua nomina a *Socius*, ossia collaboratore diretto del nuovo Maestro Generale, circostanza che comportò la sospensione degli incarichi che egli ricopriva in Portogallo. Il secondo soggiorno romano si trasformò dunque in un periodo particolarmente lungo e proficuo, durante il quale Fra Manuel Pereira, forte dell'influenza derivante dalle funzioni esercitate, poté promuovere il culto del Beato portoghese Gonçalo de Amarante. Una delle sue prime iniziative fu la richiesta al Padre Generale dell'autorizzazione per celebrare la festa di San Gonçalo a Roma; tale richiesta, successivamente approvata da Papa Clemente X, rese possibile la prima celebrazione il 10 gennaio 1672, contribuendo in modo decisivo alla diffusione della devozione nell'ambiente della Curia romana. A questa azione fece seguito, nello stesso anno, la pubblicazione di una piccola biografia del Beato – *Breve Ristretto della Vita e Miraculi di S. Consalvo d'Amaranta Portogheze dell'Ordine de Predicatori* – dedicata allo stesso Rocaberti⁵⁸⁷. Il progetto di divulgazione del culto fu ulteriormente rafforzato dalla distribuzione di «estampas com a Imagem do Santo, que repartia com gosto, e zelo»⁵⁸⁸ e dal lascito di una rendita al Convento domenicano di Santa Maria sopra Minerva, affinché vi si celebrasse annualmente la festa in onore di Gonçalo de Amarante.

Dopo sette anni di permanenza a Roma, Fra Manuel Pereira venne nominato dal Monarca-Reggente portoghese, Pedro II, primo Vescovo di Rio de Janeiro. Sebbene la nomina fosse stata ratificata dal Papa Innocenzo XI con bolla del novembre 1676, egli vi rinunciò per

⁵⁸⁵ Ead., *O convento de S. Domingos...*, cit., p. 119.

⁵⁸⁶ Ead., *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, cit., p. 186.

⁵⁸⁷ D. B. Machado, Biblioteca Lusitana, vol. 3, Lisbona 1752, p. 334.

⁵⁸⁸ M. Lopes de Almeida (a cura di), L. De Santa Catarina, *Primeira [-Quarta] parte da História de S. Domingos Particular do Reino, e conquistas de Portugal oferecida a Augusta Magestade d'El-Rei Dom João V*, vol. 2, Lisbona 1997, p. 593.

motivi di salute, accettando invece, nel 1678, l'elezione a Segretario di Stato. Iniziò così una rilevante carriera politica, che lo impegnò fino alla morte, durante la quale servì «ao seu Rei com zelo de Portuguez, satisfazendo ao Povo com animo de Religioso, e accommodando-se com os Ministros com as qualidades, que pedia o cargo.»⁵⁸⁹. Nella sua qualità di Segretario di Stato, fu Fra Manuel Pereira a redare, tra l'altro, il contratto matrimoniale tra l'Infanta Isabel Luísa Josefa e il Duca di Savoia Vittorio Amadeo II e, nel 1682, fu incaricato di accompagnare la traslazione delle spoglie dei monarchi Sebastião e Henrique nelle tombe a loro destinate presso il Monastero di Santa Maria di Belém, a Lisbona. Il prestigio raggiunto sotto il regno di Pedro II lo condusse inoltre a ricoprire, a partire dal 10 maggio 1682, incarichi nel Consiglio Generale del Santo Ufficio⁵⁹⁰.

16.3. La Cappella dedicata al Beato Gonçalo de Amarante

La profonda devozione di Fra Manuel Pereira per il Beato Gonçalo di Amarante si manifestò nel corso degli anni romani (1670-1677) attraverso diverse iniziative che contribuirono in modo significativa alla diffusione del culto del Beato. Come già accennato, queste comprendevano la redazione del racconto biografico della sua vita e dei suoi miracoli, la distribuzione a stampa delle immagini con i suoi attributi e, dato di particolare rilievo, l'approvazione della celebrazione della sua festa il 10 gennaio. In questa prospettiva, appare plausibile ritenere che proprio in quegli anni si sia sviluppato il desiderio di edificare una cappella funeraria a egli dedicata. Per quanto concerne il luogo prescelto, come ha osservato Vale, Fra Manuel Pereira disponeva di diverse possibilità. Avrebbe potuto infatti optare

«pelo convento dominicano de S. Gonçalo em Amarante, fundado em 1543 e onde se encontra o túmulo do santo [...]; ou então pelo Convento de S. Domingos de Lisboa, ao qual esteve ligado não só enquanto provincial dos dominicanos portugueses [...] mas também enquanto deputado do Conselho Geral do Santo Officio»⁵⁹¹.

Tuttavia, il prelato scelse il cenobio di Benfica, con il quale intratteneva un legame affettivo particolarmente forte, poiché vi aveva emesso la professione religiosa nel 1641. Sebbene manchino fonti che consentano di datare con precisione la costruzione della Cappella, è comunque nota la vicenda relativa alla richiesta del terreno necessario per la sua edificazione,

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ T. L. M. Vale, *O convento de S. Domingos...*, cit., p. 120.

⁵⁹¹ *Ead.*, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, cit., p. 127.

come riportato da Fra Álvaro Proença⁵⁹². Il 5 maggio 1679 ebbe luogo una controversia tra la Confraternita di *Nossa Senhora do Rosário* (associazione di fedeli indipendenti dalla giurisdizione parrocchiale e autorizzata a disporre di alcune strutture del complesso per le proprie attività) e le autorità conventuali. La Confraternita aveva infatti sollecitato l'acquisto di un terreno adiacente al transetto della chiesa per la costruzione della *Casa de Despacho*, ottenendone inizialmente l'autorizzazione. Tuttavia, i lavori non ebbero seguito, poiché furono interrotti su richiesta del Segretario di Stato e del Priore dell'epoca, Fra Jorge de São Tomás. Fra Manuel Pereira desiderava infatti a quel preciso spazio per la costruzione della propria Cappella, interesse motivato soprattutto da ragioni funzionali e liturgiche, come ha sottolineato Moura: «no plano litúrgico, sobreleva o facto do sacrário se encontrar no altar da Senhora do Rosário» e, dal punto di vista funzionale, «nas imediações do cruzeiro, encontrava-se também o único recanto livre, possibilitando a comunicação interna com a igreja sem violentar as proporções do edifício.»⁵⁹³.

La Cappella del Beato Gonçalo de Amarante venne pertanto edificata sul braccio meridionale del transetto (Fig. 25), con accesso attraverso l'altare della *Madonna del Rosario*. L'ingresso conduce a un primo ambiente di dimensioni ridotte, che funge da anticamera al secondo ambiente, di forma ottagonale e più ampio (seppur contenuto nelle dimensioni) al quale si accede attraverso una porta sormontata dallo stemma del fondatore. L'organizzazione ottagonale della pianta, resa irregolare dalla conformazione dello spazio, determina la suddivisione in otto pareti – quattro minori e quattro maggiori – scandite da pilastri quadrangolari. Sulla parete occidentale, in asse con l'ingresso, si colloca l'altare maggiore; sulle altre pareti maggiori si aprono, a Sud, una finestra verso l'esterno – unica fonte di illuminazione naturale dell'ambiente – e, a Nord, la lapide commemorativa con l'iscrizione relativa alla costruzione. In contrasto con l'aspetto esterno sobrio, caratterizzato da un volume cubico poco sviluppato in altezza, l'intento della Cappella è interamente rivestito di marmi bianchi, rosa e neri, secondo una concezione architettonica strettamente connessa alla scultura (Fig. 31). Lo spazio si presenta così armoniosamente articolato da ritmi continui e dinamici, configurandosi come una sorta di palcoscenico pronto ad accogliere i suoi *attori*, disposti nelle nicchie ricavate nelle pareti minori e nell'altare maggiore.

⁵⁹² A. Proença, *Benfica através dos tempos*, Lisboa 1964, pp. 253-255.

⁵⁹³ C. Moura, *A Capela...*, cit., p. 289.

16.4. Le opere di scultura di figura

Filippo Parodi e Jacopo Antonio Ponzanelli

All'interno della piccola cappella dedicata a San Gonçalo de Amarante si conservano nove statue di ridotte dimensioni, collocate all'interno di nicchie ricavate nelle pareti e raffiguranti – come attestano i nomi incisi sui piedistalli – il patrono, la *Madonna del Rosario*, *San Giuseppe*, *San Domenico*, *San Tommaso d'Aquino*, *San Giovanni di Dio*, *Santa Teresa d'Avila*, *Santa Apollonia* e *San Benedetto*⁵⁹⁴. L'immagine del *Beato Gonçalo de Amarante* (Fig. 26) occupa la nicchia centrale, posta frontalmente all'ingresso, ed è inserita in una *macchina d'altare* di carattere policromo e di rigorosa impostazione geometrica. Le restanti statue sono disposte in posizione speculare nei lati minori dell'ottagono, due a due, in nicchie sovrapposte. Tale disposizione, tuttavia, non corrisponde all'assetto originario, come emerge dalla descrizione fornita dal domenicano Fra Lucas de Santa Catarina:

«Da huma parte a Senhora do Rosario, superior a outro nicho, em que se vê Nosso Padre S. Domingos; da outra occupa o nicho superior o Patriarcha S. Joseph, o inferior o Doutor Anjo Santo Thomaz de Aquino. Correspondem a estes da parte fronteira, em que fica a porta da Capella, (tendo-a no meio) outros quatro nichos; nos superiores de huma parte Santa Thereza, de outra Santa Apollonia; embaixo com a mesma correspondencia os ilustres Patriarchas S. Bento, e S. João de Deos.»⁵⁹⁵.

Non è noto il motivo che portò allo spostamento delle statue rispetto alla loro collocazione primitiva. Tuttavia, per quanto concerne la scelta del programma iconografico, è possibile riconoscere nella committenza di Fra Miguel Pereira un marcato carattere vocativo e, al tempo stesso, funerario. Come ricorda la fonte, nel «pavimento fica o jazigo, descanço d'aquella coração devoto, que [...], veio entregar ao seu patrocínio o depósito d'aquellas cinzas»⁵⁹⁶, inscrevendo l'intero spazio in un'atmosfera altamente evocativa, pur senza ricorrere alla consueta prassi seicentesca del ritratto tombale quale esplicita dichiarazione dell'intento commemorativo. La dimensione devozionale del prelato è invece affidata alla selezione delle

⁵⁹⁴ La statua di maggiori dimensioni, raffigurante il santo patrono, misura circa 100 cm di altezza, mentre le restanti presentano un'altezza approssimativa di 60 cm ciascuna. Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 23.

⁵⁹⁵ M. Lopes de Almeida (a cura di), L. De Santa Catarina, *op. cit.*, vol. 5, p. 181. Attualmente le statue sono distribuite in senso orario a partire dal lato destro dell'altare, disposte in coppie sovrapposte (rispettivamente in alto e in basso): *San Domenico* e *San Tommaso d'Aquino*; *San Giovanni di Dio* e *Santa Teresa*; *Santa Apollonia* e *San Benedetto*; *Madonna del Rosario* e *San Giuseppe*.

⁵⁹⁶ *Ivi.*, p. 182.

figure sante, scelte tra quelle che, nel corso della sua vita, «a sua devoção conheceo mais propícios»⁵⁹⁷. Tale scelta si colloca pienamente nel clima spirituale e controriformista dell'epoca, evocando modelli di santità che, veicolando i valori tridentini, contribuiscono a delineare la personalità, l'orientamento spirituale e lo stile di vita del religioso domenicano. Si tratta di una trasposizione del principale modello iconografico delle chiese cattoliche, ossia San Pietro a Roma, dal quale (come ha evidenziato Vale) vengono mutuati criteri selettivi basati sulla valorizzazione di santi fondatori e riformatori di ordini religiosi, di santi martiri (alla luce della rinnovata centralità del martirio nel pensiero post-tridentino, inteso come potente agente catalizzatore della fede) e sull'esaltazione della pratica delle buone opere. Allo stesso tempo, esso conserva un orientamento marcatamente personale, legato tanto all'Ordine di appartenenza quanto alla nazionalità del committente, risultando dall'«dall'unione di due componenti nella persona del donatore: la lettura della pastorale uscita dal Concilio di Trento (e dell'iconografia inerente a quest'ultima) e dei fattori personali»⁵⁹⁸. La pastorale conciliare (1545-1563), elaborata in risposta al protestantismo, si rivelò infatti determinante per la concezione dell'arte seicentesca, poiché mirava al recupero della gloria virtuosa della fede attraverso una profonda riforma dottrinale che riaffermò la centralità della preghiera, della messa, della penitenza, dell'Eucarestia e del culto dei santi, configurandoli come «os grandes eixos da piedade pós-tridentina»⁵⁹⁹. In questo contesto, la devozione per il Beato Gonçalo de Amarante assume un ruolo preminente: nella Cappella di Benfica la sua immagine, di dimensione doppie rispetto alle altre statue, veicolava intenzionalmente la recente notizia (risalente al 1671) dell'autorizzazione concessa da Papa Clemente X, su richiesta del Re Pedro II, di estendere all'intero Ordine domenicano e al Regno portoghese la celebrazione annuale della festa del Beato⁶⁰⁰. Fu con ogni probabilità proprio l'istituzionalizzazione ufficiale del culto, maturata durante gli anni di permanenza di Don Fra Manuel Pereira nella Città Pontificia, a stimolare nel prelato il desiderio di edificare una Cappella a egli dedicata, avviando in ambito romano la ricerca delle maestranze più idonee a immortalare in eterno la memoria di questa figura ormai solennemente riconosciuta.

Si è detto come la decisione personale del committente abbia avuto un peso determinante nella definizione del programma iconografico; non sorprende pertanto la marcata

⁵⁹⁷ *Ivi.*, p. 181.

⁵⁹⁸ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 24.

⁵⁹⁹ T. L. M. Vale, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, cit., p. 179.

⁶⁰⁰ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 215; cfr. C. Moura, *A Capela...*, cit., p. 294.

predominanza domenicana, evidente nella presenza del *Beato San Gonçalo*, *San Domenico*, *San Tommaso* e la principale devozione mariana dell'Ordine, la *Madonna del Rosario*. Le restanti immagini, in assenza di una documentazione più specifica che consenta di ricostruirne con certezza le motivazioni, restano invece di più difficile interpretazione. Nel tentativo di chiarire la questione, riprendendo quanto già accennato, Vale ha proposto una lettura del programma articolandolo in sei categorie sovrapposte: santi domenicani (il patrono, *San Gonçalo de Amarante*, *San Domenico*, *San Tommaso d'Aquino* e *Madonna del Rosario*); santi portoghesi (*San Gonçalo de Amarante* e *San Giovanni di Dio*); santi fondatori e/o riformatori (*San Domenico*, *Santa Teresa d'Avila*, *San Benedetto* e *San Giovanni di Dio*); santi per le loro buone opere (*San Giovanni di Dio*); Santi mistici (*Santa Teresa d'Avila*) e santi martiri (*Santa Apollonia*). La presenza di *San Giuseppe*, che non rientra pienamente in nessuna di queste categorie, viene interpretata dalla studiosa come un possibile richiamo alla ricomposizione della Sacra Famiglia, affiancando la *Madonna con il bambino*⁶⁰¹. Tale eterogeneità costituisce, in effetti, l'elemento che meglio testimonia la forte interferenza della personalità del committente, come già sottolineato da De Santa Catarina, nella definizione dell'insieme iconografico.

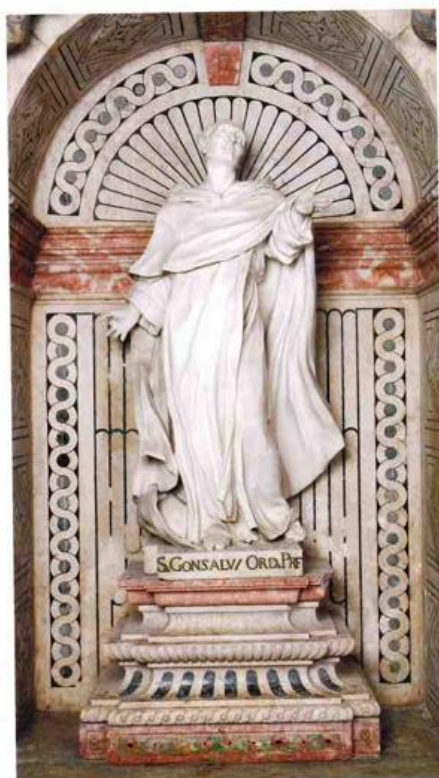


Fig. 26 Jacopo Antonio Ponzanelli, *Beato Gonçalo di Amarante*, ca. 1677-1685, Lisbona, Convento di San Domenico di Benfica.

⁶⁰¹ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 24.

Se da un lato le motivazioni spirituali e devozionali del committente appaiono in larga misura comprensibili, dall'altro le dinamiche specifiche della committenza, in particolare per quanto concerne l'identità dell'artista o della bottega esecutrice, restano ancora prive di conferma documentaria. Il dibattito attributivo è stato avviato nella critica portoghese, interessata allo studio del patrimonio seicentesco del Loreto (in gran parte perduto, ma ricostruibile su base archivistica, come si è visto) e fu significativamente stimolato dalle prime indagini di Gustavo de Matos Sequeira, che misero in luce per la prima volta il ruolo di Genova quale centro di esportazione non solo di materiali lapidei, ma anche di opere artistiche⁶⁰². L'elevata qualità delle statuette riflette le istanze scultoree del barocco italiano del tempo, evocando un «aggraziato movimento»⁶⁰³ costruito su ritmi serpentinati e diagonali, leggibili nei solchi dei panneggi ondegianti, e su un trattamento plastico delle superfici, modellate da un accentuato pittoricismo. Tali caratteristiche conferiscono alle figure un forte effetto illusionistico, tanto da apparire con «tanta propriedade, e viveza, come se esquecera ao artifice, que [le statue] erão de pedra.»⁶⁰⁴. Questo senso di vitalità è ulteriormente enfatizzato dai gesti coinvolgenti dei personaggi nello spazio, che guidano lo sguardo del fedele verso gli attributi iconografici, come nel caso della *Madonna* e di *Santa Apollonia* (Fig. 27): nelle due figure, le linee diagonali generate dalla modellazione dei panneggi convergono rispettivamente verso il Bambino Gesù e verso la pinza con il dente, strumento del martirio della santa. L'organizzazione ritmica e ascendente del movimento nei mantelli rivela, come messo in evidenza da Vale, una chiara influenza della scultura di Gian Lorenzo Bernini, riconoscibile soprattutto nell'adozione di analoghi schemi compositivi. Per le figure della *Madonna* e di *Santa Apollonia*, il modello potrebbe essere individuato nel disegno di *Santa Fabiola* (1659-1660), elaborato per il progetto del colonnato di San Pietro⁶⁰⁵; per *San Giuseppe*, invece, il riferimento appare con maggiore evidenza nel *San Longino* (1629-1638), in particolare nella resa del pannello annodato, che richiama, seppur in forma più contenuta, l'invenzione berniniana⁶⁰⁶ (Fig. 28). Anche la *Santa Teresa d'Avila* sembra rifarsi a un'altra celebre creazione del maestro, l'omonima santa realizzata per la Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria (1647-1652), opera che contribuì in modo determinante alla diffusione del modello iconografico della santa in estasi. Tenuto conto della forte consonanza formale e compositiva

⁶⁰² G. Matos Sequeira, *op. cit.*, p. 241.

⁶⁰³ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 220; cfr. F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 226.

⁶⁰⁴ M. Lopes de Almeida (a cura di), L. De Santa Catarina, *op. cit.*, vol. 5, p. 181.

⁶⁰⁵ I. Lavin, *Drawings by Gian Lorenzo Bernini*, Princeton, Princeton 1981, p. 217.

⁶⁰⁶ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 25.

delle statue di Benfca con il barocchismo berniniano – nettamente distinto dalla produzione scultorea portoghese coeva, allora dominata soprattutto dalla statuaria lignea – la critica ha avanzato l’ipotesi di una loro importazione dall’Italia⁶⁰⁷. Inoltre, la coerenza stilistica e plastica dell’insieme suggerisce una produzione riconducibile a un’unica realtà officinale e plastica, rendendo meno probabile l’ipotesi di interventi provenienti da botteghe diverse. Alla luce di queste considerazioni, sembra plausibile ritenere che Don Fra Miguel Pereira, nel progettare la propria Cappella funeraria nella capitale portoghese, avesse già instaurato un rapporto di committenza con un artista o una bottega italiana durante gli anni Settanta del Seicento, nel corso del suo prolungato soggiorno romano. Tale circostanza rafforzerebbe ulteriormente (al di là delle precise attribuzioni geografiche) il legame profondo dell’impresa con la Città Pontificia e con il suo ambiente artistico e culturale.



Fig. 27 Jacopo Antonio Ponzanelli, (A sinistra) *Madonna del Rosario*, (a destra), *Santa Apollonia*, ca. 1677-1685, Lisbona, Convento di San Domenico di Benfca.

Moura è stato il primo studioso ad affrontare la questione attributiva. Nel suo intervento, presentato in occasione del *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, nel tentativo di individuare uno scultore al nucleo di Benfca, egli è giunto alla conclusione che il carattere seriale di gran parte della produzione scultorea italiana del Seicento non sembrerebbe

⁶⁰⁷ C. Moura, *A Capela..., cit.*, p. 296.

conciliarsi con le specifiche modalità iconografiche richieste dal committente. La scelta di porre al centro del programma un santo portoghese costituisce, infatti, un elemento altamente significativo, rivelatore di una committenza fortemente orientata dal gusto e dalle esigenze personali del Frate domenicano. In relazione alla richiesta iconografica per il *Beato Gonçalo*, è documentato l'invio di «estampas com a Imagem do Santo» – come attestato dal resoconto di De Santa Catarina⁶⁰⁸ – nelle quali, verosimilmente analoghe alla resa della statua marmorea, si riscontra una variazione negli attributi rispetto alla tradizione consolidata. Generalmente, Gonçalo de Amarante è raffigurato con l'abito domenicano, recando nelle mani il bastone abbaziale e un libro, accompagnato dal modello del ponte di Amarante, da egli costruito sul Fiume Tâmega⁶⁰⁹, attributo che ne costituisce il tratto iconografico più caratteristico. Fra Manuel Pereira optò invece per l'eliminazione di tali elementi, conservando unicamente l'abito domenicano, e scelse di rappresentare, ai piedi della scultura, avvolto nel pannello del mantello, un semplice cappello (Fig. 26). Tale oggetto è stato interpretato dalla critica come un'allusione al momento biografico più significativo del Beato agli occhi del committente, ossia il pellegrinaggio a Roma e alla Terra Santa⁶¹⁰. Questa scelta sembra riflettere una profonda identificazione con l'esperienza personale di Fra Manuel Pereira, il quale non solo soggiornò per lunghi anni presso la Santa Sede, come forse potrebbe aver egli stesso compiuto il pellegrinaggio nel suo primo viaggio a Roma del 1667, sebbene le motivazioni di tale spostamento rimangano tuttora incerte⁶¹¹. Alla luce della diffusione dell'immagine del Beato e della crescente affermazione, in ambito internazionale, della produzione scultorea genovese quale espressione di primo piano del barocco italiano, Moura ha individuato in Genova una possibile direzione per le ricerche attributive, indicando in particolare «o ambiente genovês dos anos oitenta do século XVII e a oficina de Filippo Parodi (1630-1702) e seus colaboradores.»⁶¹². Tuttavia, l'assenza di informazioni documentarie relative alla commissione e al trasferimento

⁶⁰⁸ M. Lopes de Almeida (a cura di), L. De Santa Catarina, *op. cit.*, vol. 5, p. 180.

⁶⁰⁹ Secondo la tradizione, il Beato Gonçalo de Amarante (ca. 1200–1259) intraprese la carriera ecclesiastica come sacerdote secolare nella sua terra natale, ad Amarante, nel nord del Portogallo. In seguito, si recò in pellegrinaggio a Roma e in Terra Santa, esperienza che segnò in modo decisivo la sua vita spirituale. Al ritorno trovò la propria parrocchia affidata a un altro sacerdote; anziché opporsi all'accaduto, accettò la situazione con umiltà e si ritirò a vita eremitica, dedicandosi alla preghiera, alla penitenza e all'assistenza dei poveri. Si stabilì presso il fiume Tâmega, dove promosse la costruzione di un ponte destinato a facilitare il passaggio di pellegrini e viaggianti, spesso esposti ai pericoli delle acque del fiume. Entrò successivamente nell'Ordine domenicano, mantenendo uno stile di vita semplice e austero. Il suo culto conobbe particolare diffusione come protettore dei matrimoni e della fertilità, aspetto che ne accrebbe la popolarità. La beatificazione, avvenuta in età moderna, sancì ufficialmente una devozione già ampiamente radicata; a partire dal XVII secolo, grazie all'impegno di Fra Manuel Pereira, il culto del beato Gonçalo fu promosso attivamente anche a Roma, con l'approvazione della celebrazione liturgica della sua festa il 10 gennaio. Su Beato Gonçalo de Amarante si veda P. Nunes, S. *Gonçalo de Amarante*, Amarante 1988.

⁶¹⁰ C. Moura, *A Capela...*, *cit.*, p. 296.

⁶¹¹ T. L. M. Vale, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, *cit.*, p. 186.

⁶¹² C. Moura, *A Capela...*, *cit.*, p. 344.

delle opere in Portogallo rende problematica l'identificazione di un autore certo, lasciando alla critica portoghese una serie di questioni ancora aperte.



Fig. 28 (In ordine): Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Santa Fabiola*, ca. 1659-1660, Isernia, Biblioteca Comunale "Michele Romano"; Jacopo Antonio Ponzanelli, *Santa Apollonia*, ca. 1677-1685, Lisbona, Convento di San Domenico di Benfica; Gian Lorenzo Bernini, *San Longino*, ca. 1629-1638, Vaticano, Basilica di San Pietro; Filippo Parodi, *San Giuseppe*, ca. 1677-1685, Lisbona, Convento di San Domenico di Benfica.

A circa un decennio di distanza, Vale ha ripreso lo studio della Cappella di San Gonçalo de Amarante, proponendo una diversa soluzione attributiva e respingendo l'ipotesi avanzata da Moura sulla base di tre principali argomentazioni⁶¹³. In primo luogo, la studiosa ha collocato l'esecuzione delle statue non negli anni Ottanta, come sostenuto da Moura, bensì nel corso del decennio precedente, «poiché D. Fr. Manuel Pereira ritorna a Lisbona nel maggio 1677 e sembra inoltre, poco logico che il frate domenicano avesse effettuato la sua committenza dopo aver fatto ritorno in Portogallo, in seguito a sette anni di permanenza a Lisbona.»⁶¹⁴. Vale ha inoltre ipotizzato che le opere siano state trasportate da Roma dal committente stesso o, quantomeno, lì commissionate, suggerendo dunque una paternità romana⁶¹⁵. Tale si lega alla seconda argomentazione della studiosa, secondo la quale, nell'ultimo quarto del Seicento, la conoscenza della scultura genovese in Portogallo sarebbe stata

«molto scarsa o addirittura nulla, poiché gli importatori della scultura di Genova erano i membri della comunità italiana residente a Lisbona [...] e sembra che siano stati questi ultimi ad aver dato inizio alle loro committenze

⁶¹³ Cfr. T. L. M. Vale, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, cit., pp. 265-278.

⁶¹⁴ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 25.

⁶¹⁵ *Ivi.*, p. 26.

statuarie per la chiesa di Loreto nel 1679, con l'arrivo delle prime statue a Lisbona nel 1680.»⁶¹⁶.

Tale affermazione, tuttavia, merita di essere analizzata, soprattutto alla luce del profilo culturale del committente. Come si è visto, Fra Manuel Pereira era un uomo colto, sensibile alle istanze della nuova estetica barocca e particolarmente esigente nella realizzazione del proprio progetto funerario; non appare pertanto implausibile che, nella ricerca dello scultore ideale per la sua Cappella, egli abbia frequentato le officine artistiche più aggiornate e conosciuto artisti emergenti che si muovevano nel solco del linguaggio berniniano. Il panorama romano dell'epoca era infatti animato da numerosi scultori stranieri e provenienti da diverse città italiane che, attratti dal fervore culturale della Capitale Pontificia, intrapresero periodi di formazione presso l'officina di Gian Lorenzo Bernini o dei suoi allievi, per poi rientrare successivamente, in parte, nelle rispettive città d'origine. In questo contesto, non stupisce che Fra Manuel Pereira possa aver avuto contatti nell'ambiente artistico romano con artisti forestieri stabilitisi altrove, come nel caso di Filippo Parodi. Tuttavia, proprio l'ultima argomentazione di Vale risulta incompatibile con l'attribuzione a quest'ultimo, poiché «la possibilità di un incontro a Roma tra lo scultore ed il committente si rivela comunque molto difficile, visto che Parodi si trova a Roma tra il 1655 e il 1661 [...] date incompatibili con la presenza a Roma di D. Fr. Manuel Pereira.»⁶¹⁷. È precisamente su questo punto che si concentra la maggiore divergenza critica in merito alla committenza della Cappella di San Gonçalo de Amarante: una questione che, sebbene generalmente accettata dalla storiografia genovese, rimane tuttora oggetto di dibattito nella critica internazionale.

Le date proposte da Vale coincidono con quelle avanzate da Paola Rotondi Briasco⁶¹⁸, che anticipano la presenza dell'artista a Roma presso la bottega del Bernini, discostandosi dalla ricostruzione di Ratti, il quale colloca la partenza all'«età di trenta e più anni»⁶¹⁹, ossia intorno al 1661. Secondo il biografo, fu il pittore Domenico Piola che, «vedendo con quanta esattezza li [i disegni] trasportava in legno, s'avvisò, che questo Giovane era capace di cose maggiori»; forte dei numerosi contatti di cui disponeva nella Città Eterna, Piola lo convinse, quindi, a intraprendere il viaggio, raccomandandolo «al Cavalier Bernino, che di buon genio lo ricevette

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ La studiosa ha suggerito che il viaggio di Parodi a Roma fosse dovuto al fatto che l'artista era già un affermato mobiliere e, quindi, ben introdotto nelle case dei nobili genovesi, ipotizzando che fosse stato chiamato a Roma per eseguire lavori di intaglio presso le dimore patrizie della città. Cfr. P. R. Briasco, *op. cit.*, pp. 23-30.

⁶¹⁹ L. Magnani, *Documenti...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 205.

in discepolo»⁶²⁰. Ad oggi, tuttavia, non esistono documenti che attestino con certezza un apprendistato diretto presso Bernini. Come ha osservato Sanguineti, è però

«del tutto probabile come possibilità di inserimento del genovese, in ogni caso già maturo, nei cantieri berniniani, come quello, concluso nel 1666, della “Cattedra di san Pietro”, ove una schiera di artisti, dalle svariate provenienze, traducevano, fondevano e intagliavano le ornamentazioni progettate dal grande regista.»⁶²¹.

Sebbene la permanenza romana abbia contribuito in modo significativo al perfezionamento di Parodi nell'arte dell'intaglio, soprattutto attraverso l'osservazione delle invenzioni ornamentali di Johann Paul Schor (1615-1674)⁶²², l'esperienza maturata nell'ambito delle grandi committenze papali in marmo costituì per lo scultore un primo e decisivo contatto con il linguaggio barocco, funzionale al progressivo e quasi esclusivo passaggio alla scultura lapidea nel giro di pochi anni⁶²³. Di pari importanza fu, come già dimostrato, l'incontro con Pierre Puget, attivo a partire dal 1663 per Francesco Maria Sauli nella decorazione monumentale di Carignano, che introdusse a Genova una nuova concezione della scultura distante dal tradizionale codice dell'Orsolino e più vicina alle esperienze più avanzate della pittura genovese, di cui Domenico Piola fu uno dei principali esponenti. Questo contribuisce a spiegare le motivazioni che spinsero Parodi a rivolgersi a Roma: prima dell'intervento pugetiano, Genova non offriva, infatti, un ambiente altrettanto aggiornato sul piano linguistico. Secondo Ratti, lo scultore rimase a Roma per ben sei anni, dato corroborato dalla scoperta di un contratto stipulato nel luglio 1667 tra lo scultore (ancora qualificato come intagliatore) e il Capitano Domenico Franceschi per la decorazione della poppa della *Nave Paradiso*, su disegno del Piola⁶²⁴. Belloni ha tuttavia avanzato l'ipotesi di un soggiorno non continuativo, osservando che l'artista «aveva in Genova la moglie ed almeno una figlia» e suggerendo un possibile rientro già nel 1664, in concomitanza con l'attività del francese per il Sauli; realtà che, secondo lo studioso, sarebbe stata «per Filippo più feconda che [...] i sei anni di Roma.»⁶²⁵. Nonostante tale ipotesi non trovi conferma archivistica, è certo che al rientro in Patria Parodi seppe offrire

⁶²⁰ C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁶²¹ D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*, p. 169.

⁶²² Su Johann Paul Schor si veda M. Nicolaci, *Schor, Giovanni Paolo, detto Giovanni Paolo Tedesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/schor-giovanni-paolo-detto-giovanni-paolo-tedesco_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/schor-giovanni-paolo-detto-giovanni-paolo-tedesco_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

⁶²³ L. Magnani, *L'intaglio...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 128.

⁶²⁴ Cfr. V. Belloni, *op. cit.*, p. 166; M. Bruno, D. Sanguineti, *Parodi Filippo*, in *op. cit.* Sulla *Nave Paradiso* si veda D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro...*, *cit.*, pp. 67-87.

⁶²⁵ V. Belloni, *op. cit.*, p. 165.

alla committenza più aggiornata una risposta adeguata alle nuove esigenze, continuando per alcuni anni a lavorare prevalentemente in legno.

La fase successiva al primo soggiorno romano si caratterizza come una ricerca personale fortemente segnata dall'influsso della cerchia berniniana, con una particolare attenzione alle opere di Ercole Ferrata e Melchiorre Cafà (1636-1667)⁶²⁶, e da una crescente propensione pittorica, che portò l'artista a esplorare nel legno nuovi orizzonti formali di matrice marmorea, «utili non tanto per iniziare a scolpire il marmo quanto per capire, in senso lato, le più aggiornate novità ornamentali»⁶²⁷. Il primo intervento marmoreo, finora documentato, risale al dicembre 1673, come attestato del pagamento della prima di quattro rate, e riguarda l'esecuzione della *Madonna del Rosario*⁶²⁸, oggi nella Parrocchiale di Santa Caterina a Rossiglione. L'opera, commissionata da Agostino Franzone ma successivamente ceduta a terzi a causa del netto rifiuto del committente – che la giudicò incapace di soddisfare il proprio «raffinato gusto estetico»⁶²⁹ – rivela una tecnica ancora in fase di affinamento: il panneggio appare talvolta confuso e il rapporto psicologico tra le figure risulta poco definito. Ciononostante, la composizione dimostra evidenti suggestioni romane, derivate dall'osservazione diretta della *Santa Susanna* di Duquesnoy e dei bronzi algardiani della *Madonna del Rosario*, eseguiti per i Franzone⁶³⁰. Nel frattempo, il panorama della scultura genovese negli anni della sperimentazione di Parodi risultava profondamente mutato, non solo grazie all'approdo di Puget, ma anche a quello dei suoi collaboratori rimasti in città. La loro influenza si fece sentire in modo particolare su Filippo, il quale – consapevole delle proprie limitazioni tecniche nel marmo e al tempo stesso considerato dai Sauli come potenziale sostituto del francese – intraprese, secondo quanto riferito da Ratti, un nuovo viaggio a Roma a spese dello stesso patrono, dando avvio a una «seconda dimora» nella città, «non [...] men lunga della prima»⁶³¹. La cronologia di questo secondo soggiorno appare tuttavia meno lineare rispetto alla precedente. È attestata la presenza dello scultore a Roma nei primi mesi del 1672, quando risiedeva in Strada Fratina, nella Parrocchia di Sant'Andrea delle Frate⁶³²; nello stesso anno,

⁶²⁶ Su Melchiorre Cafà si veda R. Preimesberger, *Cafà, Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma 1973, [https://www.treccani.it/enciclopedia/melchiorre-cafa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/melchiorre-cafa_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

⁶²⁷ D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, cit., p. 170.

⁶²⁸ Su questa opera si veda F. Franchini Guelfi, *La Madonna degli Angeli a Rossiglione Superiore*, in C. Martini, F. Franchini Guelfi, B. Repetto (a cura di), *Scultura genovese nel Seicento e nel Settecento a Rossiglione Superiore*, Bussala 1987, pp. 17-55.

⁶²⁹ V. Belloni, *op. cit.*, p. 166.

⁶³⁰ M. Bruno, D. Sanguineti, *Parodi Filippo*, in *op. cit.*

⁶³¹ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 54.

⁶³² Questa informazione è desunta dal registro dell'affitto di una camera condivisa con l'intagliatore genovese Giovanni Battista Agnese. Cfr. D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, cit., p. 386.

nel mese di dicembre, si registra inoltre un pagamento per un'opera lignea, come segnalato da Mariangela Bruno⁶³³. Tali riscontri hanno indotto la critica genovese a ipotizzare una permanenza non continuativa nella Città Eterna, bensì una serie di soggiorni brevi, probabilmente distribuiti nell'arco degli anni Settanta, fino a circa il 1676⁶³⁴.

Fu proprio questo secondo periodo romano – tornando alla questione della committenza scultorea per la Cappella di San Gonçalo di Amarante – a generare le principali divergenze attributive. Se nel 1988 Moura considerava le «duas estadias na cidade pontificia» di Parodi come precedenti al suo definitivo rientro a Genova e all'avvio di «uma carreira intensa»⁶³⁵, i primi studi di Vale, confluiti nella fondamentale pubblicazione *Escultura italiana em Portugal no século XVII* (2004), respingevano l'ipotesi genovese, fondandosi sull'incompatibilità cronologica di un incontro tra lo scultore e Don Fra Manuel Pereira, e proponendo in alternativa l'attribuzione a un altro artista appartenente alla cerchia berniniana, ossia Ercole Ferrata⁶³⁶. Attraverso un confronto stilistico fra le statuette lisbonesi e alcune opere certe dello scultore intelvese, Vale ha individuato stringenti affinità formali, in particolare nella resa del movimento e nel trattamento dei piedi:

«[...] possiamo riconoscere la posizione dei piedi, collocati sempre sulla stessa superficie piana dove uno dei due è arretrato, in modo tale da favorire la flessione dell'altra gamba creando un effetto di equilibrio precario, tipico della figura barocca. Possiamo riconoscere lo stesso effetto nelle statue di S. Gonçalo, di S. Tommaso d'Aquino e di Santa Teresa d'Avilla (per citare appena tre) della cappella di S. Domenico di Benfica. Infatti nella somiglianza con Ferrata, lo scultore responsabile delle piccole statue di Benfica, non ricorre mai a elementi naturali o ad oggetti per elevare la posizione di uno dei sostegni delle figure [...] optando sempre per la retrocessione o l'avanzamento di uno dei piedi.»⁶³⁷.

Inoltre, per quanto concerne le somiglianze nella resa degli elementi anatomici, i piedi risultano, secondo la studiosa, identificabili come prodotto del Ferrata, poiché presentano «un secondo dito più lungo del primo e sempre leggermente distaccato da quest'ultimo»⁶³⁸, un dettaglio riscontrabile in tutte le figure della Cappella di Benfica (Fig. 30).

⁶³³ M. Bruno, "Intrecciando arabeschi, e fogliami". *Filippo Parodi as intagliatore in Wood: New Attributions and Considerations*, in C. H. Miner (a cura di), *The eternal baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, s.l. 2015, p. 348.

⁶³⁴ Cfr. L. Magnani, *Documenti...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 206; F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli...da Padova all'Europa*, *cit.*, p.192.

⁶³⁵ C. Moura, *A Capela...*, *cit.*, p. 297.

⁶³⁶ T. L. M. Vale, *A importação...*, *cit.*, pp. 305-324; *Ead.*, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, *cit.*, pp. 264-300; *Ead.*, *Escultura italiana...*, *cit.*, pp. 148-161; *Ead.*, *Escultura barroca...coleções públicas e particulares*, *cit.*, pp. 21-36; *Ead.*, *Scultura barroca...*, *cit.*, pp. 23-33.

⁶³⁷ *Ead.*, *Scultura barroca...*, *cit.*, p. 28.

⁶³⁸ *Ivi.*, p. 27.

Nel corso degli anni, soprattutto grazie al contributo della studiosa genovese Franchini Guelfi, le ricerche della critica portoghese sulla scultura importata dall'Italia hanno conosciuto una significativa inversione di tendenza. Se Roma era stata a lungo considerata, soprattutto in virtù dei grandi maestri e delle permanenze diplomatiche, la destinazione privilegiata per orientare gli studi sulla scultura, una più approfondita comprensione del contesto genovese all'interno del più ampio panorama peninsulare ha condotto a una rivalutazione del ruolo di Genova, dei suoi artisti e delle sue specifiche declinazioni stilistiche. Ciò non implica tuttavia un netto distacco dal contesto precedentemente individuato di Ercole Ferrata: quest'ultimo, infatti, contribuì direttamente alla formazione di Filippo Parodi durante il periodo romano presso la bottega del Bernini, configurando un rapporto generazionale all'interno dell'apprendistato scultoreo. La riemersione dell'ipotesi genovese è avvenuta, come detto, grazie agli studi di Franchini Guelfi che, riprendendo e ampliando l'intuizione iniziale di Moura, ha individuato nelle sculture di Benfica caratteristiche tipicamente genovesi, riscontrabili soprattutto nella produzione uscita dalla bottega di Filippo Parodi, «sia nella scrittura scultorea che definisce i volumi e rilievi, sia nella particolare impostazione delle figure atteggiata in gesti e movimenti di grazia raffinata più che di grandiosità alla romana.»⁶³⁹. Questo primo approccio ha condotto la studiosa a una riflessione vicina alla scrittura ponzanelliana. Pur non escludendo l'intervento diretto di Parodi, Franchini Guelfi ha avanzato l'ipotesi di una partecipazione significativa del collaboratore Jacopo Antonio Ponzanelli, considerando che negli anni Ottanta del Seicento quest'ultimo stava lavorando, sotto la direzione del maestro Filippo⁶⁴⁰, alle statue di *Santa Teresa d'Avila* e di *San Giovanni della Croce* per il fastigio dell'altare della Madonna del Carmine nella chiesa genovese di San Carlo (Fig. 29). Tali opere, come sottolineato dalla studiosa, presentano «stringenti affinità stilistiche» con le corrispondenti figure della Cappella di Benfica. Le due immagini femminili sono entrambe raffigurate in estasi con la mano sinistra premuta sul petto, mentre la composizione del panneggio segue un andamento analogo, evidente nelle pieghe del collo e nel lieve sollevamento del velo nella parte superiore del capo, come se fosse appena sfiorato da una brezza. Anche le due raffigurazioni di *San Giovanni di Dio*, pur differendo nella postura (il santo lisbonese è rappresentato in preghiera, mentre quello genovese solleva la croce) mostrano affinità significative nell'orientamento del capo e delle braccia, nonché, soprattutto, nella resa

⁶³⁹ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 220.

⁶⁴⁰ La critica ha attribuito queste opere a Jacopo Ponzanelli, nonostante il contratto del 1680 stipulato con la committente Paola Francesca Balbi per le due sculture fosse firmato unicamente dal capobottega Filippo Parodi. Cfr. E. Gavazza, *Documenti...*, *cit.*, p. 37.

delle mani. Ulteriori confronti possono essere stabiliti con l'*Immacolata* della Chiesa di Nostra Signora della Concordia ad Albisola Marina e con la *Madonna con il Bambino* della distrutta chiesa genovese dell'Ospedale di San Martino, opere che presentano analogie con *Santa Apollonia* e la *Madonna del Rosario* eseguite per Don Fra Manuel Pereira (Fig. 27). Queste sculture liguri, per la loro rielaborata sensibilità del linguaggio del maestro⁶⁴¹, appaiono come esempi rappresentativi della maniera ponzanelliana e, al contempo, come modelli utili a sostenere l'ipotesi di un intervento dell'artista carrarese nell'insieme di Benfica.



Fig. 29 Filippo Parodi e Jacopo Antonio Ponzanelli, (a sinistra sopra) *Santa Teresa d'Avila*, (a destra sopra), *San Giovanni della Croce*, ca. 1680, Genova, chiesa di San Carlo e San Vittore, (a sinistra sotto) *Santa Teresa d'Avila*, (a destra sotto) *San Giovanni di Dio*, ca. 1677-1685, Lisbona, Convento di San Domenico di Benfica.

⁶⁴¹ F. Franchini Guelfi, *La scuola...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 279.



Fig. 30 Filippo Parodi, *San Tommaso d'Aquino*, ca. 1677-1685, Lisbona, Convento di San Domenico di Benfica.

La critica ritiene che Jacopo Antonio Ponzanelli (formatosi a Genova con Filippo Parodi, con il quale, come già dimostrato, collaborò a lungo pur svolgendo parallelamente commissioni autonome) abbia seguito il maestro nel suo secondo viaggio nella Città Pontificia, probabilmente negli anni immediatamente precedenti al 1676, come suggerito dalla studiosa⁶⁴². Rientrato nel capoluogo ligure «con un bagaglio entusiasmante di acquisizioni»⁶⁴³, egli avrebbe rielaborato il dato scultoreo alla luce della cultura berniniana, analogamente a quanto per Parodi negli anni precedenti. In uno studio più recente, Franchini Guelfi ha inoltre avanzato l'ipotesi di una collaborazione congiunta tra i due artisti, anche in relazione all'ingresso di Ponzanelli nella bottega di Parodi nei primi anni dell'ottavo decennio. Da un punto di vista stilistico, l'insieme di Benfica potrebbe infatti essere suddiviso in due maniere: una più drammatica e apertamente berniniana, riconducibile a Filippo Parodi e riscontrabile nelle figure di *Santa Teresa d'Avila*, *San Giuseppe* e *San Tommaso d'Aquino* (Fig. 30); e un'altra più sciolta e di ascendenza duquesnoyana, attribuite a Ponzanelli, presente nelle restanti statue⁶⁴⁴. Il carattere

⁶⁴² F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli...*, in G. Silvestri (a cura di), *op. cit.*, p. 50.

⁶⁴³ *Ivi.*, p. 51.

⁶⁴⁴ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 226.

marcatamente berniniano del maestro emerge in particolare nella figura di *San Tommaso*, concepita secondo un impianto compositivo volto a superare i limiti fisici della nicchia: il santo si dispone lungo un asse diagonale, avanzando con il piede destro e la spalla sinistra, mentre le linee sinuose dei panneggi dell'abito proiettano la figura oltre lo spazio architettonico che la contiene⁶⁴⁵. Da un punto di vista cronologico, la realizzazione delle statuette della Cappella di San Gonçalo de Amarante può essere dunque collocata negli stessi anni della già ricordata collaborazione tra maestro e allievo per la chiesa di Nostra Signora di Loreto, rafforzando ulteriormente l'ipotesi di una loro partecipazione congiunta all'impresa lisbonese.

Relativamente alle dinamiche della committenza, sebbene manchi qualsiasi documentazione diretta, è possibile formulare alcune ipotesi plausibili. Tenendo conto dei soggiorni romani dei due scultori negli anni Settanta, si può supporre che l'incontro con il committente sia avvenuto proprio a Roma, dove Fra Manuel Pereira aveva già maturato l'intenzione di edificare la Cappella e si trovava alla ricerca della bottega più idonea a realizzare un'impresa di tale portata. Non può tuttavia essere esclusa un'ipotesi alternativa, altrettanto valida, ovvero un contatto avvenuto a Genova, dopo il rientro di Filippo e Jacopo Antonio, in concomitanza con il ritorno del religioso portoghese in Patria nel 1677. È noto, infatti, che i viaggi tra Roma e Lisbona prevedessero frequentemente uno scalo a Genova, scelta dettata anche dalla necessità di evitare gli assalti dei pirati saraceni⁶⁴⁶. Tale prassi è documentata, ad esempio, nei viaggi diplomatici compiuti da emissari portoghesi, come nel caso di Don Luís de Sousa, Ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede tra il 1676 e il 1682⁶⁴⁷. In quegli anni, la bottega di Filippo Parodi rappresentava senza dubbio una delle realtà più aggiornate e dinamiche del panorama scultoreo genovese⁶⁴⁸; non sorprende, pertanto, ipotizzare che il committente, anche in occasione di una breve permanenza in città, fosse rimasto colpito dalle potenzialità espressive e qualitative di tale produzione. Si può dunque supporre una conoscenza preliminare dell'artista già a Roma, dove Fra Manuel Pereira, dopo aver valutato diverse possibilità, avrebbe individuato nella bottega genovese una soluzione capace di soddisfare appieno le proprie aspirazioni stilistiche barocche. Un elemento determinante nella scelta dell'artista fu necessariamente il rapporto qualità-prezzo, poiché, rispetto alle botteghe romane, la produzione genovese risultava sensibilmente meno costosa. Tale aspetto è ben illustrato da

⁶⁴⁵ T. L. M. Vale, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante...*, cit., p. 167.

⁶⁴⁶ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 220; F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 227.

⁶⁴⁷ Cfr. T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador...*, cit..

⁶⁴⁸ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 220; F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 227.

una lettera dell'agosto 1677 dell'ambasciatore Don Luís de Sousa, inviata al fratello a proposito della commissione di una fontana a Ercole Ferrata⁶⁴⁹ (Fig. 2), nella quale afferma: «Por muito menos que isso [duemila scudi nella moneta romana] se faria esta mesma fonte em Genoua, e podera ser que por a metade do dinheiro. Ma seria a mesma quanto ao numero das figuras e deuersissima quanto a perfeição dellas.»⁶⁵⁰. La posizione critica di Don Luís de Sousa riflette una tendenza diffusa tra i nuovi ambienti colti portoghesi, inclini a glorificare Roma come unico centro artistico di eccellenza. In questo contesto, l'apprezzamento di Fra Manuel Pereira per la grazia e l'eleganza della scultura genovese (e in particolare per l'opera di Parodi) si rivela indicativo della sua formazione culturale raffinata, capace di riconoscere nella corrente ligure un'alternativa pienamente valida alla moda berniniana, in grado di produrre risultati stilistici di pari efficacia. Per tali ragioni, il committente della Cappella di San Gonçalo de Amarante può essere considerato, al pari dei membri della comunità italiana di Genova, una figura di rilievo nel processo di introduzione della scultura barocca genovese in Portogallo, soprattutto in considerazione della coincidenza cronologica degli eventi. Come si è già osservato, l'ultimo arrivo documentato nei registri dell'ANSL di statue provenienti dalla Superba per l'*Apostolato* della Chiesa del Loreto è di due *evangelisti* nel 1684; l'anno successivo, secondo quanto riportato dall'epitaffio sulla parete Nord, Fra Manuel Pereira avrebbe concluso i lavori della Cappella di Benfica⁶⁵¹.

Questi dati consentono non solo di collocare la realizzazione delle sculture in un arco cronologico compreso, se si accetta l'ipotesi di un contatto a Genova, tra il 1677 e il 1685 (periodo che coincide con la prima fase della produzione marmorea di Filippo Parodi e che risulterà determinante per la sua fortuna successiva) ma suggeriscono anche un legame, seppur marginale, con la committenza della Chiesa degli Italiani. È infatti possibile che la conoscenza del rapporto professionale tra la Confraternita e l'artista abbia influito positivamente sulla decisione del committente di affidarsi alla sua bottega. Analogamente, la coincidenza delle date di arrivo delle opere a Lisbona potrebbe orientare le ricerche future verso l'individuazione di ulteriori elementi, come l'eventuale intermediario genovese della committenza, considerando che le statuette di Benfica potrebbero essere giunte nella capitale portoghese a bordo delle stesse

⁶⁴⁹ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., pp. 35-55.

⁶⁵⁰ Cfr. d. 14, T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., p. 335.

⁶⁵¹ «D.O.M / S. GVNDISALVO DE AMARANTE / LUSITANIAE THAVMATURGO / TVTELAVI SVO SEMPER PROPITIO / DEVOTI, GRATI QVE ANIMI ERGO / IMPAREM VOTO AEDICVLAM / SVVM QVE IBI CONDITIORVM / EPISCOPVS FR. EMMANVEL PEREIRA / HVIVS BENFICANI COENOBII FILIVS / CONDIT ET DICAT. / ANNO DOMINI. M. DC. LXXXV» trascritto in T. L. M. Vale, *O convento de S. Domingos...*, cit., p. 127.

navi provenienti da Genova. Nonostante le numerose lacune documentarie, la Cappella di San Gonçalo de Amarante si configura, nella sua ricezione estetica della novità, come «um exemplo do italianismo latente do reinado de D. Pedro II, desenvolvendo uma via apostada na alternativa à talha e ao azulejo», confermando così l'ingresso e la diffusione del nuovo gusto barocco nel territorio portoghese⁶⁵².



Fig. 31 Cappella di San Gonçalo di Amarante, Lisbona, Convento di San Domenico di Benfica.

17. Il Giardino del Palazzo di Pavalhã dei Conti di Sarzedas

17.1. Accenni sul Palazzo di Pavalhã

La storia del Palazzo di Pavalhã affonda le sue radici agli inizi del XVI secolo, quando l'area era occupata da alcune dimore nobili e da terreni appartenenti a Don Gomes Lourenço de Pavalhã. Egli decise di edificare in quel luogo la residenza della propria famiglia, ed è plausibile che il nome “Pavalhã” derivi proprio da quella casata, che godeva di un notevole

⁶⁵² C. Moura, *A Capela..., cit.*, p. 344.

prestigio nel Regno portoghese dell'epoca⁶⁵³. Nel 1660 la proprietà venne venduta dal pronipote, Don Jorge Gomes de Carvalhosa de Pavalhã, e passò nelle mani del 2° Conte di Sarzedas, Don Luís Lobo da Silveira⁶⁵⁴. A seguito di tale acquisizione, il palazzo assunse l'aspetto signorile che ancora oggi lo caratterizza: un corpo principale di pianta quadrangolare affiancato da quattro volumi distaccati agli angoli, ciascuno coronato da tetti ad *agulha* (ovvero piramidali), a creare una configurazione assimilabile a quelle di piccoli torrioni⁶⁵⁵. L'intervento architettonico rispondeva all'intento dichiarato di «construir um palácio que afirmasse o lustre da sua distincta prosapia»⁶⁵⁶, ossia di edificare un palazzo capace di attestare la magnificenza e il prestigio della stirpe del proprietario, aspetto che, come si vedrà di seguito, connoterà profondamente la decorazione del complesso. L'erede del 2° Conte di Sarzedas fu il figlio, Don Rodrigo da Silveira e Teles, 3° Conte di Sarzedas, al quale nel 1706 passò la proprietà del palazzo. Don Rodrigo ebbe due matrimoni – il primo nel 1689 con Donna Inácia de Noronha (m. 1700) e il secondo nel 1707 con Donna Bernarda Josefa de Távora (m. 1735) – ma da entrambe le unioni non nacquero eredi maschi. Di conseguenza, il titolo e la proprietà di Pavalhã furono trasmessi alla figlia, Donna Teresa Marcelina de Noronha da Silveira, che, nonostante avesse sposato il Conte Don António Luís de Távora – suo zio materno – non generò discendenza diretta. Alla sua morte, avvenuta nel 1747, il palazzo passò al casato degli Ericeira, e in particolare al 6° Conte di Ericeira e 2° Marchese di Lourical, Francisco Xavier Rafael de Meneses. Il legame familiare fra le due casate risaliva al matrimonio, celebrato nel 1688, fra Donna Joana Madalena di Noronha – la figlia di Don Luís Lobo da Silveira – e il 4° Conte di Ericeira, Don Francisco Xavier de Meneses, attraverso il quale ramo dei Meneses divenne legittimo successore della proprietà dei Sarzedas⁶⁵⁷. Fu proprio in questo periodo, attorno alla metà del XVIII secolo, che il palazzo fu oggetto della sua prima significativa campagna di rimodellamento e miglioramento.

Successivamente, la proprietà passò nelle mani del fratello del 2° Marchese di Lourical, Don Henrique, il quale affittò il palazzo alla Casata Reale affinché servisse da residenza ai cosiddetti *Meninos de Pavalhã*⁶⁵⁸. Essi vi abitarono fino al 1760, quando – dopo un conflitto

⁶⁵³ S. Farinha, *O Palacio de Pavalhan*, Lisbona 1923, p. 8.

⁶⁵⁴ N. De Araújo, *Inventário de Lisboa*, vol. 6, Lisbona 1949, p. 11.

⁶⁵⁵ *Ivi.*, p. 12.

⁶⁵⁶ S. Farinha, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵⁷ T. L. M. Vale, *Sculptura barroca...*, *cit.*, p. 79.

⁶⁵⁸ I *Meninos de Pavalhã*, ovvero i “Bambini di Pavalhã”, erano i figli illegittimi del Re João V che, al momento della morte del monarca, vennero riconosciuti e, in quanto tali, ebbero diritto a un trattamento regale. Erano tre: Gaspar, arcivescovo di Braga, prelato esemplare che seppe mantenere buoni rapporti con il governo del re e con il fratello José I, a differenza degli altri fratelli che causarono forti inimicizie; António, dottore in Teologia e cavaliere dell'Ordine di Cristo; e José, anch'egli dottore in Teologia e inquisitore generale del Regno. Nacquero

con il Marchese di Pombal, primo ministro del Re José I, a causa delle loro posizioni apertamente anti-pombaline – i due più giovani, Don António e Don José, furono esiliati per diversi anni. Durante il periodo di esilio, il palazzo rimase abbandonato e subì gli effetti del tempo, con «o interior desmobilado e pilhado escandalosamente», segnando il primo momento di perdita delle pitture e degli arredi originali⁶⁵⁹. I *meninos* rientrarono nella residenza soltanto nel 1777 e vi rimasero fino alla loro morte, entrambi avvenuti nel 1801.



Fig. 32 Scalinata del Patio, Palazzo di Pavalhã (oggi Ambasciata di Spagna in Portogallo), Lisbona.

Con l'estinzione del ramo diretto dei Conti di Ericeira e dei Marchesi di Louriçal, nel 1787 la proprietà passò ai Conti di Lumiares. Si trattò di una fase particolarmente complessa per la storia del palazzo: nell'arco di circa trentacinque anni l'edificio subì danni consistenti, dapprima durante le invasioni francesi (1807-1808) e successivamente a causa degli scontri fra truppe liberali e assolutiste durante l'assedio di Lisbona del 1833. Nel 1861, con la situazione politica ormai ristabilita, il 6° Conte di Lumiares, Don José Manuel da Cunha e Faro Meneses da Silveira – non senza aver trasferito nella propria residenza nel centro di Lisbona alcune statue originarie del palazzo⁶⁶⁰ – vendette la proprietà di Pavalhã al 3° Conte di Azambuja, Don Augusto Pedro de Mendonça Rolim de Moura Barreto. Quest'ultimo avviò una vasta campagna di restauri che restituì al complesso gran parte della sua dignità architettonica⁶⁶¹; rinnovato, il palazzo divenne un importante luogo di feste e riunioni dell'élite lisbonese della seconda metà dell'Ottocento⁶⁶². Il Conte di Azambuja lasciò una grande discendenza e, alla sua morte nel

rispettivamente negli anni 1714, 1716 e 1720. Cfr. N. Franco, *O Palácio de Pavalhã*, in «Revista Municipal», n. 2, I, Lisbona 1939, p. 50.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 79.

⁶⁶¹ N. De Araújo, *op. cit.*, vol. 6, p. 11.

⁶⁶² N. Franco, *O Palácio...*, cit., p. 50.

1914, la divisione ereditaria condusse alla vendita all'asta del palazzo. L'acquirente fu un commerciante di Lisbona che, quattro anni più tardi, il 12 marzo 1918, lo rivendette ad Don Alejandro de Padilla, in nome del governo di Spagna, per installarvi la residenza della delegazione spagnola nel Regno. In seguito, l'edificio venne elevato al rango di Ambasciata, circostanza che rese necessari ulteriori interventi di restauro e adattamento, con l'obiettivo di ristabilire «todo o passado esplendor»⁶⁶³ (Figg. 32 e 33).

17.2. Il giardino come strumento simbolico dell'aristocrazia

Nella seconda metà del Seicento, è stato accennato in precedenza il ruolo svolto di un gruppo di agenti importatori di scultura in Portogallo, costituito dall'élite lusitana in contatto diretto o indiretto con l'arte italiana. Tuttavia, come sottolineato da Vale, non è semplice riconoscere l'erudizione di quegli aristocratici che effettivamente aderirono a tale modello culturale, in un contesto nazionale in cui la nobiltà stava progressivamente transitando «de un panorama de nobleza de solar (caracterizada por una gran ruralidad) hacia un panorama de nobleza de corte, en el seguimiento de la Restauración»⁶⁶⁴. Una delle conseguenze della Restaurazione fu, di fatto, il ristabilimento delle relazioni diplomatiche con l'estero e, parallelamente, la riapertura degli scambi culturali con quei centri europei (tra cui l'Italia) entrando in scissione con le direttrici culturali iberiche, che sin dal Cinquecento avevano influenzato in modo decisivo le scelte artistiche portoghesi. Questa nuova apertura, alimentata sia dai viaggi all'estero compiuti da aristocratici, sia dalla presenza di stranieri (spesso militari o diplomatici, come nel caso di Carlo Antonio Paggi) costituì un importante elemento di arricchimento per il Paese⁶⁶⁵.

Al tempo stesso, il lungo periodo post-restaurazione, segnato dal protrarsi del conflitto con la Corona spagnola fino al 1668, spinse molti aristocratici a intraprendere attivamente la carriera militare, mantenendoli, in un certo modo, in una condizione vicina a quelle medievale della nobiltà cavalleresca e sottraendoli alla possibilità di ricevere una più ampia formazione culturale attraverso viaggi in Europa, e in particolare in Italia⁶⁶⁶. Per tale motivo, nello studio dell'importazione scultorea di quel periodo, è necessario considerare la limitazione specifica

⁶⁶³ N. Franco, *O Palácio...*, cit., p. 51.

⁶⁶⁴ T. L. M. Vale, *Las esculturas barrocas italianas de los jardines de la Embajada de España en Lisboa*, in «Archivo Español de Arte», n. 314, LXXIX, 2006, pp. 124-125.

⁶⁶⁵ J. S. da Silva Dias, *Portugal e a cultura europeia (sécs. XVI a XVIII)*, Coimbra 1953, pp. 98-99.

⁶⁶⁶ T. L. M. Vale, *Las esculturas...*, cit., pp. 125.

dei committenti dell'aristocrazia, i cui legami con l'Italia si fondavano talvolta esclusivamente sui contatti con portoghesi che, avendo soggiornato nella penisola, svolsero la funzione decisiva di intermediari culturali e "ambasciatori scultorei". Se, da un lato, la creazione dei giardini, fortemente influenzata dal modello seicentesco del Re Sole, si inserisce nel quadro della nuova fase assunta dalla Monarchia portoghese, originando ramificazioni nel mezzo aristocratico; dall'altro, l'erezione di nuovi palazzi, dotati di giardini ornati da fontane specchi d'acqua e statue, offrì all'entourage del Re un nuovo strumento strategico per rafforzare il prestigio del proprio titolo⁶⁶⁷. L'aumento di redditi – acquistati dai nuovi privilegi concessi dal Re⁶⁶⁸ – favorì parallelamente l'investimento nella costruzione di spazi rappresentativi all'altezza del nuovo status sociale. Questa ambizione rivelò però anche alcune fragilità, come ha osservato Ana Duarte Rodrigues:

«ainda que a criação de um jardim de aparato, ampliações ou novos arranjos realizados sobre o mesmo, implicassem a disponibilização de grandes quantidades de dinheiro para este fim, nas quais a escultura de jardim representava uma parcela significativa, chega a acontecer que em vez de resultar de um acréscimo súbito de rendimentos, se contraem grandes dívidas para criar o desejado jardim.»⁶⁶⁹.

L'erezione di giardini d'apparato non derivava unicamente dalle disposizioni economiche dei proprietari, ma era soprattutto il risultato della necessità – più che della volontà – di adeguarsi al nuovo stato sociale cortese e urbano, avviato già sotto Pedro II. Tale contesto esigeva infatti nuovi spazi di rappresentanza e di incontro per un'élite caratterizzata da «gostos muito refinados», che accolse con particolare sensibilità questa forma di espressione del prestigio, nella quale la presenza della scultura assunse un ruolo quasi imprescindibile nella costruzione di «cenários requintados»⁶⁷⁰. Come ha evidenziato Rodrigues, alla guida delle commissioni di scultura da giardino nel periodo post-restaurazione si trovava un gruppo che la studiosa ha definito i *Grandes*: nobili colti, cosmopoliti e profondamente integrati nella vita di corte. Essi possedevano vaste biblioteche, frequentavano regolarmente le Accademie e provenivano da alcune delle più prestigiose casate del Regno, tra cui Ericeira, Castelo-Melhor, Fronteira, Aveiras, Alegrete, Nisa, Galveias e Sarzedas⁶⁷¹.

⁶⁶⁷ A. D. Rodrigues, *Elites, estratégias e especificidades da encomenda de escultura de jardim em Portugal (1670-1800)*, in «Análise Social», n. 2, XLVIII, 207, 2013, p. 372

⁶⁶⁸ *Ivi.*, p. 377.

⁶⁶⁹ *Ead.*, *A escultura de jardim das Quintas e Palácios dos Séculos XVII e XVIII em Portugal*, Lisboa 2011, p. 70.

⁶⁷⁰ *Ibidem.*

⁶⁷¹ *Ead.*, *Elites...*, *cit.*, p. 374. Per un profilo di questi committenti si veda *Ead.*, *op. cit.*, pp. 71-90.

17.3. I committenti: i 2° e 3° Conti di Sarzedas

Benché il palazzo di Pavalhã abbia visto un susseguirsi di numerosi proprietari nel corso dei secoli, fino a diventare proprietà dello Stato spagnolo, è sul 2° e sul 3° Conti di Sarzedas che conviene soffermarsi. Furono loro a contribuire in modo determinante alla definizione della notabilità della casata, grazie a un gusto artistico pienamente coerente con le ambizioni dell'ambiente sociale portoghese nel periodo post-restaurazione. La famiglia dei Sarzedas apparteneva, come ha sottolineato Nicolas Franco, a «uma antiga família de Évora, entroncada com as melhores linhagens portuguesas», il cui prestigio risulta evidente dai numerosi incarichi ricoperti dai suoi membri – tra cui di «Conquistadores, Guerreiros, Governadores, Alcaides-Mores de fortalezas, Áulicos, Cavaleiros de Aviz e Vice-Reis»⁶⁷² – consolidando, in questo modo, un forte legame fra la generazione seicentesca dei Sarzedas e la Casa Reale.

Don Luís Lobo da Silveira (1640-1706), figlio dei primi Conti di Sarzedas – Don Rodrigo Lobo da Silveira e Donna Maria Antónia de Vasconcelos, appartenente alla casata dei Conti di Linhares – e sposato dal 1654 con Donna Mariana da Silva e Lencastre, figlia ed erede del celebre giudice Don João Gomes da Silva, ricoprì diversi ruoli nell'amministrazione dello Stato durante la reggenza di Pedro II e del suo successivo regno; tra essi si elencano le cariche di Governatore dell'Algarve, Ispettore della *Fazenda*, Membro del Consiglio di Stato e Membro del Consiglio della Guerra⁶⁷³. Il rapporto privilegiato con la monarchia si rese evidente anche quando mise a disposizione il palazzo di Pavalhã come luogo di convalescenza per la Regina Maria Francisca Isabel di Savoia, che soffriva di gravi problemi di salute, la cui aria benefica dei boschi circostanti sembrava poter favorirne il recupero; tuttavia, la Sovrana vi morì il 27 dicembre 1683⁶⁷⁴. Il figlio, Don Rodrigo da Silveira Silva e Teles (1663-1735), 3° Conte di Sarzedas, ricoprì, come il padre, incarichi di alto rango nell'amministrazione di Pedro II. Fu Deputato nel Comitato dei Tre Stati e Capitano della Guardia Reale, funzione che lo portò ad accompagnare il Sovrano nel 1704 durante la campagna di Beira nel contesto della Guerra di Successione spagnola. L'anno successivo partecipò come volontario alla presa delle città di Valença e di Albuquerque⁶⁷⁵. Sebbene sia stato Don Luís a commissionare l'erezione dell'intero palazzo, Don Rodrigo contribuì significativamente al suo arricchimento, promuovendo in particolare la realizzazione del portale monumentale ad arco, che dà accesso al patio, coronato

⁶⁷² N. Franco, *O Palácio...*, cit., p. 50.

⁶⁷³ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 78.

⁶⁷⁴ N. De Araújo, *op. cit.*, vol. 6, p. 11.

⁶⁷⁵ T. L. M. Vale, *Las esculturas...*, cit., p. 128.

con le armi dei Conti di Azambuja, che sostituirono quelle dei Sarzedas, rimaste *in situ* fino al 1861⁶⁷⁶.

Dunque, nell'ambito dei lavori di miglioramento del palazzo, la critica non è riuscita a individuare con certezza quale dei due Conti di Sarzedas – il 2° o il 3° – abbia commissionato il complesso scultoreo tuttora presente nel giardino del palazzo; si mantiene pertanto aperta l'ipotesi che l'iniziativa sia attribuibile tanto al padre quanto al figlio. Del resto, non si conoscono gli elementi che consentano di delineare una netta differenza nella formazione culturale dei due, fattore che avrebbe potuto chiarire con maggiore precisione le ragioni dell'importazione di opere d'arte italiane⁶⁷⁷. Entrambi, infatti, furono assorbiti da incarichi politico-amministrativi o da attività militari, impegni che, con ogni probabilità, gli impedirono di intraprendere viaggi in Italia finalizzati a un aggiornamento culturale. È proprio la mancanza di questo dato a generare uno degli interrogativi nella ricerca di Vale, ovvero: come spiegare l'acquisizione di un gusto così marcatamente italianizzante da parte dei Sarzedas, al punto da voler dotare la propria residenza di sculture tanto moderne e aggiornate? Nel tentativo di svelare la soluzione, Rodrigues ha proposto di leggere la questione attraverso la lente della «vontade de imitação» che caratterizzava i *Grandi*: il desiderio, cioè, di replicare quanto i pari possedevano nelle proprie tenute⁶⁷⁸. Secondo la studiosa, non si tratterebbe dunque di un colto apprezzamento per le novità artistiche internazionali, né del piacere estetico derivante dal collezionismo moderno, bensì di un meccanismo di competizione volto a consolidare la propria posizione nell'ambito dell'élite. L'adozione di opere italiane – benché rivelatrice di una certa falsa erudizione, per quanto consentano di comprenderlo le fonti relative a queste famiglie – rispondeva, infatti, alla consapevolezza del valore simbolico e politico che tali linguaggi artistici possedevano nel contesto cortigiano. Come osserva ancora Rodrigues, «a procura de modelos para a escultura de jardim na 2ª metade do século XVII não se encontra directamente relacionada com a realidade da produção escultórica portuguesa (...) mas sim com o gosto da época de forte influência italiana e francesa»⁶⁷⁹. L'interesse dei Sarzedas, quindi, deve essere collocato nel quadro più ampio dell'evoluzione del gusto nobiliare portoghese post-restaurazione, sensibile ai modelli internazionali ma senza conoscerli nella profondità, impegnato nella costruzione di un'immagine di prestigio attraverso il linguaggio dell'arte.

⁶⁷⁶ N. De Araújo, *op. cit.*, vol. 6, p. 12.

⁶⁷⁷ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 79.

⁶⁷⁸ A. D. Rodrigues, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁷⁹ *Ivi.*, p. 89.



Fig. 33 Vista dal Patio, Lisbona, Palazzo di Pavalhã.

Vale ha introdotto nel dibattito un ulteriore elemento, ovvero il probabile legame tra il già citato ambasciatore portoghese a Roma tra il 1676 e il 1682, Don Luís de Sousa, e i Conti di Sarzedas – in particolare il 2° Conte, Don Luís Lobo da Silveira, per affinità generazionali⁶⁸⁰ – poiché frequentavano gli stessi ambienti di corte ed erano entrambi inseriti negli organi di apparato statale⁶⁸¹. In precedenza, si è accennato brevemente alla rilevanza di Don Luís de Sousa nel ruolo di agente importatore di opere d'arte. Una lettera da egli indirizzata al 3° Conte di Ericeira⁶⁸², scritta da Roma il 18 gennaio 1681, testimonia infatti la presenza nel porto di Livorno di almeno ventisei casse contenenti oggetti d'arte da inviare in Portogallo, destinati sia all'ambasciatore stesso sia a terzi – come nel caso del mittente⁶⁸³. Per tale motivo la studiosa ha ipotizzato che proprio dal rapporto stretto tra i Conti di Sarzedas e l'Ambasciatore possa

⁶⁸⁰ Infatti, Don Luís de Sousa (1637–1690) e Luís Lobo da Silveira (1640–1706) avevano una differenza d'età di tre anni, quest'ultimo risultando il più giovane.

⁶⁸¹ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 82.

⁶⁸² Cfr. d. 16, T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., pp. 336-337.

⁶⁸³ La lettera in questione fa riferimento alle casse dalla 16^a alla 26^a appartenenti al Conte di Ericeira; Teresa Vale ha avanzato l'ipotesi, con elevata probabilità, che le prime quindici casse fossero di proprietà del proprio ambasciatore (cfr. nota 20 in T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 49). Riguardo all'acquisto di oggetti e opere d'arte da parte dell'ambasciatore Don Luís de Sousa, particolare rilevanza riveste una serie composta, al momento dell'acquisto, da sedici busti di imperatori romani, come conferma l'inventario dei suoi beni redatto il 22 giugno 1683, destinati a decorare la tenuta di Calhariz a Sesimbra. Oggi sono conservati solo tre busti, raffiguranti Tiberio, Nerone e Antonino Pio, attribuiti dalla critica come opere genovesi. Tale attribuzione è giustificata dalla bassa qualità dei modelli usati per rendere la fisionomia degli imperatori, il che ha indotto gli studiosi portoghesi a ipotizzare una produzione in un altro centro scultoreo, ossia Genova, nonostante l'iconografia fosse ampiamente nota all'epoca, basandosi sul testo letterario *Vita Caesarum* di Gaio Svetonio, pubblicato agli inizi del II secolo. Il motivo principale per assumere la produzione genovese, secondo gli autori, si fonda sui flussi di esportazione scultorea verso la Penisola Iberica, tema che si cerca di analizzare più approfonditamente. Tuttavia, non esistono evidenze storico-artistiche che permettano di contestualizzare con certezza questa produzione a Genova; si può quindi supporre che i busti siano stati realizzati in un altro centro scultoreo, forse toscano o veneto. Cfr. M. A. Pinto de Matos, M. S. H. Campilho (a cura di), *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura*, catalogo di mostra, Lisbona 2001, pp. 180-185.

essere passata la via d'ingresso della componente scultorea destinata al loro giardino. Forse, seguendo la proposta di Vale, fu avviato un progetto dall'ambasciatore stesso durante il suo soggiorno diplomatico a Roma, periodo nel quale ebbe modo di entrare in contatto con artisti e di sviluppare ulteriori relazioni, favorendo così il loro accesso al mondo della committenza artistica moderna⁶⁸⁴.

17.4. Le opere di scultura di figura

Bernardo Schiaffino

Passando adesso alla scultura propriamente detta, ciò che oggi rimane dell'intervento di committenza scultorea dei Sarzedas per il giardino si articola in tre *gruppi* distinti: nel giardino retrostante del palazzo si conservano tre fontane, due laterali – identiche e di dimensioni minori, poste sull'asse Nord-Sud – e una centrale di maggiori proporzioni; mentre nel patio, al quale si accede attraverso il portale monumentale, si trovano una statua raffigurante Ercole e altre quattro statue di carattere mitologico o allegorico. Per queste ultime, i recenti studi hanno rivelato con certezza la loro provenienza genovese, grazie soprattutto alla scoperta della firma del loro scultore, Bernardo Schiaffino (1680-1725)⁶⁸⁵, dalla studiosa Vale⁶⁸⁶ (Fig. 35). Tale attribuzione era già stata suggerita dall'analisi delle scelte compositive e plastiche, che denotavano un chiaro inserimento nella produzione barocca del Seicento italiano⁶⁸⁷. Collocate su grandi piedistalli a base quadrata, le statue – due figure femminili e due maschili, realizzate in marmo bianco (Fig. 34) – sono disposte lungo i muri Sud ed Est, animando il patio alla spagnola del palazzo di Pavalhã con «movenze di elegante ricercatezza», mettendo «le membra leggiadre quasi in passi di danza»⁶⁸⁸. Oggi, tuttavia, non è più possibile identificare con

⁶⁸⁴ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 82.

⁶⁸⁵ Su Bernardo Schiaffino si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 259-262; E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 172; V. Belloni, *op. cit.*, p. 225-230; F. Franchini Guelfi, *Dal disegno...*, cit., pp. 47-56; *Ead.*, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 282-283; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, pp. 179-182; F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *op. cit.*, pp. 254-255 (con biografia precedente).

⁶⁸⁶ T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., pp. 184-192; *Ead.*, *Las esculturas...*, cit., pp. 123-138; *Ead.*, *Scultura barocca...*, cit., pp. 77-89; *Ead.*, *Genoese sculpture in portuguese baroque gardens*, in «Gardens & Landscapes of Portugal», n. 1, 2013, pp. 23-33.

⁶⁸⁷ *Ead.*, *Scultura barocca...*, cit., p. 82.

⁶⁸⁸ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 227.

precisione il soggetto, mitologico o allegorico, poiché gli attributi iconografici che avrebbero permesso il riconoscimento – originalmente presenti nelle mani e nelle braccia – furono sostituiti da lampade moderne per l'illuminazione del giardino, trasformandole così in torciere. Nonostante tale rifacimento, è comunque percepibile, attraverso l'osservazione delle opere, la loro matrice seicentesca italiana. Vale ha messo in evidenza certi aspetti stilistici, come l'adozione della figura serpentinata, ottenuta tramite la distribuzione dei punti di equilibrio su differenti piani; il grande dinamismo delle masse dei panneggi; e il trattamento plastico delle superfici, in grado di simulare diversi materiali⁶⁸⁹. Tutti elementi che sottolineano la funzione decorativa delle sculture⁶⁹⁰, perfettamente in linea con quanto si eseguiva a Genova nello stesso periodo.

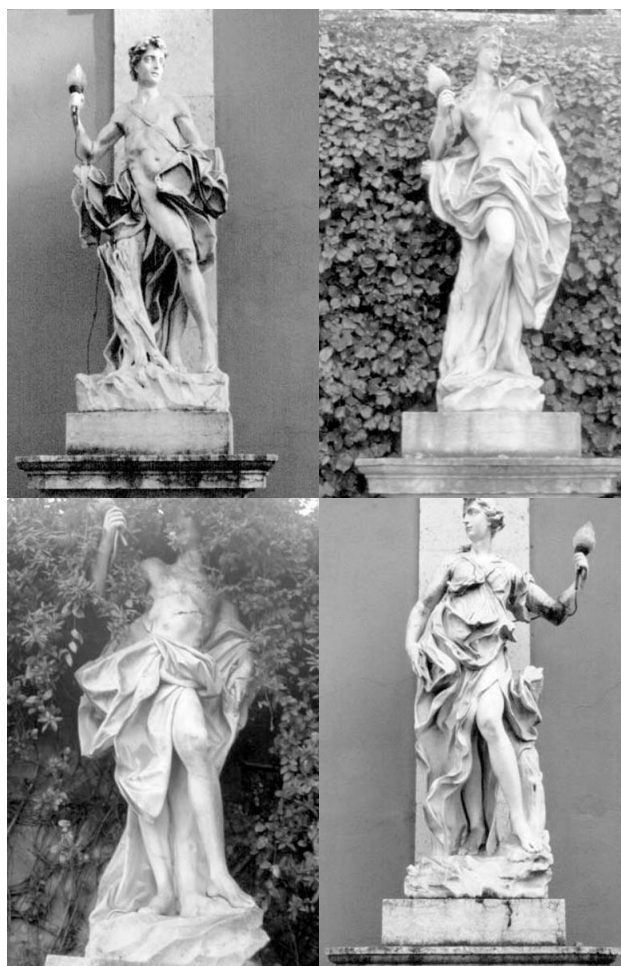


Fig. 34 Bernardo Schiaffino, *Statue allegorico-mitologiche*, ca. 1712-1725, Lisbona, Palazzo di Pavalhã.

⁶⁸⁹ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 82.

⁶⁹⁰ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 227.

Indirizzato fin da giovane dal padre al mestiere della scultura, Bernardo Schiaffino si formò nella bottega di Domenico Parodi figlio di Giovanni Antonio⁶⁹¹ – noto collaboratore, come si è visto, di Filippo Parodi. Attraverso Domenico, Schiaffino abbracciò la linea berniniana dominante in città, assorbendo le novità della scultura barocca e collaborando con il maestro fino al punto di raggiungerlo, se non superarlo. Ratti ha infatti sottolineato la differenza tra i due, sostenendo che il lavoro dello Schiaffino fosse «senza dubbio alcuno con più grazia, ed energia il marmo, che non fece già lo stesso Maestro»⁶⁹². Tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, concluso l'apprendistato, Schiaffino raggiunse una piena autonomia artistica e, alcuni anni dopo, aprì una propria bottega in Strada Giulia, iniziando ben presto a ricevere numerose commissioni; tale successo lo costrinse a ricorrere immediatamente a dei collaboratori⁶⁹³.

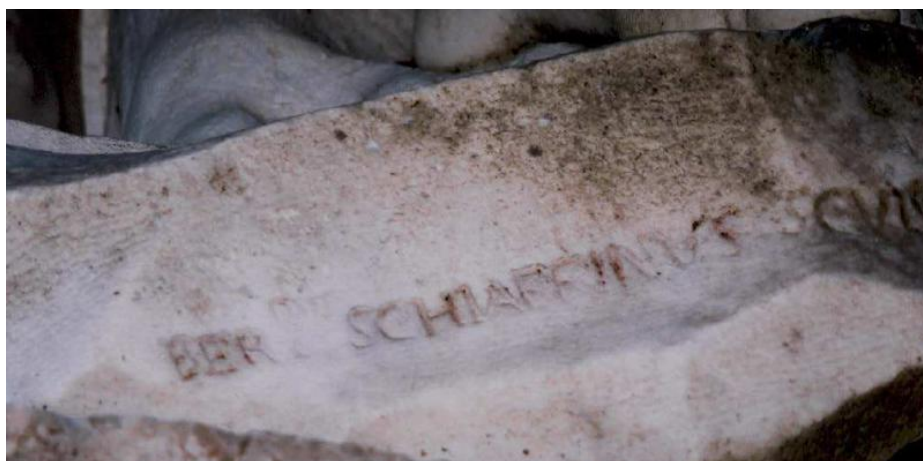


Fig. 35 Bernardo Schiaffino, *Statue allegorico-mitologiche* (particolare della firma dello scultore), ca. 1712-1725, Lisbona, Palazzo di Pavalhã.

Schiaffino fu l'unico tra gli scultori della nuova generazione a non recarsi a Roma per aggiornarsi sulla cultura figurativa locale, rimanendo sempre a Genova⁶⁹⁴. Ciò non ostacolò però la sua crescita: anzi, lo stretto contatto con la Casa Piola, e in particolare con Paolo

⁶⁹¹ Bernardo Schiaffino iniziò la sua formazione presso l'officina di Domenico Parodi, figlio di Giovanni Antonio, all'età di dodici anni, concludendola sei anni più tardi, a diciannove anni. Cfr. V. Belloni, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁹² C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 260.

⁶⁹³ Gli allievi di Bernardo Schiaffino furono due: il fratello Francesco Maria e lo scultore Francesco Queirolo, quest'ultimo particolarmente apprezzato e di successo a Napoli. Cfr. C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 262; V. Belloni, *op. cit.*, p. 226.

⁶⁹⁴ F. Franchini Guelfi, *I motivi conduttori...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 219.

Gerolamo (1666-1724)⁶⁹⁵, con cui sviluppò un rapporto d'intima amicizia (tanto che morì solo cinque mesi dopo di lui, come ricorda Ratti⁶⁹⁶) ebbe una forte influenza sulla sua produzione. Paolo Gerolamo, che aveva studiato a Roma nei primi anni Novanta, orientò infatti Schiaffino verso una via diversa rispetto a quella di Filippo Parodi e della sua scuola, che Domenico stava progressivamente percorrendo. Trattava di quella che Franchini Guelfi ha definito «una struttura compositiva “ordinata” nei moduli di un discorso magniloquente, dalla vasta risonanza spaziale, espresso nel movimento ampio e avvolgente di superficie levigate e luminose»⁶⁹⁷. La scultura di Schiaffino risentì dunque degli sviluppi della cultura romana classicheggiante e celebrativa del milanese Camillo Rusconi (1658-1748)⁶⁹⁸, attivo a Roma dal 1684, i quali influssi, uniti al disegno dei pittori genovesi, contribuirono alla formazione di un linguaggio personale, collocabile nel momento di transazione che segnò l'esaurirsi dell'esperienza parodiana. Con il nuovo secolo, inoltre, mutò anche la tendenza culturale della committenza, condizionando a sua volta gli artisti, orientata verso una «“maniera grande”», che troverà piena espressione, dopo la prematura morte di Bernardo, nell'opera del fratello Francesco Maria⁶⁹⁹.

Osservando l'insieme delle quattro figure nel patio di Pavalhã, appare evidente lo stile di Bernardo Schiaffino: elegante nella posa e nella modellazione dei panneggi, con una «sodezza nella composizione [...] nelle singole figure»⁷⁰⁰, riflettendo nelle idee scultoree barocche il forte legame con il contesto pittorico genovese⁷⁰¹. È noto, infatti, il frequente uso dei disegni di Paolo Gerolamo Piola⁷⁰² nei progetti decorativi per i giardini, come nel caso – ricordato dal Ratti – della «bella statua di Narciso, che si specchia al fonte»⁷⁰³ (oggi perduta), commissionata per il Palazzo Balbi Senarega, e della fontana di Venere nella conchiglia – anch'essa fatta nota dal biografo ma nella versione manoscritta del 1762 – inviata in Spagna [già a Santa Cruz di Tenerife⁷⁰⁴ (Fig. 39), ma attualmente di ubicazione ignota], la cui

⁶⁹⁵ Su Paolo Gerolamo Piola si veda A. Cabella, *Il ruolo di Paolo Gerolamo Piola*, in D. Sanguineti (a cura di), *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento Genovese*, Genova 2019, pp. 374-393.

⁶⁹⁶ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 262.

⁶⁹⁷ F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 282.

⁶⁹⁸ Su Camillo Rusconi si veda

⁶⁹⁹ F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 282.

⁷⁰⁰ V. Belloni, *op. cit.*, p. 230.

⁷⁰¹ T. L. M. Vale, *Genoese sculpture...*, *cit.*, p. 28.

⁷⁰² Sul rapporto pittorico-scultoreo di Paolo Gerolamo Piola e Bernardo Schiaffino si veda F. Franchini Guelfi, *Dal disegno...*, *cit.*, pp. 47-56.

⁷⁰³ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 260.

⁷⁰⁴ Pubblicata per la prima volta come ottocentesca in J. Hernández Perera, *Esculturas genovesas en Tenerife*, in «Anuario de Estudios Atlánticos», n. 7, 1961, p. 483.

composizione deriva interamente da un disegno del Piola⁷⁰⁵ (Fig. 40). Una semplice analisi dei due disegni, soprattutto quello raffigurante la dea, consente di cogliere le affinità con le figure mitologico-allegoriche di Pavalhã: si tratta di figure accomunate da una grazia psicologica⁷⁰⁶ e da una leggerezza corporea, evidenziata dallo «svolgersi movimentatissimo del ridondante pannello, frammentato in profondi anfratti che ne percorrono i gonfi sviluppi»⁷⁰⁷. Si può, quindi, ipotizzare che, così come per la committenza spagnola, Schiaffino abbia impiegato la composizione pittorica di Piola anche per la dimora portoghese, benché non esistano finora bozzetti che lo comprovino.

Sebbene, come detto, non si conosca il soggetto preciso delle quattro statue (mitologico o allegorico), risulta evidente l'importanza che esse ebbero all'interno del panorama della scenografica scultorea dei giardini portoghesi come modello di *decorum*⁷⁰⁸. Vale ha infatti sottolineato come le statue di Schiaffino esercitarono un ruolo di significativa influenza sulla produzione portoghese successiva. Nelle nicchie delle pareti Est e Ovest della galleria della scalinata, che dà accesso all'interno del palazzo, si trovano due statue che, nonostante appaiono prodotte posteriormente (probabilmente verso la metà del Settecento, in occasione dei primi lavori di ampliamento del palazzo) mostrano chiaramente un'ispirazione dal gruppo genovese⁷⁰⁹.

Per quanto riguarda la datazione di esso, non sono emersi finora documenti d'archivio utili. Una descrizione del giardino del 1712, pubblicata dal Padre António Carvalho da Costa⁷¹⁰, menziona le già citate fontane e statua di Ercole, ma non le quattro sculture genovesi. Per questo motivo, Franchini Guelfi ha proposto di datarne la commissione allo scultore fra il 1712, anno di stampa della *Corografia Portuguesa*, e il 1725, anno del decesso di Bernardo⁷¹¹, attribuendo con ogni probabilità l'incarico al 3° Conte di Sarzedas, e non a suo padre (m. 1706)⁷¹². Riguardo a ciò, si può ora riflettere sulla questione dell'ordine impartito da Don Rodrigo da Silveira Silva

⁷⁰⁵ Ambidue disegni sono conservati presso il Gabinetto di Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, con i numeri d'inventario: *Narciso alla fonte* (D4406) e *Fontana con Venere su un delfino retta da tritoni* (D4355). Sulla fontana di Santa Cruz de Tenerife si veda F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 283; *Ead.*, *La scultura del Seicento...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *op. cit.*, pp. 254-255.

⁷⁰⁶ V. Belloni, *op. cit.*, p. 230.

⁷⁰⁷ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 221.

⁷⁰⁸ Cfr. A. D. Rodrigues, *Exemplos de Decorum: De rerum natura nos jardins barrocos portugueses*, in «Revista de História da Arte», n. 3, 2007, pp. 152-181.

⁷⁰⁹ Cfr. nota 19 T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 85.

⁷¹⁰ A. Carvalho da Costa, *op. cit.*, p. 430.

⁷¹¹ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 227.

⁷¹² Cfr. F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 227; T. L. M. Vale, *Genoese sculpture...*, *cit.*, p. 28.

e Teles a Bernardo Schiaffino. Si è visto come quest'ultimo non svolse alcuna formazione al di fuori di Genova e, diversamente dai Garvo, non si trasferì a Lisbona. È tuttavia noto – come ha ricordato Ratti – che la grande fama della sua officina gli procurò numerose commissioni «che gli venivano da fuori, specialmente dalle parti di Francia, di Spagna, e di Portogallo»⁷¹³. Dall'altra parte, come si è già accennato più volte, i genovesi residenti a Lisbona, soprattutto dopo la grande impresa decorativa della loro chiesa nazionale, ornata con «piezas representativas de aquello que se creaba en Italia», favoriti dai contatti necessari per ordinare e supervisionare le commissioni e proprietari di una fitta rete di trasporti regolare fra Genova e Lisbona⁷¹⁴, contribuirono attivamente al rinnovamento del gusto artistico della committenza portoghese. Questo avvenne dapprima nell'ambito religioso (come fu il caso della Chiesa di Santo Antão-o-Novo) e successivamente, grazie alla crescente fama e apprezzamento di tali opere, anche nelle commissioni private, in parallelo con i viaggi sempre più frequenti di prelati e nobili a Roma, dove potevano conoscere il meglio della produzione artistica del momento. Tutto ciò condusse certamente l'élite portoghese – che, negli anni del regno di Pedro II, manifestò un forte desiderio di affermazione – a procurarsi opere italiane, servendosi con ogni probabilità dei contatti genovesi attivi negli stessi ambienti sociali. Alla luce di quanto detto, si può dunque ritenere che la commissione realizzata dal 3° Conte a Bernardo Schiaffino sia avvenuta tramite l'influenza dei genovesi presenti a Lisbona, i quali, essendo al corrente delle novità artistiche in Patria, indicarono una delle botteghe più prestigiose della loro città.

Relativamente agli altri gruppi scultorei del palazzo di Pavalhã, la loro esecuzione è da collocarsi con certezza prima del 1712, come attesta il passaggio precedentemente citato nel quale l'autore, parlando delle dimore nobili della zona, descrive la magnificenza della decorazione del giardino dei Sarzedas: «com tres jardins, o mayor cõ tres fontes de pedra de excellente fabrica, que vieraõ de Italia com hum Hercules de pedra fina marmore, lançado agua por muytas partes de seu corpo»⁷¹⁵. Più tardi, nel 1760, il parroco della Parrocchia di São Sebastião da Pedreira, in una circolare voluta dal Marchese di Pombal per un'indagine sulla situazione post-terremoto, riconobbe nel palazzo, all'epoca appena abbandonato a favore dell'esilio dei *Meninos de Pavalhã*, gli stessi tre giardini «com fontes de agoa, com varias figuras de jaspe feitas em Italia»⁷¹⁶. L'attribuzione italiana proseguì negli anni successivi, conducendo, nell'Ottocento, all'idea che le fontane e l'*Ercole* fossero stati realizzati dal Bernini

⁷¹³ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 260.

⁷¹⁴ T. L. M. Vale, *Las esculturas...*, *cit.*, p. 124.

⁷¹⁵ A. Carvalho da Costa, *op. cit.*, p. 430.

⁷¹⁶ F. Portugal, A. De Matos, *Lisboa em 1758. Memórias Paroquiais de Lisboa*, Lisbona 1974, p. 263 citato in T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 77.

a Roma, un tipico riconoscimento della classe erudita ottocentesca portoghese (come già osservato nei tentativi di attribuire lo stemma del Loreto a quello scultore). Nel 1875, di fronte alla decadenza della proprietà dopo i conflitti liberali, Pinho Leal la descrisse così: «seus bosques, pomares e jardins foram substituidos por cearas de trigo; por entre as quaes ainda se conservam algumas de suas estatuas gigantescas, feitas em Italia, parte d’ellas, obra do célebre esculptor Bernini.»⁷¹⁷. Si tratta, in realtà, di un’attribuzione simbolica, volta ad accrescere il valore e prestigio di quelle sculture mediante l’associazione al nome più celebre della scultura barocca del Seicento. Il primo studio monografico dedicato al palazzo di Pavalhã – pubblicato nel 1923 da Santos Farinha – accolse questa idea diffusa, sebbene non sia basata su alcuna documentazione: «Ao mesmo tempo que o Conde de Sarzedas edificava o seu palacio em Pavalhan, imprimindo-lhe o cunho de manifesta sumptuosidade, encomendando ao famoso esculptor Bernini artísticas estatuas, que decorassem a moradia e ornassem os jardins, planejando uma residência principesca [...]»⁷¹⁸. Chi lo seguì, come ha evidenziato Vale, rimarcò la stessa provenienza delle statue, insistendo sulla mano berniniana⁷¹⁹.



Fig. 36 Bernardo Schiaffino (?), *Ercole e l'Idra*, ante 1712, Lisbona, Palazzo di Pavalhã.

⁷¹⁷ A. Pinho Leal, *Portugal Antigo e Moderno*, vol. 6, Lisbona 1875, p. 425.

⁷¹⁸ S. Farinha, *op. cit.*, p. 10.

⁷¹⁹ T. L. M. Vale, *Las esculturas...*, *cit.*, p. 127.

La statua di *Ercole*, oggi presente al centro del patio d'accesso (Fig. 33) su una piccola piattaforma circolare rialzata, presenta caratteristiche formali che fanno pensare a una diversa collocazione originaria, probabilmente in una fontana⁷²⁰ (Figg. 36 e 37). Innanzitutto, la presenza di molteplici punti di vista (benché la parte posteriore sia visibilmente più sommaria) è evidente dalla pluridirezionalità delle teste dell'Idra, che non solo accentuano il dinamismo dell'opera, ma confermano quanto indicato da Carvalho da Costa, ossia l'esistenza di «hum Hercules [...], lançado agua por muitas partes de seu corpo»⁷²¹. La composizione raffigura *Ercole* nell'atto di lottare contro l'Idra a sette teste, trattenuta tra le gambe e con la mano sinistra, mentre la destra impugna la clava, pronta a colpire la creatura. Tuttavia, la scena non rimanda a una sola impresa: si individua infatti anche il riferimento alla pelle del leone di Nemea che l'eroe indossa⁷²².



Fig. 37 Bernardo Schiaffino (?), *Ercole e l'Idra*, ante 1712, Lisbona, Palazzo di Pavalhã.

L'opera, per le sue caratteristiche plastiche e compositive, rivela chiaramente la matrice del barocco italiano, concepita attraverso una particolare attenzione alla rappresentazione del

⁷²⁰ *Ivi.*, p. 132; *Ead.*, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 81.

⁷²¹ A. Carvalho da Costa, *op. cit.*, p. 430.

⁷²² T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 81.

movimento, che mette in risalto lo svolgersi dell'azione; la correttezza anatomica, benché, come tipico nelle rappresentazioni di Ercole, si osservi un'ipersviluppo della muscolatura, e una marcata varietà di tessiture – la pelle, i peli, la roccia, le squame della bestia – utilizzata per ricercare la verosimiglianza⁷²³. Eppure, se la matrice italiana è indiscutibile, la *nazionalità* dell'artista rimane incerta. La critica attuale ritiene, sulla base della ricerca di Vale, che l'*Ercole* sia di origine genovese, probabilmente opera di Bernardo Schiaffino, tenendo conto delle possibili circostanze della committenza⁷²⁴.



Fig. 38 Bernardo Schiaffino (?), *Fontana centrale con Venere* (?), ante 1712, Lisbona, Palazzo di Pavalhã.

L'altro gruppo, quello delle tre fontane nel giardino retrostante, pur privo anch'esso di una documentazione adeguata alla loro attribuzione, rimane avvolto nello stesso dubbio che circonda la statua di *Ercole*: la loro vera provenienza è sconosciuta; si possono, però, avanzare due ipotesi. La prima segue l'idea anteriormente esposta, secondo cui la commissione della componente scultorea del giardino sarebbe avvenuta tramite i contatti con l'Ambasciatore Don Luís de Sousa. L'intermediazione da egli svolta per il Conte di Ericeira riguardò proprio una

⁷²³ Ead., *Las esculturas...*, cit., p. 81.

⁷²⁴ Cfr. Ead., *Genoese sculpture...*, cit., p. 28; A. D. Rodrigues, *Elites...*, cit., p. 376.

fontana, il *Nettuno*, oggi nei giardini del Palazzo di Queluz⁷²⁵ (Fig. 2): è, dunque, possibile che anche queste siano state realizzate nell'ambiente romano, seguite dall'ambasciatore stesso a Roma, forse nella bottega dell'autore dell'altra scultura, Ercole Ferrata. La seconda ipotesi rimanda invece a un'esecuzione genovese, attribuibile anch'essa a Bernardo Schiaffino. Il grande talento dello scultore – ampiamente celebrato dalla letteratura artistica e dalla critica attuale – lo rese certamente capace di rispondere a qualsiasi richiesta della committenza, dalla scultura d'apparato del *theatrum sacrum*⁷²⁶ alla decorazione di giardini e dimore aristocratiche. Questa seconda ipotesi appare, in effetti, più plausibile sia sul piano della committenza, che avrebbe favorito una maggior coerenza tra le opere e una coordinazione superiore, affidando tutto a un'unica officina, sia sul piano compositivo.



Fig. 39 Bernardo Schiaffino, *Fontana di Venere nella Conchiglia*, già a Santa Cruz de Tenerife, ubicazione ignota.

Osservando in particolare la fontana centrale (Fig. 38), di dimensioni maggiori, si nota un insieme scultoreo formato da quattro tritoni che suonano buccine e sorreggono come dei

⁷²⁵ Cfr. T. L. M. Vale, *La Fontana di Nettuno...*, cit., pp. 137-162; Ead., *Scultura barocca...*, cit., p. 35; Ead., T. L. M. Vale, *Ercole Ferrata...*, cit., pp. 129-143.

⁷²⁶ L'opera più significativa dello scultore è il gruppo marmoreo della *Madonna della Cintura con i santi Agostino e Monica*, realizzato per la cappella a essi dedicata nella Chiesa della Consolazione a Genova (1718). Cfr. F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), op. cit., p. 282.

telamoni la grande conchiglia – la piattaforma intermedia – sulla quale si erge una figura femminile (probabilmente Venere⁷²⁷), seduta su due delfini dalle code intrecciate e affiancata da due putti che cavalcano pesci più piccoli mentre versano acqua da vasi⁷²⁸. La figura di Venere – che «si rivela l'elemento più notevole e, più probabilmente, italiano (o italianizzante) dell'insieme delle fontane»⁷²⁹ – presenta alcune affinità con il linguaggio scultoreo dello Schiaffino. Tale evidenza si rafforza considerando il disegno di Paolo Gerolamo Piola a Palazzo Rosso, già menzionato, per la fontana spagnola di Santa Cruz (Fig. 40). Il gesto dinamico della dea nella fontana lisbonese, pur non identico a quello del progetto, rientra nella stessa linea linguistica, compatta e chiaramente definita nello spazio, nel quale l'aria svolge un ruolo essenziale nel conferire grazia alla figura: nel disegno attraverso un panneggio svolazzante, nella fontana di Pavalhã tramite una sorta di vela gonfiata al vento. Si segnala inoltre la composizione delle quattro figure dei tritoni, che avvicinano di più al presupposto disegno del Piola rispetto all'opera spagnola definitiva.



Fig. 40 (A sinistra) Paolo Gerolamo Piola, *Fontana con Venere su un delfino retta da tritoni*, Genova, Gabinetto di Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, (a destra) Bernardo Schiaffino (?), *Fontana con Venere*, ca. 1712-1725, Lisbona, Palazzo di Pavalhã.

Vale ha tuttavia richiamato l'attenzione sulle caratteristiche del marmo, «di diversa tonalità e grado», che rivelano un trattamento differente rispetto a quello della dea, «per la

⁷²⁷ Teresa Vale ha anche proposto l'ipotesi che essa raffiguri la figura della Fortuna. Cfr T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 80; Ead., *Las esculturas...*, cit., p. 131.

⁷²⁸ Ead., *Scultura barocca...*, cit., p. 80; Ead., *Las esculturas...*, cit., p. 131.

⁷²⁹ Ead., *Scultura barocca...*, cit., p. 80

rigidità nella rappresentazione di alcune componenti», suggerendo un'origine diversa e una probabile esecuzione successiva⁷³⁰. Non resta che formulare delle ipotesi: forse i tritoni furono realizzati da collaboratori meno capaci; oppure, come sostiene la studiosa, vennero eseguiti in anni successivi da un altro scultore, probabilmente portoghese, che cercò di proseguire il progetto ispirandosi al modello della parte superiore. In assenza di maggiori informazioni, l'attribuzione delle fontane al contesto genovese di Bernardo Schiaffino rimane dunque affiancata ai dubbi già esistenti in merito.

18. La Tenuta di Belém dei Conti di Aveiras

18.1. Accenni sulla Tenuta di Belém

Le origini della Tenuta di Belém dei Conti di Aveiras (Fig. 41) risalgono al Cinquecento, quando venne innalzato il primo del palazzo nel 1559 da Don Manuel de Portugal, figlio del 1° Conte di Vimioso, Don Francesco de Portugal, in una località lungo il fiume Tago. Per questioni ereditarie e di passaggi di proprietà, il palazzo passò nelle mani di Donna Joana Inês de Portugal, figlia del 6° Conte di Monsanto e 1° Marchese di Cascais, Don Alvaro Pires de Castro, e di Donna Maria de Portugal. Joana si sposò con Don Luís da Silva Telo de Meneses, 2° Conte de Aveiras: fu attraverso questo matrimonio che il palazzo entrò a far parte della famiglia Aveiras. A Don Luís succedette il figlio, Don João da Silva Telo de Meneses, 3° Conte di Aveiras⁷³¹. Quest'ultimo fu responsabile di una radicale riedificazione della struttura e dei giardini della tenuta, probabilmente attorno al 1681⁷³², intervento che fece perdere alla proprietà l'aspetto originariamente cinquecentesco. Il proprietario decise allora di mantenere il nucleo principale dell'antica dimora (oggi situato a Nord e ormai alterato da rifacimenti e restauri posteriori), trasformandolo però in un annesso, il soprannominato luogo dell'*Arrábida*, usato come alloggio, per volontà del Conte, ai frati *arrábidos* appena arrivati a Lisbona⁷³³. Come già osservato nel caso dei Sarzedas, nei primi tempi post-Restaurazione avvenne un movimento composto dai cosiddetti “Grandi” aristocratici lisbonesi che, desiderosi di rappresentare il

⁷³⁰ *Ibidem*.

⁷³¹ N. De Araújo, *op. cit.*, vol. 3, p. 11.

⁷³² T. L. M. Vale, *Genoese sculpture...*, *cit.*, p. 28.

⁷³³ I Frati “arrábidos” saranno posteriormente trasferiti nel Convento di Mafra. Cfr. M. S. Ribeiro, *As Quintas Reais do lugar de Belém*, in «Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais», n. 15, Lisbona 1935, p. 10.

prestigio delle proprie casate, si impegnarono per la creazione di sontuosi ambienti nelle loro dimore e giardini, «fossem primeira ou segunda residência»⁷³⁴; e, di fatto, la tenuta degli Aveiras, benché usata soprattutto come casa di villeggiatura, si collocò precisamente in quel contesto di autopromozione.

Il palazzo rimase alla famiglia fino al 1726, quando venne acquistato per 200.000 *Cruzados* dal Re João V nell'ambito dell'acquisizione di tre proprietà: quella superiore, sulla quale sarebbe stato costruito il Palácio da Ajuda; quella inferiore, appartenente al Conte di Aveiras; e quella in mezzo, denominata *Pátio das Vacas*. Grazie alla vicinanza topografica di quest'ultima alla tenuta degli Aveiras, la conversione regia dei due terreni originò la creazione di un vasto giardino, il *Regius Hortus Suburnus*⁷³⁵, del quale oggi rimane il cosiddetto *Jardim da Cascata*, dove si trovano tre padiglioni. Tra questi quello centrale, più arretrato e sormontato dalle armi del Regno di João V, è caratterizzato dalla presenza di una cascata a pianta circolare⁷³⁶, particolarmente attinente alla presente analisi. Negli anni successivi, l'ambizione del Magnanimo condusse all'acquisto di altre tre proprietà, con l'obiettivo di edificare una vasta tenuta di villeggiatura, raggiunto nel 1729⁷³⁷, e successivamente riformulate e ampliate. Oggi l'antica tenuta degli Aveiras presenta, infatti, una pianta irregolare composta da tre nuclei interdipendenti, risultato della rimodellazione del primo Settecento.



Fig. 41 Viveiro dos Pássaros, Lisboa, Palazzo di Belém.

⁷³⁴ A. D. Rodrigues, *A escultura de jardim...*, cit., p. 86.

⁷³⁵ M. S. Ribeiro, *As Quintas Reais...*, cit., p. 10.

⁷³⁶ N. De Araújo, *op. cit.*, vol. 3, p. 16.

⁷³⁷ M. S. Ribeiro, *As Quintas Reais...*, cit., p. 11.

Durante il fatidico terremoto di Lisbona, la famiglia reale (con la residenza nel Paço, luogo violentemente colpito dal maremoto) sopravvisse alla catastrofe proprio perché si trovava in quel momento nella tenuta di Belém dove rimase per alcun tempo, finché non fu costruito il Palazzo di Ajuda, la cui edificazione ebbe inizio nel 1795. Dopo il trasloco definitivo, l'antico palazzo degli Aveiras continuò a essere utilizzato dalla Corona che vi soggiornò fino al XX secolo, realizzandosi ulteriori restauri⁷³⁸, quando nel 1910, con l'istituzione della Repubblica, questo non divenne la residenza ufficiale del Presidente della Repubblica Portoghese.

18.2. Il committente: il 3° Conte di Aveiras

Oltre a essere erede della casa e del titolo come 3° Conte di Aveiras, Don João da Silva Telo de Meneses (1648-1740) svolse diversi incarichi nel corso della sua vita. A elencarli è la voce biografica a egli dedicata nella *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa* di António Caetano de Sousa:

«decimo terceiro Senhor de Vagos, Alcaide môr de Lagos, Commendador das Commendas de S. Salvador das Vargues de Arouca, de S. Leocadia de Moreiras na Arcibispado de Braga, de S. Pedro de Aguiar da Beira no de Viseu, todas na Ordem de Christo, e de Nossa Senhora dos Martyres de Alcacer do Sal na Ordem de Santiago. Foy Deputado na Junta dos Tres Estados, e Presidente do Senado da Camera de Lisboa, de que tomou posse em 18 de Março de 1702.»⁷³⁹.

Nell'ultimo incarico, che ricoprì fino al 1711, Don João da Silva Telo de Meneses realizzò per la città «obras muy uteis, que merecerão applauso universal», motivo per cui l'autore stabilisce un parallelismo tra l'attività pubblica del 3° Conte di Aveiras e i lavori svolti nella sua tenuta di Belém: «actividade, com que ellas se applicava na sua magnifica Quinta de Belém (hoje de Sua Majestade) que ornou com muito policia»⁷⁴⁰. La notorietà della sua azione politica portò alla nomina nel 1708, da parte del Re João V, a reggente della Casa della Supplica (essendo il decimo membro della sua famiglia a ricoprire tale carica) e nel 1711 divenne membro dei Consigli di Stato e della Guerra⁷⁴¹.

João da Silva Telo de Meneses si sposò nel 1671 con la Contessa Juliana de Noronha, figlia dei primi Conti di Soure, che morì nel 1714; dall'unione nacquero tre figli, tra cui Don

⁷³⁸ N. De Araújo, *op. cit.*, vol. 3, p. 12.

⁷³⁹ A. C. De Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, vol. 5, Lisbona 1737, p. 332.

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

⁷⁴¹ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, *cit.*, p. 163.

Luís da Silva Tello, che erediterà il titolo come 4° Conte di Aveiras alla morte del padre, nel 1740.

Per quanto riguarda la commissione scultorea nella tenuta a Belém (che, come detto, venne venduta alla Corona nel 1726) il contratto di vendita, come riportato da Carla Varela Fernandes, rivela un'informazione pertinente: al momento dell'acquisto «já se havia realizado um conjunto importante de intervenções no palácio e nos jardins», eseguite fra la fine del XVII e i primi due decenni del XVIII secolo per committenza del 3° Conte di Aveiras, a partire dal 1681, quando divenne ufficialmente proprietario della tenuta⁷⁴². Il contratto descrive infatti:

«o jardim de baixo a face da estrada que vai para Belem com três casas de recreação, a do meio com estuque de relevado, e uma fonte com uma figura de jaspe; parte do jardim de cima que se acrescentou e o ornato dele de meios corpos, estatuas de mármore e o tanque dele se fez de novo com grades de ferro que lhe puzeram para a face da estrada com pedestais de pedra e escada que se poz de novo para descer ao jardim de baixo; a varanda das casas principais que desce para o dito jardim com duas escadas de pedra com grades de jaspe, e por baixo da dita varanda uma gruta com dois corredores nos lados e uma fonte com uma estatua de mármore de Itália; [...]; o jardim que fica da parte de dentro da cerca junto às casas da varanda do poente com um tanque e uma figura grande de mármore de Itália que faz a fonte; e no fim do mesmo jardim um pombal em forma de teatro ornado tudo com vários meios corpos de mármore e encostado ao muro deste jardim um tanque por todo o comprimento dele; [...]; uma casa de recreação no canto do prazo de cima com janela para o campo sobre a ribeira dos Gafos com ornato de estuque e uma fonte com estátua de mármore de Itália.»⁷⁴³.

Considerando quanto enumerato, nel 1726 la tenuta di Belém possedeva vari pezzi «de mármore de Italia», tra cui: una statua di marmo collocata in una sorta di ninfeo coperto, collocato sotto la terrazza («por baixo da dita varanda uma gruta com [...] uma fonte com uma estatua»); una statua appartenente a una fontana presso la *casa de recreação* a ponente («junto às casas da varanda do poente com um tanque e uma figura grande»); e una statua inserita in un'altra fontana accanto alla *casa de recreação* superiore («uma casa de recreação no canto do prazo de cima com janela para o campo sobre a ribeira dos Gafos com ornato de estuque e uma fonte com estátua»)⁷⁴⁴. Tuttavia, del gruppo di sculture di matrice italiana commissionate per il palazzo degli Aveiras è rimasto solo un patrimonio scultoreo assai ridotto, ovvero, una statua di Ercole, una statua di Ninfa, due bassi rilievi con putti, tondi con effigi di imperatori romani, due busti di Cristo e della Vergine (entrambi di attribuzione incerta), e una statua di San

⁷⁴² C. V. Fernandes, *A escultura do Paço de Belém*, in C. Castel-Branco, C. V. Fernandes, D. Gaspar (a cura di), *Jardins e Escultura do Palácio de Belém*, in Lisbona 2005, p. 70.

⁷⁴³ Contratto citato in T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., pp. 163-164.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

Giovanni Battista⁷⁴⁵. Questi pezzi (con l'eccezione della statua di Ercole, come si vedrà) non possono essere attribuiti con sicurezza al 3° Conte, poiché la descrizione contenuta nel contratto non consente un'identificazione precisa, permettendo dunque di collocarli anche nell'ambito della committenza joanina. Gli studi finora svolti non permettono un'attribuzione definitiva, benché al Re siano riconosciute due commissioni certe, entrambe riferite a gruppi scultorei: *Morte della Cleopatra* (1717) e *Carità Romana* (1737), attribuiti rispettivamente agli scultori attivi a Roma Giuseppe Mazzouli e Bernardino Ludovisi⁷⁴⁶.

18.3. Le opere di scultura di figura

Giuseppe Gaggini

Quando il Re João V acquistò il palazzo dagli Aveiras, in accordo con quanto si conosce della sua personalità, «certamente apprezzò la presenza della statuaria italiana nei giardini»⁷⁴⁷. Una di queste sculture, oggi parte della zona della cascata del cosiddetto *Viveiro dos Pássaros* (Figg. 42 e 44), fu oggetto di un intervento conservativo di pulitura e restauro nei primi anni del presente secolo. Tali lavori permisero di individuare una firma sulla base, “IOSEPH GAGINUS SCULPIT”, pubblicata per la prima volta da Varela Fernandes nel 2005⁷⁴⁸, e riconducibile all'autore della statua di *Ercole*⁷⁴⁹ (Figg. 42, 44 e 45).

Il primo tentativo attributivo si orientò verso lo scultore siciliano Giuseppe Gaggini II (??-??)⁷⁵⁰, membro di una famiglia di scultori e architetti attivi a Palermo. Tuttavia, Vale ha proposto una revisione: la corrispondenza al nome di Giuseppe Gaggini dovrebbe essere ricondotta non all'ambiente palermitano, bensì a quello genovese⁷⁵¹. La studiosa ha contestato l'attribuzione formulata da Varela Fernandes sostenendo che l'attività scultorea e architettonica

⁷⁴⁵ *Ibidem*.

⁷⁴⁶ Su questi gruppi si veda *Ead., Escultura Barroca Italiana... Coleções Públicas e Particulares*, cit., pp. 125-137; *Ead., Scultura barocca...*, cit., pp. 164-167.

⁷⁴⁷ *Ead., Scultura barocca...*, cit., p. 163.

⁷⁴⁸ C. V. Fernandes, *A escultura...*, in C. Castel-Branco, C. V. Fernandes, D. Gaspar (a cura di), op. cit., pp. 71-72.

⁷⁴⁹ La scultura misura 210 cm in altezza, 110 cm in larghezza e 120 cm in profondità. Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 167.

⁷⁵⁰ Su Giuseppe Gaggini II si veda A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Torino 1982, pp. 73-90; R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1993, pp. 396-397.

⁷⁵¹ Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 167; *Ead., Genoese sculpture...*, cit., p. 29.

della famiglia di Palermo si esaurì prima del XVIII secolo, rendendo altamente improbabile un loro possibile coinvolgimento in committenze portoghesi⁷⁵². Inoltre, considerando le relazioni tra l'aristocrazia portoghese nel passaggio tra Sei e Settecento e la produzione scultorea in Italia, non risultano, almeno allo stato attuale delle ricerche, contatti documentati con scultori siciliani. Per questo motivo, e in accordo con la ricostruzione storico-artistica condotta nel presente lavoro, il contesto genovese appare di gran lunga l'opzione più plausibile. Vale dunque avanzato un'ulteriore ipotesi identificativa, attribuendo la mano dell'opera allo scultore Giuseppe Gaggini (c.1643-1713⁷⁵³)⁷⁵⁴. Di esso si conoscono alcuni dati biografici principalmente attraverso la letteratura dedicata al fratello Giacomo Gaggini (1672-1736)⁷⁵⁵, o Gagini, secondo la denominazione riportata da Ratti⁷⁵⁶, i cui dati anagrafici, a differenza di Giuseppe, risultano più incerti⁷⁵⁷. Entrambi appartenevano a una numerosa famiglia di scultori e marmorari originari di Bissone, i quali collaboravano assieme come scultori di marmo⁷⁵⁸ in un contesto caratterizzato dalla presenza ancora attiva di alcune botteghe di lombardi a Genova (i Quadro, gli Aprile, i Garrone, i Solari, gli Orsolino)⁷⁵⁹. La loro collaborazione è attestata dal completamento dei parati marmorei della Cappella di San Clemente nella chiesa della Santissima Annunziata, commissionati da Dorotea Spinola Lomellini (vedova di Stefano Lomellini) e realizzati fra il 1680 e il 1682 insieme allo scultore Angelo Maria Mortola. Benché la cappella sia stata completamente distrutta dai bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale, una riproduzione pubblicata da Luigi Augusto Cervetto nel 1903⁷⁶⁰ permette di

⁷⁵² Ead., *Scultura barocca...*, cit., p. 167 Ead., *Genoese sculpture...*, cit., p. 29.

⁷⁵³ La data della morte di Giuseppe Gaggini (1713) è nota con certezza grazie al *Codice dei Defunti* del distretto parrocchiale di Sant'Agnesa (in seguito Nostra Signora del Carmine), nel quale è registrato il decesso avvenuto il 25 aprile 1713, «in età di circa settant'anni», con sepoltura del corpo nella tomba dei Gaggini, situata nella chiesa dell'Annunziata del Vastato. Cfr. L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone e le loro Opere. Contributo alla Storia dell'Arte Lombarda*, Milano 1903, p. 187.

⁷⁵⁴ Su Giuseppe Gaggini si veda L. A. Cervetto, *op.cit.*; p. 180-187; F. Franchini Guelfi, "Architetti de marmi" e "marmorari", in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 288; Ead.; *Gaggini (Gagini), Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma 1998, pp. 241-242.

⁷⁵⁵ Su Giacomo Gaggini si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 368; L. A. Cervetto, *op.cit.*; p. 180-187; V. Belloni, *op. cit.*, p. 241; F. Franchini Guelfi, "Architetti de marmi...", in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 288; Ead.; *Gaggini (Gagini), Giacomo*, in *op. cit.*, pp. 241-242.

⁷⁵⁶ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 368.

⁷⁵⁷ Nella pubblicazione a stampa del 1769, Carlo Giuseppe Ratti affermò che Giacomo Gaggini fosse morto nel 1763 all'età di sessantaquattro anni, il che collocherebbe la sua nascita intorno al 1699 (cfr. C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 368). Tale dato è stato successivamente messo in discussione da Venanzio Belloni, il quale rivelò un errore già presente nell'edizione manoscritta del 1762, correggendo la data di morte al 1736. Da questa precisione deriva una data di nascita anticipata al 1672 (cfr. V. Belloni, *op. cit.*, p. 241). L'ipotesi di una nascita nel 1699 risulta, del resto, del tutto insostenibile alla luce della documentazione d'archivio: nelle filze del notaio Giovanni de Ferrari, redatte il 1° dicembre 1680, Giacomo Gaggini compare infatti accanto al fratello Giuseppe, all'epoca venticinquenne. I documenti riguardano un contratto di lavoro per la decorazione marmorea della Cappella di San Clemente per la famiglia Spinola (cfr. L. A. Cervetto, *op.cit.*, p. 185).

⁷⁵⁸ F. Franchini Guelfi, *Gaggini (Gagini)...*, *op. cit.*, p. 241; cfr. V. Belloni, *op. cit.*, p. 241.

⁷⁵⁹ Ead., *Architetti de marmi...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 288.

⁷⁶⁰ L. A. Cervetto, *op.cit.*, pp. 187, 284.

cogliere, come osservato da Franchini Guelfi, la presenza di forme tardomanieristiche entro «schemi strutturali e decorativi ancora del primo Seicento, [...] sostanzialmente condivisi dall'impostazione culturale della bottega dei due Gaggini»⁷⁶¹. Se Giacomo, in qualità di capobottega, si affermò soprattutto nell'ambito marmorario, Giuseppe nel 1675 risulta già come «scultore affermato» che «insieme con Bernardo Falcone, Honoré Pellé, Daniele Solaro e Francesco Molciano, veniva incaricato di eseguire per la galleria del palazzo reale di Madrid ottanta statue marmoree, consegnate nel 1676» (successivamente distrutte a causa dell'incendio del palazzo)⁷⁶². Infatti, un registro dell'anno precedente comunica l'elezione dello scultore nel consiglio dell'Arte degli Scultori⁷⁶³, lo stesso che gli accreditava ulteriormente una bottega sotto Ripa vicina al ponte Calvi⁷⁶⁴. Dal documento relativo all'affitto pagato al Comune nel 1709, di 52,16 lire, intestato unicamente a Giuseppe, Franchini Guelfi ha ipotizzato che egli disponesse di un «laboratorio di grandi dimensioni»⁷⁶⁵, con numerosi collaboratori, indice del suo rilievo nel panorama scultoreo genovese. Inoltre, particolarmente rilevante per la presente ricerca sono anche i rapporti con la famiglia Garvo: nel 1710, in seguito al testamento di Francesco Garvo (fratello di Giovanni Battista), Giuseppe fu nominato curatore degli interessi dei figli minori e gli venne affidata la gestione della loro bottega, situata nei pressi della sua⁷⁶⁶.

Il linguaggio scultoreo di Giuseppe Gaggini appare tuttavia enigmatico. Vale, elencando le varie opere attribuite allo scultore, ha rivelato una differenza significativa tra l'*Ercole* di Belém e un busto marmoreo raffigurante *Apollo* (oggi al Museo Liechtenstein di Vienna), databile al 1690-1700⁷⁶⁷ e anch'esso firmato «IOSEPH GAGINUS SCULPIT» (Fig. 43). Attraverso un confronto diretto, la studiosa ha concluso come le affinità tra le due sculture siano poche: se da un lato il busto viennese presenta un particolare «trattamento dei panneggi e nel coinvolgimento delle spalle, nonché nel poco evidente ricorso al trapano, non solo allo scopo di aprire solchi nelle masse delle capigliature delle figure, ma anche nel rialto dell'iride nel globo oculare»⁷⁶⁸, dall'altro l'*Ercole*, invece, non mostra la stessa finezza esecutiva. Questa divergenza potrebbe dipendere dai differenti destini originali delle opere: quella di Vienna fu protetta dalle intemperie naturali (come testimonia il suo ottimale stato di conservazione),

⁷⁶¹ F. Franchini Guelfi, *Gaggini (Gagini)...*, op. cit., p. 241.

⁷⁶² *Ivi.*, p. 242.

⁷⁶³ *Ibidem.*

⁷⁶⁴ L. A. Cervetto, op.cit., p. 186.

⁷⁶⁵ F. Franchini Guelfi, *Gaggini (Gagini)...*, op. cit., p. 242.

⁷⁶⁶ V. Belloni, op. cit., p. 191; cfr F. Franchini Guelfi, *Gaggini (Gagini)...*, op. cit., p. 242.

⁷⁶⁷ Sul busto si veda C. Milano, *Tra committenza e collezionismo: di alcune sculture barocche genovesi in Austria e in Germania*, in P. Boccardo, C. De Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa Continentale – Opere, artisti, committenti, collezionisti – Austria, Germania, Svizzera*, Genova 2004, p. 181.

⁷⁶⁸ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 168.

mentre quella portoghese, destinata fin dall'inizio a un giardino e collocata in una struttura idrica, fu esposta ad agenti atmosferici avversi. Inoltre, l'artista ha conferito all'*Ercole* una materialità alla superficie utile a creare effetti pittorici e texture diversificate, come era prassi barocca. Tale considerazione può costituire un primo argomento a favore dell'attribuzione simultanea delle due opere.



Fig. 42 Giuseppe Gaggini, *Ercole e l'Idra*, ca. 1681-1713, Lisbona, Palazzo di Belém.

Vale ha tuttavia individuato un'ulteriore incongruenza stilistica relativa alla paternità di Gaggini, ovvero l'assenza, nell'*Ercole*, della particolare modellatura dei panneggi nell'*Apollo*, che non trova riscontro nell'opera portoghese e, a suo parere, «non si rivela tipico della produzione genovese»⁷⁶⁹. È importante ricordare che a Genova, come è stato finora dimostrato, l'aggiornamento scultoreo degli artisti era in sintonia con le novità scultoree elaborate nella

⁷⁶⁹ *Ivi.*, pp. 168-169.

città pontificia, giunte in Liguria sia per via berniniana sia per quella algardiana⁷⁷⁰. La fortuna dello scultore bolognese conobbe un notevole incremento soprattutto dopo la morte del grande protettore e committente del Bernini, Papa Urbano VIII (m. 1644), e la successiva ascesa al soglio pontificio di Innocenzo X, che da un lato determinò un breve declino dell'arte berniniana e, dall'altro, l'egemonia di quella algardiana nel definire un modello di riferimento di gusto più classicheggiante. Il contesto romano aggiunse una visione scultorea più razionale, orientata «nella ricerca degli «affetti» sublimi delle figure, nel *pathos* trattenuto, nella nobiltà dei forti sentimenti, che non sono mai ostentati»⁷⁷¹; e tale rinnovamento giunse successivamente a Genova grazie alla committenza dei fratelli Giacomo e Agostino Franzone⁷⁷², trasferiti a Roma per ricoprire incarichi di alto prestigio, essendo così in grado di stringere solidi legami artistici, principalmente con l'Algardi. Il loro stretto contatto favorì l'arrivo, in diverse fasi, di una serie di marmi, bronzi e terrecotte «in parte suddivisa tra la dimora cittadina e la cappella fatta edificare in seguito da Agostino nella chiesa dei Santi Vittore e Carlo», che insieme, come ha definito Sanguineti, costituiscono un «episodio d'eccezione motivato da una committenza orientata sugli aggiornamenti romani e sulla loro progressiva importazione in patria»⁷⁷³. Questo rapporto con l'Algardi proseguì anche dopo la sua morte (1654) con la commissione di dodici busti in bronzo destinati alla medesima cappella, probabilmente conclusi dal principale allievo dello scultore, Domenico Guidi (1625-1701)⁷⁷⁴. La Cappella Franzone divenne un luogo di ispirazione per la nuova generazione di scultori che, volendo distaccarsi dalla tradizione manierista delle botteghe lombarde, si orientò verso un'estetica pienamente barocca, favorita dal vortice di nuove esperienze e scambi di idee provenienti da altri centri di produzione⁷⁷⁵; influenze che si consolidarono attraverso le sperimentazioni del Parodi e della sua cerchia,

⁷⁷⁰ Sull'influenza scultorea genovese di Alessandro Algardi si veda D. Sanguineti, *Algardi e Genova. Percorsi di lettura da Tomaso Orsolino a Filippo Parodi*, in A. Banchi, A. Nova, L. Simonato (a cura di), *Gli allievi di Algardi. Opere, geografie, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Milano 2019, pp. 139-161.

⁷⁷¹ A. Angelini, *La scultura...*, cit., p. 34.

⁷⁷² Giacomo Franzone si stabilì a Roma nel 1636, dove svolse all'interno della corte pontificia incarichi di alto profilo, tra cui un ruolo nella Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro. Tale posizione gli consentì di entrare in contatto con numerosi artisti, fra i quali Alessandro Algardi, che lo stesso Giacomo sostenne nella realizzazione della pala marmorea raffigurante l'*Incontro tra Leone Magno e Attila* per la basilica di San Pietro. Sul finire degli anni Cinquanta del Seicento, Giacomo Franzone fu infine elevato alla dignità cardinalizia. Agostino Franzone si trovava a Roma già dal 1651, anno in cui fu eletto Governatore della Confraternita dei Genovesi, incarico che mantenne fino al 1657, quando assunse la carica di ministro rappresentante della Repubblica di Genova presso la Santa Sede. Cfr. D. Sanguineti, *Algardi...*, in A. Banchi, A. Nova, L. Simonato (a cura di), *op. cit.*, p. 142.

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ Su Domenico Guidi si veda C. Giometti, *Amatore delle nobili arti e padrone particolare. Il ruolo del cardinale Giacomo Franzone nella carriera di Domenico Guidi*, in M. Bruno, D. Sanguineti (a cura di), *La Cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata. Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, Genova 2013, pp. 57-69.

⁷⁷⁵ L. Magnani, *L'intaglio...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 127.

sviluppatosi secondo percorsi talvolta più classicheggianti oppure decisamente berniniani. Non sorprende dunque che a Genova gli artisti fossero aggiornati su tutte queste diverse tendenze scultoree; infatti, quando si è discusso del *Busto della Vergine* del Loreto (oggi attribuito al Ponzanelli) si è notata la presenza di tali tendenze più misurate, che corrispondono in parte al *Busto di Apollo* del Gaggini indicato da Vale. Si può ipotizzare che il committente dell'*Apollo*, ossia il principe Johan Adam Andreas I di Liechtenstein, abbia richiesto allo scultore un'opera vicina ai linguaggi algardiani o duquesnoyani, il quale suggerimento viene sostenuto dal fatto che Giuseppe, disponendo, come attesta il pagamento comunale, di una bottega di grandi dimensioni, fosse in grado di soddisfarne le esigenze. Lo stesso si può proporre per l'*Ercole*: seguendo la medesima logica, è possibile affidare al Gaggini la capacità di adattamento stilistico. Tuttavia, senza un adeguato riscontro archivistico, tali supposizioni non consentono di giungere a una soluzione definitiva, rendendo necessari ulteriori studi critici.



Fig. 43 Giuseppe Gaggini, *Busto di Apollo*, ca. 1712, Vienna, Museo Liechtenstein.

L'ultima opera documentata di Giuseppe Gaggini è la statua marmorea della Duchessa di Mantova (e governatrice del Portogallo durante l'ultimo regno filippino), Margherita di Savoia (m. 1655), nel santuario di Vicoforte presso Mondovì, destinata a essere collocata sopra l'urna sepolcrale preesistente, realizzata dallo scalpello Giuseppe Maria Tardito. Gli studi di

Nino Carboneri⁷⁷⁶ sul monumento riportano il contratto del 28 dicembre 1709 che hanno confermato l'esecuzione della statua da parte di Giuseppe Gaggini, nel quale figura come testimone Giovanni Francesco Gaggini (suo nipote e probabilmente figlio del fratello Giacomo⁷⁷⁷), collaboratore dello scultore. Nella documentazione dei pagamenti ai due artisti, sempre citata da Carboneri, compare l'indicazione che il disegno della statua fu «fatto fare da persona d'intelligenza», a seguito di un regalo al «Piola pittore»: da ciò Franchini Guelfi ha ipotizzato che il progetto sia stato realizzato, con buona probabilità, da Paolo Gerolamo⁷⁷⁸.

Questo dettaglio risulta particolarmente rilevante per la presente ricerca perché permette di avanzare un'ulteriore ipotesi. Osservando l'*Ercole* di Belém è possibile notare varie affinità con l'*Ercole* di Pavalhã, dei Conti di Sardezas, precedentemente analizzato (Figg. 36 e 37). Oltre alla rappresentazione dello stesso soggetto, la posa dei due è molto simile: il posizionamento dell'Idra trattenuta fra le gambe; il gesto dinamico del braccio che solleva la clava pronta a colpire la creatura; e la pelle di leone sulla testa e sul dorso. Inoltre, unite alla vicinanza cronologica delle due esecuzioni, le caratteristiche plastiche – come la resa delle differenti superfici – e quelle compositive – come l'uso delle bocche aperte dell'Idra per far uscire l'acqua – rivelano una comune provenienza (Fig. 45). Come si è visto, Bernardo Schiaffino operava in stretto contatto con Paolo Gerolamo Piola e, a causa di questo legame lavorativo, si è ipotizzato un intervento progettuale del pittore per la fontana centrale del giardino superiore di Pavalhã, probabilmente attribuibile allo scultore. Inoltre, la critica ha riconosciuto la partecipazione di Piola nell'ideazione della statua di Margherita di Savoia del Gaggini. Dunque, alla luce di questi indizi per giustificare l'affinità plastico-compositiva dei due Ercoli lisbonesi, la presente tesi propone, con ogni probabilità, che sia stato impiegato lo stesso eventuale disegno di Paolo Gerolamo (del quale ancora non si conosce documentazione) sia da Giuseppe che da Bernardo.

Per quanto riguarda la datazione, non si conosce con certezza l'anno di produzione di ciascun *Ercole*: si sa soltanto che quello di Belém fu realizzato tra il 1681 e il 1713, mentre quello di Pavalhã tra il 1712 e il 1725. Tuttavia, tali ampie forbici cronologiche non agevolano l'ipotesi di una sequenza logica fra le due commissioni sicché il gusto italiano negli ambienti aristocratici lusitani si manifestò, nelle decorazioni di giardino, attraverso il desiderio di imitare l'Altro. In questo contesto, Rodrigues ha proposto – basandosi tuttavia sull'attribuzione errata

⁷⁷⁶ N. Carboneri, *Il monumento della duchessa di Mantova nel Santuario di Mondovì. Opera di scultori genovesi*, s.l.1952, pp. 60-62.

⁷⁷⁷ F. Franchini Guelfi, *Gaggini (Gagini)...*, op. cit., p. 242.

⁷⁷⁸ *Ibidem*.

di Varela Fernandes allo scultore siciliano Giuseppe Gaggini II – che sia stato il 3° Conte di Sarzedas, Don Rodrigo da Silveira Silva e Teles, a imitare il 3° Conte di Aveiras, Don João da Silva Telo e Meneses, commissionando «um *Hércules* idêntico, compositivamente muito semelhante ao do conde de Aveiras, denunciando a mesma factura italiana, tal como as restante squatro estátuas assinadas, da autoria do genovês Bernardo Schiaffino»⁷⁷⁹. Tuttavia, tale proposta non presenta alcuna giustificazione concreta.

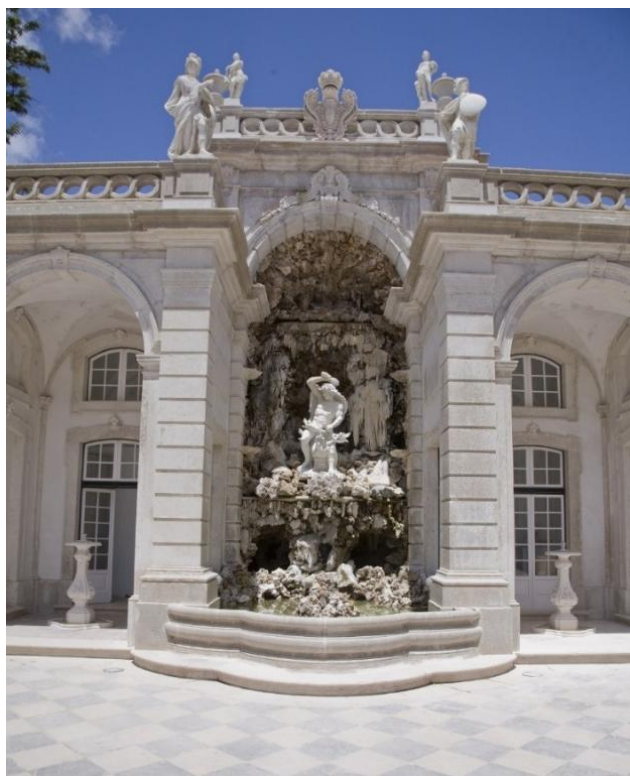


Fig. 44 Giuseppe Gaggini, *Ercole e l'Idra*, ca. 1681-1713, Lisbona, Viveiro dos Pássaros, Palazzo di Belém.

Nel tentativo di svelare questo mistero, occorre considerare un altro aspetto delle due sculture, ovvero il soggetto raffigurato. L'*Ercole*, l'eroe della forza sovrumana dell'Antichità, divenne nel periodo barocco uno dei soggetti prediletti nelle scelte iconografiche per le fontane⁷⁸⁰. La scelta rispondeva essenzialmente a due motivi: il primo, legato alla tendenza dell'epoca, riguardava l'applicazione di programmi iconografici derivati da opere letterarie, la cui conoscenza permetteva di valutare «o grau de intelectualidade do encomendante e do artista em causa»⁷⁸¹; il secondo, invece, alludeva alle imprese compiute dal committente dell'opera,

⁷⁷⁹ A. D. Rodrigues, *A escultura...*, cit., p. 88.

⁷⁸⁰ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 170.

⁷⁸¹ A. D. Rodrigues, *Exemplos de Decorum...*, cit., p. 163.

paragonandole alle dodici fatiche dell'eroe⁷⁸². Tenendo ciò in considerazione, è possibile avanzare un'ipotesi più solida rispetto a quella formulata da Rodrigues: poiché il Conte di Sarzedas ebbe una carriera militare esemplare, la scelta iconografica dell'*Ercole* appare particolarmente adatta alla sua biografia. Certamente, anche nel caso del Conte Aveiras – che, pur avendo ricoperto incarichi prestigiosi, agì perlopiù nell'ambito politico – sarebbe legittimo paragonare le proprie imprese pubbliche alle fatiche dell'eroe; tuttavia, quelle intraprese dal Conte di Sarzedas risultano significativamente più coerenti con la scelta del soggetto.

È necessario soffermarsi sulla ragione di scelta del Gaggini in merito alla commissione dell'*Ercole*. Nonostante non si sappia se la commissione affidata allo scultore sia precedente o successiva a quella dello Schiaffino, è opportuno ribadire nuovamente l'influenza esercitata dalla comunità genovese nel processo di importazione scultorea, in particolare, in questo caso, grazie alla presenza di alcuni membri della già menzionata famiglia Garvo. Si è visto come i rapporti tra Giuseppe Gaggini e Francesco Garvo fossero assai stretti a Genova, mentre a Lisbona operava il marmorario Giovanni Battista Garvo, il quale ebbe un figlio residente nella Superba, Giovanni Domenico, che si sposò con Giulia Maria Gaggini, figlia presunta di Giuseppe⁷⁸³. Il legame fra i Gaggini e i Garvo (entrambe famiglie originarie di Bissone) si sviluppò, quindi, non solo in ambito professionale, ma anche personale. Per questo motivo, Vale ha suggerito l'ipotesi, del tutto plausibile, che la famiglia Garvo, tramite i suoi familiari a Lisbona, abbia costituito un fattore decisivo nella scelta di Giuseppe Gaggini come autore responsabile di una parte della scultura dei giardini della tenuta di Belém⁷⁸⁴. La stessa studiosa ha inoltre ipotizzato il possibile ruolo di Gregório Luís⁷⁸⁵ (già citato in quanto coinvolto nei lavori della Chiesa del Loreto nel 1669 come specialista in edilizia) il quale fu anche responsabile delle misurazioni architettoniche della tenuta dei Conti di Aveiras. Avendo sviluppato contatti con la comunità genovese, e probabilmente con Giovanni Battista Garvo stesso, Gregório Luís potrebbe dunque aver rappresentato un ponte fra l'aristocrazia portoghese e gli artisti liguri.

⁷⁸² T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 170; *Ead.*, *Genoese sculpture...*, cit., p. 31.

⁷⁸³ Cfr. E. Monteni, *Garvo*, in *op. cit.*; T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 177.

⁷⁸⁴ Cfr. T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., p. 184; *Ead.*, *Scultura barocca...*, cit., pp. 169-170; *Ead.*, *Genoese sculpture...*, cit., p. 30.

⁷⁸⁵ *Ead.*, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 184; *Ead.*, *Scultura barocca...*, cit., pp. 169-170; *Ead.*, *Genoese sculpture...*, cit., p. 30.



Fig. 45 (A sinistra) Bernardo Schiaffino (?), *Ercole e l'Idra*, ca. 1712-1725, Lisbona, Palazzo Pavalhã, (a destra) Giuseppe Gaggini, *Ercole e l'Idra*, ca. 1681-1713, Lisbona, Palazzo di Belém.

Nel giardino di Belém sono noti, ancora oggi, altri nuclei scultorei, alcuni quasi certamente commissionati dal Re João V dopo il 1726 e altri che, pur nella mancanza di documentazione certa, suggeriscono una probabile committenza da parte del 3° Conte di Aveias. In base alle proposte della critica attuale, si prenderanno in considerazione due sculture che, per affinità compositive e plastiche, sembrano avvicinarsi al contesto scultoreo genovese. La prima è la statua di una *Ninfa*⁷⁸⁶ (Fig. 46), in origine collocata in una nicchia scavata nella parte superiore di una sorta di grotta, come indicato nella descrizione riportata nel contratto di vendita: «por baixo da dita varanda uma gruta com dois corredos nos lados e uma fonte com uma estátua de marmore de Itália»⁷⁸⁷. Attualmente, si trova nelle vicinanze della casa. Si tratta, effettivamente, di una statua di provenienza italiana, per la quale è stata proposta una datazione vicina a quella dell'*Ercole*. Vale, attraverso un'analisi diretta, ne ha ipotizzato l'origine genovese, evidenziando però un trattamento delle superficie differente rispetto a quello dell'*Ercole*, avvicinando la *Ninfa*, piuttosto, alla maniera di Filippo Parodi:

«Pur senza la particolare grazia e delicatezza delle figure che compongono il gruppo delle Metamorfosi – Venere, Dionisio, Clizia e Giacinto – di Filippo Parodi (Galleria del Palazzo Reale, Genova), è tuttavia a questo universo

⁷⁸⁶ Ead., *Scultura barocca...*, cit., p. 171.

⁷⁸⁷ Contratto citato in Ivi., pp. 163-164.

stilistico e precisamente plastico a cui riporta la ninfa della “casa de fresco” del palazzo di Belém. Naturalmente non si tratta di un’opera di Parodi ma di un artista che ha conosciuto ed è venuto a contatto con l’opera di questo scultore [...].».⁷⁸⁸

Partendo da questo suggerimento, si può riflettere sui possibili artisti della cerchia parodiana dove l’analisi della studiosa potrebbe trovare riscontro:

1. Jacopo Antonio Ponzanelli (m. 1735), principale collaboratore del Parodi e, come visto, stilisticamente molto vicino alla grazia scultorea del maestro, potrebbe aver realizzato la *Ninfa* per ragioni cronologiche. La proposta appare plausibile, poiché già in passato egli lavorò per diversi committenti portoghesi, influenti a tal punto da poter suggerire il suo nome al Conte di Aveiras.
2. Bernardo Schiaffino (m. 1725), attivo per i Conti di Sarzedas, rappresenta una possibilità concreta, considerando la sua formazione presso Domenico Parodi figlio di Giovanni Antonio, uno dei più importanti allievi di Filippo.
3. Domenico Parodi figlio di Giovanni Antonio (m. 1703), pur non essendovi sue opere note in Portogallo (sebbene, come visto, si ipotizzi un suo intervento nell’Apostolato del Loreto), non è possibile escludere un suo contatto con il Conte di Aveiras tramite la comunità genovese.
4. Giuseppe Gaggini, per il quale non si conoscono dati sulla sua formazione, ma che negli anni Settanta del XVII secolo collaborò con scultori di rilievo a Genova come Honoré Pellé (1641-1718)⁷⁸⁹ e Daniele Solaro (1649-1726)⁷⁹⁰, questo suggerimento (apparentemente discordante con quanto esposto da Vale) diventa plausibile se si considera la capacità di adattamento dello scultore, come attestano l’*Apollo* di Vienna e l’*Ercole* di Belém, entrambe opere firmate e quindi certe. Tale versatilità era già stata notata da Carboneri nell’analisi del *Monumento di Margherita di Savoia*, dove rilevò un insieme di riferimenti stilistici non del tutto omogenei, con richiami anche alla scultura del Parodi⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ *Ivi.*, p. 171.

⁷⁸⁹ Su Honoré Pellé si veda D. Sanguineti, *Pellé, Onorato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/onorato-pelle_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/onorato-pelle_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

⁷⁹⁰ Su Daniele Solaro la si veda G. Langosco, *Domenico Piola progettista di altari e il ruolo di Daniele Solaro*, in D. Sanguineti (a cura di), *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, Genova 2019, pp. 300-311.

⁷⁹¹ N. Carboneri, *Il monumento...*, *cit.*, pp. 60-62.

La seconda scultura di probabile provenienza genovese è il *San Giovanni Battista*⁷⁹² (Fig. 46). Sebbene danneggiata e probabilmente non più nella collocazione originale, la sua osservazione permette di riconoscere un linguaggio stilistico vicino, «soprattutto a livello del trattamento della superficie scultorea, della modellatura dei capelli e, in particolare, della messa in risalto degli occhi», al già citato *Busto di Apollo* del Gaggini. Varela Fernandes ha inoltre identificato nella postura un riferimento apollineo: il santo presenta un fisico e un atteggiamento tipicamente associati agli eroi dell'Antichità o alle raffigurazioni del dio, dove l'unico elemento cristiano è lo sguardo rivolto verso l'alto⁷⁹³. Per quanto riguarda la paternità dell'opera, la critica attuale non propone alcuna attribuzione; dunque, sulla base di quanto esposto, si suggerisce che l'autore possa essere stato, a tutti gli effetti, Giuseppe Gaggini.



Fig. 46 Anonimo, (A sinistra) *Ninfa*, (a destra) *San Giovanni Battista*, Lisbona, Palazzo di Belém.

⁷⁹² La scultura presenta un'altezza di 152 cm, una larghezza di 77 cm e una profondità di 79 cm. Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 173.

⁷⁹³ C. V. Fernandes, *A escultura...*, in C. Castel-Branco, C. V. Fernandes, D. Gaspar (a cura di), op. cit., p. 88.

19. L'apparato scultoreo del Monarca João V

19.1. Il committente: João V

Come si è già avuto modo di evincere trattando la figura di João V, il Sovrano si avvale di condizioni particolarmente favorevoli che, a differenza di quanto avvenuto durante il regno del padre Pedro II, gli consentirono di dedicare un'attenzione speciale alle arti e alla cultura, svolse di conseguenza un ruolo profondamente innovatore attraverso gli esiti artistici delle sue committenze. Il Trattato di Utrecht del 1713 consolidò l'ambita affermazione politica perseguita fin dai primi anni successivi alla Restaurazione dell'Indipendenza, permettendo al contempo un significativo riposizionamento internazionale del Portogallo, testimoniato dalla presenza di delegazioni lusitane presso le più influenti corti europee, in particolare quella papale. Sul piano economico, gli introiti derivanti dallo sfruttamento delle risorse minerarie del Brasile che aumentarono considerevolmente il raggio d'azione della Corona, contribuendo non solo al rafforzamento dei legami diplomatici con Roma (anche attraverso l'invio di truppe a sostegno del Papa), ma anche a una consapevole strategia di rinnovamento dell'immagine regia e della nuova dinastia. In tale prospettiva, il modello sontuoso di Luigi XIV costituì il principale riferimento e le committenze artistiche si definirono, secondo una prassi già affermata nel barocco romano, come uno strumento privilegiato per il raggiungimento di tali obiettivi.

La politica culturale di João V condusse, agli inizi del Settecento, a rapporti più stretti con l'ambiente romano, che rappresentava indiscutibilmente il principale polo di riferimento in termini di prestigio artistico; dunque, ciò favorì un graduale processo di romanizzazione degli artisti portoghesi e delle loro arti. João V fu un sovrano estremamente colto e pienamente consapevole della stagnazione artistica del Portogallo, soprattutto nei campi del disegno e della scultura, ambiti nei quali mancava del tutto una pratica erudita e strutturata di insegnamento, mai adeguatamente istituzionalizzata a differenza di quanto avveniva per l'architettura e la pittura. Alla luce delle nuove possibilità economiche e dell'ampiezza del raggio d'azione del suo regno, João V comprese rapidamente che l'unica soluzione per superare tale situazione fosse il ricorso all'importazione di opere d'arte, orientandosi in particolar modo verso l'Italia, in virtù dell'eccellenza della produzione scultorea lì sviluppata. Egli volle così dotare il territorio di un ampio numero di opere che fungessero da paradigma visivo della scultura erudita, affinché gli artisti locali potessero assimilare tali modelli e rinnovare la produzione nazionale. Come ha sottolineato Fernandes Pereira, la scelta del Sovrano di privilegiare sculture

straniere «não pode ser vista unicamente como decisão pessoal de constituir uma colecção visando o engrandecimento do reinado mas como a mais séria iniciativa com carácter informativo e pedagógico dos últimos dois séculos da vida artística portuguesa.»⁷⁹⁴. L'ambizione artistica del Re si manifestò pertanto attraverso un articolato sistema di patrocinio regio nei primi decenni del suo regno: da una parte, invitando in Portogallo artisti italiani, o stranieri fortemente italianizzanti, per riformare *in loco* il panorama artistico del Paese; dall'altra, inviando artisti nazionali a Roma affinché ricevessero una formazione adeguata e potessero, una volta rientrati, trasmettere le conoscenze acquisite nella Città Papale, sede degli artisti più autorevoli e di una straordinaria concentrazione di opere dei grandi maestri del passato.

Le preferenze reali non furono tuttavia esclusivamente rivolte a Roma, poiché è documentato l'interesse di João V anche per gli artisti genovesi, purché orientati verso la cultura artistica romana. Ratti, infatti, ricorda l'apprezzamento del Re – ancora giovanissimo e da poco salito al trono nel 1707 – per il pittore genovese Giovan Battista Gaulli, detto il Baciccio (1639-1709)⁷⁹⁵, formatosi a Roma in un contesto di altissimo livello, in particolare nell'ambito della cultura berniniana. Gaulli realizzò per il Re un grande dipinto per il quale, oltre a un generoso compenso, ricevette anche un diploma onorifico che lo dichiarava Cavaliere⁷⁹⁶. L'opera, oggi non rintracciata (forse perduta a causa del terremoto), esercitò tuttavia un'influenza significativa sul linguaggio pittorico portoghese, grazie al suo marcato carattere romanizzato⁷⁹⁷. Inoltre, João V dimostrò un vivo apprezzamento per l'opera pittorica di Domenico Parodi⁷⁹⁸, il quale aveva compiuto la propria formazione a Roma alla fine del Seicento presso Carlo Maratta. Da quest'ultimo, come ricorda Franchini Guelfi, il giovane Domenico apprese «il primato del disegno, la sobrietà e la compostezza formale, la pacata solennità della rappresentazione», ovvero quei caratteri distinti della pittura romana tanto graditi al Sovrano portoghese⁷⁹⁹. Come attesta Ratti, João V commissionò a Parodi una tela raffigurante «Gesù grondante sangue, ed

⁷⁹⁴ J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, cit., p. 11.

⁷⁹⁵ Su Giovanni Battista Gaulli si veda M. Bartoletti, *Gaulli, Giovanni Battista, detto il Baciccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaulli-giovanni-battista-detto-il-baciccio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaulli-giovanni-battista-detto-il-baciccio_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

⁷⁹⁶ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁹⁷ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 224.

⁷⁹⁸ Sulla componente pittorica di Domenico Parodi si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 208-232; E. Gavazza, *Una storia di coerenze e di conflitti*, in *Ead.*, L. Magnani (a cura di), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000, pp. 9-59; L. Piccino, *Domenico Parodi*, in E. Gavazza, L. Magnani (a cura di), *op. cit.*, p. 430; E. Gavazza, *Il momento della grande decorazione*, in AA.VV. *La pittura a Genova e in Liguria: dagli inizi al Cinquecento*, Genova 1998, pp. 272-273; M. Bruno, *Parodi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-parodi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-parodi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026) (con bibliografia precedente).

⁷⁹⁹ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 225.

agonizzante nell'orto; e in faccia l'Angiolo, che gli presenta il Calice; ed aggiunsevi in alto fra le nuvole l'Arcangelo Gabbriello con un giglio in mano in atto di mestizia.»⁸⁰⁰. Anche questa opera non è stata finora rintracciata, a differenza di altre due tele di Domenico Parodi, fortunatamente conservate nella loro collocazione originaria nella Chiesa di Nostra Signora della Concezione da Porciuncula dei Cappuccini Italiani: *Lo sposalizio della Vergine* e *La Circoncisione*, opere certamente apprezzate dal Re portoghese. L'influenza della pittura genovese presso la corte lusitana proseguì inoltre in ambito familiare con l'arrivo a Lisbona, intorno la metà del secolo, del ritrattista Pellegrino Parodi (1705-1785)⁸⁰¹, figlio di Domenico, la cui produzione pittorica manifesta una marcata adesione al linguaggio marattesco, assimilato per via paterna⁸⁰².

Domenico Parodi e Francesco Biggi

Anche nella scultura si riscontra un simile apprezzamento per la produzione genovese, sebbene essa sia da intendersi prevalentemente nelle sue declinazioni più prossime alla cultura artistica romana. Infatti, analogamente a quanto avvenne per la pittura del genovese Baccicio, particolarmente apprezzata dal giovanissimo e da poco incoronato João V, il primo contatto finora noto del Sovrano con l'“ambiente genovese romanizzato” nel campo della scultura avvenne attraverso la bottega di Domenico Parodi, in particolare con la commissione di un gruppo marmoreo raffigurante la *Madonna con Sant'Antonio da Padova*, oggi non rintracciato.

È Ratti a darne notizia, descrivendo l'opera come un lavoro che «tanto incontrò il genio di quel sovrano»⁸⁰³, fungendo così da primo riscontro concreto dell'apprezzamento regio per la produzione parodiana. Indagando le modalità attraverso cui João V poté venire a conoscenza di tale pratica artistica, Franchini Guelfi ha ipotizzato, nel contesto dell'importazione della scultura genovese in Portogallo, che un ruolo significativo possa essere stato svolto dalla risonanza degli apostoli di Filippo Parodi, eseguiti per la Chiesa degli Italiani, i quali avrebbero potuto suscitare l'interesse del Monarca nel possedere a sua volta un'opera di analoga qualità⁸⁰⁴.

⁸⁰⁰ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 223.

⁸⁰¹ Su Pellegrino Parodi si veda S. Vasco Rocca, *Le committenze pittoriche di Giovanni V*, in *Ead.*, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, pp. 312-313.

⁸⁰² C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 227.

⁸⁰³ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 223.

⁸⁰⁴ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 224; *Ead.*, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 228.

Si tratta tuttavia di una supposizione, poiché la critica non dispone di alcuna documentazione d'archivio, oltre alla testimonianza di Ratti, che consenta di ricostruire con precisione le modalità della commissione o le relazioni dirette fra l'artista e il committente. Per questo motivo non appare trascurabile l'ipotesi, particolarmente rilevante nel presente contesto, di un'intermediazione svolta dagli uomini d'affari genovesi residenti a Lisbona. Questi, nel tentativo di ingraziarsi il giovane Sovrano, si sarebbero potuto avvalersi dei propri contatti con la madrepatria per commissionare un'opera scultorea di alto livello, ottenendo in cambio un accresciuto prestigio sociale e un più solido inserimento nell'entourage regio.



Fig. 47 Domenico Parodi e Francesco Biggi, *Busto di Giovanni V*, ca. 1707-1715, Lisbona, Palazzo da Ajuda.

A partire dalla testimonianza di Ratti, la critica è riuscita inoltre a identificare un'ulteriore opera di Domenico Parodi per la committenza joanina, questa volta fortunatamente sopravvissuta e oggi conservata nella collezione del Museo del Palazzo Nazionale di Ajuda⁸⁰⁵. Il merito della scoperta spetta a Gabriele Borghini, che riconobbe per la prima volta il ritratto

⁸⁰⁵ Quanto alla collocazione originaria, risulta quasi impossibile per la critica identificarla con certezza. Sono noti, tuttavia, alcuni ambienti nei quali l'opera è transitata, come emerge dalla scheda d'inventario ad essa dedicata: si ritiene che tra il 1939 e il 1974 fosse collocata presso l'Assemblea della Repubblica, per poi essere successivamente trasferita alla Torre di Belém. Inoltre, l'opera reca un numero identificativo (n. 246), che attesta la sua appartenenza a una collezione, tuttavia non identificata. Attualmente è registrata con il numero d'inventario 56.577 del Museo del Palazzo di Ajuda, istituzione alla quale fu destinata negli anni Ottanta su iniziativa dell'allora direttore del museo, Ayres de Carvalho. Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 153; Ead., *Domenico Parodi...*, cit., p. 42.

regio menzionato dal biografo genovese: «[...] che inviò tantosto a Genova il proprio ritratto, affinché il nostro Artefice lo riportasse in marmo: siccome questi esattamente eseguì.»⁸⁰⁶. Il *Busto*⁸⁰⁷ (Fig. 47) raffigura il Sovrano in armatura, avvolto da un mantello e con al collo l'insegna dell'Ordine di Cristo, presentato in età giovanile. Questo dato ha indotto la critica a collocarne l'esecuzione nei primi anni del regno. Se, come afferma Ratti, il busto fu commissionato direttamente da João V, allora i tratti delicati del giovane volto consentirebbero di ipotizzare una datazione compresa tra il 1707 e il 1715⁸⁰⁸, ovvero tra i diciotto e i ventisei anni del Monarca. Un ulteriore elemento cronologico è fornito dalla morte di Francesco Biggi nel 1728; Ratti, nella versione manoscritta del 1762, come riportato da Franchini Guelfi, menziona un aspetto poi rimosso dall'edizione stampata, poiché in contrasto con il tono elogiativo dell'apologia dell'artista⁸⁰⁹. Il biografo afferma infatti che, sebbene i pagamenti e la fama fossero attribuiti a Parodi, le sculture «furono dal Biggi eccellentemente lavorati»⁸¹⁰, riconoscendo così a quest'ultimo la paternità esecutiva di tutte le opere scultoree⁸¹¹.



Fig. 48 Domenico Parodi e Francesco Biggi, (a sinistra) *Purezza*, (a destra) *Amor Divino*, ca. 1715, Genova, Chiesa di San Filippo di Neri.

⁸⁰⁶ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 223.

⁸⁰⁷ Le dimensioni dell'opera sono pari a 106,5 cm di altezza, 89,5 cm di lunghezza e 38,5 cm di larghezza. Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 153; *Ead.*, *Domenico Parodi...*, cit., p. 42.

⁸⁰⁸ F. Franchini Guelfi, *Domenico Parodi...*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 20.

⁸⁰⁹ Cfr. F. Franchini Guelfi, *Dal disegno...*, cit., p. 51; *Ead.*, *Domenico Parodi...*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 19; *Ead.*, *La scuola...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 280.

⁸¹⁰ M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 106.

⁸¹¹ *Ead.*, *Domenico Parodi...*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 19.

Il *Busto di João V* presenta effettivamente una serie di affinità compositivo-plastiche che lo avvicinano alle opere del Biggi realizzate su progetto del Parodi: si osserva, in particolare, il trattamento volumetrico del panneggio, «mosso a grandi pieghe dallo scavo profondo», capace di generare intensi contrasti chiaroscurali⁸¹². Tali caratteristiche sono riscontrabili anche in altre opere del duo, come le allegorie della *Purezza* e dell'*Amor Divino* (ca. 1715) per la chiesa genovese di San Filippo di Neri, nelle quali emerge chiaramente la lezione di Filippo Parodi, fondata sui «ricordi romani»⁸¹³, e in particolare berniniani, visibili nella costruzione di figure ondulanti e nel dinamismo delle superfici dei panneggi, solcate da profondi incavi⁸¹⁴ (Fig. 48). La resa della «virtuosistica parrucca»⁸¹⁵ del Sovrano rimanda invece a un'altra opera, il *Busto del Marchese di Gabiano Marcello Durazzo* (1723), caratterizzato da «morbide vibrazioni pittoriche [...] in morbidissimi riccioli.»⁸¹⁶. A differenza del più marcato approccio fisionomico del busto del Marchese, il *Busto di João V* presenta tuttavia una maggiore neutralità espressiva, accentuata da una evidente levigatura delle superfici. Tale scelta risponde alla finalità primaria dell'opera, che non era quella di una resa psicologica individuale, bensì di rappresentare il Sovrano «preferencialmente come figura simbólica, neste caso como marca absoluto»⁸¹⁷. Il busto rivela inoltre una chiara intenzione propagandistica già presente negli anni iniziali del regno, configurandosi come esplicito riferimento al celebre ritratto berniniano di *Luigi XIV* (1665). Le analogie sono evidenti nell'impostazione compositiva: il volto orientato verso destra, il panneggio che si muove in senso opposto e la capigliatura ingombrante contrapposta alla superficie levigata della corazza⁸¹⁸ (Fig. 49).

Come riferisce Ratti, il busto fu realizzato a partire dall'invio da parte del Sovrano del «proprio ritratto», un dipinto di autore ignoto, oggi conservato al Palazzo di Ajuda e probabilmente eseguito nel 1708, in occasione delle nozze fra João V e Maria Anna d'Austria. Tale modalità di commissione ricalca quella adottata da Bernini per il ritratto di Carlo I d'Inghilterra, eseguito sulla base di dipinti inviati al maestro romano. Il confronto tra il busto e

⁸¹² Cfr. *Ibidem*; T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 154; *Ead.*, *Domenico Parodi...*, cit., p. 42.

⁸¹³ È importante ricordare che Filippo Parodi, avendo compiuto almeno un soggiorno romano (circostanza comunemente accettata dalla critica), mantenne un rapporto attivo con Roma anche attraverso il figlio Domenico. Quest'ultimo, inviato dal padre a studiare presso Carlo Maratta, ebbe modo di apprendere la maniera romana che, già in parte assimilata attraverso l'insegnamento paterno, costituì un periodo di apprendistato fondamentale per la sua attività di progettista di scultura e, soprattutto, di affrescatore.

⁸¹⁴ F. Franchini Guelfi, *I motivi...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 224-225.

⁸¹⁵ *Ead.*, *Domenico Parodi...*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 19.

⁸¹⁶ F. Franchini Guelfi, *Il ritratto*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 231.

⁸¹⁷ T. L. M. Vale, *Domenico Parodi...*, cit., p. 43.

⁸¹⁸ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 155; *Ead.*, *Domenico Parodi...*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 20.

il dipinto portoghese rivela significative affinità fisionomiche – «il lungo naso dritto, i grandi occhi, la bocca carnososa»⁸¹⁹ – che attestano il processo di trasposizione dal disegno al bozzetto e infine al marmo, eseguito da Biggi secondo l'interpretazione plastica della nuova generazione di scultori genovesi, profondamente radicata nella tradizione romana. Non sorprende dunque che, agli occhi di João V, la bottega del Parodi rappresentasse un'opzione privilegiata per l'attuazione della sua politica culturale di matrice romana. Ma, più che dalla lezione berniniana in senso stretto, il Sovrano lusitano sembra tuttavia aver manifestato una particolare attrazione per l'eredità pugetiana, sebbene non siano state rintracciate opere dirette di Pierre Puget in Portogallo. Tale orientamento si riflette nel ricorso a scultori che, nella loro formazione, avevano assimilato tendenze pugetiane: da un lato Domenico e Francesco, attraverso la scuola di Filippo; dall'altro Claude Laprade (1682-1738)⁸²⁰, scultore francese originario di Avignone, attivo in Portogallo dal 1698 fino alla morte.



Fig. 49 (A sinistra) Domenico Parodi e Francesco Biggi, *Marcello Durazzo*, 1723, Genova, Collezione privata, (al centro) Domenico Parodi e Francesco Biggi, *Giovanni V*, ca. 1707-1715, Lisbona, Palazzo da Ajuda, (a destra) Gian Lorenzo Bernini, *Luigi XIV*, 1665, Parigi, Palazzo di Versailles.

Laprade ebbe un ruolo fondamentale nella cultura scultorea portoghese, poiché introdusse nel contesto lusitano le dinamiche del barocco europeo, filtrate attraverso la lezione di Puget, che, per ragioni geografiche e culturali, costituì per l'artista il principale riferimento formativo. Tuttavia, il suo precoce ingresso in Portogallo determinò, in un certo senso, una fragilità nella piena assimilazione degli schemi internazionali più aggiornati, in particolare di quelli sviluppati a Roma, rimanendo ancorato a quanto interiorizzò nel corso di una formazione

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ Su Claude Laprade si veda A. Ayres de Carvalho, *Novas revelações...*, cit., pp. 19-25; A. F. Pimentel, *Laprade, Claude Joseph Courrat*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), op. cit., pp. 223-227.

relativamente breve. Di conseguenza, come evidenziato da Pimentel, nella sua produzione emergono talvolta aspetti che rivelano difficoltà nella modellazione delle figure e limiti nella costruzione compositiva⁸²¹. Ciononostante, Laprade, pur disponendo di un bagaglio culturale minore rispetto ad altri scultori stranieri attivi in Portogallo, svolse comunque un ruolo significativo come vettore di novità e di internazionalizzazione nel campo della scultura, contribuendo al superamento dei limiti seicenteschi della produzione nazionale. È per tale ragione che la sua figura viene richiamata nella presente sezione dedicata al duo genovese, poiché un recente studio ha ipotizzato una nuova attribuzione relativa a un ulteriore ritratto scultoreo di João V, tradizionalmente assegnato a Claude Laprade ma oggi riassegnato alla bottega di Domenico Parodi (Fig. 50).



Fig. 50 Domenico Parodi e Francesco Biggi (?) o Claude Laprade (?), *Giovanni V*, ca. 1730, Lisbona, Sacrestia del Monastero di San Vincenzo de Fora.

La proposta è stata avanzata per la prima volta da Saldanha⁸²², che, analizzando la campagna scultorea della Chiesa di São Vicente de Fora – promossa durante i regni di Pedro II

⁸²¹ A. F. Pimentel, *Laprade...*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 223.

⁸²² S. Saldanha, *A escultura em São Vicente de Fora: projecto, campanhas e autores*, in S. Saldanha (a cura di), *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, Lisbona 2010, pp. 189-207.

e, con maggiore intensità, di João V, sotto il quale i lavori assunsero caratteri stilistici più propriamente *joanini* che *pedrini* – ha riconsiderato l’attribuzione del medaglione marmoreo in rilievo raffigurante João V, collocato nella sacrestia sopra la porta d’ingresso. Il rilievo, di forma quadrilobata, occupa una posizione simbolicamente centrale all’interno di un ampio e ricco apparato decorativo a intarsio, progettato quasi interamente sotto il regno di Pedro II ma destinato, dopo la sua morte e l’ascesa al trono del figlio, a celebrare la figura del nuovo Sovrano⁸²³. La studiosa ha contestato la precedente ipotesi formulata negli anni Cinquanta da Robert Smith⁸²⁴, il quale, rivelando affinità stilistiche tra il rilievo e alcune opere di Laprade, aveva proposto l’attribuzione allo scultore francese, in assenza di documentazione d’archivio. Al contrario, Saldanha ha individuato, attraverso una lettura dei tratti fisionomici, dell’abbigliamento e dell’espressione del volto, stringenti somiglianze con il Busto di João V. Sebbene tale proposta non abbia avuto un seguito nella storiografia successiva, essa non dovrebbe essere trascurata, poiché le affinità compositive risultano effettivamente suggestive. I medesimi caratteri fisionomici del dipinto utilizzato come modello per il busto di Ajuda riemergono, infatti, come indicatori di una possibile relazione diretta tra le due opere scultoree.



Fig. 51 Jean Ranc (attrib.), *Giovanni V*, 1729, Madrid, Museo del Prado.

⁸²³ *Ivi.*, p. 195.

⁸²⁴ Cfr. R. Smith, *Early Works of Claude de Laprade and the Style Louis XIV in Portugal*, in «Gazette des Beaux-Arts», n. 140, vol. 64, 6 serie, 1954.

Si può dunque ipotizzare una seconda commissione nella bottega genovese, finalizzata alla realizzazione di un medaglione basato sul medesimo disegno o bozzetto impiegato per il busto, ipotesi che confermerebbe l'apprezzamento dell'opera da parte del Sovrano e il proseguimento dei rapporti con l'officina parodiana, ormai nell'ambito della pittura. Dal punto di vista plastico, si riscontrano analoghi effetti di luce e ombra ottenuti dai profondi solchi, in particolare nella resa della parrucca e nella piccola porzione di panneggio svolazzante, in contrasto con la superficie levigata dell'armatura. L'aspetto giovanile del volto induce, inoltre, a ritenere che sia stato utilizzato lo stesso riferimento fisionomico del busto di Ajuda, circostanza che appare problematica se si accetta una datazione del rilievo intorno gli anni Trenta del Settecento, quando João V aveva già superato i quarant'anni, come suggerito da Saldanha⁸²⁵. Tale raffigurazione risulta infatti incoerente rispetto ad altri ritratti coevi del sovrano, nei quali egli appare visibilmente più maturo, come nel celebre dipinto del 1729 di Jean Ranc (1674-1735)⁸²⁶, oggi conservato al Museo del Prado, Madrid (Fig. 51).

Alla luce di queste considerazioni, si possono avanzare due ipotesi attributive per il rilievo:

1. Attribuzione a Francesco Biggi su progetto di Domenico Parodi, sulla base delle evidenti affinità con il busto di Ajuda e con il dipinto di riferimento, nonché dei documentati contatti tra il Sovrano e la bottega genovese. In tal caso, la datazione dovrebbe collocarsi tra il secondo decennio del Settecento e il 1728, anno della morte di Biggi, correggendo così la cronologia più tarda proposta da Saldanha. Questo avviene dal fatto che, dopo la morte dello scultore, ancora per quattordici anni, Domenico non si dedicò più alla scultura – restringendosi solo al lavoro pittorico – per cui la datazione si collocherebbe tra il post-1712 e il 1728.
2. Attribuzione a Claude Laprade, secondo l'ipotesi formulata da Smith nel 1954; tuttavia, in questa prospettiva, l'opera apparirebbe fortemente dipendente dal modello del busto di Ajuda, probabilmente su richiesta diretta del Sovrano, che ne avrebbe sollecitato una replica in forma di rilievo.

Il dibattito intorno a questo secondo ritratto conferma quanto affermato in precedenza circa la preferenza berniniano-pugetiana di João V. Le due ipotesi attributive rimandano, infatti,

⁸²⁵ Questa datazione, proposta da Saldanha, è stata ipotizzata nell'ambito di una descrizione della sacrestia nel 1712 da António Carvalho da Costa, che l'ha descritta come incompiuta. Cfr. S. Saldanha, *A escultura...*, in *Ead.* (a cura di), *op. cit.*, p. 196.

⁸²⁶ Su Jean Ranc si veda S. Perreau, *Les années paisiennes de Jean Ranc*, in «L'Estampille-l'Objet d'art», n. 475, gennaio 2012, pp. 38-47.

a produzioni differenti (quella di Laprade e quella di Domenico-Biggi) che condividono una medesima matrice formativa e iconografica. La questione non assume rilievo soltanto per l'individuazione della corretta paternità dell'opera, ma anche per la definizione del profilo estetico del Sovrano e delle sue strategie di committenza nel campo della scultura. In un panorama dominato dall'egemonia del modello romano, la produzione genovese continuò infatti a occupare, seppur in misura ridotta, un ruolo significativo nell'orizzonte artistico di João V e del suo entourage.

Tornando infine al *Busto di João V*, è opportuno aggiungere un'ultima considerazione relativa alla sua collocazione originaria. Sebbene non documentata, è plausibile che l'opera fosse destinata a una nicchia posta a un'altezza elevata. Come osservato da Vale, non solo l'orientamento del volto del Sovrano sembra suggerire tale ipotesi, ma anche il fatto che la parte posteriore della scultura non risulti rifinita⁸²⁷. Questa mancanza di trattamento non risulta evidente soltanto nel torso, ma anche nella zona superiore del capo e della capigliatura, confermando l'idea di una collocazione che ne impediva la visione retrostante e rendeva, pertanto, irrilevante tale incompletezza per l'osservatore.

19.2. Il Palazzo-Convento di Mafra

L'idea di innalzare un convento a Mafra era già stata concepita nel 1624 da Don António Luís de Meneses e Vasconcelos, Signore di Mafra e Capitano Generale di Mazagão; tuttavia, la sua morte prematura impedì la realizzazione di tale ambizione. Il progetto riemerse nel 1711 grazie al francescano Don António de São José, il quale, secondo la tradizione, avrebbe avuto una premonizione legata alla nascita dell'erede al trono portoghese, subordinata all'adempimento di un voto da parte del Sovrano: «Prometa el-rei a Deus fazer um convento na vila de Mafra, que logo Deus lhe dará sucessão»⁸²⁸. Il Re João V, profondamente devoto, decise di aderire alla profezia del frate, ordinando la costruzione di un piccolo convento con chiesa annessa, dedicato a Sant'Antonio, i cui lavori sarebbero dovuti iniziare immediatamente dopo la redazione della licenza per la fondazione del cenobio francescano, datata 26 settembre 1711. Le fonti documentarie attestano che il progetto originario prevedeva l'insediamento di soli tredici frati (coloro, già citati, residenti nella *Árrabida* a Belém); però, nel corso degli anni, il

⁸²⁷ T. L. M. Vale, *Domenico Parodi...*, cit., p. 42.

⁸²⁸ Il passaggio del voto è stato citato da P. P. Quieto, *D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do Século XVIII*, Lisboa 1990, p. 67.

numero fu progressivamente aumentato fino a raggiungere, nella fase definitiva, circa trecento religiosi. La grandezza della costruzione, secondo i contemporanei, appariva tuttavia eccessivamente ambiziosa per essere conclusa in pochi anni⁸²⁹, poiché il piano inizialmente modesto, ormai adattato alle nuove esigenze di accoglienza di un numero così elevato di religiosi, subì una serie di modifiche e ampliamenti che condussero alla definizione di una pianta finale di circa 40.000 m², alla quale si aggiunse anche un palazzo reale.

Articolato in due grandi rettangoli simmetrici – il primo comprendente il Palazzo e la Basilica, il secondo destinato alla Biblioteca e al Monastero – il complesso fu progettato dall'architetto tedesco, Johann Friedrich Ludwig (1673-1752)⁸³⁰, conosciuto in Portogallo come Ludovice. A partire dal 1707 egli entrò a far parte del vasto programma mecenatico joanino, volto alla creazione di una vera e propria «arte de Corte», come definita da Pimentel, «onde a estética italiana (e particolarmente romana) constituiria referência transversal», capace di esprimere il desiderio di internazionalizzazione del Sovrano⁸³¹. Tuttavia, quando nel secondo decennio del Settecento venne affidato a Ludwig il compito di progettare il vasto complesso di Mafra, la sua opera non rifletteva ancora pienamente la promozione dell'immagine regia del potere, poiché il principale progetto del regno consisteva nell'erezione della Patriarcale e del Palazzo Reale di Lisbona (motivo per cui nel 1718 Filippo Juvarra fu chiamato alla corte di João V). Con il fallimento del sogno lisbonese e il rientro dell'architetto in Italia, Mafra e Ludwig ne beneficiarono, assorbendo tutte le ambizioni precedentemente riposte dal Sovrano nella Patriarcale e cristallizzando quell'idea retorica di potere assoluto nell'ingrandimento dell'opera mafrese. Le intenzioni per la Patriarcale palatina si trasferirono così nel Convento-Palazzo, mantenendo intanto il «disígnio totalitário de poder: absorver, no interior do seu corpo imenso e multiforme, a instituição eclesiástica, na sua dupla configuração, secular e regular e, com ela, a força da sua autoridade sacral e legitimadora.»⁸³² (Fig. 52).

La costruzione del complesso ebbe ufficialmente inizio il 17 novembre 1717 con una solenne cerimonia inaugurale, alla presenza del Patriarca Don Tomás de Almeida e dell'intera corte, durante la quale il Sovrano collocò la prima pietra. Ambizioso anche nelle tempistiche, il progetto vide, circa ventitré anni più tardi, la Basilica emergere isolata fra un insieme di fondamenta e murature solo parzialmente erette che già lasciavano intravedere il tracciato della

⁸²⁹ C. Conceição, *Gabinete Histórico*, vol. 8, Lisbona 1820, p. 78.

⁸³⁰ Su Johann Friedrich Ludwig si veda R. Smith, *João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect*, in «The Art Bulletin», n. 3, vol. 18, 1936, pp. 273-370.

⁸³¹ A. F. Pimentel, *Em busca de um programa perdido: a Memória da Patriarcal*, in *op. cit.*, p. 28.

⁸³² *Id.*, *Do Convento de Mafra ao Real Edifício*, in «Dossiê: Monumentos», n. 35, 2017, p. 48.

parte palatina e conventuale. Tale incompletezza non impedì che, il 22 ottobre 1730, giorno del compleanno del Re, la chiesa venisse consacrata, segnando una tappa fondamentale verso la conclusione dell'opera⁸³³ e dando avvio a un'intensa attività di importazione scultorea che, come si vedrà, mirò a legittimare, attraverso la componente artistica, il messaggio autopromozionale di João V.



Fig. 52 Palazzo-Convento di Mafra.

19.3. Le opere di arredo marmoreo

Carlo Battista Garvo

Nel tentativo di attribuire con certezza la paternità del progetto di Mafra a Johann Friedrich Ludwig, Ayres de Carvalho individuò un documento che comprova di fatto la mano dell'architetto tedesco. Si tratta di un contratto, redatto il 26 aprile 1718, stipulato tra il procuratore del regno, Don André Lopes de Oliveira, e Carlo Battista Garvo, nel quale al marmorario veniva affidato l'incarico di supervisionare i lavori delle maestranze subordinatamente «[...] pela Planta do Architeto João Frederico Ludovice [...]»⁸³⁴. È, dunque, una testimonianza di rilevanza fondamentale, in quanto rappresenta l'unico documento ufficiale noto che attribuisce esplicitamente l'autorialità del progetto, offrendo agli studiosi una soluzione che, fino al XX secolo, era rimasta incerta, soprattutto a causa di numerosi commenti

⁸³³ *Ivi.*, p. 38.

⁸³⁴ A. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte...*, cit., pp. 345-346; cfr. Id., *Documentário artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, exarado nas notas dos Tabelaões de Lisboa*, Braga 1974, p. 56.

– perlopiù posteriori – non sempre attendibili, che suggerivano, come ampiamente discusso, una possibile paternità juvarriana. Il documento risulta altresì significativo per la ricerca attuale, poiché rivela, come già accennato, la più prestigiosa commissione affidata al Garvo nel contesto di un’attività caratterizzata da incarichi di alto livello. La committenza mafrese contribuisce, pertanto, a confermare la fama di una carriera di successo nell’ambito marmorario e, forse – come già ipotizzato – anche in quello scultoreo.

Della partecipazione del Garvo ai lavori di Mafra si conosce però poco. È noto soltanto che, come ricordato da Pimentel, egli vi svolse funzioni fino alla sua morte, quando “by that time the foundations had been laid and the church had reached the height of the nave.”⁸³⁵. La basilica, che sarebbe stata completata in una prima fase nel 1730, non si trovava dunque, nemmeno nelle ipotesi più favorevoli, in uno stadio sufficientemente avanzato da consentire l’avvio degli interventi decorativi; ciò induce a collegare l’operato di Garvo prevalentemente all’ambito architettonico e strutturale. Tenendo conto delle considerazioni precedentemente avanzate circa la possibilità che il marmorario svolgesse parallelamente anche un’attività scultorea, il contesto della contrattazione mafrese suggerisce una continuità con quanto la critica è finora riuscita a ricostruire sul suo conto. Emergono, infatti, segnali di un riconoscimento di prestigio all’interno dell’entourage reale – favorito soprattutto dallo stretto legame professionale con i gesuiti – attraverso l’affidamento di incarichi maggiormente connessi alla dimensione strutturale dell’opera piuttosto che a quella decorativa. Occorre tuttavia considerare come le dinamiche dei grandi cantieri barocchi non siano sempre così lineari. È, infatti, necessario richiamare il concetto frequentemente applicato in questo contesto, ovvero di *opera d’arte totale*, nella quale pittura, scultura, decorazione marmorea e arredi liturgici venivano concepiti fin dalle fasi iniziali del progetto. In tali circostanze, si rendeva indispensabile la presenza di figure specializzate che, pur non essendo architetti-maggiori, avevano il compito di supervisionare i lavori e assicurare la corretta interpretazione del disegno complessivo. Le funzioni del soprintendente consistevano nella lettura e nell’interpretazione dei progetti architettonici e, in alcuni casi, come sottolineato da Coutinho, includevano anche la gestione della componente decorativa⁸³⁶. È in questo ambito che si colloca verosimilmente l’attività del Garvo, come del resto suggerisce esplicitamente il contratto citato.

Tuttavia, lo stadio dei lavori al momento della sua morte non consente di chiarire con maggiore certezza il suo eventuale contributo alla concezione ornamentale del complesso già a

⁸³⁵ A. F. Pimentel, Garbo, in *op. cit.*, p. 54.

⁸³⁶ M. J. Coutinho, *A produção...*, *cit.*, p. 137.

partire dalle fondamenta. Infatti, Carlo Battista Garvo morì il 27 maggio 1724⁸³⁷, come attestano i documenti della Parrocchia dos Anjos di Lisbona, dove venne sepolto. Tale dato è stato oggetto di una correzione erronea da parte della critica recente, la quale, sulla base di documenti firmati dal nome Carlo Battista Garvo, ha proposto una data di morte successiva al 27 luglio 1748, sostenendo – come ha affermato Vale – che «Carlos Baptista Garvo estava empenhado na realização de obra de pedraria no convento da Esperança de Lisbona [...]»⁸³⁸. In realtà, tale riferimento non riguarda Carlo Battista figlio di Giovanni Battista Garvo, bensì suo figlio, identificato dalla critica come Carlo Battista Garvo *il Giovane* (1710-1753)⁸³⁹. Quest'ultimo, dopo la morte del genitore, rimase a Mafra insieme ai fratelli, tra cui Antonio Battista Garvo⁸⁴⁰, che nel frattempo aveva avviato l'attività familiare subentrando al genitore, come attestato dal contratto del 20 dicembre 1731 riportato da Ayres de Carvalho⁸⁴¹. Sia Antonio che Carlo Battista *il Giovane* entrarono a far parte della società delle *Reais Obras de Mafra*, confermando in qualche misura le qualità professionali del padre e partecipando ad altre imprese emblematiche del regno di João V, come il celebre Acquedotto das Águas Livres.

19.4. L'azione intermediaria di Don José Maria da Fonseca Évora nella committenza della componente scultorea di Mafra

È durante la permanenza romana di Don José Maria da Fonseca Évora (1690-1752)⁸⁴², residente nella città pontificia dal 1712 in seguito al suo ingresso nella delegazione dell'Ambasciatore straordinario del Portogallo, il Marchese di Fontes, che si colloca il suo coinvolgimento nell'ambito della committenza scultorea per la Basilica di Mafra. Tale ruolo si definì a partire dal 1728, anno in cui egli fu nominato Supervisore dei Negozi del Re a Roma,

⁸³⁷ C. Da Silva Cortesão, *cit.*, p. 207.

⁸³⁸ T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, *cit.*, p. 180.

⁸³⁹ Su Carlo Battista Garvo *il Giovane* si veda C. Da Silva Cortesão, *cit.*, pp. 208-211.

⁸⁴⁰ T. L. M. Vale, *Os Garvo...*, in N. Alessandrini, *et al.* (a cura di), *op. cit.*, p. 175; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, *cit.*, p. 180-182.

⁸⁴¹ «[...] e logo por eles Mestres Manoel Antunes Feyo e Antonio Baptista Garbo per sy, e nos nomes que reprezentão de seus constituintes foi dito a my tabelião ... que comestindo a utilidade de seus officios na continua occupação deles, principalmente em obras de concideração em que mais se utilizão, conseguirão que a real grandeza de El Rey nosso Senhor ouvesse por bem [...]». Cfr. Arquivo da Torre do Tombo, *Cartórios Notariais*, Liv. 505, fl. 65-68 pubblicato in A. Ayres de Carvalho, *D. João V...*, *cit.*, pp. 352-355.

⁸⁴² Su Don José Maria da Fonseca Évora si veda M. B. Apricena, *Le committenze di padre José Maria de Fonseca ed Évora a Roma e sul territorio*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, pp. 153-184; T. L. M. Vale, *A Escultura italiana de Mafra*, *cit.*, p. 11-18; *Ead.*, *As encomendas de arte italiana de D. F. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752)*, in N. M. Ferreira-Alves (a cura di), *A Encomenda. O artista. A Obra*, Lisbona 2010, pp. 585-601.

incarico che precedette la sua elezione ad Ambasciatore del Portogallo nel 1730. È opportuno ricordare che, a partire dal 1727, ebbe inizio un periodo di forte tensione tra la Corona portoghese e Roma, culminato nella rottura delle relazioni diplomatiche, sanata soltanto dieci anni più tardi, determinando il rientro in Portogallo della delegazione diplomatica e di numerosi artisti che, incentivati negli anni precedenti da João V a perfezionarsi a Roma, furono costretti al rimpatrio. Tra questi si annovera anche lo scultore José de Almeida (1708-1770)⁸⁴³, che avrebbe in seguito svolto un ruolo di rilievo nell'ambito della committenza scultorea della basilica, come si vedrà più avanti. Questa circostanza non condizionò, tuttavia, la permanenza di Don José Maria da Fonseca Évora, il quale, a differenza di altri connazionali, fu tra i pochi a rimanere stabilmente nella Città Pontificia, assumendo peraltro incarichi di natura politica. La sua influenza presso l'allora Papa Benedetto XIII si rivelò particolarmente significativa per la politica romana di João V, poiché i suoi interventi furono volti sia alla risoluzione dei fraintendimenti diplomatici sia alla promozione dell'immagine e del prestigio del Regno portoghese.

Fonseca Évora fu un uomo di vasta cultura⁸⁴⁴ e di spiccata munificenza, qualità attestata dall'intensa attività mecenatica svolta nel corso dei ventotto anni di permanenza romana, prima di accettare nel 1740 il vescovato di Porto. Di tale attività si conoscono numerose iniziative in ambito artistico e architettonico, realizzate in gran parte nella sua veste di frate francescano – professato nel 1712, anno del suo arrivo a Roma – e in favore del Convento di Santa Maria in Aracoeli⁸⁴⁵. Queste esperienze risultano importanti per contestualizzare il raggio d'azione del prelado, perfettamente inserito nell'ambiente artistico romano, nel quale poté acculturarsi pienamente e costruire una rete di contatti con numerosi artisti, rivelatasi decisiva per la gestione di una committenza di eccezionale prestigio, la quale venne promossa dal Sovrano lusitano. João V, infatti, mirava a ottenere, attraverso una scelta rigorosamente italiana degli artisti coinvolti un effetto di prestigio, come già accennato, poiché la produzione artistica

⁸⁴³ Su José de Almeida si veda C. Moura, Almeida, José de, J. Fernandes Pereira (a cura di), *op. cit.*, p. 26; T. L. M. Vale, *Uno scultore portoghese a Roma: José de Almeida (1718-1770) e l'Accademia del Portogallo nella prima metà del Settecento*, in «Studiolo», n. 13, 2016, pp. 59-67; *Ead.*, *Ainda Um...*, cit., pp. 163-173.

⁸⁴⁴ Avrebbe iniziato il proprio percorso formativo presso l'Università di Évora, dove conseguì il grado magistrale in Arti, per poi proseguire gli studi, a partire dal 1710, presso l'Università di Coimbra, dove ottenne il dottorato in Diritto Canonico. Per un maggior approfondimento si veda T. L. M. Vale, *Arte e diplomazia. A vivência romana dos embaixadores joaninos. A figura di Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752) e as suas aquisições de arte italiana*, Lisbona 2015, pp. 87-106.

⁸⁴⁵ Si ricordano alcuni interventi promossi da Don Fonseca Évora, tra i quali: il miglioramento delle strutture educative, con la costruzione di nuove aule (1721); il restauro e l'ampliamento della Cappella di San Francesco e del transetto della chiesa (1727); la decorazione della facciata della medesima chiesa (1728); la rimodellazione della biblioteca (1733); nonché la riedificazione del convento francescano annesso alla chiesa di Santa Liberata di Capoccia (1737). Cfr. T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., pp. 13-14.

italiana continuava a rappresentare – nonostante l’ascesa dell’arte francese – il principale e più autorevole centro scultoreo internazionale, con Roma quale riferimento imprescindibile. Tuttavia, João V non accettò indiscriminatamente qualsiasi opera purché romana⁸⁴⁶. La commissione delle cinquantotto sculture a figura intera (cinquantaquattro santi e due coppie di angeli), dei due rilievi e del crocifisso – tutte opere eseguite in Italia e successivamente trasportate a Maфра⁸⁴⁷ – fu il risultato di un complesso processo di committenza. Esso è stato ricostruito grazie alla vasta corrispondenza, oggi pubblicata da vari studiosi⁸⁴⁸, intercorsa tra Don José Maria da Fonseca Évora, a Roma, e Don José Correia de Abreu, a Lisbona. Quest’ultimo ricopriva l’incarico di Ufficiale della Segreteria di Stato e, come ha suggerito Ayres de Carvalho, aveva con ogni probabilità soggiornato a lungo in Italia, come dimostrano le numerose allusioni a monumenti, opere, artisti e personalità della Roma contemporanea e il frequente ricorso a italianismi nelle sue lettere, che «mais pareçam escritas por um italiano que tivesse residido longo tempo em Portugal, do que dum português que ali tivesse vivido alguns anos»⁸⁴⁹. In virtù della sua prossimità al Sovrano, Correia de Abreu assunse nella corrispondenza un ruolo assimilabile a quello di *Consigliere Artistico* di João V, impegnandosi costantemente – secondo lo stesso studioso, in un rapporto di amicizia di lunga data con Fonseca Évora – a orientare le scelte degli artisti incaricati.

Il confronto tra i due delegati, come emerge dalle lettere, rivela talvolta il disappunto di Correia de Abreu nei confronti di alcune proposte avanzate dall’Ambasciatore, inviate a Lisbona sotto forma di disegni o piccoli bozzetti, il quale portò in diversi casi a riformulazioni compositive o persino alla sostituzione degli artisti coinvolti. Ciononostante, come ha evidenziato Jennifer Montagu, la responsabilità diretta della committenza spettava a Fonseca Évora, poiché «è l’uomo che si trova fisicamente sul luogo che deve provvedere a scegliere gli artisti più idonei»⁸⁵⁰, spettando a egli quindi il compito di percorrere la Penisola Italica per individuare scultori capaci di soddisfare le richieste regali. Il processo, se pur orientato dalle indicazioni di Correia de Abreu (quanto alla qualità ma anche ai costi delle opere), fu determinato dal gusto personale di Fonseca Évora che, avendo una visione diretta del panorama artistico – non limitato all’ambito romano, ma esteso anche a quello fiorentino, carrarese e

⁸⁴⁶ J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, cit., p. 13.

⁸⁴⁷ Genova ebbe un ruolo centrale per l’imbarco delle opere, in particolare quello del Padre gesuita Tambini, agente del Portogallo in città.

⁸⁴⁸ Cfr. A. Ayres de Carvalho, *D. João V...*, cit., pp. 404-407; P. P. Quieto, *D. João V...*, cit., pp. 86-89; T. L. M. Vale, *Escultura italiana...*, cit., pp. 128-132.

⁸⁴⁹ A. Ayres de Carvalho, *D. João V...*, cit., p. 392.

⁸⁵⁰ J. Montagu, *João V e la scultura italiana*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 385.

genovese – poté confrontare artisti, linguaggi e tempistiche, non solo nel campo della scultura, ma anche della pittura e dell'oreficeria⁸⁵¹. La scelta personale di Fonseca Évora risulta in tale contesto la giustificazione per una selezione di scultori del tutto casuale senza rispondere ad alcun programma preciso. Furono ventisei gli scultori che lavorarono per Mafra, tra il 1729 e il 1735, come attesta la sopranominata corrispondenza, di cui la fonte più rilevante (e moltissimo citata dagli studiosi che hanno già trattato sul tema) è la lettera del 10 maggio 1730 che, pur non essendo quella più antica finora nota, è certamente il documento che fornisce più informazioni allo studio della committenza scultorea di Mafra. Leggendo la missiva, scritta da Lisbona, è possibile riconoscere i criteri joanini trasmessi da Correia de Abreu, conseguentemente rilevanti per comprendere l'elezione degli artisti da parte di Fonseca Évora. Dapprima, il consigliere ordina che l'acquisto dei marmi sia fatto a Carrara e chiama l'attenzione a che «o não enganem, [...] porque estes deuem ser os mais perfeitos, e sem veyo algum», facendo anche riferimento alla contrattazione di «alguns homens, que desbastassem os Sassos em caza dos Professores», in modo di accelerare il processo della committenza, poiché la rapidità dell'esecuzione, assieme alla convenienza dei costi, viene più volte sottolineata nelle lettere da Lisbona, rilevandosi persino un fattore determinante per la scelta degli scultori. La necessità di Lisbona di completare la commissione nel più breve tempo possibile fu la necessità che spinse l'Ambasciatore ad assumere scultori non maestri, e addirittura privi di conclamata esperienza⁸⁵², purché fossero disponibili, affidando, inoltre, a ciascun artista l'esecuzione di almeno due statue, le quali sarebbero state quasi certamente in collaborazione con colleghi o familiari⁸⁵³. Questa esigenza risulta evidente per quanto riguarda la questione delle firme degli artisti, figurando, da un lato, un'enorme lacuna, che conduce a volta a volta a delle attribuzioni incorrette, e identificando, dall'altro, nelle poche opere firmate, scultori poco noti o del tutto sconosciuti⁸⁵⁴, realtà consistente nell'ambiente scultoreo di quegli anni. Dopo la morte nel 1728 di uno degli esponenti massimi del tempo, Camillo Rusconi (che aveva lavorato, assieme ad

⁸⁵¹ Sugli studi di importazione di oreficeria barocca italiana in Portogallo si veda T. L. M. Vale, *L'atelier degli Zappati. Opere per il Portogallo di una famiglia di argentieri romani del Settecento*, in «Studi sul Settecento Romano», n. 27, 2011; Ead., *Un'acquasantiera argentea genovese in Portogallo. Percorsi trasversali di moduli barocchi*, in «Arte Cristiana», n. 865, 2011; Ead., *Di bronzo e d'argento. Sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona*, in «Arte Cristiana», n. 868, 2012; Ead., «Con ogni diligenza e perfezione in tutto, e per tutto secondo l'idea dell'autore». *L'argentiere romano Filippo Tofani nel Portogallo di Giovanni V (1706-1750)*, in «Arte Cristiana», n. 891, 2015; Ead., *L'attività dell'argentiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento. Dalle "stanze delli argentieri" nel Palazzo dell'Accademia di Portogallo alle monumentali cancellate della Basilica Patriarcale di Lisbona*, in «Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», n. 27, 2023.

⁸⁵² J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, cit., p. 29.

⁸⁵³ T. L. M. Vale, *As encomendas...*, in N. M. Ferreira-Alves (a cura di), *op. cit.*, p. 587.

⁸⁵⁴ J. Montagu, *João V...*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 387; cfr. T. L. M. Vale, *As encomendas...*, in N. M. Ferreira-Alves (a cura di), *op. cit.*, p. 588.

altri grandi nomi nella decorazione statuaria di San Giovanni in Laterano), Roma rimase con un vuoto nel protagonismo scultoreo, proprio negli anni della realizzazione del programma decorativo mafrese. La soluzione dell'Ambasciatore, seguendo le rigorose direttrici dell'esigenza joanina, basata sulla completa esclusività di manodopera italiana⁸⁵⁵, rivela una valutazione corretta ed efficace dell'ambiente artistico romano, il quale diede la precedenza a uno scultore che, pur non essendo di primissimo livello a Roma, era già stato consolidato, Carlo Monaldi (1683-1760)⁸⁵⁶, colmando la lacuna lasciata dalla scomparsa del Rusconi attraverso la scelta di tre discepoli che assicurarono la qualità e la continuità dell'opera del maestro⁸⁵⁷: Giovanni Battista Maini (1690-1752)⁸⁵⁸, Filippo della Valle (1698-1768)⁸⁵⁹ e Pietro Bracci (1700-1773)⁸⁶⁰. A questo primo livello, si seguì l'attribuzione di un terzo livello di artisti romani – Bernardino Ludovisi (1693-1749), Giuseppe Lironi (1689-1749) e Agostino Corsini (1688-1772) – ai quali, a loro volta, si seguirono altri scultori sempre dell'ambito romano ma di fama più ridotta, come Giuseppe Maria Frascari, Bartolomeo Pincellotti, Simone Martinez e Giuseppe Rusconi (1687-1758). Inoltre, come già accennato, vi furono altri scultori provenienti da altri centri, in cui contesto si troverà – come si vedrà più avanti – il genovese Francesco Maria Schiaffino.

Come menzionato, benché la selezione degli artisti fosse stata condizionata principalmente dalla fretta della realizzazione, frutto dalle esigenze professate da Correia de Abreu che, inoltre, pretendeva attenzione iconografica «das roupas e insignias dos Santos da para que nenhum principio esta obra mereça Critica alguma», l'Ambasciatore poté maturare parzialmente la sua predilezione artistica optando per scultori che gli risultassero più capaci. È il caso del Monaldi che, favorito dalla momentanea disponibilità dell'artista, ma anche da altri fattori come la precedente collaborazione con l'Ordine francescana e il legame accademico con

⁸⁵⁵ Unico scultore straniero incaricato da José Maria da Fonseca Évora per i lavori a Mafra fu il fiammingo Laurent Delvaux (1695–1778), attivo nella città pontificia negli ultimi anni del secondo decennio del Settecento. Cfr. T. L. M. Vale, *A escultura italiana de Mafra*, cit., p. 75.

⁸⁵⁶ Su Carlo Monaldi si veda L. Possanzini, *Monaldi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma 2011, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-monaldi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-monaldi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

⁸⁵⁷ J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, cit., p. 29.

⁸⁵⁸ Su Giovanni Battista Maini si veda J. Montagu, Maini, *Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, Roma 2006, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-maini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-maini_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

⁸⁵⁹ Su Filippo della Valle si veda V. H. Minor, *Della Valle, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37, Roma 1989, [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-della-valle_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-della-valle_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

⁸⁶⁰ Su Pietro Bracci si veda H. Honour, *Bracci, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma 1971, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bracci_\(Dizionario-Biografico\)/#google_vignette](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bracci_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette) (ultima consultazione: 30.01.2026).

il Portogallo, fu incaricato di eseguire sette statue e un rilievo⁸⁶¹. Ma non solo: i motivi per una commissione così vasta allo scultore si deve anche all'ambito personale, giacché, più di una volta, a Monaldi fu ordinato di ritrattare Don José Maria da Fonseca Évora⁸⁶² (Fig. 53). Tale apprezzamento viene ulteriormente giustificato dalla scelta di affidare l'esecuzione del *San Francesco* mafrese allo scultore, espressione diretta della sua profonda devozione francescana⁸⁶³.



Fig. 53 Carlo Monaldi, José Maria da Fonseca Évora, ca. 1740, Vila Viçosa, Palazzo Ducale.

Se nella selezione degli artisti si riconosce lo sforzo di Fonseca Évora nel soddisfare le esigenze del Sovrano, in quella dei soggetti non vi sono spiegazioni delle varie missive scambiate su un coerente programma iconografico. A differenza di altre grandi imprese scultoree del tempo paragonabili nella complessità all'opera di Mafra, come l'*Apostolato* di San Giovanni Laterano, il progetto scultoreo portoghese non ebbe una direzione artistica, date le

⁸⁶¹ T. L. M. Vale, *As encomendas...*, in N. M. Ferreira-Alves (a cura di), *op. cit.*, p. 588.

⁸⁶² Su questa committenza si veda J. Teixeira, *Carlo Monaldi. Busto di D. Frei José Maria da Fonseca Évora*, in *Exposição Comemorativa do Bicenténio do Ministerio das Finanças*, Lisbona 1989, p. 80; P. Ferraris, *Carlo Monaldi. Ritratto di Padre José Maria da Fonseca Évora*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 509; T. L. M. Vale, *Retrato de Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752): uma miniatura romana da década de trinta do século XVIII*, in «Artis. Revista de História da Arte e Ciência do Património», n. 5, 2017; *Ead.*, *As encomendas...*, in N. M. Ferreira-Alves (a cura di), *op. cit.*, pp. 590-597; *Ead.*, *Arte e diplomacia...*, *cit.*, pp. 139-153.

⁸⁶³ J. Montagu, *João V...*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 387; cfr. T. L. M. Vale, *As encomendas...*, in N. M. Ferreira-Alves (a cura di), *op. cit.*, p. 387.

circostanze geografiche della committenza, per le quali il committente-intermediario e gli artisti pensavano alle statuelocate in uno spazio architettonico a loro astratto (sebbene avessero le misure). Ma questo non doveva essere un impedimento: gli artisti, pur non conoscendo direttamente il locale nel quale sarebbero stato a inserirsi le loro statue, erano chiamati a «creare una figura tale da occupare uno spazio ristretto senza lasciare troppo vuoto e che si proiettasse verso lo spettatore sia materialmente che emozionalmente»⁸⁶⁴. Inoltre, Fernandes Pereira, mettendo in paragone la decorazione mafrese e quella lateranese (visto che quest'ultima viene indicata come il principale riferimento linguistico) ha evidenziato la mancanza di un denominatore comune nel progetto di João V, che in quella romana è ben presente trattandosi di un *Apostolato*, concludendo che, nel caso di Mafra, è «a arquitectura que assume protagonismo»⁸⁶⁵ (Fig. 54). Tale carattere non stupisce che, per la creazione di un gruppo scultoreo del genere, solo paragonabile a livello dimensionale a San Pietro a Roma, la committenza abbia acquistato «obras de qualidade muito diferenciada», risultato dall'insieme di circostanze che definirono la loro produzione⁸⁶⁶.



Fig. 54 Galilea del Palazzo-Convento di Mafra.

⁸⁶⁴ *Ivi.*, p. 388.

⁸⁶⁵ J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, cit., p. 33.

⁸⁶⁶ T. L. M. Vale, *As encomendas...*, in N. M. Ferreira-Alves (a cura di), *op. cit.*, p. 589.

19.5. L'opera di scultura di figura

Francesco Maria Schiaffino

La sopranominata lettera del 10 maggio 1730, più ampia e dettagliata nei contenuti, assume una particolare rilevanza in relazione a un'opera specifica: il *Crocifisso in gloria con due angeli adoranti* (Figg. 55 e 56). Nella missiva Correia de Abreu scrisse:

«[...] estimo conveniente aduertir a V. Rma. Que as primeiras que se deuem acabar, e que V. Rma. Deue hir mandando primeiro, serão sucessivamente pella Ordem Seguinte = Primeiramente hum Crocifisso com a sua gloria, e duos anjos grandes em acto de adoração, o qual deue hir colocado na Capella maior, sobre o retabolo do Altar; [...]»⁸⁶⁷.

Venne così stabilito un preciso ordine di priorità per l'esecuzione delle sculture: al primo posto il *Crocifisso*, seguito da un rilievo con la *Vergine, il Bambino e Sant'Antonio*, e dalle statue per la facciata (*San Domenico, San Francesco, Santa Chiara ed Elisabetta d'Ungheria*) e per il vestibolo (*San Vincenzo e San Sebastiano*). La necessità di dare vita a un programma decorativo interamente italiano, coerente con il linguaggio romano ereditato da Camillo Rusconi, condusse, come si è visto, a un'intensa attività di ricerca da parte di Don José Maria da Fonseca Évora nelle botteghe romane. Partendo dagli scultori che avevano intrapreso un percorso formativo presso l'officina del maestro o nel cantiere principale della sua attività, San Giovanni Laterano, il delegato portoghese entrò inevitabilmente in contatto anche con artisti attivi al di fuori del centro romano. Tra questi figurava l'autore del prioritario *Crocifisso*: il genovese Francesco Maria Schiaffino (1688-1763)⁸⁶⁸.

⁸⁶⁷ Ead., *A escultura italiana de Mafrá*, cit., p. 129.

⁸⁶⁸ Su Francesco Maria Schiaffino si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 279-283; E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 172; E. Gavazza, *La collaborazione Carlone-Schiaffino nella Basilica di Carignano a Genova*, in «Arte Lombarda», n. 2, VII, 1962, pp. 105-116; Ead., *Per lo scultore F.M. S. Il Deposto di Caterina Fieschi nella chiesa genovese dell'Annunziata di Portoria*, in «Arte lombarda», X, 1965, pp. 179-190; P. A. Figari, *Documenti ufficiali sulla famiglia dei due scultori genovesi Bernardo e F.M. S.*, in «La Madonna del Boschetto: bollettino del santuario», n. 2, 1988, pp. 20-24; F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, pp. 183-186; Ead., *Contributo a F.M. S. e a Francesco Baratta*, in *Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale*, n.s., I, 1989, pp. 59-66; S. Bajard, *Francesco Maria Schiaffino*, in J. Breuille (a cura di), *Dictionnaire de la Sculpture*, Parigi 1992, p. 501; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, pp. 199-204; M. Bruno, *Volti scolpiti: il percorso parallelo della scultura in marmo*, in D. Sanguineti (a cura di), *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, Genova 2011, pp. 154-174; F. Franchini Guelfi, *F.M. S. e la sua bottega: dal santuario dell'Acquasanta ai progetti per gli argentieri genovesi*, in «Arte cristiana», n. 902, 2017, pp. 350-355; L. Bergamo, *Schiaffino, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-schiaffino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-schiaffino_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 31.01.2026) (con bibliografia precedente).

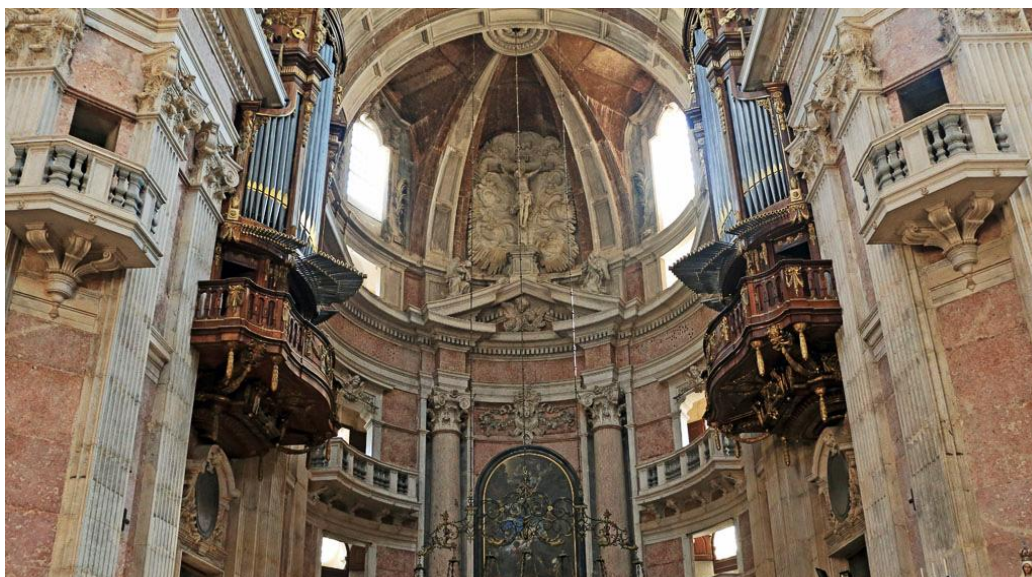


Fig. 55 Francesco Maria Schiaffino, *Crocifisso in gloria con due angeli adoranti*, 1730 - ante 1750, Mafra, Altare della Basilica del Convento.

È Franchini Guelfi a suggerire che il nome di Schiaffino emerga nell'ambiente gravitante attorno alla bottega del già citato Giuseppe Rusconi⁸⁶⁹ (classificato di *terza categoria* a Mafra⁸⁷⁰), il quale, avendo collaborato direttamente con il rinomato Camillo, dovette verosimilmente conoscere anche lo scultore ligure, che tra il 1721 e il 1724 compì a sua volta un periodo di formazione presso il maestro. Francesco Maria, fratello minore di Bernardo Schiaffino, dopo «un breve studio di lettere»⁸⁷¹, si dedicò alla scultura entrando, come il fratello, nella bottega di Domenico Parodi figlio di Giovanni Antonio. Terminato il periodo di *accartazione*, lavorò anonimamente accanto a Bernardo fino all'età di trentatré anni, quando, su suggerimento di Gerolamo Paolo Piola, si recò a Roma per perfezionarsi nell'arte scultorea. Ratti riferisce il compiacimento del maestro per quel discepolo «che diede tosto belle prove della sua ottima disposizione a divenire un eccellente Scultore», scrivendo «con distinta lode al Piola; notificandogli la seria applicazione, e lo spedito avanzamento del Giovanetto.». Il soggiorno romano si rivelò determinante per la formazione di Francesco Maria Schiaffino, dove per quattro anni poté studiare le «insigni statue sì latine, che greche», le opere di Michelangelo e di Bernini, nonché le grandi imprese scultoree presenti all'epoca nella città, dalla Chiesa del Gesù alle basiliche di San Pietro e di San Giovanni Laterano. Proprio in quest'ultima assorbì il linguaggio dei maggiori protagonisti del tempo, incluso lo stesso Rusconi. Nel contesto

⁸⁶⁹ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 229; *Ead.*, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 229.

⁸⁷⁰ Cfr J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, *cit.*, pp. 29-30.

⁸⁷¹ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 280.

produttivo romano Schiaffino ebbe inoltre modo di entrare in contatto con altri che lasciarono un'impronta significativa sul suo percorso d'apprendistato, come lo stuccatore bolognese Giuseppe Maria Mazza (1653-1741)⁸⁷², conosciuto nel 1722, la cui opera in quegli anni era improntata a un classicismo sereno e aulico, caratterizzato da forme ampiamente movimentate e da superfici luminose, segnate da morbidi effetti pittorici⁸⁷³. Tali influenze introdussero Schiaffino alla cosiddetta «romana “maniera grande”» (già presente a Genova dopo il rientro di Gerolamo Paolo Piola) che durante gli anni romani si intensificò sensibilmente, divenendo «una delle componenti della cultura di Francesco, ma attraverso un processo di riduzione e di sensibilizzazione dal “grandioso” al “grazioso” e dal “dimostrativo” al “decorativo”»⁸⁷⁴.



Fig. 56 Francesco Maria Schiaffino, *Crocifisso in gloria con due angeli adoranti* (particolare), 1730 - ante 1750, Mafra, Altare della Basilica del Convento.

⁸⁷² Su Giuseppe Maria Mazza si veda E. Riccomini, *Ordine e Vaghezza: scultura in Emilia nell'età Barocca*, Bologna 1972, pp. 90-107; F. Sinagra, Mazza, *Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-mazza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-mazza_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 31.01.2026).

⁸⁷³ F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 284.

⁸⁷⁴ *Ibidem*.

Queste novità avrebbero potuto giustificare, come osserva Ratti, un soggiorno più lungo o persine stabile nella Città Pontificia; tuttavia, la richiesta di Bernardo di farlo rientrare a Genova – sia per l'aggravarsi delle condizioni del padre morente, sia per le numerose commissioni da consegnare in bottega – interruppe tale possibilità. Circa un anno dopo il suo ritorno, Bernardo morì (1725) e l'officina passò sotto la direzione di Francesco Maria, che intraprese un percorso di «moltissima fama»⁸⁷⁵, divenendo rapidamente uno dei protagonisti dell'ambiente scultoreo genovese⁸⁷⁶.

Tornando alla questione della committenza del *Crocifisso*, sebbene la ricostruzione proposta da Franchini Guelfi appaia altamente plausibile, altri studiosi hanno suggerito ulteriori elementi a sostegno della scelta dello Schiaffino quale unico genovese coinvolto nel complesso panorama degli scultori italiani impegnati a Mafra. Pier Paolo Quieto ha richiamato la già consolidata fama dell'artista nel Regno lusitano, derivante dai suoi primi contatti con l'ambiente cortese portoghese, come possibile motivazione dell'affidamento dell'opera⁸⁷⁷, ricordando una commissione successiva alla morte di Bernardo, avvenuta tramite Jacopo Antonio Ponzanelli, come riferisce Ratti: «indi ebbe dall'egregio Scultore Ponsonelli la commissione d'alcuni busti di marmo, che furono mandati in Portogallo.»⁸⁷⁸. Nella versione manoscritta, tuttavia, il biografo, trattando della *vita* di Jacopo Antonio Ponzanelli, fornisce maggiori dettagli, come riportato da Belloni: «i busti erano ventiquattro e l'ordinazione veniva dal Portogallo tramite il Marchese Marcantonio Grillo; ma il tempo nel quale avrebbero dovuti essere fatti era poco per cui, con sommo dispiacere dell'altro scultore, dodici busti furono fatti fare a Francesco Maria.»⁸⁷⁹. Su questa committenza la critica non ha sviluppato studi approfonditi, sia per la mancata individuazione delle opere, sia per la lacuna documentaria che impedisce una ricostruzione storico-artistica della vicenda. Sophie Bajard, nella voce dedicata a Francesco Maria Schiaffino nel *Dictionnaire de la Sculpture*, ha ipotizzato un breve soggiorno portoghese dell'artista negli anni Trenta, durante il quale avrebbe lavorato per Mafra e per il Monastero di São Vicente de Fora⁸⁸⁰; tuttavia, in assenza di riscontri documentari, tale informazione appare poco credibile. L'unica fonte che menziona esplicitamente i busti rimane la versione manoscritta di Ratti, nella quale emergono anche differenze stilistiche tra Schiaffino

⁸⁷⁵ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 279.

⁸⁷⁶ La fama della bottega dello Schiaffino, già imponente nei tempi di Bernardo, guadagnò un ulteriore ritmo dopo la morte di Francesco Biggi nel 1728, la quale condizionò una vera diminuzione a causa della scomparsa del principale collaboratore di scultura di Domenico Parodi.

⁸⁷⁷ P. P. Quieto, *D. João V...*, *cit.*, p. 76.

⁸⁷⁸ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 281.

⁸⁷⁹ V. Belloni, *op. cit.*, p. 232.

⁸⁸⁰ S. Bajard, *Francesco Maria Schiaffino*, in J. Breuille (a cura di), *op. cit.*, p. 501.

e Ponzanelli: «il Schiaffino si piccò di lavorarli con una diligenza inarrivabile, con merletti, galloni, catenelle fatte con tutta la maggior finezza e meccanica; per lo contrario il Ponsonelli li fé di tocco sprezzante e di meno fatica»⁸⁸¹. Questa osservazione evidenzia l'attenzione di Schiaffino per la resa superficiale del marmo e per la raffinatezza decorativa, a scapito di una più intensa caratterizzazione emotiva, aspetto che trova riscontro nella sua formazione romana e nel suo linguaggio barocchetto.

Un ulteriore contributo è stato fornito da Montagu, che ha ipotizzato come la necessità di reperire marmo di alta qualità – richiesta esplicitamente da Don José Correia de Abreu nella lettera del 10 maggio 1730 – abbia favorito il contatto tra Fonseca Évora e Schiaffino tramite scultori carraresi (quali Giuseppe Baratta e Battista Vacca⁸⁸², anch'essi coinvolti nel progetto mafrese) data l'attività estrattiva, come si è detto, legata all'ambito genovese.

Pur non essendo definitivamente comprovabili, tali ipotesi convergono su un dato certo, attestato da una lettera inviata da Lisbona il 27 settembre 1730, dalla quale emerge che Francesco Maria Schiaffino e la sua opera erano ampiamente conosciuti in Portogallo: «Estimo muito que Schiaffino se encarregue de fazer o Christo, Anjos, e Gloria de Marmore pois as noticias que aqui temos de ser hum brauo escultor, porem ao mesmo tempo muito careiro, e sobre esta materia V. Rma. Se saiba regular em forma que se lhe pague somente o justo; [...]»⁸⁸³. La missiva rivela una conoscenza diretta non solo della qualità artistica dello scultore, ma anche dei costi da egli praticati, forse in relazione a opere già destinate al Portogallo – forse quei dodici busti riferiti dal Ratti e riportati da Bajard – oppure, come suggerito da Ayres de Carvalho, grazie alla lunga permanenza romana di Correia de Abreu che fece conoscere la produzione schiaffiniana. Al di là di tale dubbio, resta il fatto che lo scultore genovese godeva di grande apprezzamento in Portogallo, circostanza che giustificherà, come si vedrà in seguito, ulteriori commissioni da parte dell'entourage regale.

Il *Crocifisso adorato da angeli*, come già accennato, aveva la priorità rispetto alle altre cinquantotto statue e venne frequentemente menzionato nella corrispondenza successiva all'assegnazione dell'incarico allo scultore, tra maggio e settembre del 1730. Tuttavia, i tempi lenti della bottega genovese, probabilmente impegnata in numerose commissioni, fecero ritardare la conclusione dell'opera rispetto a quanto concordato. In una missiva del 13 maggio 1732, Correia de Abreu esprime infatti l'urgenza di vedere concluso al più presto il gruppo

⁸⁸¹ V. Belloni, *op. cit.*, p. 232.

⁸⁸² J. Montagu, *João V...*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 388.

⁸⁸³ Il passaggio della lettera è citato in T. L. M. Vale, *A escultura italiana de Mafra*, *cit.*, p. 25.

scultoreo, «porq.to querem descobrir a Cap.^a p^a Novembro, e dezejão ter tudo acabado p.^a então.»⁸⁸⁴. Nell'attesa di notizie sull'avanzamento del *Crocifisso*, a Lisbona, lo scultore portoghese José de Almeida, fu incaricato di realizzare una copia identica in legno, destinata a essere collocata provvisoriamente fino all'arrivo dell'opera marmorea di Schiaffino. Questo fu uno degli artisti inviati da João V a Roma per perfezionare la propria arte, formatosi presso Carlo Monaldi – quest'ultimo coinvolto nell'impresa mafrese – e rimanendo nella Città Papale per circa dieci anni, fino al 1728, quando fu costretto a rientrare in Portogallo per ragioni diplomatiche. Secondo la critica, a De Almeida fu affidato il compito di eseguire il modello destinato allo Schiaffino, come attestato dalla notizia del suo imbarco dal porto di Lisbona il 3 gennaio 1731 («Agora estou para imbarcar o modelo de Gloria e Christo que deue fazer em Genova Schiaffino.»⁸⁸⁵). Sebbene nella corrispondenza non compaia esplicitamente il nome di De Almeida come autore del progetto del gruppo, è lecito ritenere, alla luce delle circostanze della commissione, che egli ne sia stato l'ideatore effettivo, rivelando una competenza rara nel contesto portoghese dell'epoca, ed essendo probabilmente l'unico in grado di concepire una composizione di tale complessità secondo un'impostazione esplicitamente romana. Tuttavia, l'ambizione del Sovrano di realizzare un programma scultoreo integralmente affidato ad artisti provenienti dall'Italia non avrebbe consentito il coinvolgimento “finale” di De Almeida nell'impresa joanina, nonostante le sue indubbie qualità, poiché l'immagine che si intendeva trasmettere, nell'ambito della politica artistica di João V, doveva necessariamente associarsi all'eccellenza della produzione italiana.

Per quanto riguarda l'arrivo del *Crocifisso* da Genova, non se ne conosce con esattezza la data; è tuttavia certo che nel 1750 l'opera si trovasse già a Mafra, poiché in quell'anno la copia lignea eseguita da José de Almeida venne donata da João V alla Chiesa di Santo Stefano di Alfama a Lisbona⁸⁸⁶, dove tuttora si trova. L'opera marmorea, anch'essa ancora oggi collocata nella sua destinazione originaria sopra il fastigio dell'altare maggiore, costituisce una delle opere più prestigiose dello scultore genovese, «per la quale gliene venne molto onore e plauso.»⁸⁸⁷. Il monumentale *Crocifisso in gloria angelicata* si distingue per un'imponenza travolgente – «alta trentatré palmi»⁸⁸⁸ – ed è circondato da un denso apparato di nuvole e angioletti che, pur nell'intento di trasmettere al fedele il dolore della Passione di Cristo, collocano l'opera, per la marcata componente decorativa dello scenario angelico, in una fase

⁸⁸⁴ Il passaggio della lettera è citato in A. Ayres de Carvalho, *D. João V...*, cit., p. 416.

⁸⁸⁵ *Ivi.*, p. 413.

⁸⁸⁶ J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, cit., p. 142.

⁸⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸⁸ M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 200.

stilistica distinta rispetto alla produzione genovese finora esaminata. Concepito per essere osservato da una distanza considerevole (e dunque privo di quella minuziosa rifinitura riscontrabile in sculture destinate a una fruizione ravvicinata) il gruppo rivela con particolare evidenza il «linguaggio di nobile solennità tipico del barocco romano di quegli anni», che lo Schiaffino ebbe opportunità di sperimentare di persona, «che era perfettamente consono all'aulica grandiosità della basilica di Mafra»⁸⁸⁹. Per questa esecuzione, come riporta Ratti nel manoscritto, l'artista realizzò «molti studii ed in particolare alcuni modelli in piccolo di cera assai diligenti», affinché l'opera riuscisse «bellissima e lavorata con tutta pulitezza»⁸⁹⁰. Il *Crocifisso* divenne rapidamente celebre suscitando grande curiosità nell'ambiente artistico della Superba, come ha suggerito Franchini Guelfi, «dove certamente tutti gli artisti genovesi si recarono nella bottega dello Schiaffino a vedere l'opera»⁸⁹¹. L'apprezzamento non si limitò tuttavia al contesto genovese: anche in Portogallo l'opera mafrese di Francesco Maria ebbe significative ripercussioni, come dimostra il *Crocifisso in gloria* realizzato per la Cattedrale di Évora, anch'esso collocato nella cappella maggiore, eseguito nel 1736 su progetto del pittore Vieira Lusitano (1699-1783)⁸⁹² e scolpito da Manuel Dias (1688-1755)⁸⁹³, il cui modellato riprende il medesimo schema compositivo e un analogo effetto estetico⁸⁹⁴ (Fig. 57).

Nell'edizione manoscritta di Ratti, il biografo aggiunge un'ulteriore informazione di rilievo, ossia il contributo di un allievo, Giovanni Domenico Olivieri (1708-1762)⁸⁹⁵, il quale, con grande probabilità, avrebbe eseguito una parte consistente del gruppo scultoreo, in virtù delle sue qualità, essendo uno «che per lavorare il marmo pochi ha avuto pari»⁸⁹⁶. L'omissione di tale indicazione nella versione stampata rivela verosimilmente la volontà di non ridimensionare il merito dello scultore, nonostante fosse noto il ricorso sistematico a collaboratori e allievi, mentre il suo apporto principale consisteva soprattutto nella progettazione dei bozzetti e nella direzione dell'esecuzione, aspetto sul quale si tornerà più avanti.

⁸⁸⁹ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 230.

⁸⁹⁰ M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 200.

⁸⁹¹ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 230.

⁸⁹² Su Vieira Lusitano si veda N. Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII – Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, s.l. 1995, pp. 47-79.

⁸⁹³ Su Manuel Dias si veda R. Dos Santos, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁹⁴ J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, *cit.*, p. 142.

⁸⁹⁵ Su Giovanni Domenico Olivieri si veda M. L. T. Baldo, *Giovan Domenico Olivieiri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid 1992.

⁸⁹⁶ M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 200.



Fig. 57 Vieira Lusitano e Manuel Dias, *Crocifisso in gloria*, 1736, Évora, Cattedrale.

19.6. Altre committenze per Mafra

Anton Maria Maragliano

Il 17 settembre 1736, sei anni dopo l'inaugurazione della Basilica mafrese, vi si stabilì il Terz'Ordine Franciscano di Penitenza, dando vita a uno dei più vivaci nuclei religiosi dell'epoca. Esso fu potenziato soprattutto dalla presenza di numerosi agenti che, nel corso degli anni, si trasferirono a Mafra nell'ambito delle *Opere Reali*, iscrivendosi in gran numero all'omonima società allora istituita e posta sotto la protezione di João V⁸⁹⁷. Sulla base di un'attività religiosa prevalentemente orientata all'accoglienza di nuovi fratelli – arrivando nell'arco di alcuni decenni a più cinquemila individui che presero l'abito⁸⁹⁸ – molti membri del Terz'Ordine furono maestranze attive all'interno del complesso. È il caso dei già citati figli di Carlo Battista Garvo, Carlo Battista *il Giovane* e Antonio Battista, operanti a Mafra e rimastivi anche dopo la morte del padre nel 1724, proseguendo l'attività marmorea di famiglia grazie alla fitta rete di contatti con Genova. Dunque, avendo ormai raggiunto un numero considerevole di devoti, l'Ordine decise di intensificare la propria attività devozionale inaugurando, il 27 marzo 1740, una processione annuale. L'iniziativa fu principalmente stimolata dal dono, avvenuto

⁸⁹⁷ S. Saldanha, *Um crucifixo...*, cit., p. 44.

⁸⁹⁸ *Ibidem*.

l'anno precedente, dal genovese Domenico Massa (??-1755)⁸⁹⁹, di un *Crocifisso* ligneo eseguito in Italia (Fig. 58). Le fonti d'archivio attestano la sua presenza in Portogallo già nel 1739 – probabilmente da pochi mesi – quando risulta assunto per la funzione di mastro falegname responsabile della sistemazione e collocazione delle campane nelle rispettive torri; nello stesso anno, il 19 marzo, egli fu ammesso nel Terz'Ordine di Penitenza.

Il *Crocifisso* di «madeira emcarnado a polimento de sete palmos de comprido»⁹⁰⁰ – al quale venne dedicato un'intera parte del documento ufficiale della cerimonia processionale – è menzionato nelle fonti come un'opera commissionata da Domenico Massa a Genova. Tale indicazione ha condotto Ayres de Carvalho ad attribuirlo allo scultore Anton Maria Maragliano, in virtù della sua notorietà quale principale esportatore di sculture lignee, in particolare di crocifissi, verso la Penisola Iberica – come già dimostrato – ipotesi recentemente ripresa anche da Saldanha. La studiosa ha individuato nelle affinità formali dell'opera mafrese il principale argomento attributivo, richiamando i tratti distintivi della produzione del maestro genovese: «Obras persuasivas, evidenciando o martírio e a agonia de Cristo, uma das características mais marcantes dos crucificados de Maragliano são as suas composições assimétricas e serpenteadas, através da torsão e arqueamento do corpo.». E, in effetti, il *Crocifisso* si presenta come un'immagine di intensa drammaticità, «num efeito de tensão acentuado pela forte inclinação da cabeça», pur conservando una profonda serenità espressiva⁹⁰¹.

L'osservazione attenta consente di cogliere affinità con opere della fase matura dello scultore, in particolare con il *Crocifisso* della Chiesa della Santissima Annunziata a Spotorno⁹⁰² (Savona, 1725-1730 circa), soprattutto nella resa compositivo-plastica del panneggio, caratterizzato da un insieme di pieghe svolazzanti sul lato destro, e nella compostezza anatomica, correttamente eseguita (Fig. 59). Al contempo, la caduta della testa e delle ciocche di capelli, che accentuano l'abbandono del corpo morto ancora appeso alla croce, trova un più diretto confronto con il *Crocifisso* della Chiesa di Nostra Signora del Carmine a Cadice (1733-1736)⁹⁰³, affine anche per la resa della policromia realistica, segnata dal sangue che scorre dalla ferita. Tenendo conto di tali affinità linguistiche, si può ipotizzare l'esecuzione del *Crocifisso*

⁸⁹⁹ Su Domenico Massa si veda N. Alessandrini, *Revelando Domenico Massa: contributo para a História da vivência de um genovês no Estaleiro da Real Obra de Mafra e Devoto da Ordem Terceira da Penitência*, in T. Henriques (a cura di), *Mafra Sacra: Memória e Património*, Mafra 2017, pp. 326-335.

⁹⁰⁰ Arquivo da Irmandade da Ordem Terceira da Penitência de Mafra, Livro 1º das eleições, capítulos, decisões e assentos da mesa da Irmandade da Ordem Terceira da Penitência de Mafra, Nº 1, fl. 3 citato in S. Saldanha, *Um crucifixo...*, cit., p. 45.

⁹⁰¹ *Ivi.*, p. 46.

⁹⁰² Su questo *Crocifisso* si veda D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, cit., p. 356.

⁹⁰³ Su questo *Crocifisso* si veda *Ivi.*, p. 366.

mafrese negli anni Trenta del Settecento (ante 1739), forse qualche anno prima della partenza di Domenico Massa per il Portogallo, configurandolo probabilmente come una delle ultime opere di Anton Maria Maragliano. Inoltre, poiché Massa operò nel campo della produzione lignea (sebbene non vi siano registri che attestino una sua attività scultorea), si può ipotizzare un rapporto di amicizia tra egli e Maragliano. Domenico Massa, essendo stato contattato dalle autorità portoghesi per trasferirsi a Mafra, avrebbe potuto richiedere allo scultore un'opera da offrire in dono alla committenza portoghese, come un piacere.



Fig. 58 Anton Maria Maragliano, *Crocifisso*, ante 1739, Mafra, Convento. (A destra un particolare del volto insanguinato).

Tuttavia, se da un lato l'ambito artistico della scultura può essere ricondotto con buona probabilità ad Anton Maria Maragliano, dall'altro l'esecuzione solleva ancora alcuni interrogativi, soprattutto se si considera l'ampiezza della sua bottega, popolata da numerosi discepoli e seguaci. Nell'intento di evadere l'ingente mole di commissioni, non è raro riscontrare l'intervento di mani diverse in molte delle produzioni, aspetto che Saldanha non ha trascurato nella sua analisi. La fama raggiunta dalla produzione lignea del Maragliano favorì infatti la diffusione di un linguaggio formalmente stereotipato, adottato da giovani scultori formati presso la bottega del maestro e successivamente attivi in modo autonomo; tuttavia, come evidenziano gli studi sui maraglianeschi, tale produzione è spesso priva di documentazione, essendo talvolta inglobata nella mano del maestro, anche a causa

dell'anonimato in cui molti di essi operarono⁹⁰⁴. Ciononostante, la studiosa, assumendo come riferimento il catalogo di Sanguineti del 2012⁹⁰⁵ – nel quale, però, l'opera in questione non compare – ha sostenuto, con non poca convinzione, la diretta partecipazione di Anton Maria Maragliano alla realizzazione del *Crocifisso* mafrese, consentendo così l'aggiornamento del vasto corpus attribuito allo scultore.



Fig. 59 Anton Maria Maragliano, (A sinistra) *Crocifisso*, ca. 1725-1730, Savona, Chiesa della Santissima Annunziata a Spotorno; (a destra) *Crocifisso*, ante 1739, Mafra, Convento.

20. La Chiesa di Santo Antão do Tojal

20.1. Accenni sulla Chiesa

Con l'insediamento del governo joanino, il Portogallo entrò pienamente nella stagione barocca. L'azione mecenatica dell'élite ecclesiastica – seppur su scala ridotta rispetto a quella regia – si inserì in un momento di significativo sviluppo, nel quale la sua «vitalidade criadora» si manifestò nell'affermazione tramite la rinnovazione di spazi preesistenti, edificati in periodi storici anteriori⁹⁰⁶. Orientata verso la corrente italianizzante del *Magnanimo*, la committenza

⁹⁰⁴ *Id.*, *Scultura genovese...*, cit., pp. 215-238.

⁹⁰⁵ *Id.*, *Anton Maria Maragliano...*, cit.

⁹⁰⁶ J. Fernandes Pereira, *A acção artística do primeiro patriarca de Lisboa*, Lisboa 1991, p. 53.

privata, ormai seriamente permeata dalla cultura europea e non più indirizzata da schemi culturali di mera autopromozione, poté beneficiare dei contatti con artisti e architetti italiani. La stabilità politica, associata alla momentanea ricchezza del Paese, aprì la possibilità di un'acculturazione dell'entourage regale che procedette in parallelo con la volontà civilizzatrice di una società tendente a una maggior urbanizzazione, in contrasto con la realtà prevalentemente rurale del periodo pre-restaurazione. In seno alla corte nacque il movimento intellettuale delle *luzes joaninas* che, con la partecipazione del Re, favorì la diffusione in maniera più complessa di nuove tendenze capaci di rivitalizzare il panorama artistico lusitano⁹⁰⁷.

Tale trasformazione fu percepita tanto dalla cerchia aristocratica – come analizzato nei casi dei due giardini lisbonesi – quanto da quella religiosa, cui apparteneva anche il committente della chiesa di Santão Antão do Tojal, di cui si parlerà in seguito. Come ha osservato Carlos Matos dos Reis, loro misero in pratica il gusto dell'epoca, non attraverso il restauro di edificazioni anteriori, ma con la costruzione di nuovi edifici, «destacando-se, neste campo, a constituir de quintas com o seu palácio e jardim, ao longo do percurso da chamada Estrada Real, que ligava a capital a Mafra, servindo assim como moradias que poderiam receber o monarca nas suas deslocações.»⁹⁰⁸. Il complesso architettonico e urbanistico di Tojal (Fig. 60) – costituito da chiesa, palazzo, giardino e piazza – si inserisce in questo contesto. Esso si trova nel distretto di Loures, nei dintorni di Lisbona, un'area sfruttata dalla nobiltà e da alti dignitari nel corso dei secoli per l'erezione delle proprie tenute⁹⁰⁹. Il caso di Santo Antão di Tojal è particolarmente importante per la storia dell'arte portoghese poiché, come ha evidenziato Fernandes Pereira, consente di comprendere la successione delle tendenze stilistiche che caratterizzarono le varie epoche, soprattutto per quanto riguarda l'edificio della chiesa⁹¹⁰.

Quest'ultima fu inizialmente innalzata fra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo dal Vescovo di Lisbona Don Domingos Jardo, che a tre navate e con tombe poste sul pavimento di quella centrale, seguiva le concezioni tipicamente medievali. Sorse all'interno della tenuta denominata *Pero Viegas*, la quale servì fino al XIX secolo come proprietà agricola al servizio del vescovato della città. Nel 1554 il complesso subì una vasta riforma, patrocinata dal Vescovo Don Fernando de Meneses e Vasconcelos: pur mantenendo pressoché intatte le mura originarie, l'acquisto di terre limitrofe portò a un ampliamento significativo dell'area patrimoniale della

⁹⁰⁷ *Ivi.*, p. 64.

⁹⁰⁸ C. M. Dos Reis, *O jardim de Santo Antão do Tojal*, dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, 2017, p. 38.

⁹⁰⁹ È il caso delle tenute dei Conti di Castelo Melhor, dei Conti di Valadares e del Duca di Lafões. Cfr. *Ivi.*, p. 46.

⁹¹⁰ J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, cit., p. 50.

tenuta. All'interno del tempio, la principale riformulazione consistette nella cancellazione dello spazio medievale parcellizzato dalle colonne, sostituito da un'alternativa architettonica più attuale. I lunghi lavori si conclusero solo successivamente, già sotto il vescovato di Don Miguel de Castro che, oltre a completare l'intervento, ordinò la collocazione del proprio stemma in pietra⁹¹¹.



Fig. 60 Chiesa di Santo Antão do Tojal, Santo Antão do Tojal.

La proprietà rimase nelle mani del vescovato di Lisbona fino all'inizio del XVIII secolo, quando l'allora Vescovo Don Tomás de Almeida, constatandone lo stato di degrado, decise di avviare lavori di restauro e ampliamento⁹¹². Fu precisamente la sua azione a conferire alla chiesa un nuovo senso, «actualizando-a ao gosto e concepções do século XVIII»⁹¹³: la facciata venne interamente rimodellata (rimase soltanto l'antico portico, trasformato però in galilea), le tombe terragne sulla navata centrale furono spostate e l'interno guadagnò una nuova espressione grazie all'ornamentazione moderna di *azulejos* e *talha dourada*⁹¹⁴. Prima dei lavori promossi da De Almeida, il palazzo – come definito da Fernandes Pereira – toccava «a pobreza

⁹¹¹ *Ivi.*, p. 47.

⁹¹² Tale riforma è documentata da un manoscritto, già parzialmente trascritto, citato da Fernandes Pereira, dal quale è possibile ricavare informazioni rilevanti, quali le modifiche apportate, l'architetto che le realizzò e l'acquisto di terreni contigui funzionale all'espansione dell'area. Cfr. *Ibidem*.

⁹¹³ *Ivi.*, p. 48.

⁹¹⁴ Sulla decorazione barocca portoghese ad *azulejo* e a *talha dourada* si veda J. M. Dos Santos Simões, *A intenção decorativa do azulejo*, in «Litoral», n. 3, 1944, pp. 286-296; *Id.*, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisbona 1979; V. Serrão, *O "Brutesco Nacional" e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725)*, in J. P. Monteiro, M. A. Pinto De Matos (a cura di), *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*, Lisbona 2012, pp. 183-200; M. J. Coutinho, S. Ferreira, *Construindo Identidades: Reconhecimento dos elementos decorativos comuns na azulejaria, embutidos marmóreos e talha dourada*, in *A Herança de Santos Simões. Novas perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, Lisbona 2014, pp. 393-411.

arquitectónica»⁹¹⁵: le decorazioni erano semplici e le dimensioni modeste. Il giardino, costituito in generale da un orto con alcuni alberi da frutto e qualche pozzo, fu ampliato e completamente ristrutturato, assumendo una nuova configurazione in cui arte e natura si coniugavano in un'atmosfera visivamente coinvolgente e più fruibile. Infatti,

«De área rural, eleva-se a jardim de recreio. Rasgam-se novas alamedas, define-se o perfil geometricamente rigoroso do jardim, abre-se o seu espaço ao exterior através de um largo portão. [...] foram arrancadas todas as oliveiras, sendo substituídas por árvores ornamentais e flores. Os azulejos, alguns em painéis figurativos, pontuam profusamente o espaço e acentuam o seu carácter de lazer. No jardim se construirão ainda dois grandes tanques, ornados com 'caixões de pedra' vindos de Génova, e dois pequenos lagos ornamentais com dois pequenos leões. [...]. Depois, em dispersão ordenada, encontramos vários bustos, estátuas variadas, 'pirâmides de pedra' e dois pombais em forma cilíndrica decorados com azulejos figurativos (estrategicamente colocados no fim de duas alamedas principais), e bancos de pedra, com grandes painéis de azulejos no espaldar.»⁹¹⁶.

La menzione di Genova non è da trascurare: sebbene la critica attuale non abbia indagato sulla possibile paternità di quelle casse (e la documentazione finora analizzata non offra indizi⁹¹⁷), essa, come annota Fernandes Pereira, basandosi sul manoscritto settecentesco relativo alla ristrutturazione del complesso, riflette in un certo modo l'erudizione di Don Tomás de Almeida nella scelta di un contesto scultoreo adeguato alle esigenze dell'élite portoghese. Inoltre, l'applicazione del nuovo gusto emerge dal modo in cui l'intero complesso architettonico fu progettato, in particolare nelle varie facciate che, pur mantenendo un dialogo equilibrato con la tradizione nazionale *plain*⁹¹⁸, rispondono alle pretese ritmiche dell'espressionismo barocco attraverso giochi di luce e ombra creati dai loro elementi. Ciò fu possibile grazie al contributo dell'architetto romano Antonio Cannevari (1681-1764)⁹¹⁹, impegnato, attorno al 1725, nel disegno del Bosco Parrasio dell'Arcadia⁹²⁰, grazie all'azione mecenatica del Re portoghese. Abituato alla progettazione di fontane e ambienti idrici, Cannevari elaborò per il palazzo di Santo Antão una facciata concepita come una fontana,

⁹¹⁵ J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, cit., p. 50.

⁹¹⁶ *Ivi.*, p. 52.

⁹¹⁷ Inoltre, una corretta valutazione di tali manufatti non è oggi più possibile a causa dello stato attuale del giardino, in parte caratterizzato da sculture e fontane deteriorate e in parte da opere ormai smarrite. Cfr. *Ivi.*, p. 59.

⁹¹⁸ Sullo stile *chão*, o *plain style*, diffuso nel Cinquecento in Portogallo si veda G. Kubler, *Portuguese Plain Architecture between spices and diamonds 1521-1706*, Middletown 1972.

⁹¹⁹ Su Antonio Cannevari si veda J. Fernandes Pereira, Cannevari, António, in J. Fernandes Pereira (a cura di), op. cit., pp. 107-108; *Id.*, *Arquitectura Barroca em Portugal*, 2ª edizione, Lisbona 1992, pp. 80-83; P. Ferraris, *Antonio Cannevari a Lisbona (1727-1732)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), op. cit., pp. 57-68; M. Sousa Franco, *António Canevari, notável arquitecto barroco italiano*, in *Studium Dilectum. Coletânea de Homenagem ao Prof. Doutor Justino Mendes de Almeida*, Lisbona 1999.

⁹²⁰ Sul Bosco Parrasio dell'Arcadia si veda P. P. Quieto, op. cit., pp. 53-62; P. Ferraris, *Il Bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), op. cit., pp. 137-151.

scenograficamente inaspettata, che da un lato riflette le tendenze urbanistiche romane della sorpresa “spalancata” nelle piccole piazze (come dimostrano i noti casi della Fontana di Trevi, di Nicola Salvi, suo allievo, e la facciata slanciata di Santa Maria della Pace, di Pietro da Cortona), e dall’altro risponde alla volontà sociale di De Almeida, che intendeva servire la popolazione rendendo disponibile l’acqua proveniente da un piccolo acquedotto – anch’esso da egli commissionato allo stesso architetto.

Per il committente, la questione dell’articolazione tra la chiesa e il palazzo – tra lo spazio pubblico e quello privato – fu centrale e trovò la soluzione nell’adattamento di una delle sale della tribuna come elemento di passaggio. Riformulata dallo stesso Cannevari, la sala assunse una decorazione di gusto italianizzante, caratterizzata da un rivestimento marmoreo e da medaglioni (tendenza giunta in Portogallo, in un primo momento grazie al lavoro dei marmorari genovesi⁹²¹), definendosi come una sorta di *Sala de Bençãos*, persino segnalata dall’esterno da una piccola balconata, sulla falsa riga di quanto realizzato a Mafra per João V⁹²². Come già osservato, Don Tomás de Almeida apparteneva all’élite aristocratica colta e dotata di mezzi economici sufficienti a soddisfare le proprie esigenze estetiche all’interno del complesso quadro culturale joanino. La scelta dell’architetto per Santo Antão di Tojal risulta infatti direttamente influenzata da tale condizione. De Almeida, collocato nella seconda carica più alta a livello nazionale, doveva, a tutti gli effetti, esaltare, anche attraverso l’intervento dell’*architetto romano del Re*, «um cenário íntimo de glorificação pessoal»⁹²³. Antonio Cannevari, giunto a Lisbona nel luglio 1727, come attesta Matilde Sousa Franco⁹²⁴, ebbe come primo progetto la costruzione della torre dell’Università di Coimbra, di committenza regale, per poi, nell’anno successivo, avviare i lavori del complesso di Tojal, per il quale la critica colloca la sua attività tra il 1728 e il 1732, anno del suo rientro in Patria.

20.2. Il committente: il 1° Patriarca di Lisbona

Tra il 1723 e il 1726, durante il suo soggiorno presso la corte portoghese di João V, il naturalista svizzero Merveilleux scriveva: «A magnificência com que celebra o Patriarca de Lisboa chega a ultrapassar a do Papa nos dias mais solenes. Eu posso falar com conhecimento

⁹²¹ M. J. Coutinho, *A produção...*, cit., pp. 64-136.

⁹²² J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, cit., p. 51.

⁹²³ J. Fernandes Pereira, *Arquitectura...*, cit., p. 84.

⁹²⁴ Dopo l’impegno di Antonio Cannevari nei lavori di Montecassino, l’incarico venne affidato a Nicola Salvi, che da quel momento iniziò a firmare la documentazione relativa all’opera. Cfr. M. Sousa Franco, *António Cannevari...*, in *op. cit.*, p. 347.

de causa, pois vi celebrar um e outro.»⁹²⁵. La formazione del Patriarcato di Lisbona nacque come un'ambizione personale del Monarca, volto a ottenere, nel tentativo di legittimare la nuova dinastia dei Bragança, una distinzione che gli porterebbe dei vantaggi non solo sul piano interno, ma soprattutto su quello della politica estera, aspirando alla «criação de um devoto que tentava imitar em Lisboa a corte papal romana»⁹²⁶. In tale modo, a seguito delle pressioni di Giovanni V sul Papa Clemente XI – dapprima tramite l'azione diplomatica del Marchese di Fontes⁹²⁷ e poi tramite la vittoria della squadra navale portoghese contro i Turchi in occasione della richiesta papale alla quale la Corona portoghese rispose prontamente⁹²⁸ – il Pontefice acconsentì al Re la divisione della diocesi di Lisbona in due distretti, quello Orientale e quello Occidentale, conferendo a quest'ultimo il titolo di Patriarcale. Questa novità venne istituita il 7 novembre 1716 mediante una bolla papale, *In supremo apostolatus solio*, la quale elevò a Chiesa Patriarcale la Cappella Reale di San Tommaso (precedentemente elevata a Collegiata) e conferì le funzioni di primo Patriarca di Lisbona – ricoprendo in contemporanea anche quelle del Cappellano Maggiore della Cappella Reale – a Don Tomás de Almeida (1670-1754)⁹²⁹, allora Vescovo di Porto.

De Almeida godeva già di un elevato prestigio, non solo per gli incarichi che aveva ricoperto fino a quel momento, ma anche per le sue competenze politiche, maturate già sotto il regno di Pedro II, e per una propensione culturale perfettamente aggiornata al panorama artistico internazionale. Tali aspetti furono inoltre favoriti dal contesto familiare in cui era cresciuto: era, infatti, il secondo figlio del Conte di Avintes, membro del Consiglio di Stato e Governatore di Trás-dos-Montes, appartenente a una casata nobile in stretta relazione con la Corona dai tempi di João I⁹³⁰. Fu, pertanto, un ambiente che gli permise di avere una buona formazione (studiò presso il Collegio gesuita di Santo Antão a Lisbona) e di ricoprire posteriormente diversi incarichi di alto rango, prima della nomina a Patriarca, come ha elencato

⁹²⁵ A. Ayres de Carvalho, *As memórias...*, cit., p. 158.

⁹²⁶ J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, cit., p. 39.

⁹²⁷ Sull'azione diplomatica del Marchese di Fontes si veda S. Augusto, *Diário da Jornada de Roma do Embaixador Extraordinário, o Marquês de Fontes, no ano de 1712*, in «Máthesis», n. 18, 2009, pp. 81-108; T. L. M. Vale, *Arte e diplomacia...*, cit., pp. 46-62.

⁹²⁸ M. Lattanzi, *Cardinale Tommaso d'Almeyda (Lisbona, 1670-1754)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 518.

⁹²⁹ Per un approfondimento biografico del Patriarca di Lisbona Tomás de Almeida si veda X. Coutinho, *Um bispo do Porto primeiro "Patriarca" de Lisboa (1706) D. Tomás de Almeida*, Coimbra 1984, pp. 7-22; M. Lattanzi, *Cardinale Tommaso d'Almeyda (Lisbona, 1670-1754)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 518; A. F. Pimentel, *D. Tomás de Almeida (1716-1754)*, in C. Azevedo, S. Saldanha, A. Oliveira (a cura di), *Os Patriarcas de Lisboa*, Lisbona 2009, pp. 7-22; H. Neto, *Os homens da confiança régia ao tempo de D. João V*, dissertação de mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos, Universidade Nova de Lisboa, 2018 (relatore: Prof. A. C. Gouveia), pp. 57-91.

⁹³⁰ J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, cit., p. 40.

Fernandes Pereira: «secretário de Estado e chanceler-mor (D. Pedro II), prior de S. Lourenço (Lisboa), bispo de Lamego (1707), bispo do Porto»⁹³¹.

Nel giorno della presa ufficiale dell'incarico di Patriarca da parte del prelado il 13 febbraio del 1717, si realizzò in suo onore una festa fastosa «con un sontuoso ingresso a cavallo nella capitale lusitana, accolto e glorificato da tutte le rappresentanze della città, religiose e civili», con un corteo che lo portò alla Cappella Reale «decorata magnificamente da addobbi e parati»⁹³². Dunque, ritornando alla citazione di Merveilleux, tutta la pompa osservata da egli negli eventi dignitari del Patriarca riflette, nella realtà, la volontà del governo joanino di «dotar o Patriarcado de suficiente desafogo económico, para que condignamente D. Tomás de Almeida pudesse exercer o seu Cargo, que o Rei pretendia à imagem do Papa de Roma»⁹³³. Tale intenzione fu inevitabilmente accompagnata dalla necessità di costruire una nuova Patriarcale per la città, nella quale il potere ecclesiastico potesse essere esercitato con la dignità adeguata, poiché – come attestano alcune descrizioni dell'epoca⁹³⁴ – l'edificio preesistente, architettonicamente austero e composto da elementi eterogenei, non esaltava il grado di distinzione primariamente desiderato dal Re. Questa carenza sostenuta, a partire dei primi anni del Settecento, dal flusso di oro e pietre preziose provenienti dal Brasile, motivò l'azione mecenatica di João V che, come già ricordato, invitò alla sua corte artisti e architetti italiani con l'intento di far innalzare un edificio ispirato chiaramente a San Pietro a Roma, riferimento carico di significati ideologici e politici da un lato, ed estetici dall'altro. Sebbene tale progetto non abbia avuto il risultato sperato – o meglio, non sia mai stato effettivamente realizzato –, l'espressione artistica promossa dal Re, che si orientò poi verso il monumentale complesso di Mafra, influenzò profondamente le scelte delle committenze private, sia nell'adozione del medesimo linguaggio, sia nel coinvolgimento dei medesimi artisti. Tale dinamica si riscontra in particolare nelle committenze promosse da Don Tomás de Almeida, che confermò il proprio ruolo di primo piano come committente. È il caso di Francesco Maria Schiaffino – come si vedrà in seguito – e di Domenico Duprà (1689-1770)⁹³⁵, pittore torinese di formazione romana, chiamato a operare presso la corte portoghese nel 1718.

⁹³¹ Voce “Almeida, D Tomás de (1670-1754)”, José Fernandes Pereira, in “*Dicionário da Arte Barroca em Portugal*” coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, 1989, p. 27

⁹³² M. Lattanzi, *Cardinale Tommaso d'Almeyda (Lisbona, 1670-1754)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 518.

⁹³³ J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, *cit.*, p. 41.

⁹³⁴ Cfr. J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, *cit.*, p. 42.

⁹³⁵ Su Domenico Duprà si veda A. F. Pimentel, *Giorgio Domenico Duprà (1689-1770) Retrato de D. Tomás de Almeida, 1º Cardeal-Patriarca de Lisboa*, in *op. cit.*, pp. 80-81.

All'inizio degli anni Trenta, João V si rivolse nuovamente all'ambito pontificio nel tentativo di ottenere un'ulteriore e prestigiosa legittimazione per il suo Regno: l'attribuzione dell'investitura cardinalizia al Patriarca di Lisbona. Dopo una complessa serie di avvenimenti, accompagnati da forti tensioni e polemiche tra il papato, le monarchie europee – in larga misura contrarie a tale concessione – e il Regno portoghese stesso, circostanza che portò persino alla rottura delle relazioni diplomatiche con la Santa Sede (1727-1737), la Corona portoghese riuscì, infine, a imporsi. Il 20 dicembre 1737 Don Tomás de Almeida fu infatti elevato al cardinalato, sancendo una significativa vittoria politica e simbolica per il Sovrano lusitano.

20.3. Le opere di scultura di figura

Francesco Maria Schiaffino

La facciata della chiesa costituisce uno dei momenti architettonici che meglio definiscono le novità introdotte nella vasta campagna di rifacimenti, promossa dal 1° Patriarca di Lisbona. Essa, improntata al movimento pur conservando al contempo una struttura tendenzialmente statica, tipica dell'architettura portoghese, è articolata in tre nicchie, scandite da cornici decorative con fogliami di palma e sormontate da un fastigio curvilineo. All'interno di esse furono collocate tre statue: nella nicchia superiore centrale la *Madonna della Concezione* (Fig. 64) – sopra la quale compare l'iscrizione «IN CONCETIONE TUA/VIRGO IMMACULATA FUISTI/ORA PRO NOBIS/PATREM CUJUS FILIUM PEPERISTI»⁹³⁶ – e, in quelle inferiori ai lati del portale della chiesa, rispettivamente *Santa Isabella del Portogallo* e *San Giovanni di Dio* (Fig. 61).

Tali sculture sono state inserite dalla critica nel contesto delle importazioni scultoree provenienti dall'Italia. In primo luogo, infatti, esse segnano una consonanza con l'attribuzione cannevariana del progetto architettonico, a sua volta inserita nell'ambito delle committenze di gusto italiano promosse dalla corte joanina, come già accennato. Circa vent'anni fa Franchini Guelfi, nell'ambito della sua ricerca sulle sculture genovesi del Settecento in Portogallo, ha collocato le opere di Tojal nel contesto genovese, attribuendo, in particolare, l'*Immacolata* allo

⁹³⁶ J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, cit., p. 49.

scultore Francisco Maria Schiaffino e alla sua bottega⁹³⁷. Tale ipotesi è stata motivata dall'osservazione, da parte della studiosa, di «caratteri scultorei tipicamente genovesi nell'aggraziato volgersi della figura, nel finissimo rilievo pittorico della veste e nell'aereo, movimentatissimo panneggio del manto»⁹³⁸. L'*Immacolata* di Tojal presenta, come sostenuto da Franchini Guelfi⁹³⁹, evidenti affinità con un'altra *Immacolata* dello Schiaffino, eseguita intorno agli anni 1735-1740 per la chiesa genovese del Santissimo Salvatore (oggi nella chiesa del Santissimo Redentore)⁹⁴⁰ (Fig. 63). Un breve confronto consente di rilevare come la posa delle due sculture sia assai simile: le mani, giunte davanti al petto in atteggiamento di preghiera, sono orientate verso il lato sinistro, mentre la testa è rivolta verso il lato opposto; la figura è, inoltre, avvolta da un velo svolazzante che attraversa diagonalmente il corpo. Si tratta, tuttavia, di due opere che si discostano dalla soluzione compositiva più comunemente adottata dallo Schiaffino e da altri scultori genovesi nella realizzazione di immagini mariane, nelle quali si riscontra una preferenza per la collocazione delle mani tese sul petto⁹⁴¹. L'*Immacolata* portoghese resta comunque associabile stilisticamente alla produzione di Francesco Maria, poiché presenta alcune caratteristiche tipiche della sua scultura, quali il collo lungo e largo e la modellazione dinamica dei panneggi (aspetto già esplorato, come si è visto, dal fratello Bernardo). Altri valori spesso presenti nella sua produzione, come la delicatezza e la dolcezza – soprattutto nel volto – risultano invece, come osservato da Vale, «moderadamente observados na Virgem da igreja de Santo Antão do Tojal». Tale attenuazione è probabilmente dovuta al trattamento non perfettamente levigato della superficie scultorea, giustificabile con la destinazione dell'opera a uno spazio esterno e a una collocazione elevata, a differenza di altre immagini mariane concepite per una fruizione più ravvicinata da parte del fedele⁹⁴².

⁹³⁷ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 160; *Ead.*, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 230; *Ead.*, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 260.

⁹³⁸ *Ead.*, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 160.

⁹³⁹ *Ead.*, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 230.

⁹⁴⁰ Sull'*Immacolata* della Chiesa del Santissimo Redentore a Genova si veda *Ead.*, *Contributo a F.M. S...*, cit., pp. 59-61.

⁹⁴¹ Per offrire alcuni esempi di sculture mariane caratterizzate da tali elementi, si è scelto di presentare alcune immagini rappresentative, quali l'*Immacolata* di Jacopo Antonio Ponzanelli, nella Chiesa di Nostra Signora della Concordia ad Albisola Marina; l'*Immacolata Concezione* di Filippo Parodi, oggi conservata nella Chiesa di Santa Maria della Cella a Sampierdarena; e l'*Immacolata* di Francesco Maria Schiaffino nel Palazzo Balbi. Cfr. T. L. M. Vale, *As Estátuas de Santo Antão do Tojal. Contributo para um panorama da importação de escultura barroca genovesa para Portugal*, in «*Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa*», n. 5, 2006, p. 263.

⁹⁴² *Ivi.*, p. 159.

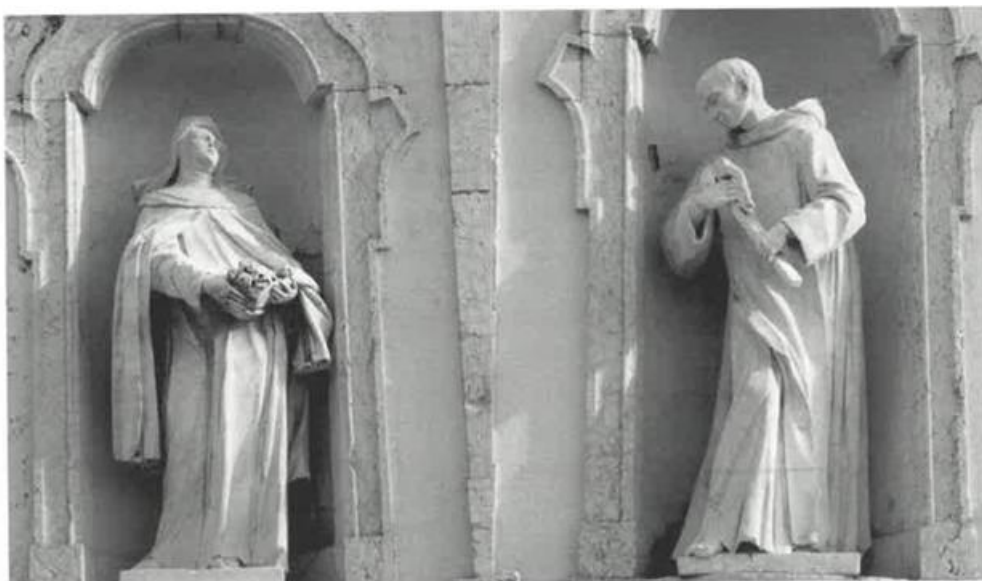


Fig. 61 Autore genovese (?), (A sinistra) *Santa Isabella di Portogallo*, (a destra) *San Giovanni di Dio*, Prima metà del XVIII secolo, Santo Antão do Tojal, Chiesa di Santo Antão.



Fig. 62 Francesco Maria Schiaffino, *Immacolata*, Prima metà del XVIII secolo, Santo Antão do Tojal, Chiesa di Santo Antão.

Per quanto riguarda le statue collocate nelle nicchie laterali, raffiguranti *Santa Isabella del Portogallo* e *San Giovanni di Dio*, la questione attributiva non trova nella critica una posizione unanime. Tuttavia, prima di approfondire il tema, è opportuno soffermarsi

brevemente su un problema iconografico relativo alle due figure dei santi. La critica, fino alla pubblicazione nel 2006 del saggio di Vale, risultava piuttosto incerta nell'identificazione del santo maschile, talvolta riconosciuto come San Bruno, come appare nei testi di Fernandes Pereira e di Clara Sequeira⁹⁴³. La studiosa ha proposto invece una lettura iconografica più coerente, identificando le due figure come santi portoghesi: *Santa Isabella del Portogallo* e *San Giovanni di Dio*⁹⁴⁴. Sebbene il crocifisso sia uno degli attributi di San Bruno, esso non è esclusivo di questo santo; al contrario, nel caso di San Giovanni di Dio esso costituisce un elemento iconografico fondamentale, anche se frequentemente accompagnato dalla raffigurazione di un malato⁹⁴⁵. Ritornando alla questione relativa alla paternità, Franchini Guelfi, attraverso un'osservazione diretta, ne ha genericamente ricondotto la provenienza all'ambito genovese; tuttavia, l'autore non può essere identificato con quello dell'*Immacolata*, a causa della presenza di «caratteri molto meno spiccati [...], non accostabile comunque ai modi schiaffiniani»⁹⁴⁶. Un'analisi osservativa ad altri lavori dello scultore permette di constatare come le posture dei santi di Tojal non riflettano gli atteggiamenti berniniani assorbiti dalla scultura dello Schiaffino, tendenzialmente più espansivi, graziosi e inclini a un dialogo diretto con il fedele; al contrario, queste figure appaiono più silenziose e introverse. Queste rientrano comunque nel campo della scultura genovese del primo Settecento, come si evince dalla cadenza dei panneggi e dai gesti penitenti, potendo, dunque, essere attribuite a uno scultore genovese anonimo, di difficile identificazione.

Un diverso punto di vista è stato proposto da Borghini, che non concorda pienamente con l'opinione di Franchini Guelfi: pur accettando una possibile origine genovese dell'*Immacolata*, ha ipotizzato per i santi una produzione portoghese, fortemente influenzata dalla scultura italiana⁹⁴⁷ (Fig. 62). Vale ha respinto la proposta di Borghini, sostenendo invece l'interpretazione di Franchini Guelfi. La studiosa ha inoltre precisato che l'unico scultore portoghese in grado di realizzare opere affini a quelle di *Santa Isabella del Portogallo* e *San Giovanni di Dio* sarebbe stato José de Almeida; tuttavia, allo stato attuale delle ricerche, non esiste alcuna documentazione che attesti un suo coinvolgimento nella committenza del primo

⁹⁴³ Cfr. J. Fernandes Pereira, *A acção artística...*, cit., p. 54; C. Sequeira, *O barroco em Santo Antão do Tojal*, Santo Antão do Tojal 1997, p. 26.

⁹⁴⁴ Cfr. T. L. M. Vale, *As Estátuas...*, cit., p. 260; T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., p. 157.

⁹⁴⁵ Si riprende tale rappresentazione dall'omonima opera del fiorentino Filippo della Valle per la Basilica Vaticana, eseguita tra il 1744 e il 1745.

⁹⁴⁶ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 230; Ead., *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, pp. 230-231.

⁹⁴⁷ G. Borghini, *Apparati Luso Romani tra Chiesa e Palazzo*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 252.

Patriarca di Lisbona, né si riscontrano effettive affinità plastiche scultoree fra le sue opere e le sculture di Tojal.⁹⁴⁸ In particolare, la statua della santa, se confrontata con un'omonima opera di José de Almeida (ca. 1735), oggi collocata nel vestibolo della capella di Bemposta a Lisbona, risulta meno delicata (Fig. 64).



Fig. 63 Francesco Maria Schiaffino, *Immacolata*, 1735-1740, Genova, Chiesa del Santissimo Redentore.

Sebbene entrambe raffigurino il medesimo modo di tenere i fiori, ovvero raccolti nei panneggi, la statua lisbonese appare compositamente più movimentata e di ascendenza berniniana, dunque più vicina ai modi dello Schiaffino. Si può pertanto affermare che lo scultore delle statue dei santi di Tojal, pur operando nell'ambito genovese, non appartenesse alla cerchia schiaffiniana. Come già osservato da Belloni Francesco Maria Schiaffino, dopo aver assunto la direzione della bottega in seguito alla morte del fratello nel 1725, seguì la strada già intrapresa da Domenico Parodi, figlio di Filippo: eredi delle più famose officine della città, entrambi, più che scultori in senso stretto, furono progettisti di scultura. Schiaffino, infatti, «Ai giovani consegnava il modellino di cera, e costoro lo elasticizzavano in marmo secondo le misure

⁹⁴⁸ T. L. M. Vale, *As Estátuas...*, cit., p. 264.

volute, lasciando loro “come intenderli”, e non vi ritoccava “se non rarissima volta qualche cosa”.»⁹⁴⁹. Tuttavia, nonostante Francesco Maria collaborasse con diversi garzoni e altri scultori sufficientemente capaci di consegnare opere che si equiparassero alla *maniera* dei suoi progetti, non sembra comunque plausibile che le statue dei santi siano state realizzate all’interno della sua bottega, nemmeno da collaboratori meno esperti – giacché il lavoro passava sempre dal maestro – soprattutto considerando il prestigio della committenza. Saranno necessari ulteriori studi per approfondire in modo più sistematico la questione.



Fig. 64 José de Almeida, *Santa Isabella di Portogallo*, ca. 1735, Lisbona, Cappella da Bemposta.

Relativamente alla commissione da parte di Don Tomás de Almeida dell’*Immacolata*, sebbene la critica non sia in grado di ricostruire con precisione le modalità di contatto con l’artista, l’attribuzione a Francesco Maria Schiaffino risulta ulteriormente rafforzata. Si ritiene che il contatto con l’artista sia avvenuto in ambito cortese, poiché – come si è visto – Schiaffino era già ben noto in Portogallo, soprattutto in seguito alla commissione del *Crocifisso* per Mafra. Si può inoltre aggiungere che, come riferisce Ratti a proposito della vita del fratello Bernardo

⁹⁴⁹ V. Belloni, *op. cit.*, p. 231.

Schiaffino, e come successivamente segnalato da Lavagnino nel 1940, egli «ebbe varie ordinazioni dal Portogallo»⁹⁵⁰, anche se, allo stato attuale della critica, sono note con certezza soltanto le quattro allegorie del patio inferiore del Palazzo di Pavalhã. Questo dato assume particolare rilevanza nel contesto delle committenze affidate a Francesco Maria, poiché è noto come la bottega di Bernardo Schiaffino a Genova – prima che il fratello ne assumesse la direzione – fosse una delle più attive e rinomate nei rapporti con la Penisola Iberica. La fama acquisita in Portogallo, soprattutto grazie ai contatti con esponenti dell’alta aristocrazia, contribuì a creare un terreno favorevole all’affermazione del nome di Francesco Maria nel Regno, dove venne apprezzato per le sue notevoli capacità scultoree. Si può inoltre ipotizzare il ruolo di intermediazione svolto dalla comunità genovese a Lisbona, che, pur avendo perso parte della propria centralità nei primi decenni del Settecento, conservava comunque uno statuto di rilievo all’interno della corte. A ciò si aggiunge il primato dei genovesi nel trasporto marittimo tra Lisbona e il capoluogo ligure, elemento che rende tale ipotesi tutt’altro che trascurabile.

21. La Chiesa di Nossa Senhora da Conceição da Porciúncula

21.1. Accenni sulla Chiesa

Nella cosiddetta *Calçada dos Barbadinhos* sorge l’omonima chiesa francescana⁹⁵¹, edificata tra il 1728 e il 1739 su terreni ceduti da João V alla Congregazione dei Cappuccini Italiani per la costruzione di un insediamento monastico, dedicato alla Nostra Signora della Porziuncola, luogo sacro in cui, secondo la tradizione cristiana, San Francesco d’Assisi ricevette la sua vocazione religiosa⁹⁵². L’Ordine cappuccino fu istituito per la prima volta in Portogallo grazie all’intervento del Padre Paolo da Varazze, che nel 1685 ottenne l’autorizzazione dell’ancora Re Pedro II e da Roma a «fondarvi un ospizio per Missionari Cappuccini Genovesi»⁹⁵³. Nel 1692, egli, l’allora Procuratore dei Cappuccini in Portogallo,

⁹⁵⁰ E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 172; cfr. C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 260.

⁹⁵¹ La definizione di “Barbadinhos” derivò dalla principale caratteristica di questi frati italiani, ossia le lunghe barbe, e indicava il nome con cui i cappuccini erano conosciuti in Portogallo in quegli anni. Cfr. A. Felicíssimo, *Capuchinhos (Ordem dos Frades Menores Capuchinhos)*, in C. M. Azevedo (a cura di), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. A-C, s.l. 2000, p. 290.

⁹⁵² N. De Araújo, D. Pires Lima, *op. cit.*, vol. 12, p. 11.

⁹⁵³ A. Ferreto, *Contributi alle relazioni tra Genova e Lisbona*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura», XXII, 1896, p. 13.

ricevette in donazione alcune case dall'Ordine Militare di San Giacomo della Spada, il quale, trasferendosi in un nuovo monastero, consentì alla Congregazione di stabilirvisi in una sede più adeguata a gestire con maggiore efficacia la propria attività missionaria nelle colonie portoghesi dell'Africa meridionale, attiva già dal 1641⁹⁵⁴. L'Ordine, composto quasi esclusivamente, in una prima fase, da membri provenienti dalla Provincia Cappuccina di Genova, esercitò un notevole influsso sulla Corona portoghese nel corso dei suoi oltre cinquant'anni di attività. Tale rilevanza determinò la costruzione ex novo di una nuova sede conventuale, con chiesa annessa, resa possibile dal generoso dono di João V, descritto da Agostino da Bologna come «molto stimatissimo e devotissimo» dei confratelli cappuccini italiani per il loro impegno missionario nei territori dei «Regni di Congo, Zinga, Angola»⁹⁵⁵.



Fig. 65 Chiesa di Nostra Signora della Concezione della Porciuncula, Lisbona.

Il convento dei *Barbadinhos* ospitò numerose figure eminenti dell'Italia settecentesca, sia in ambito religioso sia civile. Tra queste si ricordano il Nunzio apostolico e Cardinale Michelangelo Conti (futuro Papa Innocenzo XIII), coinvolto nella contestazione della richiesta joanina nel contesto della nomina cardinalizia di Vincenzo Bichi, come accennato nel primo capitolo, e l'intellettuale torinese Giuseppe Baretti, il quale, dopo avervi soggiornato nel 1760,

⁹⁵⁴ A. Felicíssimo, *Capuchinhos...*, cit., p. 290.

⁹⁵⁵ A. Da Bologna, *Catalogo dei RR. PP. Missionari Apostolici Cappuccini mandati alle Missioni delli Regni del Congo, Zinga, Angola, città e terre di conquiste della Maestà del Re di Portogallo che Iddio guardi molti anni e nell'Africa Etiopica meridionale incominciato dal 1645 sino al 1712*, citato in A. Ferreto, *Contributi...*, cit., p. 19.

lo definì «il più bel convento di Cappuccini che s'abbia il mondo.»⁹⁵⁶. La sua visita, avvenuta cinque anni dopo il terremoto del 1755, contribuì a rivelare una bellezza architettonica che, anche se sobria come imponeva la legge cappuccina, sopravvisse integralmente alla catastrofe. Attualmente la Chiesa parrocchiale di Santa Engrácia esprime pienamente il linguaggio di San Francesco richiamando la povertà sia all'esterno, con una facciata priva di eccessi ornamentali, impreziosita unicamente dallo stemma di João V, scolpito sopra il portale centrale, e da una statua della *Madonna della Porziuncola* collocata in una grande nicchia superiore (Fig. 65). All'interno, la chiesa si distingue dal panorama dell'architettura religiosa portoghese del XVIII secolo per la totale assenza di *talha dourada*, «caracterizando-se pela austeridade do ambiente»⁹⁵⁷, come verrà analizzato più avanti.

Nel 1834, a seguito della soppressione degli Ordini religiosi in Portogallo, i *Barbadinhos* fecero ritorno in Italia e il complesso fu convertito nello stesso anno in caserma; mentre una parte dell'edificio venne ceduta alla Compagnia delle Acque (oggi Museo dell'Acqua), ricevendo alcune rimodellazioni strutturali. Attualmente il complesso conventuale è stato trasformato in diversi appartamenti privati.

21.2. I committenti: i Padri cappuccini Genovesi

Benché l'Ordine non fosse interamente governato da religiosi genovesi, la loro predominanza all'interno della comunità – in particolare nelle nomine dei Superiori Maggiori – risultò determinante per la sopravvivenza e la stabilità del Convento. Tale centralità si manifestò fin dalle origini, dapprima con la fondazione ad opere del Padre Paolo da Varazze e, pochi anni più tardi, con l'azione del Padre Francesco Antonio da Sampierdarena. La presenza genovese era così consistente che, come attestano documenti settecenteschi riportati da Arturo Ferreto, in occasione della nomina di un Superiore Maggiore non genovese, i *Capitani e Mercadanti Genovesi* resero necessario

«scrivere a Roma che dovessero provvedere quel Ospizio secondo il solito d'altro superiore Genovese alegando che non si sarebbe potuto governare da altri a quali la nazione Genovese superiore di numero a tutte l'altre non voleva somministrare le limosine dalle quali unicamente si haveva il vivere di quei Padri.»⁹⁵⁸.

⁹⁵⁶ G. Baretto, *Lettere familiari a' suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo*, Milano 1839, pp. 137-138.

⁹⁵⁷ N. De Araújo, D. Pires Lima, *op. cit.*, vol. 12, p. 12.

⁹⁵⁸ A. Ferreto, *Contributi...*, cit., p. 19.

Fu pertanto richiesto a un connazionale, Padre Girolamo da Genova, di proseguire l'opera di governo, incarico che egli mantenne per undici anni. Tale preferenza non deve sorprendere, data la marcata predominanza genovese a Lisbona, non soltanto nell'ambito dei Cappuccini, ma anche nei settori politico e commerciale, come già analizzato in precedenza. Questo fattore ebbe, in effetti, un'influenza di notevole rilievo nella costituzione e nel consolidamento della comunità italiana dei *Barbadinhos*. Come pubblicato da Ferreto, furono addotte a Roma diverse motivazioni a sostegno di tale insediamento: l'autorizzazione concessa a Paolo da Varazze da parte del Re Pedro II, «negati a tant'altri»; la provenienza genovese dei fondi necessari al primo insediamento, poiché il convento fu «per tanti e tant'anni sostenuto e migliorato colle loro limosine»; la predominanza genovese a Lisbona e nelle missioni religiose nelle colonie, dato che «ivi abita e viaggia più d'ogni altra» nazione, rendendo più agevole «il ricevimento de Santi Sacramenti che que PP. co quali ha la comunicazione della lingua»; infine, elemento strettamente connesso al precedente, il collegamento marittimo di missionari tra Genova e Lisbona, garantito dai «Capitani Genovesi nelle loro navi senza pagamento alcuno di nolo per il loro trasporto»⁹⁵⁹. Considerando inoltre l'influenza esercitata dalla comunità mercantile genovese a Lisbona negli ultimi decenni del XVII secolo, che rese essa più facilmente accolta dalla Corona, il ruolo svolto dei genovesi fu di primaria importanza, concedendo la concretizzazione di una proposta religiosa che, finanziata da membri di tale nazionalità, difese ulteriormente la sua supremazia. Non sorprende dunque che, nell'ambito della committenza artistica destinata alla decorazione della chiesa conventuale della Porziuncola, i Cappuccini genovesi abbiano fatto ricorso ai contatti con la Patria d'origine, favorendo l'esecuzione di opere affidate ad artisti genovesi, facilitando la commissione a livello logistico e marittimo.

21.3. Le opere di scultura di figura

Girolamo Pittaluga

La chiesa conserva ancora l'arredo cappuccino settecentesco, realizzato in conformità alle norme dell'Ordine stabilite nelle *Constitutiones Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum*

⁹⁵⁹ *Ivi.*, pp. 15-16.

(1577), nelle quali è sancito l'obbligo di manifestare visibilmente la povertà dei frati. Di conseguenza, le loro chiese dovevano impiegare solamente i cosiddetti “materiali poveri”, anche nelle strutture degli altari, a differenza di altre congregazioni che – come si è avuto modo di dimostrare – ricorrevano a materiali marmorei pregiati per esaltare la magnificenza della propria devozione. Le zone presbiteriali, che nelle chiese cappuccine si caratterizzano per una disposizione semplice e concentrata, conservando «tutta l'attenzione diretta verso l'altare, vero centro del culto e della preghiera»⁹⁶⁰, erano così costituite da grandi apparati lignee d'altare, in particolare tabernacoli, conformi a una tipologia consolidata a partire dal Cinquecento. Si tratta di una diffusione ornamentale post-tridentina che combinava impianti architettonici neorinascimentali (come tempietti cupolati a pianta centrale o poligonale) con elementi decorativi seicenteschi e settecenteschi, quali statue, colonnine, balaustre e volute, capaci di animare la struttura e conferirle un notevole virtuosismo esecutivo⁹⁶¹. In tali opere, la maestria dell'intaglio ligneo veniva spesso posta a confronto con l'eccellenza dei marmi policromi delle *macchine d'altare* barocchi, capaci di produrre gli stessi effetti pittorici.



Fig. 66 Altare Maggiore, Chiesa di Nostra Signora della Concezione della Porciuncula, Lisbona.

⁹⁶⁰ S. Gieben, *La cultura materiale dei Cappuccini nel primo secolo (1525-1619)*, in V. Criscuolo. I. Villapadierna (a cura di), *Clavis scientiae: miscellanea di studi offerti a Isidoro Agudo da Villapadierna in occasione del suo 80° compleanno*, Roma 1999, p. 381.

⁹⁶¹ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 159.

Nella Chiesa di Nostra Signora della Porziuncola, come osservato da Eduardo da Silva Neves, l'attenzione dell'interno spoglio si concentra infatti «na obra maravilhosa de madeira, despida de dourados dos altares e sobretudo do altar-mor com o seu rico sacrário lindo e belo, nos seus baixos relevos em espinheiro, teca e ébano.»⁹⁶². Questo *sacrário* (Fig. 71), tuttora collocato nella sua posizione originaria sull'altare maggiore, è identificato da Ratti come uno dei «più egregi lavori» dello scultore genovese Girolamo Pittaluga (ca. 1691-1743)⁹⁶³, «mandato poscia in Lisbona per quella Chiesa de' PP. Cappuccini.». Pittaluga, sebbene sia stato oggetto di una biografia, rimane una figura ancora poco conosciuta, e gran parte delle informazioni sulla sua vita e sulla sua opera derivano direttamente dal contributo di Ratti. Tale fonte solleva non pochi problemi di carattere critico, in particolare per quanto riguarda la datazione del tabernacolo. Secondo il biografo, l'opera lisbonese sarebbe stata eseguita dopo la guarigione dello scultore da una grave cataratta, avvenuta intorno «all'età di quarant'anni» che lo avrebbe reso inabile al lavoro per circa tre anni⁹⁶⁴. In base a questa narrazione, il tabernacolo sarebbe stato realizzato fra il 1734 e il 1743, l'anno della morte dell'artista all'età di cinquantadue anni. Tuttavia, nel manoscritto del 1762, il biografo colloca l'insorgere della malattia attorno ai cinquant'anni e la guarigione tre anni più tardi, dettaglio che contraddice apertamente l'informazione successivamente pubblicata e che crea una discrepanza evidente anche rispetto all'età indicata al momento della morte. Questa ambiguità ha generato, nella critica moderna, un'incertezza nella datazione del tabernacolo: da un lato, Sandra Vasco Rocca ne propone l'esecuzione nel 1731, seguendo la cronologia suggerita da Ratti⁹⁶⁵; dall'altro, Franchini Guelfi suggerisce una collocazione successiva al 1739, ipotesi che appare più coerente con il contesto cronologico dell'erezione della chiesa, conclusa precisamente in quell'anno⁹⁶⁶. Seguendo quest'ultima interpretazione – e in assenza di documenti che la contraddicano – si può dunque ritenere che il tabernacolo ligneo sia stato realizzato da Girolamo Pittaluga tra il 1739 e il 1743 (Fig. 67).

⁹⁶² E. Silva Neves, *O Convento dos Barbadinhos Italianos*, in «Olisipo. Boletim Trimestral do Grupo Amigos de Lisboa», n. 56, XIV, 1951, p. 163.

⁹⁶³ Su Girolamo Pittaluga si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 289-291; F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 287; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, pp. 207-209; D. Sanguineti, *Scultura lignea genovese: i fratelli Galleano, Giovanni Maragliano e gli altri*, in *Antologia di Belle Arti. Studi sul Settecento*, Genova 1998, pp. 55-58; *Id.*, *Problematiche e novità per la scultura lignea genovese fra Sei e Settecento*, in «Arte Viva Fimantiquari», n. 20-21, 2000, p. 79; A. Avena, *A caminata di Ne un'inedita Madonna dello scultore Gerolamo Pittaluga*, in «La Casana», n. 4, 2007, pp. 28-35; D. Sanguinenti, *Scultura genovese...*, *cit.*, pp. 213-214.

⁹⁶⁴ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 290.

⁹⁶⁵ S. Vasco Rocca, *Le committenze pittoriche...*, in *Ead.*, G. Borghini (a cura di), *op. cit.*, p. 312.

⁹⁶⁶ Cfr. nota 15, F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, *cit.*, p. 167; D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*, p. 214.

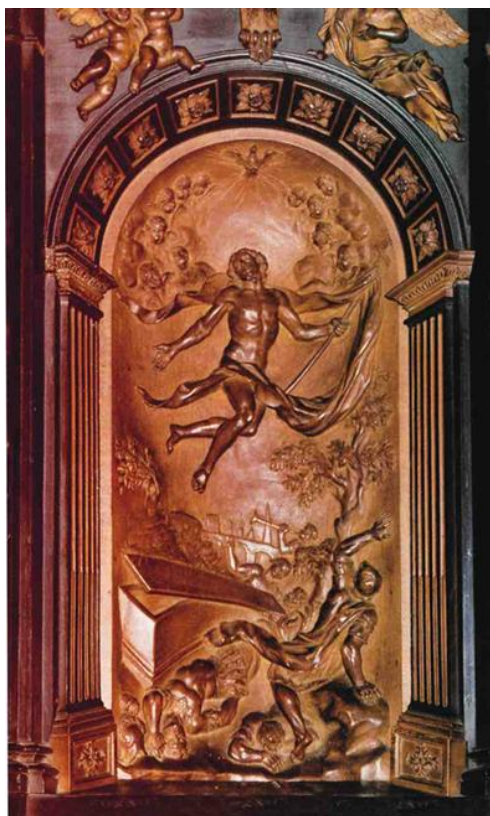


Fig. 67 Girolamo Pittaluga, *Resurrezione*, 1739-1743, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora della Concezione della Porciuncula (particolare della formella centrale).

Nello stato attuale degli studi è a Franchini Guelfi che si devono le principali analisi critiche dell'opera⁹⁶⁷. La studiosa ha messo in paragone il tabernacolo della Porziuncola con un altro, anch'esso affidato al Pittaluga su testimonianza di Ratti, conservato nella Chiesa cappuccina della Santissima Concezione (detta anche del Padre Santo), sottolineando come per entrambe fu il pittore Lorenzo De Ferrari a fornire i disegni⁹⁶⁸. Come già osservato in questo lavoro per altri scultori di marmo, anche la pratica dell'intaglio su progetti di pittori non costituiva un ambito estraneo alla produzione lignea genovese: basta ricordare il caso di Filippo Parodi, che prima di dedicarsi al marmo collaborò strettamente con Domenico Piola (1627-1703)⁹⁶⁹, lavorando su disegni e modelli del pittore. Anche nel caso dei due tabernacoli del Pittaluga la dinamica appare analoga. Concepito come una struttura a tempietto impostata su

⁹⁶⁷ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., pp. 156-159; F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, pp. 225-228.

⁹⁶⁸ *Ead.*, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 157; *Ead.*, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 227.

⁹⁶⁹ Su Domenico Piola si veda D. Sanguineti, *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento Genovese*, Genova 2020.

un alto zoccolo decorato da formelle a bassorilievo, raffiguranti scene evangeliche e bibliche allusive all'Eucarestia (Fig. 67) – tra cui l'*Ultima Cena*, la *Raccolta della manna* e l'*Adorazione dell'Agnello*, quelle formelle minori, e la *Resurrezione*, in quella centrale di maggiori dimensioni – il tabernacolo lisbonese raccoglie in queste immagini scolpite «le arditezze metamorfiche del padre [di Lorenzo] per regolarizzarle in una trama disegnativa assai plastica», rivelando nella volumetria delle scene un'eleganza compositiva che rimanda direttamente alle soluzioni pittoriche di De Ferrari⁹⁷⁰.



Fig. 68 Girolamo Pittaluga, (a sinistra) *Carità*, (a destra) *Fede* (?), 1739-1743, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora della Concezione della Porciuncula (particolare del tabernacolo).

Le formelle presentano una resa intelligentemente articolata e movimentata, evidente soprattutto, come rivelato da Franchini Guelfi, nell'«aereo svolgersi del panneggio ed il libero volo del Cristo risorto, campiti su uno sfondo di cielo in contrasto con l'affollata parte inferiore della scena ma in consonanza col movimento ed il panneggio del soldato a sinistra in basso.»⁹⁷¹. Questa scena, in particolare, trova un diretto confronto con quella del tabernacolo della chiesa cappuccina genovese, confermando l'ipotesi che lo scultore abbia fatto ricorso ai disegni del pittore per entrambe le commissioni, come già affermato da Ratti. Il linguaggio decorativo di De Ferrari è inoltre riconoscibile nelle due *Virtù* femminili sedute sulle volute che raccordano la cupola (Fig. 68) – la *Carità*, raffigurata con il bambino, e possibilmente la *Fede*, il cui

⁹⁷⁰ D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, cit., p. 214.

⁹⁷¹ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 157.

attributo non è più identificabile a causa della mutilazione della mano che lo sorreggerebbe – nelle quali risultano particolarmente eloquenti la disposizione delle figure e il panneggio dolcemente mosso.

La qualità del tabernacolo non deve tuttavia essere attribuita esclusivamente al contributo di Lorenzo De Ferrari. La raffinatezza dell'intaglio di Girolamo Pittaluga, che, secondo Ratti, «nel maneggiare degli scarpelli scorgeasi grandissima [abilità]»⁹⁷², lo rese celebre soprattutto per «i lavori in piccolo», eseguiti tanto in legni pregiati (come il ciliegio impiegato nell'opera lisbonese) quanto in avorio. Si tratta di una produzione caratterizzata da effetti di forte resa pittorica, al punto «che senza esagerazione tali sue cose posson dirsi miracoli dello scarpello»⁹⁷³. Nell'osservazione diretta del tabernacolo emerge chiaramente il suo linguaggio maturo, descritto da Sanguineti come «ponderato, assolutamente misurato ma non esente da una retorica di estrema magniloquenza formale»⁹⁷⁴.



Fig. 69 Girolamo Pittaluga, Tabernacolo ligneo, 1739-1743, Lisbona, Chiesa di Nostra Signora della Concezione della Porciuncula.

⁹⁷² C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 291.

⁹⁷³ *Ivi.*, p. 290.

⁹⁷⁴ D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*, p. 214.

Per quanto riguarda la committenza – che non gode di una solida attestazione archivistica – si può ipotizzare, alla luce di quanto finora esposto, che la fitta rete di contatti dei Padri Cappuccini genovesi con il capoluogo ligure abbia svolto un ruolo determinante nell'affidamento dell'opera a Pittaluga, forse in seguito alla precedente commissione per la Chiesa della Santissima Concezione. Infatti, è certo che i Cappuccini di Genova mantenessero rapporti costanti con quelli residenti a Lisbona e che, disponendo di un ampio panorama di artisti in grado di realizzare opere di elevata qualità, abbiano voluto rispondere favorevolmente alle esigenze comunicate dalla comunità a Lisbona. In quegli anni, a Genova era appena scomparso il più noto scultore ligneo attivo nel contesto cittadino, Anton Maria Maragliano, al quale era succeduta una vasta schiera di bancalari che diffusero ben oltre i confini liguri il linguaggio maraglianESCO. D'altra parte, a Sampierdarena il maestro di Pittaluga, Pier Maria Ciurlo, figura di cui si conservano scarsissime notizie⁹⁷⁵, si era ormai trasferito a Torino, presso la corte dei Savoia, dove rimase fino alla morte. In tale contesto, la scelta dei Cappuccini si orientò verso uno scultore che, pur non rientrando tra i protagonisti assoluti della scena artistica genovese, era portatore di una qualità esecutiva così minuziosa che consentì di conferire alla Congregazione di Lisbona un apparato che, sebbene sobriamente conforme alle norme francescane, si configura come uno dei momenti più significativi della scultura lignea nel panorama portoghese del XVIII secolo. Dunque, è possibile ipotizzare, tenendo conto inoltre delle informazioni fornite da Ratti in merito ai tempi di guarigione dell'artista, che il tabernacolo della chiesa genovese fosse stato realizzato prima, contribuendo a consolidare il nome di Girolamo Pittaluga nell'ambito delle committenze cappuccine.

22. Il Seminario Maggiore di Coimbra

22.1. Accenni sulla Chiesa del Seminario

Le intenzioni di costituire un seminario (Fig. 70) diocesano a Coimbra nacquero sotto l'episcopato di Don Miguel da Anunciação, Vescovo della città e figura particolarmente attenta alle questioni educative, che dal 1741 mise in funzione, in alcune case nelle prassi del Collegio

⁹⁷⁵ Su Pier Maria Ciurlo si veda F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 287.

dos Loyos, una sorta di seminario⁹⁷⁶. Tuttavia, di fronte al progressivo aumento dei candidati al sacerdozio, egli avvertì la necessità di realizzare un edificio di dimensioni adeguate, capace di accogliere in regime di internato l'intera comunità seminariale (docenti, studenti e personale ordinario) così da far fronte alle persistenti difficoltà riscontrate nella pratica religiosa, riconducibili a carenze nell'insegnamento della dottrina e nella corretta lettura dei testi sacri⁹⁷⁷. Inoltre, l'istituzione di un seminario nella propria diocesi avrebbe rafforzato il ruolo del vescovato rispetto all'Università di Coimbra nell'ambito della formazione teologica, ponendo sotto la diretta responsabilità episcopale l'educazione del clero secolare⁹⁷⁸.

Ottenuta l'approvazione dal potere regio, Don Miguel da Anunciação avviò i lavori del Seminario nel 1748, come attestato dal contratto redatto l'11 giugno dello stesso anno⁹⁷⁹ tra il Primo Rettore, Nicola Giliberti, e l'architetto cappuccino João de Soledade⁹⁸⁰. Secondo gli studi di Rui Lobo e Giuseppina Raggi⁹⁸¹, Soledade fu responsabile del progetto fino al 1750, anno in cui i lavori subirono un'interruzione. Nel frattempo, il 15 settembre, giunse a Lisbona l'architetto bolognese Giuseppe Antonio Landi (1713-1791)⁹⁸², formatosi presso l'Accademia Clementina di Roma, «contratado come desenhador, juntamente com Brunelli (na qualidade de astrónomo e matemático), para fazer parte da [...] missão de demarcação de fronteiras do Brasil»⁹⁸³, promossa da João V. Tuttavia, la morte del Monarca nello stesso anno e le conseguenti vicende politiche legate all'ascesa al trono di José I, che comportarono una ridefinizione degli obiettivi della missione brasiliana paterna, costrinsero Landi a rimanere in Portogallo. Fu in questo contesto che, tra luglio e novembre 1751, egli si stabilì a Coimbra per realizzare, come ipotizzato dagli studiosi, «um novo projeto para o seminário – edificio que estava em obra ha três anos.»⁹⁸⁴. Landi sarebbe stato presentato al Rettore Nicola Giliberti

⁹⁷⁶ P. Q. Garcia, *Alguns apontamentos para a história do Seminário de Coimbra*, in *Instituições Christãs*, vol. 5, 1887, p. 243.

⁹⁷⁷ Cfr. I. R. Pereira, *A formação do clero antes do Concílio de Trento*, in Separata de «Actas do Congresso de História no IV centenário do Seminário de Évora», vol. 1, 1994.

⁹⁷⁸ L. Claudino, *Seminário Maior de Coimbra: História, Património e Museologia*, relatório de estágio do mestrado em Património Cultural e Museologia, Universidade de Coimbra (relatore: Prof. J. P. Nunes), p. 19.

⁹⁷⁹ Il contratto si trova conservato nell'Archivio dell'Università di Coimbra e è stato parzialmente pubblicato in P. V. Gomes, *De Perpetuo Seminario. O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra*, tese de licenciatura em Arquitetura, Universidade de Coimbra, 2002, pp. 95-97, 130-132.

⁹⁸⁰ Sull'attribuzione del progetto finale a João da Soledade si veda N. C. Borges, *História da arte em Portugal. Do Barroco ao Rococó*, vol. 9, Lisbona 1986, p. 27.

⁹⁸¹ R. Lobo, G. Raggi, *O Seminário de Jesus. Maria e José de Coimbra. Um projeto de Giuseppe Antonio Landi*, in «Revista Estudos Italianos em Portugal», n.s., n. 12, 2017, pp. 193-212.

⁹⁸² Su Giuseppe Antonio Landi si veda AA.VV., in A. M. Rodrigues (a cura di), *Amazônia Felsinea. Antonio José Landi. Itinerário artístico e científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII*, Lisbona 1999; I. M. G. Mendonça, *António José Landi (1713/1791). Um artista entre dois continentes*, Lisbona 2003; R. Lobo, G. Raggi, *O Seminário de Jesus...*, cit., pp. 193-212.

⁹⁸³ *Ivi.*, pp. 199-200.

⁹⁸⁴ *Ibidem*.

tramite l'astronomo Giovanni Angelo Brunelli, come suggerisce una lettera del 23 novembre 1751 inviata da quest'ultimo all'amico e botanico Ferdinando Bassi, entrambi bolognesi, nella quale si legge: «Il Landi è tornato da Coimbra, dove andò per una mia raccomandazione, e dove ha guadagnato non poco denaro.»⁹⁸⁵. Inoltre, è verosimile che Giliberti avesse già avuto contatti con l'architetto in precedenza, forse durante i soggiorni in Italia, dando origine a un rapporto di amicizia duraturo, come testimonia una lettera inviata successivamente negli anni da Landi, ormai trasferitosi a Belém do Pará, nella quale egli si firma: «Suo umilissimo e obbligat. Servitore Antonio Giuseppe Landi.»⁹⁸⁶.

La presenza di Landi a Coimbra, prima della sua partenza per il Brasile il 2 giugno 1753⁹⁸⁷, sebbene non documentata da contratti ufficiali, è confermata dal carattere marcatamente italianizzante del progetto, tuttora riscontrabile, in particolare nella pianta ottagonale della chiesa, che presenta evidenti affinità con la chiesa bolognese di Santa Maria della Vita⁹⁸⁸, certamente nota all'architetto. Al contrario, l'attribuzione iniziale del progetto a João de Soledade non trova riscontri convincenti, considerata la distanza delle sue competenze dal linguaggio architettonico italiano. Risulta infatti difficile collegare il barocco adottato nel Seminario Maggiore di Coimbra all'architetto cappuccino, elemento che suggerisce, oltre alla ripresa dei lavori durante la permanenza di Landi, una partecipazione marginale del portoghese al disegno finale. È plausibile che egli abbia predisposto un primo impianto quadrangolare, successivamente rielaborato da Landi mediante il taglio degli angoli. Nel 1753, a seguito della partenza di Landi, subentrò il capomastro Giovanni Francesco Tamossi, attivo in Portogallo già dal 1752, il quale «deveria garantir a execução do projeto de Landi para o Seminário de Coimbra, face à ausência programada deste.»⁹⁸⁹. Il suo ruolo fu principalmente quello di sovrintendere alla corretta esecuzione dei lavori, piuttosto che di intervenire come ideatore del progetto. Come osservato da Pedro Dias,

«a traça geral do Seminário, bem como da igreja, parecem-nos demasiadamente boas para se poderem entregar a um mestre [...] che anda (e morre) em cima de andaimes», trattandosi piuttosto dell'opera di un architetto altamente qualificato «e não de um simples mestre-de-obras»⁹⁹⁰.

⁹⁸⁵ Archivio di Stato di Bologna, masso *Lettere di Ferdinando Bassi*, Lettera 23.11.1751, citato in *Ivi.*, p. 194.

⁹⁸⁶ Arquivo do Seminário de Coimbra, cartella 24, c. 12.11.1776 citato in *Ivi.*, p. 196.

⁹⁸⁷ I. M. G. Mendonça, *Dados biográficos: Portugal e Brasil (1750-1791)*, in A. M. Rodrigues (a cura di), *op. cit.*, p. 47.

⁹⁸⁸ R. Lobo, G. Raggi, *O Seminário de Jesus...*, *cit.*, p. 196.

⁹⁸⁹ *Ivi.*, p. 202.

⁹⁹⁰ P. Dias, *O Seminário Maior de Coimbra e as relações estéticas de Portugal com a Itália na Época Moderna*, in «Arquivo Coimbrão», n. 33-34, 1990-1992, p. 182.

Alla morte di Tamossi, fu incaricato di portare a termine il Seminario un altro architetto bolognese, Gian Giacomo Azzolini (1723-1791)⁹⁹¹, anch'egli formatosi presso l'Accademia Clementina. Attivo in Portogallo dal 1753, anno in cui collaborò ai lavori dell'Ópera do Tejo diretti da Giovanni Sicino Galli Bibiena⁹⁹², Azzolini compare per la prima volta nella documentazione relativa del Seminario nel *Caderno de mediação* del 10 maggio 1757, nel quale figura la sua firma⁹⁹³. Egli mantenne l'incarico per quasi in decennio, completando l'opera il 28 ottobre 1765.



Fig. 70 Seminario Maggiore di Coimbra.

22.2. I committenti: il Vescovo di Coimbra e il Rettore del Seminario

Benché l'iniziativa per l'erezione del Seminario Maggiore di Coimbra sia attribuita al Vescovo Don Miguel da Anunciação (1703-1779)⁹⁹⁴, fu determinante l'intervento del Rettore Nicola Giliberti (1704-1783), originario della Basilicata, allora parte del Regno di Napoli, che, grazie al suo costante aggiornamento sulla cultura artistica e architettonica italiana e ai suoi numerosi contatti in Patria, rese possibile l'afflusso non solo di opere, ma anche di artisti e

⁹⁹¹ Su Giacomo Azzolini si veda R. Lobo, *Gian Giacomo Azzolini (1723-1791): a Bolognese architect between Lisbon and Coimbra*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo)*, Bologna 2017, pp. 203-226.

⁹⁹² Sull'Ópera do Tejo e Galli Bibiena si veda G. Raggi, *Una lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Ópera do Tejo*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *op. cit.*, pp. 159-188.

⁹⁹³ P. Dias, *O Seminário Maior...*, *cit.*, pp. 203-204.

⁹⁹⁴ Sul Vescovo Don Miguel da Anunciação si veda G. Mota, *Morte e glorificação de D. Miguel da Anunciação (1703-1779), Bispo de Coimbra*, in «Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra», n. 1, XXXVI, 2023, pp. 107-120.

architetti di alto profilo a Coimbra, rivitalizzando la città come un ulteriore centro culturale distaccato dalla vivace Lisbona e dai suoi intorno joanini. Giliberti si avvalse di tutti i canali disponibili, rispondendo così alle elevate ambizioni di prestigio che la nuova istituzione intendeva incarnare. Le numerose commissioni, provenienti da diverse aree della Penisola Italica, testimoniano la volontà di applicare principi pienamente barocchi che, pur non essendo ancora diffusi nel panorama artistico locale dell'epoca, indussero la committenza a rivolgersi all'Italia, imitando nelle modalità l'ambizione estetica del Sovrano. L'obiettivo era quello di ottenere, all'interno del complesso seminariale, gli stessi effetti emotivi e di coinvolgimento spirituale propri del linguaggio italianizzante. Ed è in questo contesto che si inserisce il ricorso del Rettore a Giuseppe Antonio Landi (probabilmente per mediazione di Giovanni Angelo Brunelli), seguito dal capomastro Giovanni Francesco Tamossi, a sua volta suggerito dallo stesso Landi, e infine da Giacomo Azzolini, architetto attivo anche presso l'Ópera do Tejo, ambito di indubbio prestigio. Costituiscono tre protagonisti operanti all'interno di un progetto nel quale – parallelamente alla scelta regale predominantemente romana, come si è visto nel caso mafrese – risulta evidente la tendenza per la formazione bolognese di Landi e Azzolini, pur manifestata attraverso soluzioni compositive differenti, dimostrano una volontà di esprimere nel progetto del Seminario le istanze alternative del barocco internazionale. Se da un lato Landi mostra «uma visão mais sintética da arquitetura, como se observa claramente na fachada do seminário ou nos interiores da igreja», dall'altro Azzolini propone un modello architettonico «mais cenografico, como se pode ver no uso da brecha colorida do portal da igreja»⁹⁹⁵.

La successione degli incarichi architettonici rivela l'elevato livello di esigenza della committenza, riconducibile alla figura del Don Vescovo Miguel da Anunciação, che non solo seppe recepire le novità introdotte dagli architetti italiani (per via di Giliberti), ma le interpretò consapevolmente come strumenti di autorappresentazione del proprio ruolo e della propria autorità, visto che l'erezione di un seminario sotto il suo episcopato assumeva infatti un valore di grande importanza nell'ambito ecclesiastico e istituzionale. Proprio questa posizione di rilievo contribuì, durante il regno di José I, alle accuse che portarono alla sua rimozione dall'incarico: una conseguenza diretta della politica regalista del Marchese di Pombal e del suo processo di secolarizzazione dello Stato, volto a ridimensionare il potere della Chiesa, confinandone l'azione alle sole questioni legate ai privilegi ecclesiastici e ai rapporti con il

⁹⁹⁵ R. Lobo, G. Raggi, *O Seminário de Jesus...*, cit., p. 208.

papato⁹⁹⁶. Dunque, seguendo le stesse modalità della prestigiosa committenza di João V del grande complesso di Mafra, il Seminario Maggiore di Coimbra, sempre attraverso i contatti bolognesi, cercò di magnificarsi anche nella commissione di oggetti d'arredo⁹⁹⁷ e decorazioni interne in contesti che non si limitarono soltanto a quello bolognese. A Napoli, centro con il quale Giliberti manteneva un legame privilegiato per ragioni di origine, si rivolse al pittore Pasquale Parente (m. 1796) per la decorazione del soffitto della chiesa, ispiratosi alla decorazione del Gaulli nella chiesa romana del Gesù⁹⁹⁸, e allo scultore Gennaro Vassallo per la realizzazione degli altari laterali; mentre a Genova – come si vedrà in seguito – fu affidata tutta la componente scultorea dell'altare maggiore. Rimangono invece poco chiare le circostanze dell'avvio del rapporto di amicizia tra Don Miguel da Anunciação e Nicola Giliberti, così come il momento preciso della nomina di quest'ultimo a Rettore della prima comunità seminariale, visto che, già all'inizio degli anni Quaranta, è certo che egli si trovava stabilmente a Coimbra. È possibile che l'incontro tra i due religiosi sia avvenuto durante l'incarico svolto da Giliberti a Siviglia, dove operò come segretario del nunzio apostolico nel corso del quarto decennio del XVIII secolo, come suggerito da Prudêncio Quintino Garcia⁹⁹⁹.

22.3. Le opere di arredo marmoreo e di figura

Pasquale Bocciardo

Nel quadro di una committenza orientata prevalentemente verso Bologna come il principale centro artistico italiano, nella chiesa del Seminario il ruolo di assoluto protagonista, sugli schemi liturgici, fu affidato all'altare maggiore, commissionato allo scultore genovese Pasquale Bocciardo (Figg. 71 e 72). Tale scelta si inserisce in una prassi già osservata, analoga a quella che portò alla commissione del *Crocifisso in gloria angelicata* di Francesco Maria Schiaffino per la Basilica di Mafra (Figg. 55 e 56), e rivela, nel contesto della committenza

⁹⁹⁶ G. Mota, *Morte e glorificação...*, cit., p. 114.

⁹⁹⁷ Sempre attraverso contatti bolognesi, Giliberti commissionò ad Antonio Torreggiani, figlio del celebre architetto Alfonso Torreggiani (1682–1764), il portone in ferro dell'atrio del Seminario. Su Alfonso Torreggiani si veda D. P. G. Magnani, *Torreggiani, Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 96, Roma 2019, pp. 318-322.

⁹⁹⁸ Sull'opera di Pasquale Parente in Portogallo si veda M. R. R. De Paula, *Pascoal Parente e a Pintura setecentista em Portugal*, tese de mestrado, Universidade de Coimbra, 2011.

⁹⁹⁹ P. Q. Garcia, *Alguns apontamentos...*, cit., pp. 56-57.

portoghese del XVIII secolo, una spiccata predilezione per la produzione scultorea genovese. Pur confrontandosi con il prestigio dominante di Roma, quest'ultima si distingueva significativamente dagli altri centri italiani – analogamente rilevanti come Firenze, Bologna o Napoli – nel panorama del barocco internazionale soprattutto per l'eccellenza nel trattamento dei materiali lapidei.

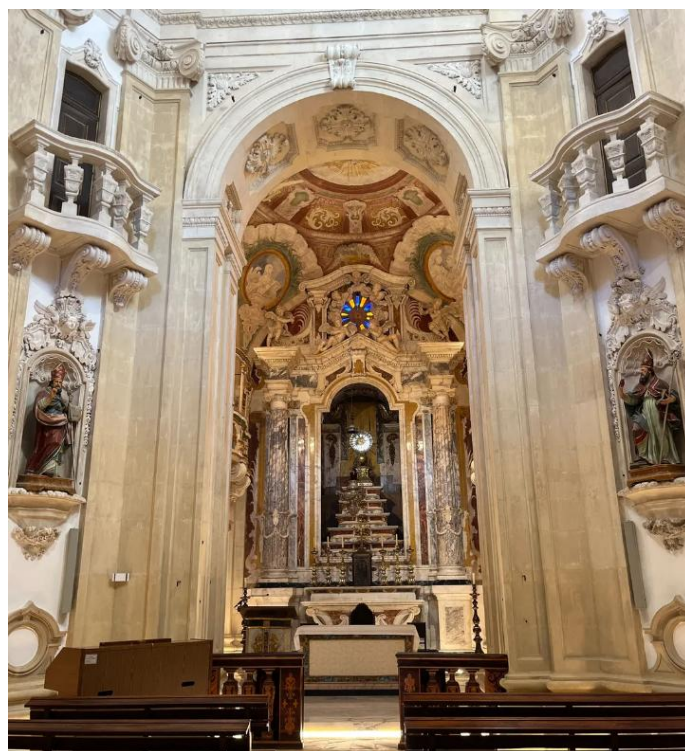


Fig. 71 Pasquale Bocciardo, Altare Maggiore, 1755-1758, Coimbra, Chiesa del Seminario Maggiore.

Come già accennato, Pasquale Bocciardo non fu oggetto di una biografia da parte del Ratti, poiché lo scultore era ancora in vita al momento della redazione delle *Vite*, di cui viene soltanto citato il nome come l'unico allievo di Jacopo Antonio Ponzanelli, servito soprattutto per fornire al biografo notizie del maestro. Pertanto, le conoscenze oggi disponibili sulla sua attività derivano in larga misura da documenti d'archivio che attestano la paternità delle sue opere, che negli ultimi cinquant'anni gli studiosi ebbero fortuna di trovare. Tra questi, appare particolarmente significativo per la ricerca attuale, il contratto notarile del 13 ottobre 1755 per la realizzazione di «un altare di marmi», rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Genova¹⁰⁰⁰ e pubblicato per la prima volta da Belloni nel 1988, il quale si è limitato tuttavia a trascrivere i

¹⁰⁰⁰ Attualmente si trova presente nell'Archivio di Stato di Genova, Notai Antichi, Ambrogio Roccatagliata, 12664, f. 133.

dati essenziali dell'accordo senza indentificarne la destinazione finale¹⁰⁰¹. Questo aspetto fu successivamente chiarito da Franchini Guelfi, in collaborazione con Francisco Pato de Macedo dell'Università di Coimbra¹⁰⁰², grazie a un confronto preciso tra le informazioni contenute nel contratto e i dati emersi dalla fondamentale pubblicazione di Dias, che cita registri relativi ai pagamenti dell'altare maggiore conservati presso l'Archivio del Seminario di Coimbra, i quali indicano unicamente la provenienza «de Genova» del complesso presbiteriale, non fornendo ulteriori indizi sull'artista¹⁰⁰³. L'incrocio di queste fonti, unito all'osservazione diretta dell'opera ormai identificata, ha permesso a Franchini Guelfi di ricostruire con solidità il contesto della commissione¹⁰⁰⁴.

Dal contratto del 13 ottobre 1755 (integralmente trascritto in appendice dalla studiosa) emergono numerose informazioni di rilievo. Redatto dal notaio Ambrogio Roccatagliata, il documento attesta la commissione dell'altare per «Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Don Michele Vescovo di Coimbra», affidata, pertanto, al «Signor Pasquale Bocciardi di sua professione scultore» e mediata dal Padre gesuita genovese Giuseppe Celle, incaricato non solo della stipula del contratto, ma anche della supervisione della realizzazione dell'opera e della sua spedizione in Portogallo. Dalla lettura del documento, si intende con chiarezza l'elevato livello di esigenza imposto dal Vescovo Don Miguel da Anunciação, che richiese la realizzazione di un «altare di marmo bianco, fino, statuario di Carrara, con sue colonne massiccie et intiere di mischio di Firenze et mischij di Diaspro di Sicilia, di Giallo di Verrona, e di verde di Polcevera, e Granatiglio di Spagna»¹⁰⁰⁵. La preferenza per materiali tipici della tradizione genovese – come il verde di Polvevera – o abitualmente lavorati e commercializzati dai marmorari liguri – quali il bianco di Carrara, il violaceo di Seravezza, il diaspro siciliano e il giallo di Verona – conferma il ruolo di Genova come centro di eccellenza nel panorama scultoreo barocco, strettamente legato al commercio e alla lavorazione dei marmi policromi. Tale contesto offriva alla committenza l'accesso a una rete altamente specializzata di botteghe, spesso in diretto contatto con le cave di estrazione – talvolta gestite dagli stessi capibottega – facilitando così anche gli aspetti legati alla logistica della commissione. Tuttavia, la

¹⁰⁰¹ Cfr. nota 5, V. Belloni, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰⁰² Cfr. nota 84, F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 237; nota 1, *Ead.*, *Un Altare dello Scultore genovese Pasquale Bocciardo per il Seminario Maggiore di Coimbra*, in «Estudos Italianos em Portugal», n.s., n. 4, 2009, p. 316.

¹⁰⁰³ P. Dias, *O Seminário Maior...*, *cit.*, p. 182.

¹⁰⁰⁴ F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 227; *Ead.*, *Un Altare...*, *cit.*, p. 231; F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 231.

¹⁰⁰⁵ Sono stati ugualmente pubblicati gli atti notarili riferenti ai pagamenti versati allo scultore. Cfr. *Ead.*, *Un Altare...*, *cit.*, pp. 322-25.

componente scultorea della chiesa seminariale non fu interamente affidata al contesto genovese – almeno sulla base delle conoscenze attuali – poiché, come già accennato, gli altari laterali furono opera dello scultore italiano Gennaro Vassalo.



Fig. 72 Pasquale Bocciardo, Altare Maggiore, 1755-1758, Coimbra, Chiesa del Seminario Maggiore.

Come suggerito da Franchini Guelfi, la decisione del Vescovo, affiancato dal Rettore Nicola Giliberti in qualità di consigliere artistico, di commissionare l'altare maggiore a una bottega genovese potrebbe essere stata influenzata dalle suggestioni offerte dagli altari maggiori delle chiese lisbonesi di Nostra Signora di Loreto e di Santo Antão-o-Novo. La loro «scenografica maestosità», espressa nelle rispettive macchine d'altare, costituiva infatti uno degli esempi più ammirati nella capitale per l'innovativo linguaggio barocco internazionale che proponevano. Non sorprende dunque che tali modelli abbiano orientato, a distanza di alcuni decenni, la scelta di ricorrere allo stesso centro produttivo per arricchire la chiesa del suo

Seminario¹⁰⁰⁶. È inoltre plausibile – come ugualmente ipotizzato dalla studiosa – che la figura intermediaria di Giuseppe Celle abbia avuto un ruolo attivo nella selezione di Pasquale Bocciardo. Quest'ultimo, come si è visto, fu uno dei principali protagonisti della scultura genovese della seconda metà del Settecento, superato in termini di fama soltanto dallo Schiaffino, e rappresentava pertanto una scelta di grande affidabilità per il committente. Il suo nome era certamente ben noto nell'ambiente artistico ligure e, di fatto, il suo riconoscimento fu ufficialmente riconosciuto quando, alla fine degli anni Cinquanta, in seguito all'istituzione dell'Accademia Ligustica, egli venne nominato Assessore della Scultura, incarico che mantenne fino a pochi anni prima della morte. Bocciardo fu, pertanto, una figura di primo piano nel panorama genovese, come confermato dalla vasta diffusione delle sue opere in tutta la Liguria – ma oltre i suoi confini – indice non solo della qualità della sua pratica artistica, ma anche della sua capacità di gestire un ingente volume di commissioni. Non a caso, come ha osservato Belloni, «non è difficile trovare qualcosa di suo nelle chiese delle due riviere»¹⁰⁰⁷.

Sebbene nel contratto del 1755 fosse prevista la conclusione dell'opera «fra mesi diciotto prossimi» – una tempistica particolarmente ambiziosa rispetto alla complessità dell'altare – la realizzazione richiese in realtà circa due anni e mezzo, come attestano i registri dei versamenti concordati con lo scultore. I pagamenti furono infatti suddivisi in tre rate, pari a 6400 *Reis*: la prima fu versata l'11 giugno 1756 «per la provista de marmi»; la seconda, il 16 novembre 1757, «alla metà dell'opera sudetta»; la terza, corrisposta il 21 marzo 1758 «al totale finimento, ed imbarco»¹⁰⁰⁸, portò la somma complessiva a «seis mil cruzados», ai quali si aggiunsero ulteriori 300.000 *Reis*¹⁰⁰⁹. Dalla lettura dell'atto notarile emerge, inoltre, un elemento pertinente, ossia il «disegno inviato dalla prefata Eccellenza per mezzo del Signor Gio Francesco Tamossi al detto Molto Reverendo Padre Celle»¹⁰¹⁰. Tamossi, come si è visto, era il capomastro incaricato di garantire la corretta esecuzione del progetto architettonico del Seminario elaborato da Giuseppe Antonio Landi, senza aver mai svolto attività scultorea autonoma. Il riferimento al disegno inviato a Genova, come ha chiarito Franchini Guelfi, va pertanto interpretato non come un progetto di Tamossi, bensì come il disegno elaborato da Bocciardo, successivamente approvato dal committente («convenuto, et accordato») e corredato delle misure necessarie «del palmo» all'esecuzione dell'altare. Il disegno, una volta restituito all'artista, imponeva di essere seguito con estrema precisione, poiché un aspetto non

¹⁰⁰⁶ *Ivi.*, p. 320.

¹⁰⁰⁷ V. Belloni, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁰⁸ F. Franchini Guelfi, *Un Altare...*, *cit.*, p. 323.

¹⁰⁰⁹ P. Dias, *O Seminário Maior...*, *cit.*, p. 182.

¹⁰¹⁰ F. Franchini Guelfi, *Un Altare...*, *cit.*, p. 323.

secondario riguardava il problema delle unità di misura. Certamente la misura inviata dal committente era sicuramente il palmo portoghese (22.5 cm), che differiva sensibilmente da quello genovese (24.77 cm), con conseguenze rilevanti soprattutto nella realizzazione delle colonne, che, nel caso di errori, renderebbe necessario ricalcolare tutto per l'intero. Pertanto, per evitare malintesi dimensionali e successive rettifiche – che il contratto obbligava lo scultore a correggere a proprie spese – Tamossi fu incaricato di inviare a Genova l'unità di misura corretta, confermando così il coinvolgimento diretto di Bocciardo nella progettazione dell'altare maggiore¹⁰¹¹.

Come ha osservato Belloni, fu proprio nella realizzazione delle *macchine d'altare maggiori* che lo scultore si trovava più «a proprio agio, avendo la possibilità di dare respiro all'opera immergendola nello spazio presbiteriale.»¹⁰¹². L'opera di Coimbra, tuttora nella sua collocazione originaria, rappresenta una tipica soluzione bocciardiana:

«è costituita da un paliotto a sarcofago in 'granatiglio di Spagna', con profilature in marmo bianco terminanti a ricciolo, che reggono due drappi a formare un raffinato disegno decorativo; la finestrella centrale del paliotto è incorniciata da eleganti racemi di palma in marmo bianco; festoni floreali pendono dalle due maestose colonne scanalate in marmo violaceo di Seravezza ("mischio di Firenze") che si concludono con capitelli ionici in marmo bianco a sorreggere due alti piedistalli sui quali siedono due angeli; sull'architrave a cuspide posano due angeli e una 'gloria' di nubi con testine angeliche che circondano una raggiera; la pala d'altare, che raffigura Gesù divino maestro mentre insegna ai dottori nel tempio di Gerusalemme, con evidente allusione alle finalità del Seminario, è compresa in una cornice marmorea di giallo di Verona e diaspro rosso; lo zoccolo di base del paliotto e dell'intero complesso è di verde Polcevera.»¹⁰¹³.

L'uso dei marmi policromi si impone nell'ambiente monocromatico della chiesa del Seminario Maggiore di Coimbra come una sorta d'isola del barocchetto genovese, nella quale forme classicheggianti – come il tradizionale paliotto a sarcofago – convivono con una ricca popolazione di figure angeliche animate che affollano il fastigio dell'altare. Esse, scolpite con quella che Belloni ha definito «la delicatezza del tocco» dell'artista, sono caratterizzate da «una quieta serenità» tipicamente settecentesca¹⁰¹⁴. In particolare, i quattro angeli e i cherubini della *gloria* centrale testimoniano l'intervento diretto di Bocciardo e confermano la fortuna di questo

¹⁰¹¹ *Ivi.*, p. 318.

¹⁰¹² V. Belloni, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰¹³ F. Franchini Guelfi, *Un Altare...*, *cit.*, p. 317.

¹⁰¹⁴ V. Belloni, *op. cit.*, p. 254.

motivo iconografico nella sua produzione, distinguendosi per la «straordinaria morbidezza nel volto, nei capelli, nelle ali piumate».

Bocciardo fu, infatti, l'artista che più a lungo portò avanti il linguaggio decorativo del *theatrum sacrum*, declinato in forme di accentuata monumentalità scenografica¹⁰¹⁵, riscontrabili soprattutto nei complessi schemi delle sue macchine d'altare. Stilisticamente affini all'altare coimbrese sono, ad esempio, Nostra Signora del Rosario nella Chiesa di Santa Maria della Castagna a Quarto (1761) e di San Siro nell'omonima chiesa a Nervi (Fig. 19), caratterizzati dal dinamismo del paliotto tondeggiante e delle volute a ricciolo e dall'esuberanza cromatica dei marmi. Tali opere rispondono alla reiterazione di un modulo compositivo tipico del tardo barocco genovese, che continuò a incontrare il favore della committenza anche nella seconda metà del Settecento. Nel caso di Coimbra, tuttavia, l'altare maggiore (Figg. 73, 74) va oltre la semplice soddisfazione di una richiesta decorativa: esso rappresenta un'iniziativa senza precedenti nel contesto coimbrese, attestando la diffusione di un gusto raffinato ben oltre i confini di Lisbona e costituendo, anche a causa della successiva perdita degli esempi lisbonesi del Loreto e di Santo Antão-o-Novo, uno dei casi più significativi e isolati dell'espressione massima del linguaggio genovese nell'apparato ecclesiastico portoghese.

23. La Chiesa di São Luís dos Franceses

23.1. Accenni sulla Chiesa

Nei pressi dell'antico Collegio di Santo Antão-o-Novo (oggi Ospedale di São José) sorge la Chiesa di San Luigi dei Francesi che, dedicata a San Luigi Re di Francia, venne fondata nel 1552 come luogo di culto alla comunità francese residente a Lisbona¹⁰¹⁶. Analogamente alle motivazioni che spinsero la comunità italiana a erigere il proprio tempio nazionale – ossia la volontà di riunire in un unico spazio l'identità culturale e religiosa, capace di offrire ai suoi membri un sentimento di appartenenza patriottica in territorio straniero – anche la nazione francese, fortemente coinvolta nelle attività commerciali e nella navigazione, poté contare sui

¹⁰¹⁵ F. Franchini Guelfi, *Un Altare...*, cit., pp. 320-321.

¹⁰¹⁶ Per un approfondimento sulla Chiesa di San Luigi dei Francesi a Lisbona si veda N. De Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, vol. 14, Lisbona 1939, pp. 102-103; *Id.*, *Legendas de Lisboa*, Lisbona 1943, p. 207; N. D. D'Alcochete, *S. Luís dos Franceses*, in F. Santana, E. Sucena (a cura di), *Dicionário da História de Lisboa*, Lisbona 1994, pp. 808-810.

proventi dei contributi dei confratelli. Come era consuetudine per le chiese nazionali all'estero, tali contributi consistevano in una tassazione applicata alle merci, destinata a coprire le spese di edificazione e, successivamente, di decorazione della chiesa.

La nazione francese fu una delle più prospere a Lisbona, soprattutto tra il XVI e XVII secolo, e partecipò attivamente all'elevazione del proprio tempio, che nel corso degli anni venne progressivamente ampliato e migliorato, giungendo a compimento ufficialmente nel 1622, come attesta l'iscrizione collocata sopra il portale, accompagnata dalle armi dei Borbone. Nell'ambito della storia della sua edificazione – che testimonia l'elevato benessere economico di alcuni membri della comunità – sono noti due importanti lasciti mecenatici da parte di confratelli: il capitano Antoine Magnonet e il commerciante Louis-François Palyart, che finanziarono rispettivamente, nella prima metà del Seicento un altare dedicato alla Vergine e, nel 1742, la costruzione un altro altare dedicato a Sant'Ivo¹⁰¹⁷.



Fig. 73 Chiesa di San Luigi dei Francesi, Lisbona.

La chiesa costituiva un chiaro esempio del proprio gusto nazionale a Lisbona (così come la Chiesa del Loreto lo fu per la comunità italiana) distinguendosi dai canoni architettonici e decorativi portoghesi. L'edificio subì gravi danni a causa del terremoto del 1755 e del successivo incendio, soprattutto negli ambienti interni, e fu sottoposto a una campagna di ricostruzione a partire dal 1766, promossa su iniziativa del Console Claude-Gérard de Sémonin e del Cavaliere di Saint-Priest, ministro plenipotenziario di Francia (Fig. 73). Tale intervento fu finanziato direttamente dal Re di Francia Luigi XV, il quale donò inoltre la croce e i candelabri

¹⁰¹⁷ N. D. D'Alcochete, *Inventaire des Archives de l'Eglise Saint Louis-des-Français*, in «Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal», vol. XXI, 1958, pp. 205, 221-227, 232-236.

dell'altare maggiore. Fu infatti in seguito a questa restaurazione settecentesca e alla contribuzione reale che l'edificio assunse il titolo di Chiesa Real e Nazionale Francese¹⁰¹⁸. Nel XIX secolo l'edificio entrò a far parte del patrimonio dello Stato francese e venne affidato alla Congregazione dei Padri Lazzaristi, tuttora responsabili della gestione del servizio religioso della chiesa e dell'assistenza alla comunità francese a Lisbona.

23.2. I committenti: i Consoli francesi a Lisbona e a Genova

L'ordine dei tre altari marmorei venne inserito, come si è detto, all'interno della committenza della Nazione Francese a Lisbona, successivamente alla distruzione della chiesa in seguito al terremoto, e fu finanziata dalle casse di Versailles, individuando come committente ufficiale Luigi XV. Tuttavia, coloro che se ne occuparono direttamente furono, da un lato, gli ideatori del progetto – il Console Claude-Gérard de Sémonin e il ministro Cavaliere di Saint-Priest¹⁰¹⁹ – all'epoca residenti nella capitale lusitana e quindi responsabili della trasmissione delle esigenze relative alla decorazione della chiesa; dall'altro, l'intermediario a Genova, il Console francese presso la Repubblica, François de Regny, il quale, trovandosi sul posto, poté informarsi sul panorama artistico locale e comunicare all'artista le richieste provenienti da Lisbona. Quest'ultimo svolse – si pensa – un ruolo fondamentale nell'ambito di questa committenza poiché, come attestano vari documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Genova relativi a quegli anni, entrò spesso in contatto con i notai per redigere contratti con l'ambiente artistico genovese. Ne è esempio – come riportato da Franchini Guelfi – l'incarico da egli affidato nel 1779 al pittore Giuseppe Bacigalupo per l'esecuzione delle copie di due paesaggi di Claude Joseph Vernet che appartenevano alla sua collezione¹⁰²⁰. Questo approccio rivela dunque un'attenzione evidentemente selettiva nella scelta degli artisti ai quali intendeva affidare i lavori: è pertanto lecito supporre che Regny abbia valutato diverse opzioni disponibili e che, dovendo fungere da intermediario per la realizzazione di tre altari destinati al Re di Francia, abbia cercato lo scultore più celebre del momento. Tuttavia, l'attribuzione artistica non è emersa dalla documentazione archivistica genovese. Essa è invece attestata nel resoconto del

¹⁰¹⁸ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 161, Ead., *Artisti genovesi...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), op. cit., p. 23; Ead., *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), op. cit., p. 231.

¹⁰¹⁹ Sul Cavaliere di Saint-Priest si veda G. Bourgin, *Saint-Priest, François-Emmanuel-Guignard, conte di*, Georges Bourgin, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 30, s.l.1936, [https://www.treccani.it/enciclopedia/saint-priest-francois-emmanuel-guignard-conte-di_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/saint-priest-francois-emmanuel-guignard-conte-di_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultima consultazione: 03.02.2026).

¹⁰²⁰ Cfr. nota 26, F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 168.

1768 redatto dal Rettore della Chiesa di San Luigi dei Francesi, l'Abate Charles-François Garnier, conservato presso l'archivio della chiesa stessa, nel quale sono elencate tutte le spese relative ai tre altari. In tale documento, oltre all'identificazione dei due committenti – sotto la contribuzione finanziaria del Re e con la mediazione di Regny – compare il nome dell'artista:

«Ces trois autels ont été commandés par M. Le Chevalier de St. Priest, Ministre Plénipotentiaire de France auprès de S.M.T.F. (sa Majesté Très Fidèle), et recommandés par M. De Semonin, Consul Général de France à Lisbonne, à M. Regny, cōsul de France à Gènes, qui a donné et commis l'exécution des dits trois autels au Sieur Pascal Bocciardi sculpteur célèbre de Gènes, auteur de la statue du Doge la Rovere, qui est placée à Savone.»¹⁰²¹.

Questa notizia fornisce un'ulteriore informazione relativa alla commissione, poiché menziona un'altra opera di Pasquale Bocciardo, «la statue du Doge la Rovere, qui est placée à Savone». Si tratta del busto del Doge Francesco Maria Della Rovere, ricco benefattore e protettore delle arti e della musica¹⁰²², che nel 1767 donò alla Cattedrale savonese di Santa Maria Assunta un grande organo, realizzato da Filippo e Felice Piccaluga¹⁰²³. In segno di gratitudine, il Comune di Savona deliberò l'erezione di un busto in suo onore. L'opera, collocata in una nicchia di Palazzo Multedo in Piazza della Maddalena e distrutta alla fine del XVIII secolo durante i moti rivoluzionari, fu commissionata al Bocciardo. Essa si configurava, con ogni probabilità, come una scultura di imponente compostezza formale, capace di colpire l'attenzione del Console Regny, che ebbe modo di vederla – come suggerisce Franchini Guelfi – verosimilmente a Genova, presso la bottega dello scultore, prima del suo invio a Savona. La menzione di questo busto, successivamente trascritta dal Rettore lisbonese, assume nel documento il valore di una vera e propria attestazione «della maestria del Bocciardo durante le trattative per l'esecuzione degli altari della chiesa della Nazione Francese a Lisbona»¹⁰²⁴.

¹⁰²¹ Il documento è stato pubblicato in nota 26 in F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 168.

¹⁰²² Su Francesco Maria Della Rovere e il mecenatismo musicale si veda M. Tarrini, *Il mecenatismo musicale roveresco a Savona*, in Id. (a cura di), *Francesco Maria della Rovere mecenate della musica: gli organi di Filippo e Felice Piccaluga della Cappella Sistina e della Cattedrale di Savona (1762-67). La storia – Il restauro*, s.l. 2009, pp. 11-35; Id., *Francesco Maria Della Rovere, Giovanni Lorenzo Mariani e la "Cantoria Sistina"*, in C. Paolucci (a cura di), *La Cappella Sistina di Savona. Due secoli e mezzo di storia, arte e musica 1764-2014*, Genova 2020, pp. 129-143.

¹⁰²³ Su Filippo Piccaluga e su suo figlio Felice Piccaluga si veda M. Tarrini, *Filippo Piccaluga (Genova, 1719-1779). Profilo di un organaro ligure del Settecento*, in «Collana d'arte organaria», LXX, 2020.

¹⁰²⁴ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 166.

23.3. Le opere di arredo marmoreo e di figura

Pasquale Bocciardo

A differenza dell'altare maggiore commissionato per la Chiesa del Seminario Maggiore di Coimbra, nel quale a un'analisi plastica risulta chiaramente percepibile il linguaggio tipico del barocchetto genovese, per il progetto dei tre altari della Chiesa della Nazione Francese a Lisbona a Pasquale Bocciardo «fu chiesto di adeguarsi ad un modello lontano dalla sua cultura figurativa» (Fig. 74). Come ha infatti evidenziato Franchini Guelfi, tali altari non corrispondono alla consueta

«tipologia dell'altare genovese in marmi policromi con paliotto a sarcofago e gradini reggicandelieri espansi lateralmente e terminati con testina angeliche, come il Bocciardo aveva già eseguito per la chiesa di Santa Maria di Bogliasco (1749) e per la chiesa di Santa Maria della Castagna a Genova Quarto (1761).»¹⁰²⁵.

Il confronto tra le strutture lisbonesi e quelle genovesi rende evidente la maggiore sobrietà e il marcato monocromatismo delle prime, realizzate interamente in «marbre blanc de Massa-Carrara»¹⁰²⁶. La semplicità formale si manifesta nello sviluppo orizzontale dei paliotti, che, a differenza degli esempi precedentemente citati, sono solo lievemente bombati e addobbati da eleganti strigilature, collocate su zoccoli alti e modanati. L'altare maggiore (Fig. 75) – più complesso a livello decorativo rispetto a quelli laterali¹⁰²⁷ – presenta al centro dello zoccolo festoni floreali ad andamento in voluta, che incorniciano una croce scolpita nel marmo stesso, affiancati da strigliature ritmiche che si concludono agli angoli con due testine di cherubini (Fig. 75). Queste ultime rivelano, come già osservato nelle figure angeliche dell'altare di Coimbra, quella «delicatezza del tocco» segnalata da Belloni¹⁰²⁸, esprimendo una serena compostezza animata dal lieve dinamismo della torsione dei colli, che consente loro di orientare lo sguardo verso il centro dello zoccolo, dove vi è la croce. Nella parte superiore, «ancor più sobria», si osservano due gradini reggicandelieri decorati da «modanature lineari e conclusi

¹⁰²⁵ *Ivi.*, p. 161.

¹⁰²⁶ Cfr. nota 26, *Ivi.*, p. 168.

¹⁰²⁷ L'altare maggiore, come attesta il resoconto di Garnier, costò «quatre mille livres de Gènes», mentre gli altari laterali, insieme, costarono «deux-mille livres de Gènes». Cfr. nota 26, *Ivi.*, p. 168.

¹⁰²⁸ V. Belloni, *op. cit.*, p. 254.

lateralmente da rosette», mentre sul muro si imposta un tabernacolo «a pianta quadrata e copertura piatta di geometrica semplicità»¹⁰²⁹.



Fig. 74 Pasquale Bocciardo, Altare Maggiore e altari laterali, 1768, Lisbona, Chiesa di San Luigi dei Francesi.

Nel suo contributo critico, Franchini Guelfi, nel tentativo di comprendere il progetto elaborato da Bocciardo, ha ipotizzato una possibile interpretazione da parte dell'artista di un modello fornito dalla committenza, sulla base delle affinità formali tra le due strutture: l'altare maggiore seicentesco della chiesa parigina di Saint-Roch (Fig. 76), come già indicato da Nuno Daupias D'Alcochete¹⁰³⁰. Anche quest'ultimo è caratterizzato da un paliotto allungato decorato a strigilature e rivela, nella «nuda austerità» delle forme, una tendenza classicheggiante, distante dalle linee sinuose e dalla ricchezza plastica della macchina d'altare settecentesche realizzate dallo stesso Bocciardo. È tuttavia proprio il carattere barocchetto del linguaggio bocciardiano a rendersi percepibile nella sobria impostazione dell'altare maggiore dei Francesi; sebbene contenute, emergono movimentazioni di andamento ondulante che interrompono la continuità statica propria del paliotto parigino. L'esempio lisbonese si compone infatti di cornici verticali che rompono la ripetitività del marmo scolpito – discostandosi così, seppur lievemente, dal

¹⁰²⁹ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 161; Ead., *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 231.

¹⁰³⁰ Cfr. N. D. D'Alcochete, *S. Luís...*, in F. Santana, E. Sucena (a cura di), *op. cit.*, pp. 808-810.

modello di riferimento – poiché le strigilature generano effetti chiaroscurali che arricchiscono l'impostazione plastica dell'altare¹⁰³¹.



Fig. 75 Pasquale Bocciardo, Altare Maggiore, 1768, Lisbona, Chiesa di San Luigi dei Francesi (sotto con particolare).

Gli altari laterali, dedicati alla Vergine, sotto il titolo di *Nossa Senhora do Porto Seguro* (Fig. 77), e a *Sant'Ivo*, sono di dimensioni più ridotte e riprendono la struttura dell'altare maggiore in forma semplificata, privi di ulteriori apparati decorativi. Essi presentano come unico elemento espressivo la croce al centro dello zoccolo liscio, incorniciata da una semplice modanatura. Al di sopra di ciascun altare si colloca una statuetta in marmo bianco raffigurante

¹⁰³¹ F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 161; Ead., *Sculture genovesi per il Portogallo...*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *op. cit.*, p. 231.

il rispettivo patrono¹⁰³², che – come ipotizzato Franchini Guelfi – potrebbe essere anch'essa opera dello stesso Bocciardo, dal momento che risulta perfettamente proporzionata ai tabernacoli su cui poggia. Sebbene il resoconto del Rettore non menzioni esplicitamente tali sculture, la studiosa ha motivato questa attribuzione richiamando alcuni elementi tipici della scrittura bocciardiana: il panneggio della *Vergine*, fortemente movimentato e ricco di pieghe, nonché la resa delle nubi e delle testine angeliche ai suoi piedi, che presentano le stesse soluzioni formali riscontrabili negli angoli del paliotto dell'altare maggiore.



Fig. 76 Altare Maggiore, Parigi, Chiesa di Saint-Roch.



Fig. 77 Pasquale Bocciardo, *Vergine*, 1768, Lisbona, Chiesa di San Luigi dei Francesi.

¹⁰³² Ambedue sculture sono alte 67 cm e sono collocate su una base di circa 22 cm di larghezza per 19 cm di lunghezza. Cfr. nota 30, *Ead.*, *Sculture genovesi del Settecento...*, cit., p. 168.

24. Nuovi studi: Giovan Battista Maragliano

Dieci anni fa, Mário Henriques Cabeças¹⁰³³ ha pubblicato uno studio sulla decorazione barocca della Chiesa della Terz'Ordine di San Francesco nella città di frontiera di Elvas¹⁰³⁴, nel quale, analizzando l'intervento decorativo dell'altare maggiore e di quelli laterali (Fig. 78), realizzati negli anni Trenta e Quaranta del Settecento, ha contribuito all'identificazione di un importante insieme scultoreo in legno, eseguito (come ricostruito dallo studioso su base archivistica della medesima chiesa) da Giovanni Battista Maragliano (ca. 1690 - post1741)¹⁰³⁵, figlio minore (tra i due maschi) di Anton Maria. Quest'ultimo è già stato menzionato nella presente tesi in relazione ai due *Crocifissi* realizzati per la Confraternita del Loreto a Lisbona (ca. 1710-1715) e per i francescani di Mafra, presso il *Real Edificio* (ca. 1730-1739), due sculture che, date le loro destinazioni, influirono, come si è detto, alla fortuna della produzione maraglianesca nel Portogallo, che, come nel caso della scultura in marmo (d'arredo e di figura), giunse ulteriori livelli di accettazione. Infatti, la critica è convinta che tuttora possono esistere molte sculture lignee genovesi da rintracciare che, poiché mirano a un carattere assolutamente devozionale, sono in molti casi usate ancora oggi in cerimonie processionali, non ricevettero un adeguato approccio critico da parte degli studiosi. In tale prospettiva, non solo la dimensione di opere di matrice maraglianesca si rivelerebbe certamente più vasta, come anche la ricezione di esse nella produzione locale, influenzata dagli effetti persuasivi di tipica drammaticità, riporterebbe a risultati non meno interessanti, forse simili a quelli già conseguiti dalle ricerche nell'ambito spagnolo, benché ancora inferiori di quanto potenzialmente sperato¹⁰³⁶.

¹⁰³³ M. H. Cabeças, *O Triunfo do Barroco. Talha, escultura de madeira e ourivesaria de prata da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas na primeira metade do século XVIII*, in «ArtISO», n. 1, 2015, pp. 87-99.

¹⁰³⁴ I lavori della Chiesa, avviati nel 1701, si conclusero nella prima metà del XVIII secolo; tuttavia, nel 1755, l'edificio subì numerosi danni a causa del terremoto, motivo per cui vennero necessari nuovi lavori di ricostruzione. Si concluse ufficialmente nel 1762, come di fatto indica la data iscritta sopra il portone principale. Sulla Chiesa di Terz'Ordine di San Francesco a Elvas si veda L. Keil, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*, vol. I, Lisbona 1943; A. Monteiro, *Portalegre a Cidade e a Serra*, Portalegre 1982; J. Rodrigues, M. Pereira, *Elvas*, Lisbona 1996.

¹⁰³⁵ Su Giovanni Battista Maragliano si veda C. G. Ratti, *op. cit.*, pp. 172-173; F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton...*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *op. cit.*, p. 287; M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 188; D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*, pp. 219, 424; *Id.*, *Maragliano, Anton Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Roma 2007, [https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-maria-maragliano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-maria-maragliano_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026). M. H. Cabeças, *O Triunfo do Barroco...*, *cit.*, pp. 92-96;

¹⁰³⁶ Sulla scultura genovese a Spagna si veda J. Hernández Perera, *Esculturas...*, *cit.*, pp. 377-483; E. H. Sánchez, J. M. Sánchez Peña, C. A. Linares, *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento. Opere e documenti*, in «Quaderni Franzoniani», n. 11-12, 1993; J. M. Sánchez Peña, *Esculturas genovesas en Cádiz*, in «Anales de la Real Academia de Bellas Artes», n. 13, 1995, pp. 165-170; F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *op. cit.*, 241-257; J. M. Sánchez Peña, *Escultura Genovesa*.

L'attribuzione di opere in legno a scultori genovesi risulterebbe possibile soltanto attraverso una scoperta sufficientemente suggestiva negli archivi dei rispettivi luoghi di culto, come fu, in effetti, il caso del ritrovamento dell'insieme di sei figure affidate a Giovanni Battista.



Fig. 78 Giovanni Battista Maragliano, (a sinistra) *Immacolata*, (a destra), *Sant'Ivo*, ca. 1736-1741, Elvas, Chiesa del Terz'Ordine di San Francesco.

Si tratta di una scoperta davvero significativa per due motivi. Il primo consiste nella possibilità finale che confermerebbe la critica delle notizie riportate dal Ratti – che, pur sintetiche, costituirono l'unica fonte riconducibile a Giovanni Battista che «seguitò l'Arte paterna» e da giovane età «già facea cose di buon gusto» – le quali narrano una partenza improvvisa a Cadice, soggiornandovisi per un breve periodo di tempo prima di trasferirsi stabilmente a Lisbona, dove «ebbe maggior abbondanza di lavori» e si sposò con «una ricchissima vedova portoghese.»¹⁰³⁷. L'informazione riportata dal biografo compone uno scenario di grande successo presso la committenza iberica – prima nella città portuale spagnola «ove molte fe' opere e con decoro vi visse», e poi nella capitale lusitana dove «tutto si diede

Artífices del Setecientos en Cádiz, Cadice 2006; J. M. Sánchez Peña, Nuevas atribuciones de escultura genovesa en el Sur de España, in «Laboratorio de Arte», n. 31, 2019, pp. 441-454.

¹⁰³⁷ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 172.

con molta gloria a operare»¹⁰³⁸ – lo stesso che condusse, d'altra parte, alla morte tragica di Giovanni Battista «sul fior dell'età»¹⁰³⁹, vicenda dettagliatamente descritta dal Ratti, di cui i particolari, data la contemporaneità dei fatti, gli ha ottenuti per testimonianza diretta dai parenti stretti dello scultore¹⁰⁴⁰, il quale venne assassinato per mano di tre discepoli che per derubarlo (forse a causa della grande fortuna che deteneva con la moglie), lo decapitarono con «le mazze, che egli teneva per uso dello scolpire» e profanarono il cadavere «a Belen, luogo poco distante da Lisbona»¹⁰⁴¹. Il secondo motivo consiste, invece, nella scoperta di nuovi pezzi che permettono di conoscere, in modo più coerente, la sua attività scultorea. L'unica opera finora ritrovata di Giovanni Battista consisteva nel *Crocifisso* dell'Oratorio di Santa Chiara a Bogliasco¹⁰⁴², attestato dal registro del pagamento da parte della Confraternita di Santa Chiara nel giugno 1714, secondo quanto ricavato dalla ricerca archivistica di Pier Luigi Gardella¹⁰⁴³. In quel momento, avendo raggiunto un evidente grado di autonomia dal padre, poté iniziare ad accettare commissioni da sé, producendo «cose di buon gusto» che l'avvicinavano allo stile paterno «dal linguaggio minuto e dall'anatomia calibrata e composta»¹⁰⁴⁴. Tale ritrovamento ha inoltre consentito l'affiancamento linguistico di altri due *Crocifissi*, conservati rispettivamente nella Chiesa di Santa Rita a La Spezia e nella Chiesa Maggiore Priorale di El Puerto de Santa Maria (Cadice)¹⁰⁴⁵. L'assenza di ulteriore documentazione consente di ipotizzare l'arrivo in Spagna nei primi anni della sua emancipazione paterna, forse attorno ai vent'anni (secondo il suggerimento di Sanguineti, la data della sua nascita è da collocare all'inizio dell'ultimo decennio del XVII secolo¹⁰⁴⁶), motivata certamente dalla ricezione che le commissioni del padre avevano nel Sud di Spagna e dalla presenza di una forte colonia di artisti genovesi¹⁰⁴⁷. Inoltre, Ratti definisce il carattere di Giovanni Battista come «volubile [...] di genio»¹⁰⁴⁸,

¹⁰³⁸ M. Migliorini (a cura di), *op. cit.*, p. 188.

¹⁰³⁹ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁴⁰ D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*, p. 424.

¹⁰⁴¹ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰⁴² Cfr. tav. CXL in D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*

¹⁰⁴³ P. L. Gardella, *La Confraternita di Santa Chiara di Bogliasco. Documenti per una storia*, Genova 1990, pp. 61-62.

¹⁰⁴⁴ D. Sanguineti, *Maragliano...*, *cit.*; Cfr. D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*, pp. 219, 424.

¹⁰⁴⁵ Benché non siano stati rintracciati i loro autori su base archivistica, le somiglianze con il *Crocifisso* di Bogliasco suggeriscono una possibile paternità a Giovanni Battista Maragliano. Tuttavia, soprattutto per quanto riguarda il *Crocifisso* di Cadice, la critica si divide nell'attribuzione all'artista: da un lato, gli studiosi spagnoli (cfr. E. H. Sánchez, J. M. Sánchez Peña, C. A. Linares, *Scultura lignea genovese...*, *cit.*, pp. 85-86) hanno sostenuto l'intervento dello scultore su base di un confronto linguistico diretto; dall'altro, gli studiosi genovesi hanno messo in discussione la possibilità della paternità di Francesco Galleano, di cui è peraltro documentata la presenza a El Puerto de Santa Maria (cfr. nota 591, D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, *cit.*, p. 424).

¹⁰⁴⁶ *Ivi.*, p. 219. Sandra Saldanha ha ipotizzato il viaggio verso la Penisola Iberica nel primo quarto del secolo (ca. 1715-1720). Cfr. S. Saldanha, *Um crucifixo...*, *cit.*, p. 45.

¹⁰⁴⁷ J. M. Sánchez Perera, *Escultura Genovesa...*, *cit.*, p. 161.

¹⁰⁴⁸ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 172.

giustificando, forse, la decisione di allontanarsi dalla bottega paterna, nonostante il grande prestigio e attività a Genova, e di conseguenza rinunciare all'eredità della stessa, forse motivata dalla stabile situazione portoghese. È da notare che, già dal secondo decennio del Settecento a Lisbona, esisteva almeno un'opera maraglianese presso la Chiesa del Loreto, che consistette in uno dei principali centri artistici della capitale portoghese. Nonostante la discussione critica sulla sua paternità, il *Crocifisso* fu certamente molto apprezzato dalla committenza, aprendo spazio nel panorama locale per la rinnovatissima attività del figlio di Anton Maria. Sanguineti ha inoltre ragionato sulla possibilità che, alla morte del padre (m. 1739), Giovanni Battista fosse già defunto, poiché l'officina venne passata al cugino Giovanni Maragliano (1710-1777)¹⁰⁴⁹, figlio del fratello di Anton Maria¹⁰⁵⁰. Tuttavia, questa ipotesi sembra infondata data la recente scoperta documentale di Elvas, visto che lo scultore ricevette dei pagamenti oltre la data di scomparsa del padre. Giovanni Battista Maragliano rimase a Elvas per cinque anni, dal 1736 al 1741, sebbene non siano conosciute le circostanze che lo avessero portato a trasferirvisi. Si può ipotizzare che l'ingresso dello scultore nel territorio portoghese sia stato fatto attraverso proprio questa città di frontiera, situata a pochi chilometri della spagnola Badajoz, ossia per via terrestre e non per via marittima, come era più consueto al tempo. Tanto Cadice quanto Lisbona erano due grandi porti internazionali, adeguatamente collegati con Genova; tuttavia, la tensione politica di quegli anni, conseguente della Guerra di Successione Spagnola che oppose nuovamente le due Nazioni iberiche, potrebbe giustificare delle rotture nei sistemi di collegamento marittimi, avendo così costretto Giovanni Battista ad addentrare in Portogallo per la città di Elvas, con l'obiettivo di stabilirsi a Lisbona.

Il 27 gennaio 1737 la *Meza* del Terz'Ordine di San Francesco si riunì con l'unico scopo di ordinare l'esecuzione di un'immagine dell'*Immacolata Concezione*, data la presenza in quel momento a Elvas di «hum escultor Italiano de Nasão por nome João Baptista»¹⁰⁵¹. Il registro mise inoltre in evidenza la rapidità del lavoro, che «logo [...] apareceu com hũ molde da Senhora», venendo poi pagato il 22 luglio dello stesso anno – come attesta il registro nel *Livro de Despeza* – probabilmente al momento di conclusione dell'opera («se derão ao escultor que fes a imagem») dalla somma di «trinta oytto mil quatrocentos reys»¹⁰⁵². Tuttavia, a «João Baptista genoves», come in quel documento descritto, non fu richiesto soltanto la riferita scultura dell'*Immacolata*. Come riportato da Cabeças, i fratelli del Terz'Ordine rimasero così

¹⁰⁴⁹ Su Giovanni Maragliano si veda D. Sanguineti, *Scultura genovese...*, cit., pp. 228-230.

¹⁰⁵⁰ *Ivi.*, p. 219.

¹⁰⁵¹ AOTSFE, *Livro dos Acordãos*, fl. 89v. citato in M. H. Cabeças, *O Triunfo do Barroco...*, cit., p. 93.

¹⁰⁵² AOTSFE, *Livro de Despeza*, fl. 14v. citato in *Ibidem*.

soddisfatti dal lavoro dello scultore che gli affidarono altre sculture, promettendo, alla fine dell'intera commissione, «hüas luvas»¹⁰⁵³. Così proseguì il rapporto lavorativo fra Giovanni Battista e la Confraternita elvese. Nella stessa data vengono registrate alcune spese che riguardano il materiale necessario per «melhor se estofar a Senhora da Conceição» e per un'altra immagine, raffigurante «São Luis Rei de França»¹⁰⁵⁴. Quest'ultima, a differenza della figura della Nostra Signora che indossa panneggi scolpiti e policromi, veste un vero abbigliamento, in vero tessuto, motivo per cui viene definita in portoghese «imagem de vestir», mantenendo comunque la policromia del capo, dei capelli e delle mani. Il registro dei vari pagamenti rivela un aspetto assai curioso del lavoro dell'artista presso la committenza elvense: a egli venne affidato anche il «trabalho de estofar» delle vesti dell'*Immacolata*; ossia, oltre al compito di scolpire venne anche pagato per realizzare la policromia della scultura, nella quale realizzò una ricca decorazione a rilievo¹⁰⁵⁵. Essa consisteva in una pratica operativa che invece era inconsueta nell'ambito della produzione lignea genovese, dove «i ruoli dello scultore e del dipintore erano ben distinti»¹⁰⁵⁶: dopo la fase dell'intaglio, la statua venne trasferita nelle botteghe di coloritori e doratori corporativamente organizzati, forse, però – come suggerisce la critica – supervisionati dagli operatori scultorei che dovevano controllare che il lavoro venisse fatto d'accordo con l'effetto da loro progettato¹⁰⁵⁷. Nel caso elvense, lo scultore viene di fatto definito nei registri della *Despeza* come «mestre escultor e pintor»¹⁰⁵⁸.

Nel 1738 l'Ordine commissionò allo scultore quattro nuove statue, pensate soprattutto per l'ambito processionale, raffiguranti *Salvatore*, *Sant'Ivo*, *Santa Isabella del Portogallo* e *Santa Isabella d'Ungheria*, anch'esse *de vestir*, come attesta il registro del 19 aprile sul «custo que se fes com as ditas imagens»¹⁰⁵⁹. L'ultimo pagamento fu effettuato allo scultore genovese tra il settembre e l'ottobre dello stesso anno: ricevette la somma dovuta per il lavoro «das quatro imagens que fes» e 10 280 *Reis* «de luvas» che «se lhe fes com eles hum vestido»¹⁰⁶⁰. Dalla documentazione presso l'AOTSFE (*Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas*), si percepisce un continuo contatto fra la Confraternita e «o nosso escultor João Baptista», impegnato nella realizzazione di «dous andores» e della rispettiva policromia¹⁰⁶¹, con l'ultimo

¹⁰⁵³ AOTSFE, *Livro dos Acordãos*, fl. 89v. citato in *Ibidem*.

¹⁰⁵⁴ AOTSFE, *Livro de Despeza*, fl. 15. citato in *Ibidem*.

¹⁰⁵⁵ F. Franchini Guelfi, *Spagna...*, in D. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, p. 341.

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁷ Sulla policromia della scultura lignea si veda D. Sanguienti, D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, pp. 93-98; Cfr. S. Vassalo, *Note sulla policromia*, in D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, *cit.*, pp. 462-463.

¹⁰⁵⁸ AOTSFE, *Livro de Despeza*, fl. 27v. citato in M. H. Cabeças, *O Triunfo do Barroco...*, *cit.*, p. 93.

¹⁰⁵⁹ AOTSFE, *Livro de Despeza*, fl. 17v. citato in *Ibidem*.

¹⁰⁶⁰ AOTSFE, *Livro de Despeza*, fl. 21v. citato in *Ibidem*.

¹⁰⁶¹ AOTSFE, *Livro de Despeza*, fl. 25v. citato in *Ibidem*.

pagamento il 21 agosto 1741, nella somma di 53 860 *Reis* «por fim das obras que fes nesta nossa casa»¹⁰⁶².

Si è detto che questa scoperta fu essenzialmente rilevante per la ricostituzione artistica della sua attività, e in effetti, la statua dell'*Immacolata* (conservata ancora oggi nella cappella laterale dedicata all'Evangelo) riflette, in particolar modo, l'accento tipicamente genovese «nel movimento dei panneggi e nelle testine angeliche ai piedi della Vergine»¹⁰⁶³, e nella posizione leggermente inclinata del capo verso la sinistra (del fedele) e le mani unite in orazione, sulle quali è collocato un rosario. Osservando la scultura si può infine concludere che dal carattere delicatamente espressivo, composto da particolare attenzione fisionomica – pur raffigurandosi una scultura vestita – Ratti aveva ragione nel lamentarsi la morte così prematura di Giovanni Battista Maragliano, che «dava indizj di dover raggiungere la paterna virtù.»¹⁰⁶⁴.

¹⁰⁶² AOTSFE, *Livro de Despeza*, fl. 30v. citato in *Ibidem*.

¹⁰⁶³ F. Franchini Guelfi, *Spagna...*, in D. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, p. 341.

¹⁰⁶⁴ C. G. Ratti, *op. cit.*, p. 173.

CONCLUSIONI

L'esame degli studi sulla scultura genovese in Portogallo tra XVII e XVIII secolo ha messo in luce una tendenza progressivamente crescente dell'interesse della critica. L'analisi della bibliografia precedente e attuale ha evidenziato come nella storiografia portoghese tale ambito fosse inizialmente emerso in modo frammentario, soprattutto attraverso gli studi di Teresa Leonor Magalhães Vale, nei quali la scoperta di un patrimonio scultoreo di provenienza genovese veniva interpretata come una successione di episodi isolati, inseriti in un panorama più ampio e più approfonditamente ricercato. Le indagini di Vale, incentrate in particolare sul ruolo dei committenti, hanno, tuttavia, consentito di comprendere una loro chiara predisposizione a rivolgersi, oltre i confini romani, al capoluogo ligure, riconosciuto come il secondo più importante centro di produzione scultorea barocca nella Penisola.

Tale orientamento si deve principalmente all'azione dei membri della comunità italiana residente a Lisbona nella seconda metà del Seicento. Questi, aggiornati sulle novità artistiche genovesi e dotati di notevoli risorse economiche, intrapreso, in occasione della ricostruzione della loro chiesa nazionale dopo l'incendio del 1651, l'acquisto di un significativo nucleo di opere, rivolgendosi alle principali botteghe scultoree della città. Il forte desiderio di abbellire il luogo di culto con manufatti rappresentativi, capaci di esprimere non solo la devozione religiosa ma anche la coesione e il prestigio della comunità come Nazione straniera influente nel contesto portoghese, ha conferito all'importazione di tali opere una rilevanza storico-artistica determinante, in grado di spiegare la trasformazione del piacere estetico di tutta la committenza. In effetti, chiamato ad adattarsi alle nuove esigenze del tempo, l'entourage nobiliare conobbe una trasformazione dei propri valori e obiettivi, sempre più orientati verso una dimensione cosmopolita e legata all'universo della corte centrale. In tale contesto, l'arte, e in particolare la scultura, assunse un nuovo ruolo, diventando uno strumento fondamentale per il consolidamento della posizione sociale dell'aristocrazia. L'apertura internazionale del Regno nella seconda metà del Seicento non fu così condizionata dalle solite relazioni diplomatiche; ebbe invece come via privilegiata il contatto diretto o indiretto con l'Italia, attraverso viaggi di formazione culturale e missioni ufficiali oppure mediante l'intermediazione per corrispondenza di dignitari, contribuendo alla formazione di una sensibilità nobiliare orientata da modelli provenienti dall'Italia, espressioni di un prestigio tale che rappresentava il principale criterio di scelta. Tuttavia, la conoscenza dei canoni moderni della scultura risultava ancora superficiale;

ciò determinò, nella prima fase del rinnovamento del gusto, una particolare propensione verso l'offerta genovese, percepita come garante di qualità in quanto stilisticamente affine alla scultura romana, dove la Chiesa degli Italiani, attraverso le successive trasformazioni estetiche, si definì come il punto di riferimento artistico per la committenza seicentesca. Inoltre, la presenza di membri genovesi negli ambienti cortigiani (in particolare della famiglia Gherzi), permise alla committenza aristocratica un contatto diretto con gli scultori della Superba, configurandosi in questo senso come il primo polo artistico che introdusse nel territorio portoghese il gusto barocco.

Non fu soltanto il mondo aristocratico a recepire il nuovo linguaggio; anche l'ambito ecclesiastico ne risultò influenzato. L'apertura verso il modello proposto dalla comunità italiana trovò una naturale accettazione all'interno della Compagnia del Gesù, già profondamente legata ai canoni romani della Casa Madre. Non sorprende pertanto la disponibilità dei gesuiti a integrare nella propria chiesa un analogo modo di concepire la decorazione interna, adottandolo come riferimento, non solo dal punto di vista linguistico e tematico, ma anche nella scelta degli stessi artisti. La presenza di opere genovesi nella Chiesa di Santo Antão-o-Novo conferma così la capacità della Superba di esportare manufatti scultorei pienamente coerenti con i principi comunicativi della Roma barocca. L'analisi della committenza ha dimostrato, per quanto riguarda il primo contatto con il linguaggio barocco, il ruolo chiave della Chiesa del Loreto e successivamente della Chiesa dei Gesuiti, che, attraverso il prestigio sociale dei loro committenti, diffusero nei circoli aristocratici la matrice italianizzante. Diversamente dai Padri gesuiti, Fra Don Manuel Pereira non maturò il proprio interesse estetico a partire dall'esempio della Chiesa degli Italiani, ma durante il suo soggiorno romano, dove entrò in contatto diretto con tale universo artistico individuando lo scultore capace di rispondere alle ambizioni del progetto più significativo della sua vita: la decorazione della propria cappella funebre dedicata al Beato São Gonçalo de Amarante nel Convento domenicano di Benfica. La sua raffinata sensibilità lo condusse a riconoscere nell'aggiornata opera di Filippo Parodi la soluzione ideale per esprimere la propria devozione, collocandosi, per una significativa coincidenza cronologica, sullo stesso piano del cantiere del Loreto. Questo intervento può essere considerato come una sorta di *isola* del barocco genovese che, a differenza del tempio italiano, non sembra aver esercitato un'influenza diretta su ulteriori committenze del periodo e che costituisce oggi l'unico esempio superstite di un nucleo scultoreo con tali caratteristiche.

La ricerca ha evidenziato una difficoltà metodologica, già segnalata dagli studiosi precedenti, nello sviluppare un'analisi sistematica della complessità del fenomeno, dovuta in

larga misura al terremoto di Lisbona del 1755. L'evento provocò sia la perdita di una consistente documentazione archivistica, relativa a pagamenti e contratti di committenza, sia l'effettiva distruzione materiale di numerose opere, configurandosi come una vera e propria lacuna negli studi storico-artistici portoghesi. Questo problema riguarda soprattutto la produzione scultorea della seconda metà del XVII secolo, la cui localizzazione geografica dei propri siti si definì decisiva sulla sopravvivenza delle opere fino ai giorni nostri. Infatti, i due siti introduttori del nuovo linguaggio si trovavano in prossimità dell'epicentro della catastrofe, portando alla loro perdita materiale, mentre gli altri, locati in aree più distanti, sopravvissero e oggi costituiscono esempi essenziali per contestualizzare la diffusione della nuova estetica nei circoli nobiliari. La frammentazione patrimoniale, che caratterizza questo mezzo secolo, non sembra riflettere l'importanza che esso ebbe per la costruzione di un nuovo periodo artistico-culturale in Portogallo. I primi influssi scultorei genovesi contribuirono, dal loro arrivo nel Seicento, alla solidità del Barocco settecentesco, ormai pienamente internazionale e coinvolto nella complessità delle commissioni degli artisti italiani. I committenti erano più informati sulle mode e conseguenzialmente più consapevoli dei prodotti provenienti dall'Italia, riconoscendo profondamente la loro dimensione prestigiosa senza collegarla strettamente all'effetto sociale che tale acquisto gli avrebbe portato. Il riconoscimento dell'origine delle opere, nello specifico delle sculture, divenne in quel tempo tenuto in conto grazie all'azione mecenatica del Monarca João V e al suo programma ideologico-culturale, motivo per cui il valore attribuito era tanto più alto quanto più direttamente l'opera era legata a Roma. L'intento regale di rinvigorire la nazione artistica portoghese su base italianizzante (e particolarmente romana) portò alla riaffermazione dei modelli provenienti da Roma, collocando di conseguenza Genova in una posizione secondaria; tuttavia, la reputazione della città ligure, in quanto centro scultoreo, non venne totalmente minimizzata poiché, a causa dell'aggiornamento degli artisti genovesi al linguaggio romano, si inserì in un articolato sistema di relazioni artistiche, dentro il quale il ruolo genovese si mantenne rilevante nel processo di rinnovamento del gusto estetico. La ricerca ha quindi evidenziato una duplice tendenza per quanto riguarda la committenza settecentesca: da un lato si riconosce quella appartenente all'entourage regale che, volendo paragonarsi all'immagine del Sovrano, orientava le acquisizioni sulla base del prestigio degli scultori stessi, interessando soprattutto coloro che avessero già lavorato per la Corona; dall'altro, quella delle congregazioni religiose le cui commissioni, distaccate dalle dinamiche di corte, confermavano la posizione dominante di Genova, ovvero come la principale fornitrice di marmi di alta qualità e il centro esportatore di opere scultoree in grado di rispondere adeguatamente alle esigenze dei singoli patroni. Inoltre, lo studio delle committenze del Settecento ha rivelato la definitiva diffusione

del nuovo fenomeno estetico, non più sostanzialmente iscritto al centro lisbonese, dato che appare proiettato in altre parti del Paese.

Si è dimostrato che, contrariamente a quanto sostenuto dalla critica di circa trent'anni fa, Genova non si limitò a seguire passivamente i modelli romani come mero esecutore o intermediario del nuovo linguaggio; anzi, contribuì attivamente all'introduzione di esso attraverso una rielaborazione autonoma sul piano stilistico, orientando le scelte della committenza lusitana e svolgendo al tempo stesso una funzione formativa per le generazioni successive di artisti. Il ruolo precursore della produzione genovese, sebbene non approfondito (tema che, però, potrebbe condurre a ulteriori ricerche nel futuro), è stato evidenziato su base di quanto pronunciato dalla critica nei tre ambiti scultorei messi in considerazione, ovvero quello marmoreo-ornamentale, quello marmoreo-figurativo e quello ligneo-figurativo. Nel primo, la decorazione in marmo policromo degli interni, introdotta nel panorama portoghese soprattutto dall'arrivo a Lisbona di Giovanni Battista Garvo e del figlio Carlo Battista – formatisi nel linguaggio tardomanierista di Tommaso Orsolino – divenne nel XVIII secolo un'alternativa italianizzante alla decorazione nazionale ad *azulejo* e a *talha dourada*, usata tanto in spazi sacri quanto profani, in cui l'apprezzamento del Monarca per questo stile ornamentale configurò la fortuna di esso soprattutto a Lisbona e al sud del Paese. Nell'ambito della statuaria in marmo vi sono alcuni suggerimenti critici (senza però qualsiasi approfondimento) che hanno introdotto il dibattito dell'influenza scultorea genovese portata avanti da artisti portoghesi, indicando nello specifico delle opere. Il *Monumento funebre della Contessa di Linhares*, realizzato per la cappella maggiore della Chiesa di Santo Antão-o-Novo, ispirò il *Monumento funebre del 2° Conte di Miranda* nel Monastero di Batalha¹⁰⁶⁵ e il *Tumulo della Regina Maria Anna d'Austria*¹⁰⁶⁶, che, pur non essendo oggi possibile paragonarle al tumulo genovese, esse segnano una netta discontinuità rispetto alla tradizione nazionale precedente, ancora fortemente ancorata ai modelli tardomedievali, distanti dagli esiti più aggiornati della produzione seicentesca italiana. Analogamente, il *Crocifisso* di Francesco Maria Schiaffino, eseguito per il fastigio della Basilica di Mafra, sembra aver ispirato sia a livello compositivo che plastico il *Crocifisso in gloria* della cappella maggiore della Cattedrale di Évora, poiché, oltre all'opera dello scultore genovese, non si conoscono altri lavori coevi con le stesse caratteristiche¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶⁵ T. L. M. Vale, *Scultura barocca...*, cit., pp. 68-69.

¹⁰⁶⁶ A. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte...*, cit., pp. 42-43.

¹⁰⁶⁷ J. Fernandes Pereira, *A Escultura...*, cit., p. 142.

È, tuttavia, soprattutto nell'opera dello scultore lisbonese Cayetano de Acosta (1710-1778)¹⁰⁶⁸, attivo fra Cadice e Siviglia nel periodo compreso tra il 1730 e il 1750 circa, che la critica spagnola ha individuato i più evidenti influssi genovesi. Ne sono testimonianza, in particolare, la *Madonna del Rosario* nella Cappella di San Giuseppe della Cattedrale Nuova di Cadice e la *Vergine del Carmine* sulla facciata della chiesa carmelitana di San Fernando nella stessa città. Queste opere, appartenenti alla fase matura dell'artista, rivelano «el peculiar stilo del escultor, que parece obedecer a ciertos influjos italianos relacionados con el círculo de Filippo Parodi»¹⁰⁶⁹, soprattutto nel movimento delle figure e nel trattamento plastico dei panneggi. Nulla si conosce della sua fase portoghese, sebbene al suo arrivo a Siviglia egli fosse «respaldado ya por una gran solvencia y una sólida formación profesional»¹⁰⁷⁰; tuttavia, l'assenza di documentazione archivistica relativa a Lisbona e l'analisi linguistica delle sue opere sembrano confermare il ruolo formativo della scultura genovese importata in Portogallo, che, al pari di quella romana, contribuì a trasmettere una concezione aggiornata degli atteggiamenti e degli affetti. Infine, anche nell'ambito della scultura lignea è stata riconosciuta la fortuna del linguaggio genovese in territorio portoghese, soprattutto in relazione all'officina di Anton Maria Maragliano, di cui si conoscono due *Crocifissi*, uno a Lisbona e un altro a Mafra. Tuttavia, è probabile che sia stata la presenza in Portogallo del figlio Giovanni Battista, di cui notizie sono state documentate recentemente su base archivistica, a diffondere il linguaggio maraglianesco¹⁰⁷¹. Secondo Carlo Giuseppe Ratti, lo scultore aprì una bottega di grande fama a Lisbona; quindi, è altamente credibile che la sua produzione abbia esercitato un'influenza duratura sugli scultori portoghesi, nonostante non si conoscano né opere lisbonesi dell'artista né eventuali riproduzioni lusitane.

Gli studi intrapresi nel corso degli anni hanno condotto all'identificazione di un vasto numero di opere come genovesi, individuate grazie: ai rapporti di Ratti, alla documentazione archivistica e alle attribuzioni formulate dagli studiosi in base a un'analisi critica attenta. In questo ambito si sono rivelati fondamentali gli studi di Fausta Franchini Guelfi che, grazie alla sua approfondita conoscenza della scultura genovese del Seicento e Settecento, hanno apportato un contributo decisivo alla discussione critica, offrendo interpretazioni più puntuali e attribuzioni più solide sulle questioni rimaste aperte. La presente tesi ha quindi contribuito,

¹⁰⁶⁸ Su Cayetano de Acosta si veda A. P. Hernández, *Sobre Cayetano de Acosta, Escultor en Piedra*, in «Arte Sevillano», n. 2, 1982, pp. 35-42; L. A. S. Fernández, *Novidades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz*, in «Atrio», n. 8-9, 1996.

¹⁰⁶⁹ L. A. S. Fernández, *Novidade...*, cit., p. 135.

¹⁰⁷⁰ A. P. Hernández, *Sobre Cayetano...*, cit., p. 35.

¹⁰⁷¹ F. Franchini Guelfi, *Spagna...*, in D. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, p. 342.

come aveva proposto, all'organizzazione e alla sistematizzazione dello stato attuale degli studi sul tema della scultura genovese in Portogallo, attraverso un'analisi e un confronto dei dati disponibili. In certi casi è stato necessario partecipare al dibattito, proponendo alcuni spunti interpretativi che potranno essere sviluppati in futuro, qualora sia condotta un'ulteriore indagine archivistica. I punti più significativi sono i seguenti:

- La scoperta della partecipazione di Pasquale Bocciardo al cantiere della Chiesa di Nostra Signora di Loreto nel periodo post-terremoto, attorno agli anni Ottanta del XVIII secolo. Tale intervento è stato segnalato per la prima volta dalle ricerche di Sergio Filippi presso l'Archivio di Nostra Signora di Loreto¹⁰⁷², che hanno individuato un pagamento datato il 9 settembre 1782 relativo all'invio da Genova di due *angeli* e tre *cherubini* destinati a comporre il fastigio dell'altare maggiore; di questi, secondo la documentazione, solo i due angeli sono stati commissionati con certezza allo scultore¹⁰⁷³. La questione non è stata, tuttavia, sviluppata dallo studioso, che si è limitato a menzionarla. Confrontando le sculture con l'opera studiata del Bocciardo, in particolare l'altare maggiore della Cattedrale di Cuenca e la Cappella di San Siro nell'omonima chiesa di Nervi, sono state riscontrate alcune affinità, soprattutto formali e compositive, motivo per cui si è concluso, da un lato, che si tratti effettivamente della partecipazione dello scultore, aumentando così il nucleo di scultori genovesi che vi insediarono il loro linguaggio, e dall'altro, che i cherubini siano, anch'essi, provenienti dalla sua bottega. Restano tuttavia evidenti i limiti documentaristi, che rendono auspicabile un'ulteriore ricerca presso l'Archivio di Stato di Genova, volta a individuare nuove informazioni sulla committenza. In particolare, basandosi sugli indizi riportati da Filippi, l'indagine genovese potrebbe concentrarsi tanto sulla figura di Gio Stefano Turpia, nipote di Bocciardo, che scriveva da Lisbona e ricopriva parallelamente il ruolo di Scrivano della Chiesa del Loreto, quanto sui cosiddetti fratelli Tealdo e Crosa, attivi a Genova come intermediari delle commissioni.

• L'analisi delle tre fontane del giardino retrostante del Palazzo di Pavalhã – nel cui patio si conservano ancora oggi quattro statue firmate da Bernardo Schiaffino – ha constatato un'ulteriore via di indagine, in questo caso riguardo

¹⁰⁷² S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., p. 119.

¹⁰⁷³ S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani...*, cit., pp. 119-120.

l'esecuzione di quella centrale, raffigurante una grande conchiglia sormontata da Venere seduta su due delfini e affiancata da due putti. L'osservazione diretta della fontana ha evidenziato significative affinità con un disegno del pittore Paolo Gerolamo Piola (conservato presso il Gabinetto di Disegni e Stampe di Palazzo Rosso), già identificato come progetto per un'altra fontana dello Schiaffino destinata a Santa Cruz de Tenerife (Spagna)¹⁰⁷⁴. Su base di tale evidenza, si è concluso che tale disegno, con ogni probabilità, sia stato utilizzato dallo scultore anche per la progettazione della fontana lisbonese, confermando lo stretto rapporto collaborativo già noto tra Schiaffino e Piola sulla base del riutilizzo di modelli compositivi. Inoltre, questa ipotesi ha contribuito a chiarire la complessità della commissione dei Conti di Sarzedas affidata all'artista genovese, corroborando, da un lato, quanto riferito da Ratti circa l'elevato numero di incarichi ricevuti dallo Schiaffino in Portogallo, e dall'altro, contribuendo alla riaffermazione di Genova all'interno del panorama scultoreo portoghese predominantemente attribuito alla produzione romana.

• Infine, la presenza di un'opera firmata da Giuseppe Gaggini nella Tenuta dei Conti di Aveiras, scultore di cui si conoscono poche notizie, le quali contraddittorie alla sua fortuna storiografica, ha dimostrato alcuni dubbi riguardo la committenza poiché è stata individuata, analogamente a quanto osservato nello spunto precedente, una possibile collaborazione con Paolo Gerolamo Piola, con il quale Gaggini aveva già lavorato al *Monumento Funebre di Margherita di Savoia*. Nella Tenuta di Belém si conserva infatti una scultura raffigurante l'Ercole che presenta grandi affinità con un'altra statua dello stesso soggetto collocata nel patio di Pavalhã, accanto alle quattro allegorie di Schiaffino, di cui non si conosce l'autore. La somiglianza, riscontrabile sul piano compositivo, plastico e iconografico, ha indotto la critica a ipotizzare che una delle due possa costituire il modello originario. In questa prospettiva, considerando la collaborazione di entrambi gli scultori con Piola, si è dedotto che tali affinità derivino dall'impiego di un medesimo disegno. Su questo suggerimento restano ancora diversi dubbi, poiché, in effetti, non si sa se l'Ercole di Pavalhã sia opera di Bernardo Schiaffino oppure sia stato anch'esso eseguito dal Gaggini; quindi, il riferimento a un eventuale disegno di Piola non configura del tutto un motivo

¹⁰⁷⁴ F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento...*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *op. cit.*, pp. 254-255.

solido per attribuire tale opera a nessuno degli scultori, nonostante le circostanze indichino una grande possibilità di ciò. Si rende pertanto necessaria una ricerca approfondita a Genova, con lo scopo di individuare quel disegno e di riportare alla luce la documentazione notarile che consenta di contestualizzare con maggiore precisione la commissione.

L'esame sul tema dell'importazione scultorea genovese in Portogallo ha dimostrato, concentrandosi sugli scultori coinvolti, una sorta di genealogia artistica genovese, fondata su rapporti di apprendistato, di continuità officinale e di trasmissione di modelli. Attraverso la lettura delle singole committenze è possibile seguire progressivamente l'evoluzione del linguaggio scultoreo genovese tra il XVII e XVIII secolo, osservandone la ricezione e l'adattamento nel contesto lusitano. In una prima fase si assiste all'importazione di una componente marmorea direttamente legata alla tradizione lombarda ancora dominante a Genova, il cui massimo rappresentante fu Tommaso Orsolino. Accanto a egli operò Carlo Battista Garvo, scultore di minore fama ma formatosi nella medesima tradizione, che contribuì a diffondere in Portogallo quel gusto decorativo che aveva caratterizzato gran parte delle chiese genovesi del Seicento. La necessità dei confratelli della Chiesa di Nostra Signora di Loreto di completare l'apparato ornamentale del proprio tempio, colmando le nicchie previste dal progetto architettonico con un apostolato, li spinse a rivolgersi nuovamente alla Superba per la ricerca dello scultore più idoneo, soprattutto dopo la scomparsa di Orsolino. La scelta ricadde così su Filippo Parodi, rientrato stabilmente da Roma alla fine dell'ottavo decennio del Seicento e ormai erede dell'esperienza di Pierre Puget, il quale, durante il suo soggiorno romano, aveva a sua volta frequentato Ercole Ferrata, discepolo di Orsolino. Il linguaggio parodiano venne successivamente trasmesso a Jacopo Antonio Ponzanelli, Francesco Biggi e Domico Parodi, figlio del maestro, nonché a Domenico Parodi, figlio di Giovanni Antonio. Questi artisti (a eccezione dell'ultimo, di cui non si conoscono opere in Portogallo), pur avendo svolto periodi di formazione a Roma e recepito ulteriori influenze rispetto al solo insegnamento del Parodi, garantirono la continuità della sua poetica attraverso la formazione dei propri allievi: Ponzanelli con Pasquale Bocciardo; Francesco Biggi assieme a Domenico Parodi figlio; e Domenico Parodi figlio di Giovanni Antonio con Bernardo Schiaffino. Quest'ultimo, proprietario di una delle più importanti botteghe genovesi dell'inizio del XVIII secolo, assimilò l'influenza della scultura di Camillo Rusconi per via indiretta, attraverso l'intermediazione pittorica di Paolo Gerolamo Piola, non avendo egli stesso compiuto un soggiorno romano, come invece era avvenuto nella generazione precedente. Bernardo Schiaffino trasmise poi il proprio patrimonio

stilistico e la bottega al fratello minore Francesco Maria Schiaffino che, dopo un soggiorno a Roma, si ispirò direttamente all'ambiente rusconiano, rientrando a Genova con un linguaggio più grazioso e aggiornato, orientato verso le tendenze internazionali del Rococò. Pasquale Bocciardo, contemporaneo di Francesco Maria, si inserì nello stesso contesto stilistico, diventando, dopo la scomparsa di Schiaffino, l'ultimo grande interprete del barocchetto genovese.

Per concludere, alla luce di questa ricapitolazione, la ricerca condotta ha permesso di riconoscere la presenza in Portogallo di tre distinte generazioni di scultori in marmo genovesi tra XVII e XVIII secolo: una prima generazione di tradizione tardomanierista, guidata da Tommaso Orsolino; una seconda, *pienamente* barocca, fortemente segnata dall'influenza del passaggio ligure di Pierre Puget e rappresentata in modo emblematico da Filippo Parodi; e una terza generazione riconducibile al *barocchetto*, capeggiata soprattutto da Francesco Maria Schiaffino, sebbene nel contesto portoghese risulti quantitativamente più significativa la presenza di opere di Pasquale Bocciardo. Per quanto riguarda la statuaria lignea, il riflesso della produzione genovese si mantiene coerente con questo quadro evolutivo: inizialmente attraverso la figura cardine di Anton Maria Maragliano, seguita nei primi decenni del Settecento dal figlio Giovanni Battista; successivamente, in posizione più periferica, da Girolamo Pittaluga, che, approfittando della scomparsa di Maragliano padre, venne scelto come valida alternativa. Il panorama della scultura lignea, a differenza di quello marmoreo, non è mai stato un ambito di particolare interesse per la storiografia portoghese, e le ricerche risultano, infatti, limitate o frammentarie, riflettendo una più ampia carenza di studi dedicati al patrimonio ligneo lusitano. Consiste, però, nel campo di ricerca attuale che ha introdotto nuovi dati al tema, visto che le ultime pubblicazioni riguardano questo tipo di produzione, mentre gli studi sulla scultura marmorea si sono stagnati dopo il contributo di Franchini Guelfi nei primi anni del nostro secolo.

BIBLIOGRAFIA

A. A. Andrade, *A estratégia marítima dos monarcas portugueses (1147-1325)*, in «Alcanate. Revista de Estudos Alfonsíes», vol. 12, 2021.

A. Angelini, *Bernini*, Milano 1999.

A. Angelini, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano 2005.

A. Avena, *A caminata di Ne un'inedita Madonna dello scultore Gerolamo Pittaluga*, in «La Casana», n. 4, 2007.

A. Ayres de Carvalho, *As memórias d'El-Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux*, in *Id.*, *D. João V e a arte do seu tempo*, vol. 1, s.l.1960.

A. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, vol. 2, s.l.1962.

A. Ayres de Carvalho, *Novas revelações para a história do Barroco em Portugal*, in «Separata de Belas-Artes», n. 20, n.s., 1964.

A. Ayres de Carvalho., *Documentário artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, exarado nas notas dos Tabelaões de Lisboa*, Braga 1974.

A. Bacchi, *Filippo Parodi*, in *Id.* (a cura di), *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano 2000.

A. Barros, *As relações entre os portos portugueses e as cidades italianas nos séculos XV e XVI. O Mediterrâneo na construção do sistema atlântico*, in N. Alessandrini, M. Russo, G. Sabatini (a cura di), *Chi fa questo caminho è bem navigato. Culturas e dinâmicas nos portos de Itália e Portugal (sécs. XV-XVI)*, Lisboa 2019.

A. C. Araújo, *Ruína e Morte em Portugal no Século XVIII*, in «Revista de História das Ideias», vol. 9, 1987.

A. C. Araújo, *Ritualidade e poder na Corte de D. João V. A Génese Simbólica do Regalismo Político*, in «Revista de História das Ideias», vol 22, Coimbra 2001.

A. C. Araújo, *O terramoto de 1755. Lisboa e a Europa*, s.l. 2005.

A. C. Araújo, *The 1755 Lisbon Earthquake: The Catastrophe and the Reconstruction*, in «Storicamente», vol. 17, 2021.

A. C. De Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, vol. 5, Lisboa 1737.

A. Cabella, *Il ruolo di Paolo Gerolamo Piola*, in D. Sanguineti (a cura di), *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento Genovese*, Genova 2019.

A. Carvalho da Costa, *Corografia Portuguesa, eDescripçam Topografica do Famoso Reyno de Portugal*”, vol. III, Lisboa 1712.

A. D. Rodrigues, *Exemplos de Decorum: De rerum natura nos jardins barrocos portugueses*, in «Revista de História da Arte», n. 3, 2007.

A. D. Rodrigues, *A escultura de jardim das Quintas e Palácios dos Séculos XVII e XVIII em Portugal*, Lisboa 2011.

A. D. Rodrigues, *Elites, estratégias e especificidades da encomenda de escultura de jardim em Portugal (1670-1800)*, in «Análise Social», n. 2, XLVIII, 207, 2013.

A. F. Pimentel, *Absolutismo, Corte e Palácio Real. Em torno dos palácios de D. João V*, in «Arqueologia do Estado – 1^{as} Jornadas sobre formas de organização e exercícios dos poderes na Europa do Sul, Séculos XIII-XVIII», Lisboa 1988.

A. F. Pimentel, *Laprade, Claude Joseph Courrat*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.

A. F. Pimentel, *Arquitectura e poder. O real edifício de Mafra*, Lisboa 1990.

A. F. Pimentel, Garbo, in *The Dictionary of Art*, vol. 12, New York 1996.

A. F. Pimentel, *D. João V e a Festa Devota: do espectáculo da política à política do espectáculo*, Lisboa 2001.

A. F. Pimentel, *António Canevari e a Arcádia Romana: subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V*”, in T. L. M. Vale (a cura di), *Lisboa barroca e o barroco de Lisboa: Colóquio de História da Arte*, Lisboa 2007.

A. F. Pimentel, *D. Tomás de Almeida (1716-1754)*, in C. Azevedo, S. Saldanha, A. Oliveira (a cura di), *Os Patriarcas de Lisboa*, Lisboa 2009.

A. F. Pimentel, *Em busca de um programa perdido: a Memória da Patriarcal*, in *A encomenda prodigiosa da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, guida della mostra, Lisboa 2013.

A. F. Pimentel, *Giorgio Domenico Duprà (1689-1770) Retrato de D. Tomás de Almeida, 1º Cardeal-Patriarca de Lisboa*, in *A encomenda prodigiosa da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, guida della mostra, Lisboa 2013.

A. F. Pimentel, *Uma capela para o Rei de Portugal: história controversa de uma encomenda prodigiosa*, in T. L. M. Vale (a cura di), *A capela de São João Batista da Igreja de São Roque: a encomenda, a obra, as coleções*, Lisboa 2015.

A. F. Pimentel, *Do Convento de Mafra ao Real Edifício*, in «Dossiê: Monumentos», n. 35, 2017.

A. Felicíssimo, *Capuchinhos (Ordem dos Frades Menores Capuchinhos)*, in C. M. Azevedo (a cura di), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. A-C, s.l. 2000.

A. Ferreto, *Contributi alle relazioni tra Genova e Lisboa*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura», XXII, 1896.

A. Fortescue, *Patriarch and Patriarchate*, in «The Catholic Encyclopedia», vol. 11, New York 1911. <https://www.newadvent.org/cathen/11549a.htm> (ultima consultazione: 28.01.2026).

A. M. G. Machado, *Esculturas italianas em Portugal nos séculos XV e XVI*, dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade de Coimbra, 1995 (relatore prof. P. Dias)

A. Martins da Silva, *A Capela Real do Paço da Ribeira pela altura da sua elevação a Basílica Patriarcal*, in «Brotéria», vol. 190, N. 2, febbraio 2020.

A. Monteiro, *Portalegre a Cidade e a Serra*, Portalegre 1982.

A. Nava Cellini, *Algardi, Alessandro, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma 1960, [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-algardi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-algardi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 29.01.2026).

A. Nava Cellini, *Una nuova opera di Francesco Duquesnoy a Lisbona*, in «Estudos Italianos em Portugal», n. 26, 1966.

A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Torino 1982.

A. Pereira de Figueiredo, *Commentario Latino e Portuguez sobre o terremoto e incendio de Lisboa*, Lisbona 1756.

A. Proença, *Benfica através dos tempos*, Lisbona 1964.

AA.VV., *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694), Un Artista Francese e la Cultura Barocca a Genova*, Milano 1995.

AA.VV., A. M. Rodrigues (a cura di), *Amazónia Felsínea. Antonio José Landi. Itinerário artístico e científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazónia do Século XVIII*, coord. Ana Maria Rodrigues, Lisbona 1999.

AA.VV., *Le tecniche di Maragliano*, Genova 2019.

AA.VV., *Pierre Puget, Peintre, Sculpteur, Architecte, 1620-1694*, Parigi 1995.

C. Da Silva Cortesão, *Carlos Baptista Garvo The Younger: Master Mason*, in «ARTisON», n. 15, Lisbona 2024.

C. G. Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi*, Genova 1769.

C. Giometti, *Amatore delle nobili arti e padrone particolare'. Il ruolo del cardinale Giacomo Franzone nella carriera di Domenico Guidi*, in M. Bruno, D. Sanguineti (a cura di), *La Cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata. Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, Genova 2013, pp. 57-69.

C. Hanson, *Economia e sociedade no Portugal Barroco 1668-1703*, Lisbona 1986.

C. M. Dos Reis, *O jardim de Santo Antão do Tojal*, dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, 2017.

- C. Milano, *Tra committenza e collezionismo: di alcune sculture barocche genovesi in Austria e in Germania*, in P. Boccardo, C. De Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa Continentale – Opere, artisti, committenti, collezionisti – Austria, Germania, Svizzera*, Genova 2004, p. 181.
- C. Moura, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante em S. Domingos de Benfica e o Barroco Seiscentista*, in AAVV, *Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra 1988.
- C. Moura, *Parodi, Giacomo Filippo*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.
- C. S. Lopes, *O pintor João Domingos Ponte*, in J. M. Cordeiro de Sousa (a cura di), «Revista de arqueologia», vol. 2, 1934-1936.
- C. Sequeira, *O barroco em Santo Antão do Tojal*, Santo Antão do Tojal 1997.
- C. V. Fernandes, *A escultura do Paço de Belém*, in C. Castel-Branco, C. V. Fernandes, D. Gaspar (a cura di), *Jardins e Escultura do Palácio de Belém*, in Lisboa 2005.
- D. B. Machado, *Biblioteca Lusitana*, vol. 3, Lisboa 1752.
- D. Ferreira, P. Dias, *História de Portugal*, Lisboa 2016.
- D. P. G. Magnani, *Torreggiani, Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 96, Roma 2019.
- D. Pascale, *Filippo Terzi bolognese. Precisazioni biografiche e stilistiche*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, Bologna 2017.
- D. Sanguineti, *Scultura lignea genovese: i fratelli Galleano, Giovanni Maragliano e gli altri*, in *Antologia di Belle Arti. Studi sul Settecento*, Genova 1998.
- D. Sanguineti, *Problematiche e novità per la scultura lignea genovese fra Sei e Settecento*, in «Arte Viva Fimantiquari», n. 20-21, 2000.
- D. Sanguineti, *Maragliano, Anton Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Roma 2007, [https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-maria-maragliano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-maria-maragliano_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026).

D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739 "Insignis sculptor Genue"*, Genova 2012.

D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave Paradiso: precisazioni cronologiche e spunti di riflessione*, in «Paragone», n. 106, 2012.

D. Sanguineti, *Orsolino, Tomaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-orsolino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-orsolino_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 31.01.2026).

D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013.

D. Sanguineti, *Pellé, Onorato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/onorato-pelle_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/onorato-pelle_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

D. Sanguineti, *Algardi e Genova. Percorsi di lettura da Tomaso Orsolino a Filippo Parodi*, in A. Banchi, A. Nova, L. Simonato (a cura di), *Gli allievi di Algardi. Opere, geografie, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Milano 2019.

D. Sanguineti, *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento Genovese*, Genova 2020.

De Oliveira, *O atentado contra Miguel de Vasconcelos em 1634*, Coimbra 1984.

E. B. Di Gioia, *Ercole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo "Studio de' disegni, modelli, cere e giessi"*, in M. L. Casati, D. Pescarmona (a cura di), *Omaggio ai maestri Intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, catalogo della mostra in «Quaderni della Pinacoteca Civica di Como», n. 5, 2010.

E. G. Dias, *O combatente da Restauração*, in C. Afonso (a cura di), *O combatente português*, Lisbona 2018.

E. Gavazza, *La collaborazione Carlone-Schiaffino nella Basilica di Carignano a Genova*, in «Arte Lombarda», n. 2, VII, 1962.

E. Gavazza, *Per lo scultore F.M. S. Il Deposto di Caterina Fieschi nella chiesa genovese dell'Annunziata di Portoria*, in «Arte lombarda», X, 1965.

E. Gavazza, *Documenti per Filippo Parodi. L'altare del Carmine e la specchiera Brignole*, in «Arte Lombarda», n. 58-59, Venezia 1981.

E. Gavazza, *Il momento della grande decorazione*, in AA.VV. *La pittura a Genova e in Liguria: dagli inizi al Cinquecento*, Genova 1998.

E. Gavazza, *Una storia di coerenze e di conflitti*, in Ead., L. Magnani (a cura di), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000.

E. Lavagnino, *L'opera del genio italiano all'estero. Gli artisti in Portogallo*, Roma 1940.

E. Lourenço, *Tra l'oro e l'incenso*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

E. Monteni, *Garvo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, [https://www.treccani.it/enciclopedia/garvo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/garvo_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 28.01.2026).

E. Poleggi, *Bocciardo, Pasquale*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma 1969, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-bocciardo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-bocciardo_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 02.02.2026).

E. Riccomini, *Ordine e Vaghezza: scultura in Emilia nell'età Barocca*, Bologna 1972.

E. Silva Neves, *O Convento dos Barbadinhos Italianos*, in «Olisipo. Boletim Trimestral do Grupo Amigos de Lisboa», n. 56, XIV, 1951

F. Bouza Álvarez, *Portugal no Tempo dos Filipes Política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisbona 2000.

F. Cervini, D. Sanguineti (a cura di), *Han tutta l'aria di Paradiso. Gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*, catalogo della mostra (Ovada, 2005), Torino 2005.

F. Franchini Guelfi, *Sul "San Francesco che riceve le stigmate" di Anton Maria Maragliano*, in «Bollettino Ligustico», I, 1975.

F. Franchini Guelfi, *La Madonna degli Angeli a Rossiglione Superiore*, in C. Martini, F. Franchini Guelfi, B. Repetto (a cura di), *Scultura genovese nel Seicento e nel Settecento a Rossiglione Superiore*, Bussala 1987.

F. Franchini Guelfi, *Dal disegno alla scultura: progetti di Paolo Gerolamo Piola e Domenico Parodi per Bernardo Schiaffino e Francesco Biggi*, in «Quaderni Franzoniani», n.2, 1988.

F. Franchini Guelfi, “*Architetti de marmi*” e “*marmarari*”, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Franchini Guelfi, *Contributi a Francesco Maria Schiaffino e a Francesco Baratta*, in «Bollettino Ligustico per la storia e la cultura regionale», I, 1989.

F. Franchini Guelfi, *Il ritratto*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Franchini Guelfi, *I motivi conduttori di una cultura di decorazione: gli orientamenti degli artisti, le richieste dei committenti*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Franchini Guelfi, *La scultura lignea*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Franchini Guelfi, *La scuola di Anton Domenico Parodi*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Franchini Guelfi, *La scuola di Filippo Parodi*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Franchini Guelfi, *Le casse processionali: immagine devozionale e sacra rappresentazione*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Franchini Guelfi, *L'ultima generazione del barocco*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Franchini Guelfi, *Revisioni e proposte per Filippo Parodi*, in «Arte Cristiana», n. 747, 1991.

F. Franchini Guelfi, *Anton Maria Maragliano*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'Età Barocca*, Bologna 1992.

F. Franchini Guelfi, *Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

F. Franchini Guelfi, *Gaggini (Gagini), Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma 1998.

F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, J. L. Colomer (a cura di), *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Genova 2002.

F. Franchini Guelfi, *La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della devozione*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal (a cura di), *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Genova 2003.

F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi del Settecento a Lisbona*, in «Studi di Storia delle Arti» (numero speciale in onore di Ezia Gavazza), Genova 2003.

F. Franchini Guelfi, *La decorazione e l'arredo marmoreo*, in G. Rossini, *L'annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Genova 2005.

F. Franchini Guelfi, *La scultura genovese del Seicento e del Settecento in Corsica. Immagini sacre e arredi marmorei per il territorio del dominio*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Genova 2005.

F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi per il Portogallo. Committenze di prestigio per una nazione nuovamente protagonista sullo scenario europeo*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, Cinisello Balsamo 2006.

F. Franchini Guelfi, *Un Altare dello Scultore genovese Pasquale Bocciardo per il Seminario Maggiore di Coimbra*, in «Estudos Italianos em Portugal», n.s., n. 4, 2009.

F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Allievo e collaboratore di Filippo Parodi*, in G. Silvestri (a cura di), *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, architetto, decoratore (Carrara 1654 – Genova 1735)*, Fondinovo 2011.

F. Franchini Guelfi, *Sculture genovesi per il Portogallo nel Seicento e nel Settecento*, in T. L. M. Vale, P. Flor (a cura di), *A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*, Lisboa 2011.

F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. La scultura del “theatrum sacrum” barocco da Padova all’Europa*, in «Il Santo», n. 53, 2013.

F. Franchini Guelfi, *L’iconografia delle opere di Jacopo Antonio Ponzanelli: didattica della devozione e suggestioni emotive del theatrum sacrum barocco*, in «Studia Ligustica», n. 4, 2013.

F. Franchini Guelfi, *F.M. S. e la sua bottega: dal santuario dell’Acquasanta ai progetti per gli argentieri genovesi*, in «Arte cristiana», n. 902, 2017.

F. Franchini Guelfi, *Spagna e Portogallo*, in D. Sanguineti (a cura di), *Maraglianeschi. La grande scuola di Anton Maria Maragliano*, s.l. 2018.

F. Lamera, *La scultura per la “macchina d’altare”*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

F. Moraes do Rosário, *Genoveses na História de Portugal*, Lisboa 1977.

F. Moraes do Rosário, *Privilégios dos genoveses em Portugal*, Lisboa 1983.

F. R. Fernandes, *Los genoveses en la Armada Portuguesa: Los Pessanha*, in «Edad Media: Revista de História», vol. 4, 2001.

F. Sinagra, Mazza, *Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-mazza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-mazza_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 31.01.2026).

F. Sousa Viterbo, R. Vicente d'Almeida, *A capella de S. João Baptista erecta na Egreja de S. Roque*, Lisbona 1902.

G. Barbaria, *Ortovero. Una comunità ligure nella storia*, Albenga 1995.

G. Baretta, *Lettere familiari a' suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo*, Milano 1839.

G. Borghini, *Apparati Luso Romani tra Chiesa e Palazzo*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

G. Bourgin, *Saint-Priest, François-Emmanuel-Guignard, conte di*, Georges Bourgin, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 30, s.l.1936, [https://www.treccani.it/enciclopedia/saint-priest-francois-emmanuel-guignard-conte-di_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/saint-priest-francois-emmanuel-guignard-conte-di_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultima consultazione: 03.02.2026).

G. Bresciani Alvarez, *Attività del Parodi scultore a Venezia e a Padova*, in «Il Santo», n. 4, Padova 1964.

G. Briganti, *Milleseicentotrenta, ossia il Barocco*, in «Paragone», n. 13, gennaio 1951.

G. Casale, *Ferrata, Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma 1996, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-ferrata_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-ferrata_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026).

G. Kubler, *Portuguese Plain Architecture between spices and diamonds 1521-1706*, Middletown 1972.

G. Langosco, *Domenico Piola progettista di altari e il ruolo di Daniele Solaro*, in D. Sanguineti (a cura di), *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, Genova 2019.

G. Matos Sequeira, *O Carmo e a Trindade*, vol. 2, Lisbona 1939, p. 241.

G. Montanari, *Tomaso Orsolino in Santa Maria di Castello a Genova*, in «Paragone», 3^a serie, n. 126, LXVII, marzo 2016.

G. Montanari, *Tomaso Orsolino tra Pavia e la Certosa (1628-1635): precisazioni cronologiche e nuovi spunti per il ruolo di Ercole Ferrata*, «Bollettino d'Arte», vol. 44, 2019.

G. Montanari, *Nascosti in piena vista: ritratti barocchi di Jacopo Antonio Ponzanelli a Pontinvrea*, in «Nuovi Studi», n. 26, 2021.

G. Mota, *Morte e glorificação de D. Miguel da Anunciação (1703-1779), Bispo de Coimbra*, in «Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra», n. 1, XXXVI, 2023.

G. Pietro Bellori, *Le vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma 1672.

G. Pistarino, *Antonio da Noli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma 1961, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-noli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-noli_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026).

G. Raggi, *Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra*, in «ArcHistoR», N. 7, 2017.

G. Raggi, *Una lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Ópera do Tejo*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo)*, Bologna 2017.

G. Raggi, *Trasformare la cultura di corte: La regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera italiana in Portogallo*, in «Revista Portuguesa de Musicologia», vol. 5, N. 1, 2018.

G. Rossi Vairo, *La Lisbona di Manuel Pessanha*, in N. Alessandrini, et al., *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se po'. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*, Lisbona 2013.

G. Rossi Vairo, *O genovês Micer Manuel Pessanha, Almirante d'El-Rei D. Dinis*, in «Medievalista», n. 13, gennaio-giugno 2013.

H. Honour, *Bracci, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma 1971, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bracci_\(Dizionario-Biografico\)/#google_vignette](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bracci_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette) (ultima consultazione: 30.01.2026).

H. Neto, *Os homens da confiança régia ao tempo de D. João V*, dissertação de mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos, Universidade Nova de Lisboa, 2018 (relatore: Prof. A. C. Gouveia).

H. S. F. Braga, “*Eis o exímio pintor, douto Cyrillo, tão grande na lição como no estillo*”. *Dinâmicas artísticas na obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)*, tese de doutoramento em História da Arte, Universidade de Lisboa, 2021 (relatrice prof.ssa T. L. M. Vale).

I. Lavin, *Drawings by Gian Lorenzo Bernini*, Princeton, Princeton 1981.

I. M. G. Mendonça, *Dados biográficos: Portugal e Brasil (1750-1791)*, in A. M. Rodrigues (a cura di), *Amazónia Felsínea. Antonio José Landi. Itinerário artístico e científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazónia do Século XVIII*, coord. Ana Maria Rodrigues, Lisboa 1999.

I. M. G. Mendonça, *António José Landi (1713/1791). Um artista entre dois continentes*, Lisboa 2003.

I. R. Pereira, *A formação do clero antes do Concílio de Trento*, in Separata de «Actas do Congresso de História no IV centenário do Seminário de Évora», vol. 1, 1994.

J. A. França, *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, Lisboa 1989.

J. de Castilho, *Lisboa Antiga. Bairro Alto*, Lisboa 1902.

J. Fernandes Pereira, *Bellini, João António*, in *Id.* (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.

J. Fernandes Pereira, *Escultura*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.

J. Fernandes Pereira, *João V, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.

J. Fernandes Pereira, *A acção artística do primeiro patriarca de Lisboa*, Lisboa 1991.

J. Fernandes Pereira, *Arquitectura Barroca em Portugal*, 2ª edizione, Lisboa 1992.

- J. Fernandes Pereira, *A Escultura de Mafra*, Lisboa 2003.
- J. Fernandes Pereira, *Retórica da Perfeição (sobre arquitectura e scultura)*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1992.
- J. H. Saraiva, *História de Portugal*, 8ª ed, Mem Martins 2011.
- J. Hernández Perera, *Esculturas genovesas en Tenerife*, in «Anuario de Estudios Atlánticos», n. 7, 1961.
- J. L. Barrio Moya, *El escultor genovés Pasquale Bocciardo y suso bras en el retablo mauor de la Catedral de Cuenca*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», n. 75, 1992.
- J. M. Dos Santos Simões, *A intenção decorativa do azulejo*, in «Litoral», n. 3, 1944, pp. 286-296; *Id.*, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa 1979.
- J. M. Garcia, A dinâmica da ocupação do espaço em Lisboa pela Companhia de Jesus, in «Debates», n. 6, 2014.
- J. M. Sánchez Peña, *Escultura Genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cadice 2006.
- J. Montagu, *João V e la scultura italiana*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.
- J. Montagu, Maini, *Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, Roma 2006, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-maini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-maini_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).
- J. Rodrigues, M. Pereira, *Elvas*, Lisboa 1996.
- J. S. da Silva Dias, *Portugal e a cultura europeia (sécs. XVI a XVIII)*, Coimbra 1953.
- J. V. Serrão, *Os impactos económicos do terramoto*, in A. C. Araújo, et al. (a cura di), *O terramoto de 1755. Impactos Históricos*, Lisboa 2007.
- J. Teixeira, *Carlo Monaldi. Busto di D. Frei José Maria da Fonseca Évora*, in *Exposição Comemorativa do Bicenténio do Ministerio das Finanças*, Lisboa 1989.

L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone e le loro Opere. Contributo alla Storia dell'Arte Lombarda*, Milano 1903.

L. Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di "Nazione Lombarda" a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova 1985.

L. Bergamo, *Schiaffino, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-schiaffino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-schiaffino_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 31.01.2026).

L. Claudino, *Seminário Maior de Coimbra: História, Património e Museologia*, relatório de estágio do mestrado em Património Cultural e Museologia, Universidade de Coimbra (relatore: Prof. J. P. Nunes).

L. Costa e Sousa, *A Batalha de Alcácer Quibir, 4 agosto 1578. Visão ou delírio de um Rei?*, Lisboa 2009.

L. Costa e Sousa, *O Dia da União Ibérica. A Batalha de Alcântara (1580)*, M. Alvira, M. G. Martins (a cura di), *Fechos de armas. 15 hitos bélicos del Medievo ibérico (siglos XI-XVI)*, Madrid 2020, pp. 203-218.

L. Freire Costa, *Genoveses nas rotas do açúcar: a intromissão em exclusivos coloniais portugueses (c. 1650)*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., vol. 51, CXXV, n. 1, 2011, p. 919.

L. Keil, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*, vol. I, Lisboa 1943.

L. M. Nunes da Ponte, *Aclamação de D. João IV*, in «Separata da Revista de Cultura Lusíada da Sociedade Histórica da Independência de Portugal», n. 18, 1958.

L. Magnani, *Documenti per l'attività di Filippo Parodi a Genova e in Veneto*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

L. Magnani, *Le immagini per la "scena" privata e per l'apparato sacro*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

L. Magnani, *L'intaglio tra apparato e statuaria: l'idea di scultura di Filippo Parodi*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

L. Magnani, *Pierre Puget a Genova per una committenza aggiornata*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

L. Magnani, *Una cronologia per Pierre Puget a Genova*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

L. Magnani, *Un'esperienza contraddittoria. La prima produzione scultorea del Parodi*, in M. C. Galassi, E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

L. Magnani, *Filippo Parodi, Georg Petel, Pierre Puget*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'Età Barocca*, Bologna 1992.

L. Magnani, *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'Età Barocca*, Bologna 1992.

L. Piccino, *Domenico Parodi*, in E. Gavazza, L. Magnani (a cura di), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000

L. Possanzini, *Monaldi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma 2011, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-monaldi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-monaldi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

L. Stagno, *L'attività di Filippo e Domenico Parodi per i Doria Principi di Melfi*, in «Rivista d'Arte», 2012.

M. A. Pinto de Matos, M. S. H. Campilho (a cura di), *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura*, catalogo di mostra, Lisbona 2001.

M. Antonucci, *Le due vite di Filippo Terzi, architetto e ingegnere dall'Italia al Portogallo*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, Bologna 2017.

M. B. Apricena, *Le committenze di padre José Maria de Fonseca ed Evora a Roma e sul territorio*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

M. Bartoletti, *Gaulli, Giovanni Battista, detto il Baciccia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaulli-giovanni-battista-detto-il-baciccia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaulli-giovanni-battista-detto-il-baciccia_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

M. Bruno, *Volti scolpiti: il percorso parallelo della scultura in marmo*, in D. Sanguineti (a cura di), *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, Genova 2011.

M. Bruno, *Parodi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-parodi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-parodi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

M. Bruno, “Intrecciando arabeschi, e fogliami”. *Filippo Parodi as intagliatore in Wood: New Attributions and Considerations*, in C. H. Miner (a cura di), *The eternal baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, s.l. 2015

M. C. Galassi, *I materiali e la loro tecnica di lavorazione*, in Ead., E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

M. C. Galassi, *Organizzazione e funzioni delle botteghe*, in Ead., E. P. Armani (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1989.

M. Drelichman, H. J. Voth, *The Sustainable Debts of Philip II: A Reconstruction of Castile's Fiscal Position, 1566-1596*, in «The Journal of Economic History», vol. 70, n. 4, 2010.

M. Farello, *Entre o porto e a sé. A presença italiana em Lisboa (séculos XIII-XV)*, in N. Alessandrini, M. Russo, G. Sabatini (a cura di), *Chi f aquesto caminho è bem navigato. Culturas e dinâmicas nos portos de Itália e Portugal (sécs. XV-XVI)*, Lisbona 2019.

M. H. Cabeças, *O Triunfo do Barroco. Talha, escultura de madeira e ourivesaria de prata da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas na primeira metade do século XVIII*, in «ARTisON», n. 1, 2015.

M. J. Coutinho, *A produção portuguesa de obras de embutidos de pedraria policroma (1670-1720)*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Universidade de Lisboa, 2010 (relatore prof. Vitor Serrão).

M. J. Coutinho, S. Ferreira, *Construindo Identidades: Reconhecimento dos elementos decorativos comuns na azulejaria, embutidos marmóreos e talha dourada*, in *A Herança de Santos Simões. Novas perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, Lisboa 2014.

M. J. Ferro Tavares, F. Amador, M. Serrano Pinto, *O terramoto de Lisboa de 1755: tremores e temores*, in «Cuadernos Dieciochistas», vol. 6, 2005.

M. L. Handley, *François Duquesnoy*, in *The Catholic Encyclopedia*, New York 1909, <https://www.newadvent.org/cathen/05206b.htm> (ultima consultazione: 29.01.2026).

M. L. T. Baldo, *Giovan Domenico Olivieiri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid 1992.

M. Lattanzi, *Cardinale Tommaso d'Almeyda (Lisbona, 1670-1754)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

M. Lattanzi, *I giochi della diplomazia*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

M. Lopes de Almeida (a cura di), L. De Santa Catarina, *Primeira [-Quarta] parte da História de S. Domingos Particular do Reino, e conquistas de Portugal oferecida a Augusta Magestade d'El-Rei Dom João V*, vol. 2/5, Lisboa 1997.

M. Migliorini (a cura di), *Carlo Giuseppe Ratti, Storia de' Pittori Scultori et Architetti Liguri e de' Forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, Genova 1997.

M. Nicolaci, *Schor, Giovanni Paolo, detto Giovanni Paolo Tedesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/schor-giovanni-paolo-detto-giovanni-paolo-tedesco_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/schor-giovanni-paolo-detto-giovanni-paolo-tedesco_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

- M. Pavan, *Canova, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Roma 1975.
- M. R. R. De Paula, *Pascoal Parente e a Pintura setecentista em Portugal*, tese de mestrado, Universidade de Coimbra, 2011.
- M. R. Themudo Barata, *Portugal e a Europa na Época Moderna*, in J. Tengarrinha (a cura di), *História de Portugal*, San Paolo 2000.
- M. S. Ribeiro, *As Quintas Reais do lugar de Belém*, in «Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais», n. 15, Lisboa 1935.
- M. Soares da Cunha, *O povo levantado contra D. Filipe III de Portugal*, in M. Soares da Cunha (a cura di), *Resistências. Insubmissão e Revolta no Império Português*, Alfragide 2021.
- M. Soromenho, R. L. Branco, *The architectural career of Filippo Terzi in Portugal (1577-1597)*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, Bologna 2017.
- M. Sousa Franco, *António Canevari, notável arquitecto barroco italiano*, in *Studium Dilectum. Coletânea de Homenagem ao Prof. Doutor Justino Mendes de Almeida*, Lisboa 1999.
- M. Tarrini, *Il mecenatismo musicale roveresco a Savona*, in *Id.* (a cura di), *Francesco Maria della Rovere mecenate della musica: gli organi di Filippo e Felice Piccaluga della Cappella Sistina e della Cattedrale di Savona (1762-67). La storia – Il restauro*, s.l. 2009.
- M. Tarrini, *Filippo Piccaluga (Genova, 1719-1779). Profilo di un organaro ligure del Settecento*, in «Collana d'arte organaria», LXX, 2020.
- M. Tarrini, *Francesco Maria Della Rovere, Giovanni Lorenzo Mariani e la "Cantoria Sistina"*, in C. Paolucci (a cura di), *La Cappella Sistina di Savona. Due secoli e mezzo di storia, arte e musica 1764-2014*, Genova 2020.
- Martins Afonso, *Breve História de Portugal*, 3ª ed., Porto 1965.
- N. Alessandrini, *La presenza italiana a Lisbona nella prima metà del Cinquecento*, «Archivio Storico Italiano», vol. 164, n. 1, LCVII, gennaio-marzo 2006.

N. Alessandrini, *A alma italiana no coração de Lisboa: a Igreja de Nossa Senhora do Loreto*, «Estudos italianos em Portugal», n.s., n. 2, 2007.

N. Alessandrini, *Os italianos na Lisboa de 1500 a 1680: das hegemonias florentinas às genovesas*, tese de doutoramento em história Moderna, Universidade Aberta de Lisboa, 2009.

N. Alessandrini, *La presenza genovese a Lisbona negli anni dell'unione delle corone (1580-1640)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., vol. 51, CXXV, n. 1, Genova 2011.

N. Alessandrini, A. Viola, *Genovesi e fiorentini in Portogallo: reti commerciali e strategie politico-diplomatiche (1650-1700)*, in «Mediterranea – ricerche storiche», n. 28, X, agosto 2013.

N. Alessandrini, P. Flor, *Indícios, sinais e moradas dos italianos “estantes” em Lisboa (séc. XVI)*, in N. Alessandrini, et al., *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se po'. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*, Lisboa 2013.

N. Alessandrini, S. De Cavi, *A antiga Igreja de Nossa Senhora do Loreto da Nação Italiana em Lisboa (1518-1651)*, in «Revista de História da Arte», n. 11, 2014.

N. Alessandrini, *Carlo Antonio Paggi a Lisbona (1656-1666). Un approccio allo studio delle relazioni diplomatiche fra Genova e il Portogallo*, in Ead., et al. (a cura di), *Con gran mare e fortuna. Circulação de mercadorias, pessoas e ideias entre Portugal e Itália na Época Moderna*, Lisboa 2015.

N. Alessandrini, *Italianos em bairros de Lisboa (século XVII)*, in «Cadernos do arquivo municipal», 2ª série, n. 3, gennaio-giugno 2015.

N. Alessandrini, *Reti commerciali genovesi a Lisbona nel secolo XVII: elementi di commercio globale*, in B. Crivelli, G. Sabatini (a cura di), «Storia economica», n. 2, XVIII, 2015.

N. Alessandrini, *Mercadores italianos na Lisboa de quinhentos. Redes comerciais e estratégias mercantis*, «Revista Internacional em Língua Portuguesa», n. 28/29, 2015/2016.

N. Alessandrini, *Revelando Domenico Massa: contributo para a História da vivência de um genovês no Estaleiro da Real Obra de Mafra e Devoto da Ordem Terceira da Penitência*, in T. Henriques (a cura di), *Mafra Sacra: Memória e Património*, Mafra 2017.

N. Alessandrini, *Italian Merchants in Habsburg Portugal (1580-1640)*, «Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», n.s., n. 9, II, dicembre 2021.

N. C. Borges, *História da arte em Portugal. Do Barroco ao Rococó*, vol. 9, Lisboa 1986.

N. Carboneri, *Il monumento della duchessa di Mantova nel Santuario di Mondovì. Opera di scultori genovesi*, s.l.1952.

N. Carboneri, *Borromini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma 1971.

N. D. D'Alcochete, *Inventaire des Archives de l'Eglise Saint Louis-des-Français*, in «Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal», vol. XXI, 1958.

N. D. D'Alcochete, *S. Luís dos Franceses*, in F. Santana, E. Sucena (a cura di), *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa 1994.

N. De Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, vol. 14, Lisboa 1939.

N. De Araújo, *Legendas de Lisboa*, Lisboa 1943.

N. De Araújo, *Inventário de Lisboa*, vol. 6, Lisboa 1949.

N. De Araújo, D. Pires Lima, *Inventário de Lisboa.*, vol. 12, Lisboa 1956.

N. Franco, *O Palácio de Pavalhã*, in «Revista Municipal», n. 2, I, Lisboa 1939.

N. G. Freitas Monteiro, *A consolidação da dinastia de Bragança e o apogeu do Portugal barroco: centros de poder e trajetórias sociais (1668-1750)*, in J. Tengarrinha (a cura di), *História de Portugal*, San Paolo 2000, p. 129.

N. Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII – Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, s.l. 1995.

O. Benfait, *Poussin, Nicolas*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolas-poussin_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolas-poussin_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 29.01.2026).

P. A. Figari, *Documenti ufficiali sulla famiglia dei due scultori genovesi Bernardo e F.M. S.*, in «La Madonna del Boschetto: bollettino del santuario», n. 2, 1988.

P. Calcagno, *Attraverso la porta di Lisbona: i generi coloniali volano del commercio luso-genovese tra XVII e XVIII secolo*, in *Reti marittime come fattori dell'integrazione europea*, Firenze 2019.

P. Cardim, L. F. Costa, M. Soares da Cunha, Introduzione a P. Cadim, L. F. Costa, M. Soares da Cunha, *Portugal na Monarquia Hispânica. Dinâmicas de integração e de conflito*, Lisbona 2013.

P. Cardim, *As Cortes de Portugal e o governo dos "territórios ultramarinos" (séculos XVI-XVII)*, in A. Barreto Xavier, C. Nogueira da Silva (a cura di), *O governo dos Outros. Poder e Diferença no Império Português*, Lisbona 2016.

P. Dias, *O Seminário Maior de Coimbra e as relações estéticas de Portugal com a Itália na Época Moderna*, in «Arquivo Coimbrão», n. 33-34, 1990-1992.

P. Ferraris, *Antonio Cannevari a Lisbona (1727-1732)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

P. Ferraris, *Carlo Monaldi. Ritratto di Padre José Maria da Fonseca Évora*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

P. Ferraris, *Il Bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

P. Guarienti, *Abecedario Pittorico del pellegrino Antonio Orlandi*, Venezia 1753.

P. L. Gardella, *La Confraternita di Santa Chiara di Bogliasco. Documenti per una storia*, Genova 1990.

- P. Nunes, *S. Gonçalo de Amarante*, Amarante 1988.
- P. P. Quieto, *D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do Século XVIII*, Lisboa 1990.
- P. Pereira, *Afonso VI, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.
- P. Pereira, *João IV, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.
- P. Pereira, *Pedro II, D.*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.
- P. Pereira, *Arte em Portugal*, Lisboa 2000.
- P. Q. Garcia, *Alguns apontamentos para a história do Seminário de Coimbra*, in *Instituições Christãs*, vol. 5, 1887.
- P. Redol, S. A. Gomes (a cura di), *A capela dos Sousas no Mosteiro da Batalha*, Batalha 2012.
- P. Rotondi, *Filippo Parodi maestro dell'intaglio*, in «*Bollettino d'Arte*», n. 44, 1959.
- P. Rotondi, *Filippo Parodi*, Genova 1962.
- P. S. Rodrigues, *O conde Athanasius Raczyński e a historiografia da arte em Portugal*, «*Revista de História da Arte*», n. 8, 2011.
- P. V. Gomes, *De Perpetuo Seminario. O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra*”, tese de licenciatura em Arquitetura, Universidade de Coimbra, 2002.
- R. A. Rolo, *Venerável Dom Frei Bartolomeu dos Mártires: o arcebispo Santo*, Torres Novas 1957.
- R. Bebian, *D. João V, Rei-Sol*, in «*Revista de História das Ideias*», n. 9, Coimbra 1987.
- R. Bebian, *Absolutismo*, in J. Fernandes Pereira (a cura di), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa 1989.

R. dos Santos, *A Escultura em Portugal*, vol. 2, Lisboa 1950.

R. Faustinoni Bonciani, *O reinado de Filipe III e a configuração das relações de poder político e dominium em perspectiva ibero-atlântica*, in «Anais do XXVII Simpósio Nacional de História», Natal 2013.

R. Lobo, G. Raggi, *O Seminário de Jesus. Maria e José de Coimbra. Um projeto de Giuseppe Antonio Landi*, in «Revista Estudos Italianos em Portugal», n.s., n. 12, 2017.

R. Lobo, *Gian Giacomo Azzolini (1723-1791): a Bolognese architect between Lisbon and Coimbra*, in S. Frommel, M. Antonucci (a cura di), *Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo)*, Bologna 2017.

R. Lopez Torrijos, *La scultura genovese in Spagna*, in AA.VV, *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987.

R. Musso, *Malocello, Lanzarotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma 2007, [https://www.treccani.it/enciclopedia/lanzarotto-malocello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lanzarotto-malocello_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 03.02.2026).

R. Preimesberger, *Cafà, Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma 1973, [https://www.treccani.it/enciclopedia/melchiorre-cafa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/melchiorre-cafa_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

R. Santamaria, *L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Settecento*, in «Studi di Storia delle Arti», n. 10, 2003.

R. Santamaria, *Carrara / Genova andata e ritorno: marmi e maestranze tosco-liguri a Genova tra i secoli XVI e XVIII*, in G. Silvestri (a cura di), *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, architetto, decoratore (Carrara 1654 – Genova 1735)*, Fondinovo 2011.

R. Smith, *João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect*, in «The Art Bulletin», n. 3, vol. 18, 1936.

R. Smith, *Early Works of Claude de LaPrade and the Style Louis XIV in Portugal*, in «Gazette des Beaux-Arts», n. 140, vol. 64, 6 serie, 1954.

R. Smith, *The Art of Portugal. 1500-1800*, New York 1968.

- R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1993.
- S. Augusto, *Diário da Jornada de Roma do Embaixador Extraordinário, o Marquês de Fontes, no ano de 1712*, in «Máthesis», n. 18, 2009.
- S. Bajard, *Francesco Maria Schiaffino*, in J. Breuille (a cura di), *Dictionnaire de la Sculpture*, Parigi 1992.
- S. Farinha, *O Palacio de Pavalhan*, Lisbona 1923.
- S. Filippi, *La Chiesa degli Italiani. Cinque secoli di presenza italiana a Lisbona negli archivi della chiesa di Nostra Signora di Loreto*, s.l. 2013.
- S. Gieben, *La cultura materiale dei Cappuccini nel primo secolo (1525-1619)*, in V. Criscuolo. I. Villapadierna (a cura di), *Clavis scientiae: miscellanea di studi offerti a Isidoro Agudo da Villapadierna in occasione del suo 80° compleanno*, Roma 1999.
- S. L. Menezes, L. H. Nagel, *Considerações sobre as transformações sofridas pela nobreza portuguesa na Época Moderna*, in «Acta Scientiarum. Human and Social Sciences», vol. 25, n. 2, 2003.
- S. L. Vieira de Almeida, *Francisco de Assis Rodrigues e as referências internacionais na escultura oitocentista*, «Revista de História da Arte», n. 11, 2014.
- S. Paglieri, *Filippo Parodi a Bossolasco*, in «Bollettino della società per gli studi storici ed artistici della provincia di Cuneo», n. 95, 2° semestre 1986.
- S. Perreau, *Les amnées paisiennes de Jean Ranc*, in «L'Estampille-l'Objet d'art», n. 475, gennaio 2012.
- S. Saldanha, *A arte de inventar ou o "talento de bem furta". Os arquétipos romanos na escultura portuguesa de setecentos*, in T. L. M. Vale (a cura di), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Lisbona 2007.
- S. Saldanha, *A escultura em São Vicente de Fora: projecto, campanhas e autores*, in S. Saldanha (a cura di), *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, Lisbona 2010.
- S. Saldanha, *Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra*, dissertação de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2012.

S. Saldanha, *Um crucifixo de Anton Maria Maragliano em Mafra. Oferta do genovês Domenico Massa à Ordem Terceira da Penitência*, «Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja», n. 6, 2013.

S. Vasco Rocca, *Le committenze pittoriche di Giovanni V*, in *Ead.*, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

T. dos Reis Miranda, *O governo português e a Companhia de Jesus no quadro da aliança com a Inglaterra: desarranjos e acomodações (1755-1757)*, in «Lusitana Sacra», 2ª série, n. 5, 1993.

T. L. M. Vale, *A Capela de S. Gonçalo de Amarante na Igreja do Antigo Convento de S. Domingos de Benfica. Um exemplo de importação de escultura italiana no século XVII*, dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade de Lisboa, 1994 (relatore prof. A. N. De Gusmão).

T. L. M. Vale, *O convento de S. Domingos de Benfica, D. João de Castro e o Instituto Militar dos Pupilos do Exército*, Lisboa 1996.

T. L. M. Vale, *A importação da escultura italiana no contexto das relações artístico-culturais entre Portugal e Itália no século XVII*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Universidade do Porto, 1999 (relatrice prof.ssa N. M. Ferreira-Alves).

T. L. M. Vale, *Escultura italiana em Portugal no século XVII*, Casal de Cambra 2004.

T. L. M. Vale, *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*, in M. Lupetti (a cura di), «Traduzioni, imitazioni, scambi tra Italia e Portogallo nei secoli», n. 15-16, ottobre 2004.

T. L. M. Vale, *Escultura barroca italiana em Portugal. Obras dos séculos XVII e XVIII em colecções públicas e particulares*, Lisboa 2005.

T. L. M. Vale, *As Estátuas de Santo Antão do Tojal. Contributo para um panorama da importação de escultura barroca genovesa para Portugal*, in «Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa», n. 5, 2006.

T. L. M. Vale, *Diário de um Embaixador português em Roma*, Lisboa 2006.

T. L. M. Vale, *Las esculturas barrocas italianas de los jardines de la Embajada de España en Lisboa*, in «Archivo Español de Arte», n. 314, LXXIX, 2006.

T. L. M. Vale, *Um português em Roma. Um italiano em Lisboa. Novos contributos sobre as obras dos escultores José de Almeida e João António Bellini*, Lisboa 2008.

T. L. M. Vale, *As encomendas de arte italiana de D. F. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752)*, in N. M. Ferreira-Alves (a cura di), *A Encomenda. O artista. A Obra*, Lisboa 2010.

T. L. M. Vale, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere, artisti, committenti*, Roma 2010.

T. L. M. Vale, *Ainda Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Novos contributos sobre as obras dos escultores José de Almeida e João António Bellini*, «Arqueologia & História», vol. 62-63, 2011.

T. L. M. Vale, *L'atelier degli Zappati. Opere per il Portogallo di una famiglia di argentieri romani del Settecento*, in «Studi sul Settecento Romano», n. 27, 2011.

T. L. M. Vale, *Un'acquasantiera argentea genovese in Portogallo. Percorsi trasversali di moduli barocchi*, in «Arte Cristiana», n. 865, 2011.

T. L. M. Vale, *Di bronzo e d'argento. Sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisboa*, in «Arte Cristiana», n. 868, 2012.

T. L. M. Vale, *Ercole Ferrata e il Portogallo: uno scultore lombardo e il gusto di una committenza divisa tra Roma e Genova*, in «Artisti dei Laghi», n. 2, 2012.

T. L. M. Vale, *Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728) Busto-retrato de D. João V*, in *A encomenda prodigiosa da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, guida della mostra, Lisboa 2013.

T. L. M. Vale, *Escultura barroca italiana*, in N. Alessandrini, et al., *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se po'. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*, Lisboa 2013.

T. L. M. Vale, *Genoese sculpture in portuguese baroque gardens*, in «Gardens & Landscapes of Portugal», n. 1, 2013

T. L. M. Vale, *Os Garvo. Uma família de artistas italianos em Lisboa e o seu papel no contexto da arte portuguesa de seiscentos e setecentos*, in N. Alessandrini, et al. (a cura di), *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se po'. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*, Lisboa 2013.

T. L. M. Vale, *Coleccionadores ou adquirentes de obras de arte? Os embaixadores portugueses na Roma Barroca e seus contactos com a produção artística: o caso de D. Luís de Sousa (1676-1682)*, in «Artis. Revista de História da Arte e Ciências do Património», 2ª Série, n. 2, 2014.

T. L. M. Vale, *Arte e diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos. A figura di Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752) e as suas aquisições de arte italiana*, Lisboa 2015.

T. L. M. Vale, “*Con ogi diligenza e perfezione in tutto, e per tutto secondo l’idea dell’autore*”. *L’argentiere romano Filippo Tofani nel Portogallo di Giovanni V (1706-1750)*, in «Arte Cristiana», n. 891, 2015.

T. L. M. Vale, *Um convento dentro do convento. A intervenção do inquisidor geral D. Francisco de Castro no convento de S. Domingos de Benfica à luz do seu testamento e outras fontes*, A. A. Santos, E. M. Alberto, M. J. Coutinho, *Arquivo Municipal de Lisboa. Um acervo para a História*, Lisboa 2015.

T. L. M. Vale, *Uno scultore portoghese a Roma: José de Almeida (1718-1770) e l’Accademia del Portogallo nella prima metà del Settecento*, in «Studiolo», n. 13, 2016.

T. L. M. Vale, “*Che sarà cosa curiosissima e delle più belle*” – *A escultura barroca da Igreja do Loreto*, in «Estudos Italianos em Portugal», n. 13, 2018.

T. L. M. Vale, *A Academia de Portugal em Roma ao tempo de D. João V*, Teresa Vale, Lisboa 2021.

T. L. M. Vale, *L’attività dell’argentiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento. Dalle “stanze delli argentieri” nel Palazzo dell’Accademia di Portogallo alle monumentali cancellate della Basilica Patriarcale di Lisbona*, in «Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», n. 27, 2023.

V. Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova 1988.

V. Brunetti, *Scultori, committenti e marmi per gli apostoli lateranensi: nuovi documenti*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. 5, 2023.

V. H. Minor, *Della Valle, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37, Roma 1989, [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-della-valle_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-della-valle_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30.01.2026).

V. Serrão, *A cripto-História de Arte - Análises de obras de arte inexistentes*”, Lisbona 2001.

V. Serrão, *O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725)*, in J. P. Monteiro, M. A. Pinto De Matos (a cura di), *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*, Lisbona 2012.

W. Rossa, *Juvarra: cenografia e urbanística para uma capital do iluminismo*, in «Estudos Italianos em Portugal», N. 12, n.s., 2017.

X. Coutinho, *Um bispo do Porto primeiro “Patriarca” de Lisboa (1706) D. Tomás de Almeida*, Coimbra 1984.

RINGRAZIAMENTI

Dopo quasi un anno dedicato alla preparazione di questa tesi, ho finalmente raggiunto un gran obiettivo, presente dal momento in cui la Storia dell'Arte è entrata a far parte della mia vita. Questo "sogno" si è trasformato in poco tempo in una grande ambizione, crescendo soprattutto durante il periodo della triennale, e quanto più vicina ero di laurearmi, più chiara si svelava la decisione di puntare tutto su un'unica opzione: realizzare la magistrale in Italia. Ho imparato una nuova lingua dallo zero e mi sono lanciata nella più grande avventura della mia vita; ho lasciato indietro famiglia e amici e, senza conoscere nessuno, mi sono trovata in un altro Paese, da sola, a studiare ciò che veramente amo. Genova è stata una scelta facile: prometteva tutto ciò che cercavo e, durante quasi quattro anni, è diventata la mia seconda casa.

In primo luogo, vorrei ringraziare il mio Relatore, il Professore Daniele Sanguineti, di cui ho molta stima e ammirazione, per aver creduto in questo tema dall'inizio, per l'immensa disponibilità e per tutti i consigli e suggestioni utili che nel corso di questi mesi mi ha dato, permettendomi di sviluppare questo argomento (a me tanto caro) al mio proprio ritmo. Ringrazio inoltre la mia Co-Relatrice, la Professoressa Laura Stagno.

Un sincero ringraziamento va alla Professoressa Fausta Franchini Guelfi, per la gentilezza con la quale mi ha ricevuto a casa sua e per i numerosi stimoli che mi ha proporcionato, e alla Professoressa Teresa Vale, per aver dimostrato interesse nel mio lavoro e, senza ciascun vincolo accademico, per la disponibilità nel chiarire dubbi e per gli importanti ponti di partenza che mi hanno permesso di affrontare con più profondità il tema. Tutte e due sono state fondamentali per lo sviluppo di questa tesi, non solo come referenze storico-critiche, ma anche come esempi di studiose che porterò con me e che continueranno a ispirarmi nei traguardi futuri.

Ringrazio infinitamente i miei genitori, per tutto il sostegno che mi hanno sempre dato, per festeggiare con orgoglio ogni mia conquista e per avermi lasciata libera di "volare" senza mai dubitare di me, proprio quando io la prima a non crederci. A mio papà, Hugo, ringrazio in modo speciale il "gene" dell'arte, per avermi incoraggiata fin da piccola a disegnare e per tutte le "commissioni" che mi ha affidato. Sarai per sempre il mio mecenate preferito. A mia mamma, Sandra, ringrazio l'appoggio incondizionato e l'amore costante che mi ha donato in ogni singolo momento di questo lungo ed esigente percorso, dandomi la forza di andare avanti senza paura. Il tuo sostegno, anche a distanza, è stato fondamentale perché arrivassi fin qui, facendo di ogni

parola l'abbraccio più confortante. Vi sono profondamente grata per le opportunità che mi avete concesso e senza di voi nulla di tutto questo sarebbe stato possibile. A mia sorella, Mariana, devo tutte le parole di conforto che mi ha dato e la fiducia con cui ha sempre creduto in me, con tanta ammirazione. Nonostante tu sia la più piccola, sei per me una grande ispirazione, e questo traguardo è anche tuo. Vi amo molto.

Ringrazio con tanto amore la mia “titi” Laura, per essere – oltre che una zia – una “madre” per me, per aver festeggiato con me ogni piccola vittoria e per ricordarmi, con il suo affetto, che sono capace di tutto. Sei e sarai sempre la mia più grande “claque”.

Un ringraziamento speciale va ai miei nonni, Rosália e Francisco, le due stelline che illuminano il mio cielo di notte. So che continuate a vegliare su di me, facendo il tifo per ogni mio passo, e spero che possiate guardarmi anche nelle conquiste che devono ancora venire. Questo traguardo è stato possibile, con tanto amore, grazie a voi.

Ringrazio anche i miei nonni paterni, Isabel e Mário, per avermi accompagnato durante i miei anni di triennale a Lisbona, anni che, oltre a essere stati speciali, sono stati essenziali per la scelta di questo nuovo percorso. Ringrazio ancora mia nonna Amélia, per aver sempre creduto nel mio “sogno italiano”. Grazie a tutti e tre per l'appoggio incondizionato e per non aver mai dubitato di me.

Ringrazio le mie carissime amiche Elsa ed Erica per tutti i momenti condivisi in questi anni, in Portogallo e in Italia: per le gioie, le tristezze, i “podcast”, i brindisi, i viaggi. La vostra presenza nella mia vita è stata ed è essenziale, perché, anche a distanza, non avete mai smesso di esserci quando avevo più bisogno. Il vostro sostegno e la vostra amicizia avranno sempre un posto speciale nel mio cuore. Voi avete (davvero molto) valore.

A Eugenio, grazie per l'amore, la pazienza e per l'appoggio incondizionato, presente in ogni gesto durante questi belli anni assieme. Ti ringrazio per aver creduto in me, per aver festeggiato ogni piccola e grande conquista, e, soprattutto, per aver portato leggerezza e gioia nella mia vita. Grazie per esser stato anche il mio revisore non ufficiale di questa tesi, compito non facile vista la dimensione. La tua presenza ha reso questo percorso infinitamente più speciale.

Ringrazio la Dottoressa Cátia Rego per la gentilezza e per i consigli difficili (ma sempre preziosi) che mi hanno accompagnata in questi ultimi anni, aiutandomi a prendere coscienza di me stessa e a crescere come persona.

Ringrazio i miei Professori di italiano, Lorenzo e Barbara, per avermi accompagnata nell'apprendimento di questa *bellissima* lingua, in particolare del congiuntivo e della *consecutio temporum*, che difficilmente dimenticherò.

Infine, ringrazio tutte le persone che ho incontrato durante questo percorso e che l'hanno punteggiato di momenti felici. In particolare, alle mie colleghe – Sofia, Valentina, Camilla, Sara, Letizia, Polina, Lola – va il mio grazie per il tempo condiviso tra *pause sigaretta*, aperitivi, passeggiate, risate, lotte e posizionamenti, ripetizioni e per tutti gli scenari che abbiamo creato nel cortile di Balbi 4. Sono memorie e “saudades” che rimarranno per sempre impresse in questo bellissimo capitolo della mia vita “italiana”.

ADRADECIMENTOS

Depois de quase um ano dedicado à redação desta tese, consegui finalmente alcançar um grande objetivo, presente desde o momento em que a História da Arte entrou na minha vida. Este “sonho” transformou-se em pouco tempo numa ambição, ganhando dimensão sobretudo durante os meus anos de licenciatura, e quanto mais próxima estava de concluir o curso, mais clara se tornava a decisão de apostar tudo numa única opção: realizar o mestrado em Itália. Aprendi uma nova língua a partir do zero e lancei-me na maior aventura da minha vida; deixei para trás a família e os amigos e, sem conhecer ninguém, encontrei-me noutra País, sozinha, a estudar aquilo que verdadeiramente amo. Génova foi uma escolha fácil: prometia tudo o que procurava e, durante quase quatro anos, tornou-se a minha segunda casa.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao meu Orientador, o Professor Daniele Sanguineti, por quem nutro grande estima e admiração, por ter acreditado neste tema desde o início, pela imensa disponibilidade e por todos os conselhos úteis e sugestões valiosas que ao longo destes meses me deu, permitindo-me desenvolver este argumento (muito especial para mim) ao meu próprio ritmo. Agradeço igualmente à minha Coorientadora, a Professora Laura Stagno.

Um sincero agradecimento vai para a Professora Fausta Franchini Guelfi, pela amabilidade com que me recebeu em sua casa e pelos inúmeros estímulos que me proporcionou, e para a Professora Teresa Vale, por ter demonstrado interesse no meu projeto e, mesmo sem qualquer vínculo académico, pela sua disponibilidade em esclarecer dúvidas e pelos importantes pontos de partida que me permitiram abordar o tema com maior profundidade. Ambas foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese, não apenas enquanto referências histórico-críticas, mas também como exemplos de investigadoras que levarei comigo para a vida e que continuarão a servir de inspiração para projetos futuros.

Agradeço infinitamente aos meus pais por todo o apoio que sempre me deram, por celebrarem orgulhosamente cada minha conquista e pela liberdade de “voar” sem nunca duvidarem de mim, mesmo quando eu era a única que não acreditava. Ao meu pai, Hugo, agradeço em especial o “gene” da arte, por me ter incentivado desde cedo a desenhar e por todas as “encomendas” que me fez. Serás para sempre o meu mecenas favorito. À minha mãe, Sandra, agradeço o apoio incondicional e o amor constante que me deu em todos os momentos deste longo e exigente percurso, para continuar sem medos. A tua força, mesmo à distância, foi

fundamental para que eu chegasse até aqui, fazendo de cada palavra o mais reconfortante abraço. Sou profundamente grata pelas oportunidades que me proporcionaram e sem vocês nada disto teria sido possível. À minha irmã, Mariana, agradeço todas as palavras de conforto que me deu e pela confiança que depositou sempre em mim, com tanta admiração. Apesar de seres a mais nova, és para mim uma grande inspiração, e este feito é também teu. Amo-vos muito.

Agradeço com muito amor à minha “titi” Laura, por ser – para além de tia – uma “mãe” para mim, celebrando comigo cada pequena vitória e por me lembrar, com o seu afeto, que sou capaz de tudo. És e serás sempre a minha maior “claque”.

Um agradecimento especial vai para os meus avós, Rosália e Francisco, as duas estrelinhas que iluminam o meu céu à noite. Sei que vocês continuam a olhar por mim, torcendo por mim em cada passo deste percurso, e espero que continuem a guiar-me nas conquistas que ainda estão por vir. Este feito foi conseguido, com muito amor, graças a vocês.

Agradeço também aos meus avós paternos, Isabel e Mário, por me terem acompanhado durante os meus anos de licenciatura em Lisboa, anos que, para além de especiais, foram essenciais para a escolha deste novo percurso. Agradeço ainda à minha avó Amélia, por ter sempre acreditado neste meu “sonho italiano”. Obrigada aos três pelo apoio incondicional e por nunca terem duvidado de mim.

Agradeço às minhas queridas amigas Elsa e Erica por todos os momentos partilhados ao longo destes anos, em Portugal e em Itália: pelas alegrias, pelas tristezas, pelos “podcasts”, pelos brindes, pelas viagens. A vossa presença na minha vida é essencial, porque, mesmo à distância, vocês nunca deixaram de estar “ali” quando mais precisei. O vosso apoio e a vossa amizade terão sempre um lugar especial no meu coração. Vocês têm (muito) valor.

Ao Eugénio agradeço pelo amor, pela paciência e pelo apoio incondicional, presente em cada gesto durante estes anos tão bonitos juntos. Obrigada por acreditares em mim, por celebrares cada pequena e grande conquista, e, sobretudo, por trazeres leveza e alegria à minha vida. Obrigada por teres sido também o meu revisor não oficial desta tese, tarefa bastante complexa dada a dimensão. A tua presença tornou este percurso infinitamente mais especial.

Agradeço à Doutora Cátia Rego pela simpatia e pelos conselhos difíceis (mas sempre preciosos) que me acompanharam nestes últimos anos, permitindo-me ganhar consciência de mim mesma e de crescer enquanto pessoa.

Agradeço aos meus Professores de italiano, Lorenzo e Barbara, por me terem acompanhado na aprendizagem desta “bellissima” língua, em especial do conjuntivo e da consecutio temporum, que dificilmente conseguirei esquecer.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que encontrei nesta caminhada e que a iluminaram com momentos felizes. Em particular, às minhas colegas – Sofia, Valentina, Camilla, Sara, Letizia, Polina, Lola – agradeço pelo tempo que partilhámos entre pausas sigaretta, aperitivos, passeios, gargalhadas, lutas e posicionamentos, “repetições” e pelos cenários que criámos no pátio de Balbi 4. São memórias e saudades que ficarão para sempre deste tão bonito capítulo da minha vida “italiana”.

