



2025

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 31, 2025

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borroni, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

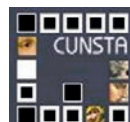
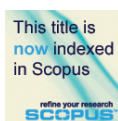
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Per un primo studio della scultura italiana in marmo nel Vicereame del Perù

Francesco De Nicolo*

Abstract

Nell'ambito del vasto fenomeno della circolazione dell'arte tra gli Stati italiani e il Vicereame del Perù, l'articolo intende fornire un primo contributo volto a focalizzare l'attenzione sull'invio di opere italiane in marmo in America meridionale. A causa delle grandi difficoltà legate al trasporto e ai costi molto elevati, la presenza di opere in questo materiale è del tutto eccezionale nel continente americano dove, ad ogni modo, giunsero alcuni significativi esemplari commissionati dalla élite civile e religiosa locale. Tanto in Europa come in America, infatti, il marmo rappresentava paradigma di pregio sicché fu impiegato dai committenti per ostentare il proprio potere. Le opere esaminate sono tutte legate all'ambito sacro, come acquasantiere, pulpiti, lavabi e alcune statue, ed evidenziano la grande importanza ricoperta dagli Ordini religiosi, sovente in competizione tra loro, nel loro arrivo nel Vicereame. Nell'articolo sono anche studiate le modalità di contrattazione delle opere nelle botteghe genovesi, le difficili dinamiche del loro invio, le motivazioni che spinsero i committenti all'acquisto, le ragioni che decretarono il loro successo o insuccesso, nonché ci si sofferma sulle alternative locali all'impiego del marmo, quali l'alabastro e la decorazione dipinta a finto marmo.

* Dottore di Ricerca in Storia ed Arti, Universidad de Granada / Ufficio per i Beni culturali e l'Arte Sacra Diocesi di Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi, piazza Giovane 4, 70056 Molfetta, e-mail: denicolo.francesco@yahoo.it.

In the context of the vast phenomenon of the circulation of art between the Italian States and the Viceroyalty of Peru, this article aims to provide an initial contribution to focus attention on the shipping of Italian marble works to South America. Due to the great difficulties associated with transportation and very high costs, the presence of works in this material is quite exceptional on the continent where, in any case, some significant works commissioned by the local civil and religious elite arrived. In fact, in both Europe and America, marble represented a paradigm of value so that it was used by patrons to flaunt their power. The works examined are all related to the sacred sphere, such as holy water fonts, pulpits, washbasins and some statues. They highlight the great importance held by the religious orders, often in competition with each other, in their arrival in the Viceroyalty. The article also studies the way in which works were contracted in Genoese workshops, the difficult dynamics of their shipping, the motivations that drove patrons to purchase them, the reasons that decreed their success or failure, as well as the local alternatives to the use of marble, such as alabaster and painted faux-marble decoration.

1. *Introduzione*

Le storie d'Europa e d'America sono state a lungo disconnesse tra loro, con gli studiosi europei che spesso ignoravano le ricerche americane e viceversa. Allo stesso tempo, la storia dell'arte iberoamericana è stata tradizionalmente vista come un'appendice di quella spagnola, ma, paradossalmente, disgiunta dal resto del Vecchio Continente, interpretazione che ha ostacolato la comprensione dei fenomeni artistici e culturali che si verificarono tra Europa e America in età moderna¹. Studi recenti, tuttavia, dimostrano che il Mediterraneo e l'Atlantico non furono affatto mondi separati, sicché appare di grande validità scientifica l'adozione di un approccio che superi le attuali frontiere nazionali per ripristinare le connessioni tra luoghi che in passato furono parte di una unità, inducendo a valorizzare le dinamiche di una precocissima "globalizzazione"². In questo contesto, è evidente che nell'"impero" globale della Monarchia Cattolica esistesse un vivace scambio artistico transatlantico che coinvolgeva gli Stati italiani e i Vicereami americani, attraverso la mobilità di artisti e invii di opere d'arte. A tal proposito, nonostante l'attenzione crescente degli studiosi³, molti aspetti rimangono da esplorare, ragion per cui il presente studio si propone di indagare un particolare commercio artistico riguardante

¹ Alcalá 2017, p. 164.

² Cardim, Palos 2012, pp. 15-16; Parada López de Corselas, Palacios Méndez 2020, pp. 12-13.

³ Si segnalano, per esempio, i convegni *Arte italiana nel mondo iberico: circolazione e appropriazione nell'età moderna* (Firenze, 2022), a cura di B. Navarrete Prieto, C.T. Gallori e *Art Across the Iberian World. Connecting Spanish Italy and Latin America* (Zurigo, 2022), a cura di J. van Gastel, N. Guggenbühler nonché De Nicolo 2023.

l'invio di sculture in marmo italiane al Vicereame del Perù, evidenziando rotte di circolazione transatlantiche che diventeranno strutturali nel XIX secolo.

2. *L'emporio internazionale di Genova e la "via americana del marmo"*

Che la maggior parte delle sculture italiane in marmo giunte nel Vicereame del Perù provenisse da Genova è un dato che non sorprende considerando l'importanza storica della città come porto internazionale. A partire dal XV secolo, Genova divenne il principale emporio europeo per il marmo, grazie alla vicinanza di Carrara e alla presenza di cave locali che estraevano varietà di marmi policromi, apprezzati per le loro qualità estetiche e per i loro significati simbolici⁴. Le numerose commissioni del ceto dirigente, unite alla strategica posizione della città sulle rotte marittime, favorirono l'insediamento di numerosi scalpellini, picapietre, lapidari, marmorari e scultori, che organizzarono le proprie botteghe più come imprese familiari che come *ateliers*, dedicandosi alle realizzazioni artistiche, all'importazione ed esportazione di materiali grezzi e lavorati nonché alla gestione delle cave⁵. Questo sistema preindustriale consentì una produzione a prezzi convenienti che contribuì al successo della scultura in marmo genovese nel mercato internazionale⁶.

Gli studi hanno esplorato la circolazione dei marmi genovesi nel Mediterraneo, con consistenti invii, sin dal XV secolo, verso Francia, Portogallo e soprattutto Spagna dove furono stimati in quanto ritenuti sinonimo di qualità, buon gusto e raffinatezza, quindi «utilizzati dagli aristocratici, dai prelati e dai reali spagnoli come segno inequivocabile del loro potere e della loro distinzione»⁷; il valore decorativo dei marmi policromi, inoltre, ben rispondeva ai gusti di una società amante dell'*horror vacui*⁸. Queste medesime ragioni, a cui si unisce il valore aggiunto della "distanza"⁹, sottendono all'invio di marmi ai Vicereami americani, dove l'*élite* locale desiderava prodotti lussuosi per ostentare il proprio potere¹⁰.

Le ricerche sui marmi genovesi nei domini della Corona di Spagna risultano disomogenee, trascurando alcune aree¹¹, come i Vicereami americani,

⁴ Galassi 1988, pp. 53-55; Boccardo 1988, p. 166; Santamaria 2005, pp. 205-207; Santamaria 2011b, pp. 341-347.

⁵ Galassi 1988, p. 46. Sulla scultura genovese si veda almeno *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento* 1988.

⁶ Lorenzo Lima 2013, p. 166.

⁷ García Cueto 2016, p. 215.

⁸ Serrano Estrella 2017, p. 9.

⁹ Sul concetto di distanza si veda Alcalá 2021.

¹⁰ Contreras-Guerrero 2019a, p. 362.

¹¹ Santamaria 2011a, p. 696.

ma è noto che i marmi italiani diretti all'Andalusia o alle Indie approdavano nei porti di Siviglia, Cadice o Malaga¹². Cadice, in particolare, era un nodo cruciale della "via americana del marmo" che conduceva i marmi da Genova a destinazioni americane, transitando dalle Isole Canarie. A tal proposito bisogna ricordare che Cadice divenne, nel 1717, il nuovo "puerto de Indias", condizione che favorì la fioritura delle arti, in particolare della scultura genovese in marmo, in un processo che non fu di mera incorporazione, ma che si caratterizzò per il dialogo con la realtà locale anche grazie dall'installarsi in città di una colonia di scultori genovesi¹³. Nelle Canarie, invece, crocevia tra Vecchio e Nuovo Mondo, l'afflusso di marmi genovesi fu favorito dalle famiglie liguri che vi si erano stabilite per curare i propri commerci con l'America¹⁴.

3. *Il problema delle commissioni e del trasporto*

Rispetto ad opere in pittura – soprattutto *las laminas romanas*, ossia quadretti su rame realizzati nelle botteghe dell'Urbe¹⁵ – e alla scultura napoletana in legno¹⁶, come è facilmente intuibile, in età moderna l'arrivo nel Vicereame del Perù, ma più in generale in tutto il continente americano, di scultore italiane in marmo dovette essere del tutto episodica. Ciò è dovuto all'ingente esborso di denaro necessario e a causa delle indubbie difficoltà organizzative che comportava intraprendere simili commissioni, destinate, quindi, a una clientela assai facoltosa ed esigente¹⁷. Al di là dei costi legati al valore intrinseco del materiale, all'estrazione della materia prima e alla scolpitura, andavano a sommarsi l'ingente spesa – che sovente era superiore al prezzo dell'opera stessa – del difficile, lungo e rischioso trasporto, che avveniva sia per via terrestre che per via marittima e fluviale¹⁸, nonché difficoltà organizzative legate alla committenza dell'opera. A tal proposito va detto che, al pari dei dipinti su lamina o delle sculture in legno, che in molti casi erano offerti già pronti all'interno di una bottega o di una galleria specializzata, in quanto articoli molto appetibili e quindi facilmente smerciabili come, per esempio, ritratti del pontefice re-

¹² Serrano Estrella 2017, p. 10.

¹³ Ivi, pp. 10-16. Sugli scultori genovesi a Cadice si veda Franchini Guelfi 2007.

¹⁴ Lorenzo Lima 2011, pp. 83-102; Lorenzo Lima 2013, pp. 157-223; Franchini Guelfi 2019, pp. 169-174.

¹⁵ Coen 2004, pp. 421-424. Sull'invio di lamine romane in America si vedano Alcalá 2007, pp. 141-158; Contreras-Guerrero, De Nicolò 2021a, pp. 301-304.

¹⁶ Sulla circolazione della scultura napoletana in America si vedano Alcalá 2007; Ramos Sosa 2015; Alcalá 2017; De Nicolò 2024, pp. 103-134.

¹⁷ Contreras-Guerrero, De Nicolò 2021a, p. 314.

¹⁸ García Cueto 2016, p. 197.

gnante o statue di Gesù Bambino o Crocifissi¹⁹, anche per i marmi esistevano pezzi *standard* frutto della produzione routinaria della bottega, quali partiti ornamentali ed elementi strutturali decorativi (cornici, capitelli, basi, zoccoli, balaustre ecc.), che erano già pronti per essere commercializzati²⁰. Il problema delle commissioni, dunque, riguardava le opere più complesse che dovevano essere eseguite *ad hoc* e richiedevano la stipula di accordi preliminari tra gli artisti locali e i committenti. Per quanto riguarda la clientela ispanica, così come emerge dalle filze documentarie degli archivi di Stato di Genova e del Banco di San Giorgio, tali accordi venivano stipulati mediante intermediari speciali, quali gli ambasciatori della Monarchia Cattolica a Genova oppure mediante nobili genovesi con interessi con la Spagna²¹. Nel Regno di Valencia, per esempio, ai tempi di Filippo III, i marmi genovesi giungevano grazie all'intermediazione dell'ambasciatore Juan Vives de Canyamás²², ma abituale era anche realizzare contratti in subappalto grazie alla presenza di intermediari tanto a Genova che in altri porti della "via americana del marmo" come Cadice o le Canarie²³. Nonostante la presenza di intermediari, ad ogni modo, i tempi per la realizzazione dell'opera erano generalmente elevati a causa, da una parte, dei tempi necessari per recuperare i materiali più idonei a soddisfare le richieste del cliente, dall'altra, perché la contrattazione, con la relativa approvazione da entrambe le parti, era soggetta ai lunghi tempi del contatto epistolare e alla necessità che gli intermediari traducessero in castigliano lettere spesso scritte in un italiano non molto chiaro²⁴.

Relativamente agli ordini religiosi, che furono certamente i più importanti committenti nei Vicereami americani, per gli incarichi più complessi si faceva ricorso alle reti di contatti esistenti all'interno di ciascun ordine. A Napoli, per esempio, le commesse per le opere d'arte venivano «in genere spiccate dalle "case" e dai conventi principali dei rispettivi Ordini siti in città» e quindi «pagate per tramite dei conti bancari spesso aperti presso i banchi "pubblici" della capitale a nome dei "preposti" di quelle stesse fabbriche», ma in realtà erano «frequentemente dirette alle "case" dello stesso Ordine site in provincia o addirittura in altre aree anche distanti dalla penisola»²⁵, come la Spagna o l'America.

La Compagnia di Gesù è l'ordine religioso maggiormente studiato grazie alla vasta documentazione disponibile ed è perciò ben noto che, per gli acquisti in Europa da inviare in America, i Gesuiti si avvalevano del Procuratore Pro-

¹⁹ Coen 2004, pp. 421-425; Alcalá 2007, pp. 141-158.

²⁰ Galassi 1988, p. 47.

²¹ Santamaria 2011a, p. 696.

²² Campos-Perales 2022, p. 316.

²³ Lorenzo Lima 2013, p. 169.

²⁴ Ivi, p. 173.

²⁵ Leone de Castris 2021, pp. 77, 82.

vinciale, eletto ogni tre anni per rappresentare la Provincia a Roma, dei Procuratori delle Indie di Madrid e Siviglia e del Procuratore Generale dell'Assistenza di Spagna residente a Roma²⁶. Diversamente, lo studio delle attività degli altri ordini religiosi, pure dotati di Padri Procuratori, è assai più complesso a causa della mancanza di una struttura gerarchico-militare simile a quella dei Gesuiti, con la conseguente carenza di documentazione sulla vita dei conventi. È errato ritenere, ad ogni modo, che solo la Compagnia di Gesù fosse promotrice di importanti iniziative artistiche o che fosse l'unica a trasferire oggetti liturgici e opere d'arte dall'Europa all'America, sicché, uno studio come questo vuole sottolineare la necessità di un approccio metodologico che riconsideri la radicata tendenza "pangesuitica" degli studi americanistici, che leggono le vicende storico-artistiche quasi ad esclusivo appannaggio gesuitico, enfatizzando, viceversa, l'importanza del ricorso a fonti alternative, come cronache e ricerche sul campo, per una visione più completa dei fenomeni indagati.

Tornando al commercio dei marmi, si accennava che, oltre ai problemi legati alle commissioni, particolarmente importanti erano le difficoltà legate al trasporto delle opere. Da alcuni documenti pubblicati da Corinna Gramatke, relativi all'invio dall'Italia nel 1761 di una statua di grandi dimensioni, non sappiamo se in marmo o in legno, raffigurante *San Luigi Gonzaga* destinata a Caracas, abbiamo precisa attestazione delle notevoli difficoltà logistiche per il trasporto di un simile manufatto²⁷. Dalla corrispondenza, infatti, emerge, da un lato, l'insufficienza delle risorse economiche inizialmente stanziato per la realizzazione e, dall'altro, le difficoltà che comportava il trasporto della grande statua che, diversamente da quanto sarebbe stato conveniente, fu realizzata in un blocco unico ed unita alla pedana e, pertanto, arrivò a Cadice «en mallissimo estado»²⁸. Da un ulteriore documento sappiamo che nel 1761 il rettore del collegio gesuitico di Cartagena de Indias, padre Ambrogio Batalla, aveva commissionato in Italia un *retablo* marmoreo per il considerevole prezzo di 6500 scudi romani, ma che, nel 1764, il nuovo rettore del collegio, padre Juan Bautista Manna, chiedeva di rescindere a qualunque costo il contratto, «aunque sea a costa de un buen regalo al Artefice», dal momento che «el Colegio de Cartagena no esta para desembolsar el costo del retablo, y mucho menos los gastos de la conduccion, que serían exorbitantes»²⁹.

Al di là del caso della statua di *San Luigi*, per facilitare il trasporto e per evitare il più possibile guasti, le opere in marmo, come altari o acquasantiere, erano inviate smontate in casse imballate con molte precauzioni. A tal proposito, un caso esemplificativo è quello di acquasantiere, altare e relativa statua marmorea della Madonna del Rosario, realizzati dallo scultore Pietro Antonio

²⁶ Alcalá 2007, p. 142; Gramatke 2020, pp. 164, 166.

²⁷ Gramatke 2020, pp. 170-171.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 169.

Garovo e inviati smembrati, nel 1745, sembra in Paraguay, in cinque casse il cui contenuto era dettagliatamente descritto in una lettera di accompagnamento:

In cinque casse è inchiuso con esatta diligenza un altare col lavatorio. Nu.º I. vi è dentro il troggetto del lavatorio; e capitelli, e base dell'altare, e la Madonna di marmo del Rosario, con il Pezzo che si deve porre sotto il Sud[det]to Lavatorio. vi è dentro parimenté una testa di Cherubino, che va sotto la pila grande, vi è una cassetta dove sono inchiusate quattro pilette d'acqua santa, è due lapide per le Lettere. Nu.º II. Vi è la pila del lavatorio grande con quattro cornici per le risvolte dell'altare. Nu.º III Vi è il pezzo che va in mezzo dell'altare. Nu.º IV. Vi sono e lapide n. Per li fianchi dell'altare, e due per la risvolta Nu.º V Vi sono e pezzi de cornici per le due cornici sotto e sopra nel d'altare. A tutti di marmi sono li sui buchi ne' quali si porranno le chiavette accioche stiano fermi per longa pezza. Avviso che frá d' marmi si ponga calcina senza arena acciò ritengano il suo candore. Dico che dietro all'altare non si ponga calcina adrimenti reccherà humidità, che poi potrebbe imbrattare la bianchezza Per materiali s'adoprina mattoni, ed il bronzino del lavatorio si venderà stabile con piumbo liquefatto³⁰.

Da questo caso emerge che nelle lettere di accompagnamento erano anche contenute le necessarie istruzioni per il montaggio dei manufatti giacché, per ovvie ragioni, era impossibile per le maestranze genovesi recarsi in America per occuparsi dell'assemblaggio.

4. *Casi a Buenos Aires e in Nuova Granada*

Grazie alla loro posizione geografica, i grandi porti situati sulla costa atlantica erano le destinazioni raggiungibili in maniera relativamente più semplice dall'Europa, ragion per cui proprio in questi porti, e si allude in particolar modo a Cartagena de Indias per la Nuova Granada (regione settentrionale del continente sudamericano comprendente gli attuali Panama, Venezuela, Colombia ed Ecuador) e Buenos Aires per il Río de la Plata (vasta regione nel Cono Sud comprendente gli attuali Argentina, Bolivia, Paraguay e Uruguay), è generalmente più facile attestare l'arrivo di opere italiane in marmo. Sempre a questi porti era vincolato l'afflusso di marmi verso il Perù, attraverso rotte commerciali, sia marittime che terrestri, che conducevano a Lima, ragion per cui si considera importante, per una migliore comprensione del fenomeno, attenzionare i casi noti di opere in marmo ivi giunte. Detto ciò bisogna anche ricordare che per i secoli XVI e XVII, tutti i convogli che salpavano dalla Spagna, dopo uno scalo alle Canarie, potevano sbarcare unicamente in tre porti americani: Veracruz, quelli diretti al Vicereame di Nuova Spagna, Portobelo

³⁰ Ivi, pp. 213, 220 con trascrizione alle pp. 395-396.

o Cartagena de Indias, quelli diretti al Vicereame del Perù³¹. Fu solo a partire dal decennio del 1740 che il commercio americano fu interessato da una progressiva liberalizzazione con l'apertura di nuovi porti al traffico intercontinentale, come Buenos Aires e Valparaíso³².

Relativamente a Buenos Aires è documentata la spedizione, datata 1698, di «onze Cajones Con Diferentes piezas de Piedra Marmol de Genova que Conponen una fuente ô Aguamanil para la Sacristia» della chiesa del collegio gesuitico, di cui il registro precisa che «no se saca valor por no causar derechos algunos»³³. In altre parole i Gesuiti cercarono di aggirare il fisco reale operando con stratagemmi che, in alcuni casi, sfociarono nel vero e proprio contrabbando³⁴. Come documentato da Rebeca Carretero Calvo, alla stessa sacrestia era destinato un «aguamanil de jesse de Genova», databile verso il 1744, «adquirido por 100 pesos»³⁵, cifra relativamente bassa per un'opera di materiale pregiato, che fa pensare ad un piccolo lavabo o a un'acquasantiera come quella oggi presente in chiesa. Crediamo, pertanto, che sia da identificare con quella giunta nel 1698, e non con l'altra del 1744, la «pila agua manil su estante, Pedestal y el remate de un santo todo de piedra jasper y alabastro» menzionata nell'inventario dei beni della chiesa di San Ignacio di Buenos Aires, redatto al momento dell'espulsione della Compagnia di Gesù, in cui colpisce che l'opera fu stimata per ben 3000 pesos³⁶. Attualmente questa *pila* è nell'antisacrestia della cattedrale di Buenos Aires, dove fu collocata a seguito dell'espulsione dei Gesuiti; si tratta di una pregevole fonte che si compone di un basamento quadriconco, decorato a commesso marmoreo, un piedistallo, costituito da quattro volute in marmo bianco, che sorregge la vasca in marmo scuro e un alto piedistallo policromo su cui si erge la statua in marmo bianco di San Francesco Saverio (fig. 1). L'ignoto scultore genovese di quest'ultima sembra ispirarsi alla lezione di Filippo Parodi (1630-1702), il cui intaglio raggiunse livelli di assoluta raffinatezza nella resa formale della materia, trattata con sottigliezze e trasparenze tipiche della plastica eburnea, e allo stesso tempo con un pittoricismo e una liquidità tipiche dello stucco³⁷. Di medesima provenienza genovese è anche il «pilar de piedra marmol para el agua bendita» menzionato nello stesso inventario della chiesa di San Ignacio, identificabile nel fonte battesimale ancora oggi esistente, e, presumibilmente, la «mesa de piedra marmol octogonal con su pie, la que sirve para poner los Vasos Sagrados»³⁸.

³¹ Romero Muñoz, Sáenz Sáenz 1995, pp. 42, 48-49.

³² Contreras, Zuloaga 2014, p. 151.

³³ Gramatke 2019, p. 209 con trascrizione a pp. 299-300.

³⁴ Alcalá 2007, p. 143.

³⁵ Carretero Calvo 2016, p. 79.

³⁶ Schenone 1949, p. 130.

³⁷ Magnani 1992, pp. 322-323.

³⁸ Schenone 1949, pp. 129-130.

Il cospicuo valore attribuito alla *pila agua manil* di San Ignacio induce a riflettere che per i committenti americani la scelta di comprare opere italiane in marmo era motivata, tra le varie ragioni, anche dalla loro «rentabilidad económica»; ossia, si potrebbe pensare che la clientela americana fosse consapevole che una volta giunta nel Nuovo Mondo, l'opera in marmo avrebbe aumentato il proprio valore monetario e, allo stesso tempo, avrebbe accresciuto il prestigio sociale dei possessori, animati dalla «pretensión de contar con una obra original o fuera de lo común en el contexto local»³⁹.

Allo stato attuale delle conoscenze, la città maggiormente interessata dall'afflusso di arredi liturgici in marmo dall'Italia fu Cartagena de Indias, porto neogranadino che per gran parte dell'età moderna fu scalo obbligato per molti dei convogli diretti in America e, perciò, tappa inevitabile lungo la «via americana del marmo». Nella sacrestia della chiesa di Santo Turibio de Mogrovejo è ancora esistente, seppur alterato, un raffinato lavabo del 1747 composto da una vasca a profilo ondulato, da un tondo scolpito a bassorilievo nel coronamento, oltre che da elementi vegetali e protomi angeliche. Nonostante l'assenza di note archivistiche, il dato di natura stilistica non lascia alcun dubbio sull'origine genovese del lavabo, impreziosito da un bassorilievo, raffigurante i *Pretendenti alla mano di Maria che spezzano la verga*, che è, forse, opera di reimpiego databile tra fine XVI e inizi XVII secolo⁴⁰. A corroborare l'origine genovese del lavabo è il *leitmotiv* decorativo che ricorre anche in altri arredi della chiesa di Santo Turibio, come nelle due acquasantiere, con vasca a valva di conchiglia, murate ai due lati della controfacciata e, in particolar modo, nell'elegante fonte battesimale (fig. 2), collocato ai piedi del presbiterio, al quale è oggi possibile collegare l'inedito documento del 1735 rintracciato nell'Archivo General de Indias:

*El Marqués de la Casa Recaño, puesto a la obediencia de V. S. dice que se halla con encargo del Ilmo. Sor. Dn. Gregorio de Molleda Obispo de Cartagena de Indias para la remisión de una pila baptismal de piedra de mármol que ha de servir para la nueva Parroquia de Santo Toribio que fabricó en aquel puerto, la cual ha venido de Génova en cinco piezas que se hallan puestas en otros tantos cajones, los tres de ellos de a vara de largo, otro de una vara y tres cuartas y el restante de menos de una vara y estándose habilitando los dos navíos que han de servir para guarda costa de Tierra Firme a V. S. suplica se sirva mandársele de despacho para cargar la citada pila y cualquiera de los dos expresados navíos libre de derechos y flete por ser para el referido ministerio en que recibirá merced de la piedad de V. S.*⁴¹.

³⁹ Lorenzo Lima 2013, pp. 173-174.

⁴⁰ Contreras-Guerrero, De Nicolo 2020, pp. 67-68.

⁴¹ Siviglia, Archivo General de Indias, Contratación, 1359, a. 1735-1736, Registro de ida a Cartagena y Nueva España, leg. 8, Cadice, 22 gennaio 1735. Il documento è stato segnalato da Laura Vargas Murcia che si ringrazia per la generosità.

La fonte documentaria è interessante, sia perché esemplifica quanto si è detto in precedenza circa modalità di commissione e trasporto delle opere, sia in quanto rivela le identità del committente e dell'intermediario. L'opera fu incaricata dal vescovo di Cartagena de Indias, che occupò la cattedra tra il 1729 e il 1740, il limegno Gregorio de Molleda y Clerque (1692-1756). Questi era stato procuratore a Roma della causa di canonizzazione di Turibio de Mogrovejo⁴² e, divenuto vescovo di Cartagena de Indias, vi istituì una nuova parrocchia dedicata al santo costruita a sue spese entro il 1733⁴³, che intese decorare con pregevoli marmi italiani, riflesso della magnificenza delle chiese di Roma. Degno di menzione è anche l'intermediario dell'acquisto, il marchese Bernardo Recaño (o Recagno), aristocratico genovese radicato a Cadice, dove ricoprì incarichi pubblici e dove, acquisendo nel 1719 lo *jus patronatus* di una delle cappelle della chiesa di San Felipe Neri, commissionò uno straordinario complesso scultoreo in marmo bianco ai fratelli genovesi Bernardo e Francesco Maria Schiaffino⁴⁴.

Anche la chiesa della Orden Tercera, conclusa nel 1735, conserva nella sacrestia un lavabo marmoreo che, per foggia, decorazioni e per impiego di marmi policromi, è certamente da riconoscere come di fattura genovese. L'opera è forse databile alla seconda metà del XVIII secolo, manifestando la semplificazione dell'apparato scolpito a fronte dell'utilizzo di specchiature marmoree; il piedistallo del lavabo, inoltre, richiama quello del pulpito della cattedrale di cui si dirà a breve. Sempre in sacrestia vi è una lastra sepolcrale genovese composta dal bassorilievo centrale di uno scudo, in cui campeggia un teschio, attorniato da volute, cartigli, valve di conchiglia e sormontato da una testa di cherubino; le due iscrizioni in castigliano, apposte sulla lapide in un secondo momento, alludono all'apertura della chiesa nel 1735 e alla costruzione del sepolcro tra il 1756 e il 1757, anni a cui va datato il manufatto⁴⁵.

Nella cattedrale di Cartagena de Indias, infine, è collocato il pulpito marmoreo, che attualmente si presenta ruotato verso la navata e addossato alla colonna destra del presbiterio⁴⁶, ma che originariamente era posto parallelamente alla navata e corredato da componenti oggi scomparse⁴⁷. Riguardo la fattura, Donaldo Bossa considerò il pulpito come «trabajo florentino de alto mérito, con altorelieves neoclásicos del setecientos»⁴⁸, mentre in tempi più recenti Jesús Andrés Aponte lo ha opportunamente ricondotto all'ambito genovese, proponendo l'accostamento allo scalpello di Pasquale Bocciardo

⁴² Fernández García 2000, p. 315.

⁴³ Serrano García 2015, p. 99.

⁴⁴ Franchini Guelfi 2007, p. 105.

⁴⁵ Contreras-Guerrero, De Nicolo 2020, p. 68 con fig. 23.

⁴⁶ *Ibidem* con figg. 24 e 25.

⁴⁷ Bossa Herazo 1955, pp. n.n.

⁴⁸ Ivi, pp. n.n.

(1719-1790 ca.) in virtù del confronto col pulpito da questi eseguito per la cattedrale de La Laguna di Tenerife⁴⁹. La minore qualità del lavoro cartageno, caratterizzato dalle sculture angolari degli Evangelisti e dal bassorilievo centrale di *San Giovanni Battista che battezza nel Giordano*, qualora la paternità del Bocciardo fosse confermata, potrebbe essere dovuta alla datazione tarda dell'opera, eseguita ai tempi dell'episcopato di mons. José Díaz Lamadrid, che occupò la cattedra tra il 1777 e il 1793⁵⁰, sebbene esista una tradizione popolare locale secondo cui il pulpito avrebbe avuto come destinazione originaria Lima e che sarebbe rimasto a Cartagena a seguito dell'avaria della nave che lo trasportava⁵¹. Alla munificenza del vescovo Lamadrid è legata anche la realizzazione del pavimento in marmo italiano della cattedrale⁵² e il lavabo della sacrestia, forse riconducibile allo stesso lotto di marmi del pulpito⁵³.

La relativa vicinanza dal porto di Cartagena de Indias e la possibilità di sfruttare, per coprire gran parte della distanza, la navigabilità del fiume Magdalena, è la ragione per la quale anche Bogotá, inizialmente sede della Regia Udienza e poi capitale del Vicereame di Nuova Granada, fu interessata dall'arrivo di manufatti marmorei dall'Italia. Dalla testimonianza di fine Seicento del cronista domenicano Alonso Zamora (1635-1717) si apprende che da Genova fu inviato il pavimento in lastre di diaspro nero della chiesa del Sagrario, «que excedió el cuydado, y costo al desseo de la mayor grandeza, y ostentacion de la obra»⁵⁴. Il desiderio di ostentazione della ricchezza e del potere della committenza, dunque, era la ragione principale che motivò l'impresa decorativa realizzata grazie alla munificenza del madrilenno don Gabriel Gómez de Sandoval y Arratia (1635-1700), ufficiale dell'esercito che ricoprì incarichi in Sicilia prima di passare in Nuova Granada. A Bogotá, per la sua speciale devozione al Santissimo Sacramento, si fece promotore della costruzione, a partire dal 1658, della chiesa del Sagrario, per la quale investì quarant'anni delle sue energie e delle sue risorse economiche, riuscendo a vederla inaugurata nel 1700, compiaciuto della speciale considerazione che i contemporanei diedero all'edificio per il suo splendore patrimoniale⁵⁵. Nella sacrestia della stessa chiesa, inoltre, esiste un lavabo settecentesco di fattura genovese⁵⁶ (fig. 3a), decorato con teste di cherubino e volute in marmo bianco di Carrara e con inserzioni in marmo rosa. Per concludere, nella sacrestia della cattedrale di Bogotá, ma pare prove-

⁴⁹ Aponte Pareja 2012.

⁵⁰ Contreras-Guerrero 2019b, p. 230.

⁵¹ Aponte Pareja 2012.

⁵² Serrano García 2015, p. 87.

⁵³ Contreras-Guerrero, De Nicolo 2020, p. 69 nota 94.

⁵⁴ Zamora 1701, p. 507.

⁵⁵ Contreras-Guerrero 2021, pp. 346-350.

⁵⁶ L'opera è stata segnalata da Adrián Contreras-Guerrero che si ringrazia sentitamente.

niente dalla vicina chiesa dei Gesuiti, va segnalato l'elegante lavabo⁵⁷ (fig. 3b), che si compone di alcuni paffuti angioletti in marmo bianco di Carrara che versano l'acqua in due vasche, di cui quella superiore a forma di conchiglia, stagliandosi su specchiature realizzate in broccatello e verde Polcevera, combinazioni cromatiche tipicamente genovesi⁵⁸.

5. *Il caso di Lima*

Ben più complesso, e quindi più costoso, era l'arrivo di opere marmoree nella zona andina in quanto, una volta raggiunta Cartagena de Indias, le merci dovevano sbarcare a Portobelo e attraversare l'insidioso Istmo di Panama fino al porto di Nuestra Señora de la Asunción de Panama; da lì erano imbarcate nuovamente in navi che conducevano i carichi fino a porti del Pacifico come Guayaquil, Callao e Valparaíso. Esisteva anche un lungo cammino terrestre che aveva origine a Cartagena de Indias e passava per Bogotá, Popayán, Quito, Piura, Trujillo e infine Lima, da dove, ancora, le merci potevano proseguire verso l'Alto Perù, fino a Potosí⁵⁹. Un viaggio, dunque, che in età vicereale era lunghissimo, pericoloso e molto costoso, cosa che in sé spiega perché in città del Vicereame di grande importanza, come Cuzco o Arequipa, non siano state rinvenute opere italiane in marmo databili ai secoli XVII e XVIII, con l'unica eccezione della piccola statua di *Nostra Signora della Concezione* nel Museo Coricancha di Cuzco, datata 1569 (fig. 4), per la quale José de Mesa e Teresa Gisbert notavano che «por sus caracteres, denota más influencia italiana que española»⁶⁰. L'immagine, infatti, è caratterizzata da dettagli, come il delicato velo che copre la testa, il volto idealizzato e i seni segnati dal ricorso classicheggiante al panneggiamento "bagnato", che suggeriscono la sua «estirpe italianizante», o perché realizzata «por un artista de esta origen o bien por algún español ya embargado de esta estética por esas decadas»⁶¹. Nella fattispecie, nell'eleganza della sculturina sembra percepirsi l'eco della maestria di scultori italiani del rinascimento come Antonello Gagini (1478-1536) o Andrea Calamech (1524-1589).

Diverso è il discorso per Lima che, essendo stata capitale del vasto Vicereame del Perù, fu città ricca e cosmopolita, concentrando funzioni politiche, economiche, culturali e religiose. Col tempo, in città si andò consolidando un'organizzazione sociale di tipo cortigiano, composta dalla nutrita aristocrazia, dalla gerarchia ecclesiastica e dagli alti funzionari, che formarono il baci-

⁵⁷ Contreras-Guerrero 2019, pp. 250-251.

⁵⁸ Franchini Guelfi 2003, p. 182.

⁵⁹ De Nicolo 2023, pp. 239-242.

⁶⁰ Gisbert, Mesa 1991, pp. 191-192.

⁶¹ Ramos Sosa 2010, pp. 492-493.

no privilegiato per le grandi commesse artistiche. Lima, inoltre, si presentava come «ciudad monasterio»⁶², per l'impattante presenza di numerosi conventi e monasteri di vari ordini religiosi, sia maschili che femminili, i quali, in riferimento al tema qui studiato, furono i principali committenti di opere in marmo italiano così come testimoniato dagli esemplari che ancora sopravvivono nelle principali chiese limegne.

Il caso più eclatante è quello della chiesa conventuale di Santo Domingo dove, per diretta volontà dell'Ordine dei Predicatori e della famiglia González Acuña, che ebbe un ruolo di primo piano nel finanziare l'opera, andò a conformarsi una vera e propria cappella romana nel cuore dell'America meridionale, caratterizzata da pregevoli arredi in marmo, dipinti romani e, soprattutto, dalla statua del *Transito di Santa Rosa da Lima* scolpita in marmo nel 1665 (fig. 5) dallo scultore di formazione romana Melchiorre Cafà (1636-1667). Questo gruppo statuario rappresenta la santa, vestita in abito di terziaria domenicana, in posizione giacente sul fianco, nel momento dell'esalazione dell'ultimo respiro, assistita da un angelo. Per l'opera, lo scultore si ispirò a modelli di consolidato successo, come alla statua funeraria quattrocentesca di *Santa Caterina da Siena* attribuita a Isaia di Pisa in Santa Maria sopra Minerva a Roma o alla *Transverberazione di Santa Teresa d'Avila* del Bernini in Santa Maria della Vittoria a Roma⁶³.

La creazione di una simile cappella, irreparabilmente danneggiata, a pochi anni dall'apertura, dai devastanti terremoti che colpirono Lima nel 1678 e nel 1687, era funzionale alle strategie propagandistiche dell'Ordine Domenicano che intendeva nobilitare l'identità della prima santa americana propugnandola come modello da emulare per tutte le successive canonizzazioni del continente⁶⁴. Inoltre, l'importazione di opere d'arte da Roma intendeva essere un modo con cui i Predicatori del Perù rendevano manifesto il forte vincolo con la capitale della cristianità e, in particolar modo, con la chiesa madre di Santa Maria sopra Minerva, dove si venera Santa Caterina da Siena, ispiratrice di Rosa da Lima⁶⁵. La strategia propagandistica dei Domenicani di Lima, tuttavia, oltre che per il terremoto, probabilmente, dovette fallire anche per ragioni culturali. Come evidenziato da Tristan Weddigen, infatti, la cultura estetica e devozionale peruviana era completamente diversa da quella romana, sicché la popolazione locale dovette considerare questi brani artistici in marmo, da un lato, come «esotici», dall'altro, come aggiunge Luis Eduardo Wuffarden, «por su concepción y factura», l'immagine di Cafà apparì sostanzialmente estranea alla propria sensibilità⁶⁶. E dal momento che il successo di una sacra

⁶² Bernales Ballesteros 1972, p. 67.

⁶³ Preimesberger 2005, pp. 16-19.

⁶⁴ Japón 2020, pp. 266-272.

⁶⁵ Weddigen 2018, p. 103; Japón 2020, p. 270.

⁶⁶ Wuffarden Revilla 1994, p. 565; Weddigen 2018, pp. 143-146; Guzmán 2023, p. 24.

effigie risiedeva molto spesso, in America come in Europa, non tanto nel suo pregio artistico quanto sull'«indice di devozionalità», ossia sulla sua capacità di suscitare emozioni, sentimenti e aspettative miracolistiche⁶⁷, si può dire che il simulacro marmoreo non riuscì ad accattivare la comunità dei fedeli che «no deseaba representaciones idealizadas sino el rostro verdadero de la santa criolla», sicché il centro della devozione popolare fu occupato dal ritratto *post mortem* della santa realizzato nel 1617 dal pittore romano Medoro Angelino (1560-1633)⁶⁸. Dal punto di vista materiale ciò è dimostrato dal fatto che nel periodo vicereale non sorsero in America ulteriori simili cappelle in onore dei nuovi beati e santi, nonché dall'evidenza che il pregevole simulacro in marmo, caduto presto nell'oblio, «no hizo escuela ni tuvo ninguna repercusión visible entre los imagineros limeños»⁶⁹. L'unico confronto possibile col caso peruviano è quello dell'invio, altrettanto eccezionale, nel 1697 dell'altare in pietra, marmo, commesso marmoreo e bronzo, per il mausoleo di San Francesco Saverio collocato in una cappella laterale della basilica del Bom Jesus a Goa in India, progettato ed eseguito da Giovan Battista Foggini (1652-1725) su incarico del granduca di Toscana Cosimo III⁷⁰.

Non possediamo descrizioni della cappella di Santa Rosa che consentano di comprendere la disposizione dei suoi arredi; il cronista domenicano fra' Juan Meléndez, nella sua descrizione della chiesa di Santo Domingo pubblicata nel 1681, annota che la cappella era ancora in costruzione e che, provvisoriamente, la statua e le reliquie di Santa Rosa erano collocate ai piedi dell'altare della Madonna della Candelora⁷¹. Tra gli originali arredi doveva esserci anche un paliotto d'altare inviato da Roma:

*para que en la Iglesia de Predicadores de Lima sirva al sepulcro en que descansan tan sagrados Manes [...]; componiase de las preciosidades del Lazuli, de la variedad del Diaspro, y de lo vistoso de la Grusiola, piedras, que la hizieron rica joya, en que el oro que luzio al bronze, seruia al bello engaste de la fina pedreria, y al relieve de las Imagenes, que significavan los prodigios de aquesta Virgen, dignos de immortalizarse en los bronzes. Tan admirable es la obra, que no estrañando esta Corte las mayores, despertò a todos la curiosidad, y su perfeccion, se merecio los aplausos, dandole el primer lugar entre lo mucho rico, que de piedras preciosas celebra Roma*⁷².

⁶⁷ Portús 2016, pp. 27-28.

⁶⁸ Mujica Pinilla 2005, pp. 254, 257.

⁶⁹ Wuffarden Revilla 1994, p. 565. Così anche Weddigen 2018, p. 146 e Guzmán 2023, p. 24.

⁷⁰ Krass 2013, pp. 198-202.

⁷¹ Meléndez 1681a, p. 56. Non sappiamo se pertinente alla cappella era anche il medaglione marmoreo oggi esposto nel Museo di Santo Domingo, identificato come ritratto di Clemente IX, papa che beatificò Rosa da Lima (Mujica Pinilla 2022, p. 67), ma che, per ragioni fisionomiche, potrebbe anche essere riconosciuto in Alessandro VIII.

⁷² Parra J. de 1670, p. 107.

Il paliotto, realizzato in commesso marmoreo, pietre dure, inserti in oro e rilievi in bronzo con i miracoli di Rosa da Lima, andò forse perduto nel corso del terremoto del 1687⁷³ oppure fu venduto per pagare la ricostruzione del convento⁷⁴ o, ancora, non giunse mai a destinazione perché vittima di un naufragio⁷⁵. In realtà, durante una più recente visita al Museo del Convento di Santo Domingo di Lima è stata rinvenuta una teca-sarcofago, già utilizzata per ospitare le reliquie di San Giovanni Macías, composta da placche cesellate in metallo, da marmi policromi e diaspri rossi, che induce a considerare l'eventualità che parte dei marmi del paliotto di Santa Rosa fu reimpiegato per creare questo sarcofago, forse in occasione della beatificazione del frate domenicano avvenuta nel 1837. Certamente tutte di reimpiego sono, inoltre, le lastre in marmo policromo che adornano il reliquiario del cranio di Santa Rosa rinnovato nel secolo scorso⁷⁶.

Rientrava, verosimilmente, nel medesimo intento di creare una cappella romana in Santo Domingo anche la statua marmorea del *Cristo alla colonna* (fig. 6). Il simulacro in marmo bianco, in grandezza naturale, è conservato nel Museo del Convento di Santo Domingo di Lima ed è stato pressoché ignorato dagli studiosi, forse per le difficoltà critico-interpretative che derivano dal suo studio. L'opera raffigura un Cristo dal corpo erculeo che, con un marcato *hanchement*, si contorce legato a una corta colonna nella foggia della colonna della flagellazione venerata nella basilica romana di Santa Prassede; il volto indirizzato verso l'alto, la bocca schiusa, le mani dalle dita tozze e immobili, evidenziano la mesta accettazione del supplizio. Secondo Weddigen la statua è ispirata al *Cristo con i simboli della Passione* (1519-1520 ca.) della basilica di Santa Maria sopra Minerva di Roma scolpito da Michelangelo⁷⁷, ma, forse, il vincolo di dipendenza è ancora più marcato con la prima versione del medesimo Cristo che Buonarroti scolpì alcuni anni prima e che oggi si conserva nel monastero di San Vincenzo a Bassano Romano. La derivazione del *Cristo alla colonna* di Lima dalla celebre opera michelangiolesca corroborerebbe la nostra ipotesi secondo cui i Domenicani del Perù volessero ricreare nella chiesa conventuale limegna i fasti della chiesa madre di Roma.

In origine la statua era collocata all'interno della chiesa di Santo Domingo, ma agli inizi del Novecento risultava già in sacrestia, dove è menzionata nel 1924⁷⁸, per poi essere ulteriormente trasferita nell'ambiente antistante alla biblioteca del convento. Riguardo la datazione, andrà detto che essa non è menzionata in nessuna delle cronache domenicane del XVII secolo, tra le quali

⁷³ Mujica Pinilla 2005, p. 257 nota 8.

⁷⁴ Japón 2020, p. 272.

⁷⁵ Kinew 2019, p. 250.

⁷⁶ Weddigen 2018, pp. 133-135.

⁷⁷ Ivi, p. 143.

⁷⁸ Navarro 2007, pp. 15-16.

la più tarda è quella di fra' Juan Meléndez, pubblicata a Roma nel 1681, che fotografa la situazione del convento all'indomani delle riparazioni seguite al terremoto del 1678. Un piccolo riferimento si ricava, invece, da un atto notarile datato 6 ottobre 1681 nel quale il domenicano fra' Diego Moroto, maestro maggiore delle fabbriche reali, incaricava al carpentiere Diego de Aguirre un nuovo *retablo* nel transetto *in cornu epistolae* di Santo Domingo che doveva fare da *pendant* «al que está comenzado enfrente del Santo Cristo de mármol»⁷⁹. Da questo fugace cenno è possibile ricavare che la statua in marmo del *Cristo alla colonna* era originariamente collocata nella testata sinistra del transetto (*in cornu Evangelii*), all'interno di un *retablo* che alla data 1681 non era ancora concluso. Da un ulteriore documento del 25 febbraio 1681 si apprende che tale *retablo* fu commissionato per 3000 pesos al carpentiere Pedro Gutiérrez con la finalità di collocarvi «dos hechuras de piedra que se trajeron de Roma, la una de santa Rosa de santa María y la otra del santo Ecce Homo atado a la columna»⁸⁰. Dal momento che la statua del *Cristo* non è menzionata nella cronaca di Meléndez se ne deduce che il suo arrivo a Lima va collocato verso gli anni 1679-1680, o comunque entro il febbraio del 1681. A dire il vero, lo stesso fra' Juan Meléndez potrebbe aver rivestito un ruolo nella committenza dell'opera, dal momento che sin dal 1679 si trovava in Europa in qualità di Procuratore dei Domenicani del Perù.

Così circoscritto il segmento cronologico di realizzazione del simulacro, è possibile spingersi, seppur con estrema cautela, nel campo delle attribuzioni. Innanzitutto, andrà segnalato che, tanto la muscolatura erculeo del Cristo, che la posizione chiastica, avvicinano la statua in esame a opere del XVII secolo afferenti alle scuole dell'Italia centrale. Si guardino, per esempio, il *Cristo Risorto* della chiesa di San Marco a Firenze di Antonio Novelli (1599-1662), oppure le varie repliche del *Cristo alla colonna* di François Duquesnoy (1597-1643) o, infine, il *Cristo alla colonna* del Museo di Capodimonte attribuito ad Alessandro Algardi (1598-1654)⁸¹ (fig. 7a). Sono proprio i modelli erculei e classicisti dell'Algardi, molto distanti da quelli fiammeggianti berniniani, a richiamare in maniera più diretta la statua limegna. Indirizzando, pertanto, la ricerca nell'ambito degli allievi dell'Algardi, si ritrovano personalità come Ercole Ferrata (1610-1686), Girolamo Lucenti (1627-1698) e Domenico Guidi (1625-1701), senza ignorare che lo stesso Melchiorre Cafà, autore del *Transito di Santa Rosa da Lima*, è considerato una sorta di «allievo “ideale”» dell'Al-

⁷⁹ Lima, Archivo General de la Nación (d'ora in poi AGNL), Archivo Colonial, notaio Alonso Martín Palacios, protocollo 1404, 6 ottobre 1681, f. 2073 menzionato in San Cristóbal Sebastián 1992, p. 260, nota 38.

⁸⁰ AGNL, Archivo Colonial, notaio Alonso García de Urtega, protocollo 727, 25 febbraio 1681, f. 73 menzionato in Ramos Sosa 2018, pp. 408-409.

⁸¹ Coiro 2013, pp. 163-181.

gardi⁸². Più che di questi maestri, ad ogni modo, il *Cristo alla colonna* di Lima sembra essere il lavoro di un epigono o di uno scultore che assimilò il lessico algardiano per via indiretta come, per esempio, lo scultore toscano Giuseppe Mazzuoli (1644-1752) che a Roma fu prima allievo di Ferrata e poi di Cafà⁸³. In via del tutto ipotetica, e come semplice proposta di studio, si potrebbe accostare il *Cristo* di Lima proprio all'ambito di Mazzuoli, motivando tale proposta con ragioni sia stilistiche, accostando l'opera limegna al *San Bartolomeo* (fig. 7b) nel Brompton Oratory del borgo Kensington e Chelsea di Londra, che circostanziali, dal momento che, morto prematuramente Cafà nel 1667, la preferenza della committenza di proseguire l'ornamentazione del tempio con uno degli allievi di Cafà pare la scelta più scontata. In maniera alternativa, Ramos Sosa ha recentemente attribuito il *Cristo alla colonna* allo stesso Ferrata⁸⁴.

Sull'esempio dei Domenicani, anche altri ordini religiosi presenti a Lima vollero arricchire la propria chiesa con opere in marmo italiano, benché, nella maggior parte dei casi, l'importazione si limitò a pochi pezzi d'arredo liturgico, a fronte di una più ampia adozione di materiali locali utilizzati, come si vedrà più avanti, in sostituzione e imitazione del marmo. In ogni caso, tale aspetto rimane sintomatico del fenomeno dell'emulazione e competizione che regolava gli equilibri tra gli ordini religiosi che erano talvolta in aperto contrasto tra loro, come Domenicani e Gesuiti, antagonisti su più fronti, tanto in Europa come in America⁸⁵.

Un'opera in marmo davvero notevole è conservata nella chiesa di San Francisco dove è possibile ammirare un rarissimo paliotto d'altare in marmo posto a decoro del *retablo* del Sacro Cuore di Gesù. Si ha traccia dell'esistenza di un altare sotto tale titolo sin dal 1761⁸⁶, anno che va assunto a *terminus* di datazione *ante quem* del paliotto che, peraltro, proprio in quell'anno venne copiato in legno per il prospiciente *retablo* della Madonna della Luce. L'*Antependium* è costituito da tre scomparti scolpiti a bassorilievo e stacciato, con la combinazione di marmo bianco di Carrara e altre varietà di color ocra, rosato e nero, raffiguranti al centro due angeli che sorreggono un bacile in cui cadono gocce di sangue sgorganti dalla ferita del cuore di Cristo, alla destra, genuflesso e con le braccia incrociate sul petto, San Francesco d'Assisi, a sinistra San Bonaventura da Bagnoregio, riconoscibile grazie al saturno cardinalizio (fig. 8). Stile e combinazione di marmi permettono di riconoscere il paliotto quale manufatto genovese, verosimilmente eseguito da uno scultore formatosi nell'ambito di Francesco Maria Schiaffino, cosa che è desumibile, per esempio,

⁸² Kinew 2019, p. 251.

⁸³ Thau 2008.

⁸⁴ Ramos Sosa 2023, p. 156.

⁸⁵ Contreras-Guerrero, De Nicolo 2021b.

⁸⁶ Gento Sanz 1945, pp. 223-224.

grazie al confronto tra il paliotto di Lima e quelli di Schiaffino e dell'allievo Carlo Cacciatori nella chiesa delle Scuole Pie a Genova⁸⁷.

Passando al collegio gesuitico di San Pedro di Lima, al centro dell'ampio antirefettorio era collocata «una muy vistosa fuente de jaspe negro traida de Génova»⁸⁸ di cui non si ha traccia. Sono ancora esistenti, invece, le due acquasantiere in marmo poste all'ingresso del tempio (fig. 9a) nonché l'acquasantiera all'entrata della cappella della Madonna della O (fig. 9b) che si compone di un angelo che sorregge un profondo bacile a forma di conchiglia, opere che denotano la loro chiara origine genovese tardo barocca. Il medesimo modello di acquasantiera è ripetuto in cinque esemplari nella sacrestia della chiesa di San Agustín dove tre di essi svolgono la funzione di lavabo, mentre gli altri due, separati, fungono da acquasantiere.

Riguardo la cattedrale di Lima, il cronista Meléndez ricorda l'esistenza di una ricca collezione composta da una «gran cantidad de preciosas láminas y medallas de piedra, pincel y jaspes de Roma»⁸⁹. Tale annotazione, unita all'evidenza degli esemplari della basilica di Santo Domingo, consente di determinare che, oltre Genova, Roma fu l'unica città italiana da cui giunsero opere in marmo, potendosi giustificare tale preferenza, oltre che per l'indiscussa qualità dei manufatti, per il prestigio della provenienza⁹⁰. Come noto, la chiesa metropolitana di Lima subì, nel corso dei secoli, ripetute modifiche e ricostruzioni delle quali non sempre è facile avere l'esatta contezza. I lavori del secolo XIX incisero particolarmente sull'aspetto dell'edificio sacro che andò ad arricchirsi, sia all'esterno che all'interno, di sculture in marmo di provenienza genovese, ma tra le varie opere esistenti vi è anche una *Madonna col Bambino* che stilisticamente sembra ascrivibile a una cronologia più antica (fig. 10). Questo simulacro in marmo bianco di Carrara è stato ignorato dalla bibliografia locale e recentemente solo Weddigen ne ha pubblicato la fotografia indicandolo come lavoro europeo del XVIII secolo⁹¹. L'opera solleva non semplici questioni interpretative complicate dal fatto che i tempi e i modi del suo arrivo a Lima sono sconosciuti. Se da un lato è possibile ora riconoscere l'ambito di produzione in quello genovese, dall'altro, molto più complesso risulta determinare la cronologia della sacra immagine a causa dell'incongruenza tra la Vergine, che stilisticamente sembra un brano più arcaico, databile al XVI secolo, e il Bambino, che manifesta un afflato più saldamente barocco. A uno sguardo ravvicinato, inoltre, sembrerebbe che la statua sia stata danneggiata da un qualche evento traumatico, come un terremoto, e quindi reintegrata in alcune parti. A una datazione così remota della statua osta il fatto che di essa non si riscontra

⁸⁷ Si vedano figg. 362-363 e 365 in Franchini Guelfi 1988, pp. 262-263.

⁸⁸ Cobo y Peralta 1882, p. 67.

⁸⁹ Meléndez 1681a, p. 478.

⁹⁰ Guzmán 2023, p. 9.

⁹¹ Weddigen 2018, pp. 142-143, fig. 3.16.

nessuna menzione in cronache o descrizioni sei-settecentesche della cattedrale. Sorge il dubbio, a questo punto, che la *Madonna col Bambino*, scultura genovese in marmo databile tra XVI e XVII secolo, sia giunta in Perù solamente nel XIX secolo, forse insieme al carico delle altre statue marmoree ottocentesche. Che le botteghe attive a Genova non fossero estranee alla pratica del riassetto e adeguamento, e quindi alla rivendita, di opere marmoree afferenti a secoli precedenti è stato, del resto, già considerato in relazione all'altare maggiore della chiesa di San Pedro Claver di Cartagena de Indias. Tale altare, infatti, risulta essere il frutto del riassetto sul finire del XIX secolo⁹², a opera della bottega del genovese Vittorio Montarsolo, di un più antico altare connotato da una decorazione a commesso marmoreo con motivi geometrici che richiama soluzioni adottate nei secoli XVII e XVIII.

6. *L'imitazione del marmo*

L'adozione dell'estetica del marmo, quale espressione del potere politico ed economico, è confermata dai casi in cui, a causa dell'irreperibilità del materiale o per gli alti costi, si optava per varietà lapidee o decorazioni che lo imitassero. È quanto accadeva, per esempio, sin dagli inizi dell'epoca vicereale, per l'erezione degli apparati effimeri in occasione dell'ingresso in città dei viceré. Per l'entrata del viceré Francisco de Toledo a Cuzco nel 1571, per esempio, fu eretto un grande arco di trionfo in finto marmo in stile rinascimentale⁹³. Ben documentati sono i vari archi a finto marmo realizzati a Lima, come quello eseguito dallo scultore Martín Alonso de Mesa (1573 ca.-1626) per l'ingresso del viceré Francisco de Borja y Aragón nel 1615, o l'arco trionfale eretto per l'entrata del viceré Luis Jerónimo de Cabrera nel 1628⁹⁴. Era il committente dell'opera, ossia il Capitolo metropolitano, a richiedere espressamente agli artisti l'impiego della decorazione a finto marmo. Nel contratto datato 1654 con cui si appaltava a Mateo de Tovar la costruzione dell'arco di trionfo per l'ingresso del viceré Luis Enríquez de Guzmán, per esempio, tra le poche prescrizioni fornite dalla committenza vi era quella, evidentemente percepita come di primaria importanza, che l'architettura avesse le figure «de color de bronce» e la carpenteria dipinta a imitazione di «varios jaspes sobre blanco que significa mármol blanco»⁹⁵. Anche alcuni apparati effimeri realizzati per eventi reli-

⁹² Contreras-Guerrero, De Nicolo 2021a, pp. 315-317 con fig. 19.

⁹³ Flores Ochoa, Kuon Arce, Samanez Argumedo 2009, p. 154.

⁹⁴ Lohmann Villena 1992, p. 93.

⁹⁵ AGNL, Archivo Colonial, notaio Luis Felipe de la Rinaga, protocollo 1605, 1° giugno 1654, f. 350 menzionato in San Cristóbal Sebastián 1996, p. 250.

giosi, come il monumento del Giovedì Santo della cattedrale limegna, erano realizzati a finto marmo bianco «de pulimento con sus perfiles de oro»⁹⁶.

La decorazione a imitazione del marmo, rifinita con profili in oro, è, inoltre, già attestata a Lima sin dal XVII secolo nella retablistica sepolcrale di cui divenne tratto distintivo rispetto alla retablistica di culto, completamente dorata⁹⁷. A tal proposito si può menzionare, a mo' di esempio, l'altare cenotafio che fu realizzato nel 1638 nella parrocchia di Santa Ana per commemorare l'arcivescovo di Lima mons. Gerónimo de Loayza González (1498-1575); come da contratto, l'assemblatore Mateo de Tovar «todo el dicho sepulcro lo ha de dar pintado de color alabastro o mármol de blanco y jaspe a trechos y todos los perfiles dorados»⁹⁸. Lo stesso assemblatore, nel 1645, fu contrattato per realizzare un analogo cenotafio, tutto «dorado y color de mármol blanco y jaspe», in onore dell'arcivescovo di Arequipa, mons. Agustín de Ugarte y Sarabia, nella chiesa monastica del Carmen Alto di Lima⁹⁹, e, ancora, nel 1646, il retablo-sepolcro a finto marmo del capitano Alonso Sánchez nella chiesa del monastero delle Scalze di San José¹⁰⁰. Un dato emblematico è che queste decorazioni a finto marmo erano realizzate da artisti locali che, in molti casi, non avevano nessuna conoscenza diretta del materiale e delle sue caratteristiche fisiche¹⁰¹.

La soluzione di dipingere le strutture lignee imitando il colore e la testura lapidea divenne usuale nei *retablos* di culto durante il Settecento, con un incremento soprattutto nei decenni finali dell'età vicereale, allorquando il gusto era ormai virato verso “la ragione” e il “bello ideale”, e per le costruzioni di edifici, *retablos* e tabernacoli, anche attraverso cedole reali come quella del 1777, si consigliava di abbandonare l'utilizzo del legno dorato e preferire stucchi o pietre nobili. A tale scelta gli assemblatori furono indotti, tanto a Lima come a Santiago del Cile, dalla difficile reperibilità nella regione di marmi e diaspri¹⁰². Il caso più noto è, probabilmente, quello del santuario del Señor de los Milagros di Lima, consacrato nel 1771, i cui altari, in sobrio disegno tardobarocco, annunciano la transizione al neoclassicismo per le rifiniture a imitazione del marmo¹⁰³. Ma lo stesso discorso è verificabile anche in molti altri edifici chiesastici della capitale vicereale come, per esempio, nel *retablo* principale della chiesa della Soledad o negli altari della chiesa di Santa Ana, negli altari della chiesa del convento della Buena Muerte, nel *retablo mayor* e nella trabeazione

⁹⁶ Echave y Assu 1688, p. 47.

⁹⁷ San Cristóbal Sebastián 1996, p. 273.

⁹⁸ AGNL, Archivo Colonial, notaio Diego Sánchez Vadillo, protocollo 1796, 14 dicembre 1638, f. 2370 e ss. menzionato in San Cristóbal Sebastián 1996, p. 262.

⁹⁹ AGNL, Archivo Colonial, notaio Diego Nieto Maldonado, protocollo 1252, 27 giugno 1645, f. 1082. menzionato in San Cristóbal Sebastián 1996, p. 263.

¹⁰⁰ San Cristóbal Sebastián 1996, pp. 263-264.

¹⁰¹ Guzmán 2023, p. 7.

¹⁰² Ramos Sosa 2004, p. 161; Guzmán 2023, pp. 7-9.

¹⁰³ Wuffarden Revilla 2016, pp. 229-230.

della chiesa delle Trinitarie, nell'altare principale della chiesa di Santa Rosa de las Monjas, e in numerosi altari e nel pulpito della chiesa del monastero di Santa Catalina, dove si simulano combinazioni di marmi policromi e grandi specchiature marmoree. Propugnatore degli altari dipinti a finto marmo fu, verso la fine dell'epoca vicereale, anche l'architetto Matías Maestro (1766-1835), controverso riformatore di numerosi dei luoghi di culto della capitale, che adottò questa soluzione per «compensar la inexistencia de estos materiales en obras que intentan seguir modelos de la Antigüedad grecolatina»¹⁰⁴.

In realtà, come evidenziato dal cronista Bernabé Cobo, specie lapidee locali alternative al marmo bianco di Carrara esistevano e furono impiegate sin dagli inizi del Vicereame¹⁰⁵. Tra esse vi era, innanzitutto, l'alabastro nelle varietà peruviane della pietra di Huamanga, della *berenguela* e della *pedra del lago*. La prima tipologia, che deriva il nome dal fatto che si estrae nelle vicinanze della città di Huamanga, odierna Ayacucho, è un materiale lapideo più tenero e meno trasparente dell'alabastro propriamente detto; sin dall'età precolombiana fu sfruttata per la realizzazione di statue che, a seguito della conquista, furono adattate al tema sacro. La *berenguela*, estratta nella regione di La Paz (attuale Bolivia), era un alabastro che fu ampiamente utilizzato nell'edilizia, per realizzare pilastri, croci cimiteriali, chiudere finestre, e per sostituire il marmo. A tal proposito Cobo esalta le proprietà di questo materiale lapideo definendolo «excelente» in quanto «blanco como una nieve, reco y casi transparente, sin que tenga mancha ó veta alguna que lo escurezca»¹⁰⁶. La terza tipologia si estrae presso il Lago Titicaca, nella regione di Puno, ed è una pietra più dura e caratterizzata da sfumature che possono virare dal giallognolo al rosaceo¹⁰⁷.

Riguardo l'utilizzo dell'alabastro in sostituzione del marmo, è particolarmente significativo il caso della chiesa di San Francisco di Lima documentato dallo storico fra' Benjamín Gento Sanz. Nel 1670 il Commissario Generale dei Francescani, fra' Luis de Cervela, volle adornare la chiesa con marmo, ma, dal momento che a Lima tale materiale nobile era irrimediabile, decise di sostituirlo con la *berenguela* che utilizzò per lastricare il pavimento del presbiterio e i suoi gradini nonché per realizzare ventisette grandi croci e le due acquasantiere che ancora oggi sono collocate all'ingresso della chiesa¹⁰⁸. La data 1670 appare non casuale se si considera che proprio in quell'anno giunse a Lima il simulacro di Cafà per la basilica di Santo Domingo che, evidentemente, come si diceva, dovette stimolare gli altri ordini religiosi ad arricchire le proprie chiese. Acquasantiere in alabastro, infatti, si rilevano anche nella chiesa della Merced, nelle parrocchie del Sagrario e San Lázaro, e nella chiesa dell'Arciconfraternita

¹⁰⁴ Kusunoki Rodríguez 2006, p. 192.

¹⁰⁵ Cobo y Peralta 1890, pp. 230-261.

¹⁰⁶ Ivi, p. 261.

¹⁰⁷ Majluf, Wuffarden 1998, pp. 17-18.

¹⁰⁸ Gento Sanz 1945, pp. 139, 263-264.

della Soledad. In alcuni casi l'imitazione del marmo con l'alabastro peruviano risultò così ben riuscita da indurre in errore alcuni dei cronisti dell'epoca come Bernabé Cobo che, riferendosi alle due fontane dei chiostri del collegio gesuitico di San Pablo, le descriveva come «de marmol blanco, que no los hay tales en toda la ciudad y en cualquiera parte de Europa fueran de estimo», salvo precisare, subito dopo, che la pietra fu tratta «de mas de cincuenta leguas, y casi la mitad del camino en hombros de hombre y lo restante por la mar»¹⁰⁹. Da altri testi, inoltre, appare chiaro che i cronisti usassero il termine marmo in maniera spesso impropria, riferendosi ad altre varietà lapidee come all'alabastro ma anche a pietre scure. È il caso del cronista fra' Diego de Córdoba y Salinas che, nel 1651, riporta che ottantadue delle colonne del chiostro del convento di San Francisco di Lima erano «de piedra mármol» tratta da Panama e quindi erano in pietra nera¹¹⁰.

Riguardo le fontane, collocate tanto al centro dei chiostri che negli atri dei palazzi o nelle pubbliche piazze, furono tra i pochi arredi dell'ambito civile per i quali è attestato l'utilizzo del marmo, o più probabilmente dell'alabastro. Sempre Cobo evidenziava la grande diffusione di queste fontane a Lima dove «en plazas y lugares públicos hay diez ó doce, y en monasterios, hospitales y otros lugares, pues con las que hay en casas particulares pasan de ciento, algunas son de rico mármol otras de bronce y las ordinarias de piedra y ladrillo»¹¹¹. Relativamente all'edilizia civile, sembra abbastanza sorprendente il dato, ricavabile dagli inventari dell'epoca, che nel Palazzo Vicereale di Lima non esistevano arredi o sculture in marmo italiano, sostituito dalla pietra di Huamanga¹¹²; in tal solco si colloca, più in generale, tutta l'architettura domestica limegna¹¹³.

7. Conclusioni

I casi di opere in marmo italiano qui esaminati rientrano nel più ampio fenomeno della circolazione dell'arte italiana nel Vicereame del Perù che si estese, seppur non in modo massivo però costante, durante tutta l'epoca moderna con l'invio di dipinti, sculture, arti sontuarie, nonché con il trasferimento in Perù di artisti italiani. Per quanto riguarda le opere di marmo, partendo dallo studio degli esemplari illustrati, si è cercato di tratteggiare le dinamiche

¹⁰⁹ Cobo y Peralta 1882, p. 271.

¹¹⁰ Córdoba y Salinas 1957, p. 532.

¹¹¹ Ivi, p. 67.

¹¹² Si guardi l'inventario del Palazzo Vicereale di Lima pubblicato in Panduro Sáez 2022, pp. 355-371.

¹¹³ Crespo Rodríguez 2006, p. 65.

e le problematiche che sottendevano a commissione e invio, sempre particolarmente complessi a causa delle enormi distanze e delle difficoltà contrattuali, logistiche e dei costi esorbitanti che derivavano dal loro trasporto lungo e rischioso.

Si è evidenziato che l'invio dei marmi dall'Italia non era motivato da ragioni di carattere utilitaristico o funzionale, ma esclusivamente da questioni di prestigio, ostentazione ed emulazione dei fasti romani e dei palazzi reali. Il marmo, infatti, tanto in Europa come in America, era ritenuto paradigma di perfezione e pregio, cosa che si deduce, per esempio, dalle parole del cronista dell'Ordine Domenicano del Perù, il limegno fra' Juan Meléndez, che, come evidenziato da Felipe Pereda, affermando che alcune sculture esistenti a Lima potrebbero «estimarse mucho en Europa, y aun en Roma, entre sus valientes estatuas de mármol»¹¹⁴, non solo si stava esprimendo in termini retorici, ma stava anche formulando un giudizio estetico¹¹⁵.

Nonostante ciò, in età moderna la presenza dei marmi italiani in tutto il continente americano rimase una rarità per più ragioni. Da un lato, gli alti costi scoraggiarono molti acquirenti, inducendoli a optare per l'impiego di materiali locali, come le varietà di alabastro peruviano, o per l'uso di decorazioni dipinte a finto marmo. Dall'altro lato, occorre prendere in considerazione fattori di carattere antropologico che si rifletterono nei due distinti livelli di "accettazione" dell'opera in marmo, determinandone il successo o il fallimento. Infatti, se l'«embrujo del mármol» non smise di esercitarsi nei confronti dell'*élite*, per il suo pregio materiale, per il suo valore simbolico¹¹⁶ e per il valore aggiunto della "distanza", diverso fu l'approccio della popolazione locale. La scultura in marmo, infatti, era inadatta all'uso processionale e l'assenza di policromia, se da una parte la rendeva congeniale a rappresentare il potere imperiale, dall'altra risultava poco accattivante nei confronti della comunità locale¹¹⁷ che, come illustrato da Gabriela Siracusano, preferiva le immagini policrome dal momento che i pigmenti esercitavano una forma di "potere" di suggestione conservando ancestrali legami con la terra e quindi con la materialità delle antiche religioni idolatriche precolombiane¹¹⁸. È indiscusso, inoltre, che la scultura in legno policromata al naturale, e soprattutto quella vestita, consentisse di instaurare un rapporto quasi confidenziale tra il sacro e il fedele che era chiamato a prendere parte a rituali, come quelli di vestizione. In linea generale, a ciò va aggiunto che quando si parla di fenomeni di circolazione, occorre tenere in considerazione che il trasferimento e la dislocazione delle

¹¹⁴ Meléndez 1681b, p. 136.

¹¹⁵ Pereda 2023, pp. 205-206.

¹¹⁶ Guzmán 2023, pp. 7-9.

¹¹⁷ Weddigen 2018, p. 103.

¹¹⁸ Siracusano 2005, pp. 30-33.

opere producevano, sovente, un cambio, più o meno inaspettato, in termini di percezione, ricezione e fortuna¹¹⁹.

In definitiva, quanto presentato non esaurisce un tema di studio ancora *in nuce*, per il quale future ricerche permetteranno di ampliare il repertorio di sculture in marmo note e di rispondere a questioni complesse, come chiarire le differenze tra commissioni civili e religiose o di confrontare sculture marmoree inviate ad altre aree americane, come alla Nuova Spagna o alle colonie portoghesi e britanniche, nonché di esplorare il ruolo degli immigrati italiani, in particolare genovesi, nel facilitare tale circolazione.

Concludendo, con la caduta del potere vicereale e l'indipendenza degli Stati sudamericani, le dinamiche descritte subirono un sostanziale cambiamento. Il marmo assurse come protagonista nell'immaginario nazionale, diventando simbolo di modernità e illuminismo e, come sottolineato da Fernando Guzmán, fu utilizzato «para desembarazar los edificios católicos de su aire colonial»¹²⁰.

Riferimenti bibliografici / References

- Alcalá L.E. (2007), «De compras por Europa»: *procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España*, «Goya: revista de arte», 318, pp. 141-158.
- Alcalá L.E. (2017), «...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...». *Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico*, «Libros de la Corte», 5, pp. 163-183.
- Alcalá L.E. (2021), *El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal*, «Latin American and Latinx Visual Culture», III, 3, pp. 87-98.
- Aponte Pareja J.A. (2012), *La escuela gaditano-genovesa de escultura y el eco de su estética en la escultura neogranadina*, «La Hornacina». <<http://www.lahornacina.com/articuloscolombia13.htm>>, 04.04.2018.
- Bernales Ballesteros J. (1972), *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Boccardo P. (1988), *Produzione e scambio in un emporio internazionale*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, vol. 2, Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, pp. 166-175.
- Bossa Herazo D. (1955), *Guía artística de Cartagena de Indias*, Bogotá: Dirección de Información y Propaganda del Estado.
- Campos-Perales À. (2022), *Arte, coleccionismo y cultura nobiliaria en el Reino*

¹¹⁹ A tal proposito si guardi il progetto *Empires, Environments, Objects* <<https://www.khi.fi.it/it/aktuelles/veranstaltungen/2023/01/empires-environments-objects-presentation.php>>, 05/08/2024.

¹²⁰ Guzmán 2023, p. 9.

- de València en tiempos de Felipe III*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Valencia: Universitat de València.
- Cardim P., Palos J.L. (2012), *El gobierno de los imperios de España y Portugal en la Edad Moderna: problemas y soluciones compartidos*, in *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*, a cura di P. Cardim, J.L. Palos, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 11-28.
- Carretero Calvo R. (2016), «*Del más célebre pintor de Madrid*». *Mercado artístico entre Europa y América durante el Barroco: la llegada de obras de arte a la Provincia Jesuítica del Paraguay en el siglo XVIII*, in *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, a cura di I. Rodríguez Moya, M. Fernández Valle, C. López Calderón, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 73-90.
- Coen P. (2004), *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, «Quaderni storici», XXXIX, 116, pp. 421-448.
- Cobo y Peralta B. (1882), *Historia de la Fundación de Lima* [ed. 1639], Lima: Imprenta liberal.
- Cobo y Peralta B. (1890), *Historia del Nuevo Mundo* [ed. 1653], vol. 1, Sevilla: Imprenta Rasco.
- Coiro L. (2013), *Algarði e Napoli*, in *La cappella dei signori Franzoni magnificamente architettata: Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, a cura di M. Bruno, D. Sanguineti, Genova: Sagep, pp. 163-181.
- Contreras-Guerrero A. (2019a), *Distinguidas mercaderías. Escultura y artes suntuarias en la Nueva Granada (siglos XVII y XVIII)*, in *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*, a cura di A. Holguera Cabrera, E. Prieto Ustio, M. Uriondo Lozano, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 362-378.
- Contreras-Guerrero A. (2019b), *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Contreras-Guerrero A. (2021), *De Madrid al cielo -pasando por la Nueva Granada-. Gabriel Gómez de Sandoval cumple la profecía y erige la capilla del Sagrario de Bogotá*, in *Horizontes del Barroco: la cultura de un imperio*, a cura di M. Fernández Valle, C. López Calderón, Y. Fernández Muñoz, I. Rodríguez Moya, Sevilla: Enredars, pp. 345-357.
- Contreras-Guerrero A., De Nicolo F. (2020), *Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli*, «Esperide. Cultura artistica in Calabria», X, 19-20, pp. 54-70.
- Contreras-Guerrero A., De Nicolo F. (2021a), *L'impronta italiana nell'arte neogranadina*, in *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*, a cura di A. Contreras-Guerrero, J.H. Borja, Sevilla: Enredart, pp. 287-339.

- Contreras-Guerrero A., De Nicolò F. (2021b), *Culti calabresi nel Nuovo Mondo: il caso di San Domenico di Soriano e di San Francesco Saverio di Potami*, «Esperide. Cultura artistica in Calabria», XI, 21-22, pp. 110-118.
- Contreras C., Zuloaga M. (2014), *Historia mínima del Perú*, México: El Colegio México.
- Córdoba y Salinas D. de (1957), *Crónica franciscana de las provincias del Perú* [ed. 1654], Washington: Academy of American Franciscan History.
- Crespo Rodríguez M.D. (2006), *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- De Nicolò F. (2023), *Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate, 1542-1821*, tesi di Dottorato in Storia e Arti, Granada: Universidad de Granada.
- De Nicolò F. (2024), *Uno scultore per le Nuove Terre: Silvestro Jacobelli da Cerreto al Vicereame del Perù*, Foggia: Grenzi.
- Echave y Assu F. de (1688), *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*, Amberes: Juan Baptista Verdussen.
- Fernández García E. (2000), *Perù cristiano: primitiva evangelización de Iberoamérica y Filipinas, 1492-1600, e historia de la Iglesia en el Perú, 1532-1900*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Flores Ochoa J., Kuon Arce E., Samanez Argumedo R. (2009), *Cuzco: el lenguaje de la fiesta*, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Franchini Guelfi F. (1988), *Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, vol. 2, Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, pp. 215-295.
- Franchini Guelfi F. (2003), *La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della devozione*, in *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 171-189.
- Franchini Guelfi F. (2004), *La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción*, in *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, a cura di P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio, Madrid: Fundación Carolina, pp. 205-222.
- Franchini Guelfi F. (2007), *Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción*, in *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, a cura di L.F. Martínez-Montiel, F. Pérez Mulet, Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 96-109.
- Franchini Guelfi F. (2019), *Da Genova alle isole Canarie arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento*, in *Symma studiorum sculptoricae: in memoriam dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, a cura di A. Cañestro Donoso, Alicante: Instituto alicantino de cultura, pp. 169-174.
- Galassi M.C. (1988), *Organizzazione e funzioni delle botteghe*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, vol. 2, Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, pp. 46-68.

- García Cueto D. (2016), *Potere e distinzione. I marmi policromi italiani nella Spagna del Seicento*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo tra Roma e l'Europa da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma: De Luca, pp. 197-218.
- Gento Sanz B. (1945), *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*, Lima: Torres.
- Gisbert T., Mesa J. de (1991), *La escultura en Cusco*, in *Escultura en el Perú*, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 191-249.
- Gramatke C. (2019), *La portátil Europa. Der Beitrag der Jesuiten zum materiellen Kulturtransfer*, in *Die polychromen Holzskulpturen der jesuitischen Reduktionen in Paracuaría, 1609-1767. Kunsttechnologische Untersuchung unter Berücksichtigung des Beitrags deutscher Jesuiten*, a cura di E. Emmerling, C. Gramatke, vol. 1. München: TUM, pp. 191-397.
- Gramatke C. (2020), *'Llegó en malísimo estado la estatua de san Luis Gonzaga'. La dificultosa organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuíticas de las Américas*, in *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, a cura di F. Quiles, P. Amador, M. Fernández, Sevilla: Enredars, pp. 149-173.
- Guzmán F. (2023), *De la madera al mármol. Arte religioso en Chile, siglos XVIII y XIX*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Japón R. (2020), *A Roman Chapel for Saint Rose in Lima. The commission of Melchiorre Cafà's sculpture, four paintings produced by the 'best European artist', and hundreds of medals to spread her worship*, in *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, a cura di F. Quiles García et al., vol. 1. Sevilla: Enredars, pp. 265-274.
- Kinew S. (2019), *La morbidezza in pietra. Il concetto di scultura nella Rosa da Lima di Melchiorre Cafà*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano: Officina Libreria, pp. 249-269.
- Krass U. (2013), *Saint Francis Xavier's Tomb in Goa. Transmission, Transplantation, and Accidental Convergence*, in *The Challenge of the Object*, Atti del convegno (Norimberga, 2012), a cura di G.U. Großmann, P. Krutisch, vol. 1, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, pp. 198-202.
- Kusunoki Rodríguez R. (2006), *Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX*, «Fronteras de la Historia», 11, pp. 183-209.
- La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento* (1988), vol. 2, Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
- Leone de Castris P. (2021), *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*, Napoli: arte'm.
- Loffredo F. (2020), *Circulation of sculpture across the Spanish Empire. The case of Martino Regio's genoese workshop and the multiple variations of his name*, in *Artistic circulation between early modern Spain and Italy*, a cura

- di K. Helmstutler Di Dio, T. Mozzati, New York-London: Routledge-Taylor & Francis, pp.109-130.
- Lorenzo Lima J.A. (2011), *Algo más sobre mármoles genoveses en Canarias. Comentarios en torno a un encargo promovido por el Cabildo de La Laguna (1790-1792)*, «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», 42, pp. 83-102.
- Lorenzo Lima J.A. (2013), *Nuestra Señora del Carmen y el arte genovés de su tiempo en Canarias. Nuevas propuestas de análisis*, in *Vitis florigera. La Virgen del Carmen de Los Realejos emblema de fe, arte e historia*, a cura di J.J. Hernández García, Los Realejos: Gaviño de Franchy Editores, pp. 157-223.
- Lohmann Villena G. (1992), *Lima española*, in J. Günther Doering, G. Lohmann Villena, Lima, Madrid: Mapfre, pp. 49-181.
- Magnani L. (1992), *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in *Genova nell'Età Barocca*, a cura di E. Gavazza, G. Rondoni Terminiello, Genova: Nuova Alfa Editoriale, pp. 291-338.
- Majluf N., Wuffarden L.E. (1998), *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*, Lima: Museo de Arte de Lima.
- Meléndez J. (1681a), *Tesoros verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Prouincia de San Iuan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores*, vol. 1, Roma: Tinassio.
- Meléndez J. (1681b), *Tesoros verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Prouincia de San Iuan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores*, vol. 3, Roma: Tinassio.
- Mujica Pinilla R. (2005), *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Lima: IFEA.
- Mujica Pinilla R. (2022), *La iglesia y el convento de Santo Domingo de Lima. Algunos alcances históricos e iconológicos de su cultura visual*, in *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*, a cura di L.E. Wuffarden, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 39-68.
- Nava Cellini A. (1982), *La scultura del Settecento*, Torino: UTET.
- Navarro J.G. (2007), *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, Quito: Trama.
- Panduro Sáez I. (2022), *Respice post te! Los Reales Palacios de México y Lima, siglos XVI-XVIII*, tesi di Dottorato in Storia e Arti, Granada: Universidad de Granada.
- Parada López de Corselas M., Palacios Méndez L.M. (2020), *Introducción: horizontes hispánicos en la temprana globalización*, in *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*, a cura di M. Parada López de Corselas, L.M. Palacios Méndez, Granada: Universidad de Granada 2020, pp. 12-15.
- Parra J. de (1670), *Rosa laureada entre los santos*, Madrid: Domingo Garcia Morrás.
- Pereda F. (2023), *La voz del decapitado. Juan Bautista en la imagería y el*

- imaginario del virreinato del Perú*, in *Arte y Tesoros del Perú – 50 años. Nuevas miradas*, a cura di R. Mujica Pinilla, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 195-217.
- Portús J. (2016), *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Preimesberger R. (2005), *¿Una muerte por amor para la cristianización de América? La estatua funeraria de Santa Rosa de Lima: una imagen barroca de la primera santa católica en el Nuevo Mundo. Un ensayo desde una perspectiva histórica e histórico-artística*, «Humboldt», XLVII, 143, pp. 16-19.
- Ramos Sosa R. (2004), *La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera*, in *La Basílica Catedral de Lima*, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 113-169.
- Ramos Sosa R. (2010), *Corrientes artísticas en la escultura limeña. Nuevas obras y artistas 1580-1610*, in *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, a cura di L. Gila Medina, Madrid: Arco Libros, pp. 487-500.
- Ramos Sosa R. (2015), *Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonio e imágenes*, in *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Artstudiopaparo, pp. 211-220.
- Ramos Sosa R. (2018), *El salomónico en Lima, 1650-1710*, in *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, a cura di L. Gila Medina, F.J. Herrera García, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 397-422.
- Ramos Sosa R. (2023), *Relaciones artísticas entre el arte italiano e Hispanoamérica: nuevas aportaciones*, in *Dalle officine alle Accademie nel Mediterraneo. Analisi e struttura delle botteghe d'arte in età moderna*, a cura di L. Agus, Palermo: Istituto Poligrafico Europeo Casa Editrice, pp. 145-159.
- Romero Muñoz D., Sáenz Sáenz A. (1995), *Puertos y barcos para la navegación en la España Moderna*, in *Andalucía en América: el legado de ultramar*, a cura di R. López Guzmán, Barcellona: Lunwerg, pp. 35-50.
- San Cristóbal Sebastián A. (1992), *Reconversión de la iglesia del convento de Santo Domingo (Lima) durante el Siglo XVII*, «Anuario de Estudios Americanos», 49, 1, pp. 233-270.
- San Cristóbal Sebastián A. (1996), *El ensamblador limeño Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima*, «Boletín del Instituto Riva-Agüero», 23, pp. 241-286.
- San Cristóbal Sebastián A. (2006), *Nueva visión de San Francisco de Lima*, Lima: Institut français d'études andines.
- San Cristóbal Sebastián A. (2011), *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*, Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Santamaria R. (2005), *I costi del marmo: cappelle, altari, statue, fontane e*

- apparati decorativi per i palazzi e le chiese della città*, in *Genua abundat pecuniis. Finanza, commerci e lusso a Genova tra XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo San Giorgio, 13 ottobre-13 novembre 2005), Genova: San Giorgio Editore, pp. 205-217.
- Santamaria R. (2011a), *Rotte artistiche fra Genova e la Spagna nei documenti d'archivio (secoli XVI-XVIII)*, in *Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)*, a cura di M. Herrero Sánchez, Y.R. Yessef Garfía, C. Bitossi, D. Puncuh, vol. 2, Genova: Società Ligure di Storia Patria, pp. 695-704.
- Santamaria R. (2011b), *Carrara/Genova andata e ritorno. Marmi e maestranze toscano-liguri a Genova tra i secoli XVI e XVIII*, in Franchini Guelfi F., *Jacopo Antonio Ponzanelli: scultore, architetto, decoratore. Carrara 1654-Genova 1735*, Fosdinovo: Associazione Culturale PerCorsi d'Arte, pp. 340-374.
- Schenone H. (1949), *Relaciones documentales*, «Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas», 2, pp. 129-140.
- Serrano Estrella F. (2017), *Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna*, in *Arte Italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*, a cura di F. Serrano Estrella, Granada-Jaén: Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Jaén, pp. 7-67.
- Serrano García M. (2015), *El obispado de Cartagena de Indias en el siglo XVIII. Iglesia y poder en la Cartagena colonial*, tesi di Dottorato in Storia d'America, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Siracusano G. (2005), *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Thau M.V. (2008), *Mazzuoli, Giuseppe, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 72, Roma: Treccani.
- Weddigen T. (2018), *Materiality and Idolatry: Roman Imaginations of Saint Rose of Lima*, in *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, a cura di C. Göttler, M. Mochizuki, Boston: Brill, pp. 103-146.
- Wuffarden Revilla L.E. (1994), *Las artes*, in *Historia general del Perú. El Virreinato*, vol. 5, Lima: Editorial Brasa, pp. 521-642.
- Wuffarden Revilla L.E. (2016), *El tesoro artístico de las Nazarenas: pintura y escultura*, in *El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad*, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 229-241.
- Zamora A. de (1701), *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada*, Barcelona: Joseph Llopis.

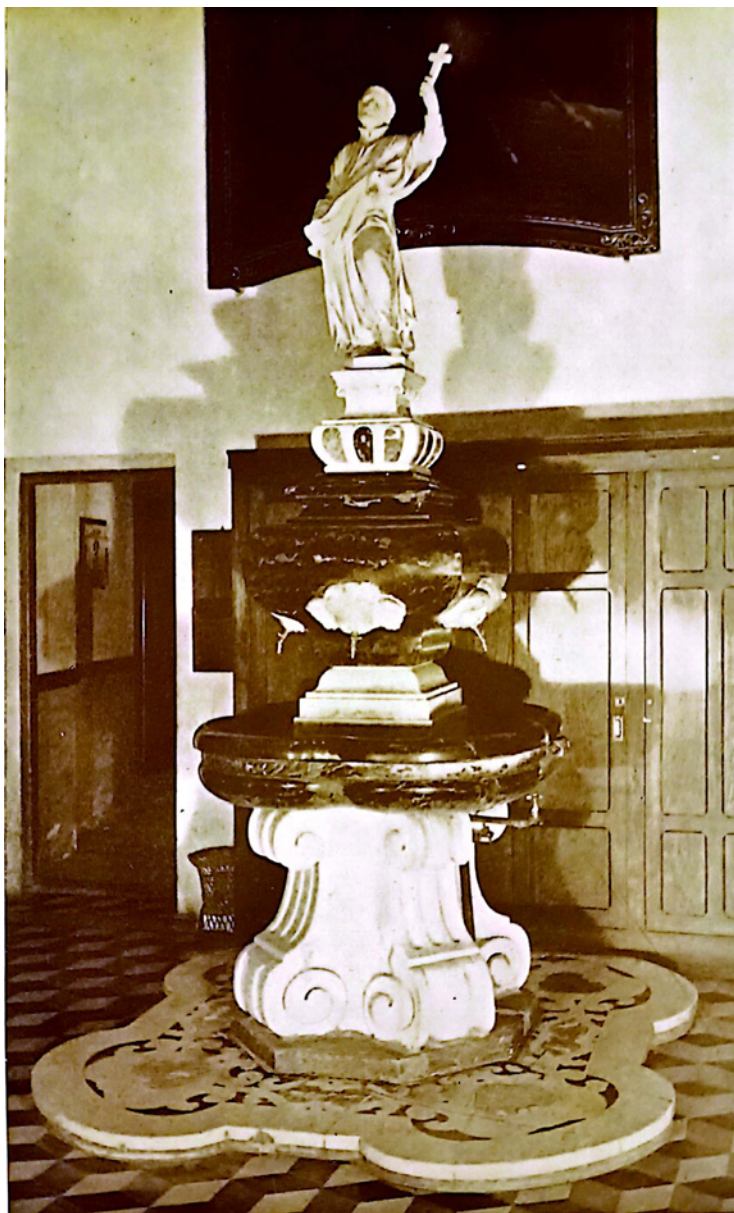
Appendice / Appendix

Fig. 1. Manifattura genovese, *lavabo con San Francesco Saverio*, secolo XVIII, Buenos Aires (Argentina), Cattedrale, antisacrestia (foto Archivo V. Scocchera)



Fig. 2. Manifattura genovese, *fonte battesimale*, 1735, Cartagena de Indias (Colombia), Chiesa di Santo Toribio (foto A. Contreras-Guerrero)



Fig. 3a. Manifattura genovese, *lavabo*, secolo XVIII, Bogotá (Colombia), Chiesa del Sacramentario, sacrestia – 3b. Manifattura genovese, *lavabo*, secolo XVIII, Bogotá (Colombia), Cattedrale, sacrestia (foto A. Contreras-Guerrero)



Fig. 4 (a sinistra). Autore ignoto, *Virgen de la Concepción*, 1569, Cuzco (Perù), Museo Coricancha di Santo Domingo (foto Museo Coricancha)

Fig. 5 (sotto). Melchiorre Cafà, *Transito di Santa Rosa da Lima*, 1665, Lima (Perù), Museo del Convento di Santo Domingo (foto Autore)





Fig. 6. Ambito di Giuseppe Mazzuoli (qui attr.), *Cristo alla colonna*, 1679-1680, Lima (Perù), Museo del Convento di Santo Domingo (foto Autore)



Fig. 7a. Alessandro Algardi, *Cristo alla colonna*, Napoli, Museo di Capodimonte – 7b. Giuseppe Mazzuoli, *San Bartolomeo*, Londra, Brompton Oratory



Fig. 8. Ambito di Francesco Maria Schiaffino (qui attr.), *paliotto d'altare*, seconda metà del secolo XVIII, Lima (Perù), Chiesa di San Francisco (foto Autore)



Fig. 9a. Manifattura genovese, *acquasantiera*, secolo XVIII, Lima (Perù), Chiesa di San Pedro – 9b. Manifattura genovese, *acquasantiera*, secoli XVII-XVIII, Lima (Perù), Chiesa di San Pedro, cappella della O (foto Autore)



Fig. 10. Ambito genovese, *Madonna col Bambino*, secoli XVI-XVII (con modifiche nel secolo XIX?), Lima (Perù), Cattedrale (foto Autore)

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

Texts by

Martina Arcadu, Elisa Bassetto, İrem Bekar, Martina Bernardi, Elena Borin,
Alessandro Cadelli, Lucia Cappiello, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Debora De Gregorio, Francesco De Nicolo, Tamara Dominici, Andrea Ghionna,
Maria Teresa Gigliozzi, Izzettin Kutlu, Annalisa Laganà, Stephanie Leone, Chiara
Mannoni, Laura Migliorini, Rossella Moscarelli, Luca Palermo, Gianni Petino,
Daniel M. Unger, Chiara Vitaloni Vitaloni, Fernanda Wittgens, Muammer Yaman,
Giacomo Zanolin

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

