



2013

# RESTITUZIONI

Lesori d'arte restaurati

Marsilio

INTESA  SANPAOLO

SOTTO L'ALTO PATRONATO  
DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

2013

# RESTITUZIONI

Lesori d'arte restaurati

Sedicesima edizione

Marsilio

INTESA  SANPAOLO



# RESTITUZIONI

tesori d'arte restaurati

Programma biennale di restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale promosso e curato da

INTESA  SANPAOLO

Edizione 2013



con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



con il patrocinio del Comune di Napoli



in partnership con la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli



in collaborazione con gli Amici di Capodimonte

## INTESA SANPAOLO

Giovanni Bazoli  
*Presidente del Consiglio di Sorveglianza*

Andrea Beltratti  
*Presidente del Consiglio di Gestione*

Enrico T. Cucchiani  
*Consigliere Delegato  
e Chief Executive Officer*

Paolo M. Grandi  
*Responsabile della Segreteria Generale  
del Consiglio di Sorveglianza*

### Progetto *Restituzioni*

Intesa Sanpaolo, Beni archeologici e storico-artistici

*Curatori scientifici*  
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

*Direzione*  
Andrea M. Massari

*Coordinamento del progetto,  
segreteria scientifica e organizzativa*  
Silvia Foschi  
*con la collaborazione di*  
Loredana Pavanello

*Coordinamento allestimenti*  
Aurelio Eremita

*Coordinamento promozione*  
Isabella Sala

## Opere restaurate in collaborazione con

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Mantova, Brescia e Cremona

Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Verona, Rovigo e Vicenza

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia

Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici delle Marche

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo

Musei Vaticani

Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli

Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia

Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria

## Sedi di provenienza delle opere restaurate

Acceglio (Cuneo), Museo d'Arte Sacra dell'Alta Val Maira  
Ascoli Piceno, Museo Diocesano  
Bassano del Grappa (Vicenza), Museo Biblioteca Archivio  
Bologna, Museo Civico Archeologico  
Brunello (Varese), chiesa di Santa Maria Annunciata  
Canosa di Puglia (Barletta-Andria-Trani), palazzo Sinesi  
Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano  
Corridonia (Macerata), Pinacoteca parrocchiale  
Cremona, Museo Civico Ala Ponzone  
Este (Padova), Museo Nazionale Atestino  
Faenza (Ravenna), palazzo Mazzolani, Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna  
Fermo, Palazzo dei Priori, sala del Mappamondo  
Firenze, Galleria Palatina  
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo  
Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga  
Mantova, Museo di Palazzo Ducale  
Milano, Duomo, Tesoro di San Carlo  
Milano, Museo Bagatti Valsecchi  
Milano, Museo Poldi Pezzoli  
Milano, Pinacoteca di Brera  
Modena, Galleria Estense  
Napoli, chiesa dei Santi Apostoli  
Napoli, Museo Archeologico Nazionale  
Napoli, Museo di Capodimonte  
Napoli, Museo del Tesoro di San Gennaro  
Padova, Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto  
Polpenazze del Garda (Brescia), chiesa parrocchiale della Natività di Maria Vergine  
Ravenna, Museo Nazionale  
Ravenna, Museo TAMO  
Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale  
Torre di Santa Maria (Sondrio), chiesa della Natività della Beata Vergine Maria  
Tortora (Cosenza), Museo di Blanda Varallo (Vercelli), Pinacoteca  
Venezia, Gallerie dell'Accademia  
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe  
Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro  
Vercelli, Museo Borgogna  
Verona, Nucleo Operativo della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto

## Esposizione

**Museo di Capodimonte**  
**Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano**  
Napoli, 23 marzo - 9 luglio 2013



**Capodimonte**  
museo nazionale

### Museo di Capodimonte

Soprintendenza Speciale  
per il Patrimonio Storico, Artistico  
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale  
della Città di Napoli

*Soprintendente e Direttore*  
Fabrizio Vona

*Vice Direttore*  
Linda Martino

*Ufficio tecnico*  
Liliana Marra  
Ciro Mauriello con la collaborazione di  
Domenico Cefariello, Domenico Colato,  
Gennaro Mancinelli, Vincenzo Mancinelli,  
Agrippino Piscopo

*Movimentazioni*  
Giuseppe Esposito, Vincenzo Paciello

*Coordinamento dei servizi*  
Giovanni Cerbone, Rosario Ferola,  
Silvana Grassi



### Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano

Intesa Sanpaolo, Beni archeologici  
e storico-artistici

*Direttore*  
Andrea M. Massari

*Coordinamento sede museale*  
Antonio Ernesto Denunzio

Soprintendenza Speciale  
per il Patrimonio Storico, Artistico  
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale  
della Città di Napoli:

*Ufficio Mostre*  
Brigitte Dapra, Katia Fiorentino,  
Patrizia Piscitello

*Segreteria organizzativa*  
Laura Giusti, Paola Giusti, Marina Santucci,  
Sergio Liguori con la collaborazione di  
Anna Santoro, Biagio Mauriello, Diletta Clery,  
Flavia Lo Regio, Carlotta Fiorentino

*Ufficio Restauro*  
Marina Santucci

*Revisione conservativa delle opere in mostra*  
Simonetta Funel, Alessandra Golia,  
Giuseppe Silvestro, Antonio Tosini

*Ufficio Territorio*  
Annachiara Alabiso, Laura Giusti

*Progetto di allestimento e direzione lavori*  
Lucia Anna Iovieno  
con Armando Minopoli  
con la collaborazione di  
Francesco Giordano  
Tazio Pradella

*Video a cura di*  
Germana Gaea d'Alessandro  
*Regia*  
Stefano Zanni  
*Produzione*  
Intesa Sanpaolo, Comunicazione Interna

*Museo di Capodimonte*  
*Visite guidate*  
Progetto Museo

*Palazzo Zevallos Stigliano*  
*Visite guidate*  
Civita  
*Coordinamento laboratori didattici*  
Diego Esposito

### Comunicazione

Intesa Sanpaolo,  
Direzione Relazioni Esterne  
Matteo Fabiani, *Rapporti con i media*  
Fabrizio Paschina, *Pubblicità e Web*  
Gabriella Gemo, *Corporate Image*

Soprintendenza Speciale  
per il Patrimonio Storico, Artistico  
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale  
della Città di Napoli  
Simona Golia, *Ufficio Stampa*

Nel cuore della città, i visitatori hanno la possibilità di conoscere ulteriori tesori custoditi in prestigiose sedi cittadine, anch'esse coinvolte negli anni nel programma *Restituzioni*: la chiesa dei Santi Apostoli, dove sono esposti i quattro dipinti su rame con le *Virtù* di Francesco Solimena che ornano l'altare Pignatelli (restaurati nell'ambito di *Restituzioni 2013*); il Museo Diocesano, dove sono conservati la *Stauroteca di san Leonzio* e il *Ritratto funerario dell'Arcivescovo Uberto d'Ormont*, (restaurati nell'ambito di *Restituzioni 2008*); la cappella del Tesoro di San Gennaro, in Duomo, dove, nel 1996, sono stati restaurati grazie all'allora Banco Ambrosiano Veneto (oggi confluito in Intesa Sanpaolo) gli affreschi della cupola con la rappresentazione del *Paradiso*, dipinti da Lanfranco, e nella cui sacrestia, che fa parte del percorso del Museo del Tesoro di San Gennaro, si può ammirare – in via del tutto eccezionale – il *Busto-reliquiario di san Gennaro* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2008*); il Museo del Tesoro di San Gennaro, che conserva il *Reliquiario del Sangue di san Gennaro* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2008*) e la statua di *San Michele arcangelo* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2011*).

Un particolare ringraziamento a Mariella Utili e a Umberto Bile.  
Si ringraziano inoltre Ornella Agrillo, Serena Mormone e tutto il personale del Museo di Capodimonte e di Civita.

Le opere relative alle schede catt. 1, 8-11, 13-41, 43, 44 sono esposte al Museo di Capodimonte.

Le opere relative alle schede catt. 2-7, 12, 45 sono esposte a Palazzo Zevallos Stigliano.  
Le *Virtù* di Francesco Solimena (cat. 42) sono collocate nella chiesa dei Santi Apostoli, altare Pignatelli.

## Guida alla mostra e catalogo digitale delle opere

Marsilio

### *Curatori*

Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

### *Testi introduttivi*

Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti,  
Fabrizio Vona

### *Contributi scientifici*

Rossella Agostino, Annachiara Alabiso,  
Elisa Amorosi, Gregorio Aversa,  
Gabriele Barucca, Massimo Bernacchi,  
Annalisa Bisceglia, Gian Luca Bovenzi,  
Massimiliano Caldera, Giuliana Cavalieri  
Manasse, Mauro Congeduti, Marisa Corrente,  
Giorgia Corso, Claudia Cremonini, Emanuela  
Daffra, Daniele Diotallevi, Rita Dugoni,  
Giuliana Ericani, Carla Falcone,  
Mariolina Gamba, Federica Giacobello,  
Laura Giusti, Paola Giusti, Chiara Guarnieri,  
Stefano L'Occaso, Carmelo G. Malacrino,  
Paola Manchinu, Isabella Marelli, Luca Mercuri,  
Valeria Moratti, Fausta Navarro,  
Giovanna Paolozzi Strozzi, Annalisa Perissa  
Torrini, Daniela Picchi, Valeria Poletto,  
Antonella Ranaldi, Giovanni Rodella,  
Valeria Sampaolo, Lorenzo Sbaraglio,  
Cristina Scialpi, Sandra Sicoli, Chiara Spanio,  
Cinzia Tagliaferro, Claudia Tempesta,  
Umberto Utro, Alessandro Vella,  
Paola Venturelli

### *Relazioni di restauro*

Ars Mensurae, Antonio Adduci,  
Darya Andrasch, Bruno Arciprete,  
Filippo Bandini, Fulvio Baratelli,  
Carlotta Beccaria, Francesca Bettini,  
Serena Bidorini, Giuseppe Billoni,  
Paolo Bischì, Franco Blumer, Letizia Bonizzoni,  
Valeria Borgialli, Umberto Brianzoni,  
Roberto Buda, Andrea Cagnini,  
Vincenzo Caiulo, Emiliano Catalli,  
Raffaella Chiucconi, Fermo De Dominici,  
Cristina de' Medici, Giorgio Distefano,  
Andrea Dori, Lucia Dori, Silvia Ferucci,  
Aviv Fürst, Monica Galeotti, Marco Gargano,  
Marco Gondola, Sara Gottoli, Luciano Gritti,  
Federica Innocenti, Eugenie Knight,  
Laboratorio restauro tessili antichi Abbazia  
Benedettina 'Mater Ecclesiae', Carlo Galliano  
Lalli, Giancarlo Lanterna, Luisa Marchetti,  
Pierpaolo Mariani, Ramona Marrella,  
Marga Marzelli, Luigia Melillo, Lucia Miazzo,  
Umberto Minichiello, Anna Teresa Monti,  
Lorenzo Morigi, Pasquale Musella,  
Cinzia Oliva, Mariateresa Operetto,  
Michele Pagani, Anna Parma,  
Luigi Parma, Monica Pastorelli,  
Paola Perpignani, Sandra Pessa,

Maria Antonia Petrafesa, Silvia Pissagroia,  
Simone Porcinai, Giovanna Prestipino,  
Giovanni Riccardi, Emiliano Ricchi,  
Maria Lucia Rocchi, Andrea Santacesaria,  
Martino Serafini, Alberto Sucato,  
Bruno Tatafiore, Maria Pia Topa,  
Patrizia Toson, Stefano Volpin,  
Mari Yanagishita, Alessandra Zambaldo,  
Massimo Ziliani

### *Editing*

Romina Paola Elia, Loredana Pavanello

*Coordinamento materiale iconografico*  
Davide Morello

Un particolare ringraziamento  
a Rosanna Benedini e Laura Tombola,  
Intesa Sanpaolo, Attività Editoriali e Musicali

*La sedicesima edizione del programma di restauri di opere appartenenti al patrimonio artistico nazionale, promosso e curato da Intesa Sanpaolo, è ospitata a Napoli.*

*Secondo una formula consolidata, anche nel biennio trascorso Intesa Sanpaolo, in stretta collaborazione con le Soprintendenze archeologiche e storico-artistiche, ha individuato un consistente numero di opere che necessitavano di interventi conservativi e ne ha finanziato il restauro.*

*Oggi, grazie alla partnership instauratasi con la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli, quarantacinque nuclei di opere sottoposti a restauro – per un totale di oltre duecentocinquanta singoli manufatti – vengono esposti nella prestigiosa sede del Museo di Capodimonte e a Palazzo Zevallos Stigliano, sede museale partenopea della nostra Banca. Ai cataloghi – cartaceo e online – e al sito web sono affidati, a futura memoria, gli aggiornamenti storico-artistici e le relazioni di restauro.*

*Le opere appartengono al periodo che va dall'VIII secolo a.C. al primo Ottocento e provengono sia da grandi musei sia da raccolte minori, da scavi archeologici e luoghi di culto di Piemonte, Lombardia, Veneto, Emilia Romagna, Marche, Abruzzo, Puglia, Calabria, dai poli museali di Venezia, Firenze, Napoli e dai Musei Vaticani.*

*Avviato alla dimensione nazionale, dopo essere nato nel 1989 in un contesto prettamente locale, il programma Restituzioni vuole rappresentare un'assunzione di responsabilità nei confronti dell'intero patrimonio artistico italiano. Un patrimonio da intendere in senso unitario, anche se è espressione e frutto di territori diversi, perché la produzione artistica concorre alla definizione di un'identità nazionale forse più di ogni altra attività umana. Da qui il dovere di conservarla e trasmetterla alle generazioni future.*

*L'edizione 2013 di Restituzioni coinvolge per la prima volta Emilia Romagna, Marche, Abruzzo e guarda con particolare attenzione al Mezzogiorno d'Italia.*

*Tra i manufatti di eccezionale importanza spicca la presenza di opere di ambito meridionale, tra cui il Trittico con Storie della Passione del Museo di Capodimonte, il grande mosaico romano con scena di lotta da Reggio Calabria, la cosiddetta Tomba della principessa di Canosa di Puglia, la Stele Borgia o il prezioso Vaso dell'Amazzonomachia, entrambi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.*

*È difficile non menzionare il Reliquiario del cardinal Bessarione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia o il Martirio di santa Cecilia di Riminaldi dalla Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, il mosaico con l'emblema del leopardo da Faenza o la Testa di Medusa di Canova da Bassano del Grappa.*

*La scelta di Napoli come sede della mostra che conclude la stagione dei restauri 2011-2012 sottolinea il profondo legame che unisce il Gruppo Intesa Sanpaolo – presente al sud con il Banco di Napoli – a quest'area del Paese.*

*La mostra Restituzioni 2013 si snoda tra un luogo di prestigio internazionale e la sede partenopea della rete museale di Intesa Sanpaolo.*

*Come ulteriore omaggio alla città e al suo inestimabile patrimonio artistico, seguendo un itinerario di straordinaria intensità e significato, i visitatori hanno la possibilità di conoscere altri tesori restaurati negli anni da Intesa Sanpaolo. Si tratta di capolavori come la Stauroteca di san Leonzio del Museo Diocesano, gli affreschi del Paradiso di Lanfranco nella cappella del Tesoro di San Gennaro, le quattro Virtù dipinte su rame da Solimena della chiesa dei Santi Apostoli; si tratta anche di veri simboli cittadini, come il Reliquiario del sangue di san Gennaro, custodito nel Museo del Tesoro di San Gennaro, e il Busto-reliquiario di san Gennaro, trasferito per l'occasione, in via del tutto eccezionale, dalla cappella in Duomo all'interno della sacrestia, per consentire al pubblico una visione più ravvicinata.*

*La ricca proposta di iniziative promosse a corredo dell'esposizione – visite guidate al cantiere di restauro del Trittico presso i Laboratori della Soprintendenza, un progetto didattico riservato alle scuole superiori, cicli di incontri con gli studenti delle due scuole napoletane di Formazione sul Restauro, un convegno e una tavola rotonda sul delicato binomio 'restauro e manutenzione' – ha inteso favorire la partecipazione e il coinvolgimento della cittadinanza, soprattutto dei giovani.*

*Il principio ispiratore del programma Restituzioni può essere rintracciato nella celebre definizione che Cesare Brandi diede del restauro quale «momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro». Noi siamo fermamente convinti, anche in una prospettiva di carattere generale, che la 'restituzione' del passato sia essenziale per la costruzione del futuro del nostro Paese.*

Giovanni Bazoli

Presidente

Consiglio di Sorveglianza di Intesa Sanpaolo

*Alla sua sedicesima edizione Restituzioni approda a Napoli.*

*E lo fa restando fedele alla scelta di 'basso profilo' che ne caratterizza l'esistenza fin dalla prima edizione del 1989. 'Basso profilo', se si considera che il progetto Restituzioni non ha mai voluto aderire agli eccessi ai quali è riuscito a giungere il rutilante sistema delle mostre, quello che ricerca grandissimi numeri di visitatori e perde di vista la qualità del progetto scientifico nella certezza che basti che l'intitolazione comprenda una delle parole chiave che rendono appetibile una mostra – Van Gogh, Caravaggio, Monet e poche altre – perché il successo dell'evento sia assicurato.*

*Restituzioni, al contrario, si caratterizza per essere l'esatto opposto di un 'evento' attraverso l'estrema concretezza del suo stesso assunto d'origine: mostrare al pubblico ciò che Intesa Sanpaolo, nel suo intelligente e accorto affiancamento al lavoro delle Soprintendenze, ha realizzato, 'restituire' – con alto senso civico, con un'idea della salvaguardia del patrimonio storico-artistico italiano, dunque della stessa identità nazionale – alla perduta visibilità opere d'arte a rischio di distruzione, spesso di definitiva perdita.*

*Restituzioni, dunque, approda a Napoli, approda nella città d'arte più dimenticata d'Italia, il cui infinito patrimonio, conservato nei suoi meravigliosi musei – tra i più importanti e ricchi del mondo – e nelle sue strabilianti chiese, soffre dell'offuscamento cui i media condannano la città; di essa è facile e 'naturale' parlare ogni volta che la notizia che si vuole dare corrisponde a uno stereotipo comprensibile al pubblico dei lettori – e, prima ancora, allo stesso pigro pubblico dei giornalisti –, nella certezza che di Napoli interessi solo quanto possa essere riferito ai temi dei rifiuti, della criminalità, della difficoltà generale di avere un contesto di civile vita quotidiana degno di questo nome. Nel raccontare una Napoli parziale ai media nazionali sfugge l'apertura di intere nuove sezioni museali – l'Ottocento a Capodimonte – e sfugge quanto la città sia capace di avventurarsi in una riscoperta delle sue chiese, chiuse da decenni o in rovina, che ha il sapore di una possibilità di riscatto, mentre alla Certosa di San Martino dedica, di recente, un articolo il «New York Times» e si interessano delle chiese chiuse della città le televisioni europee.*

*Sono grato, senza retorica, al presidente Giovanni Bazoli per avere voluto Restituzioni a Napoli, sono contento di aver insistito con lui, di cui conosco la passione per la nostra città, perché il progetto andasse in porto, sono felice della forma in cui il progetto si è realizzato, nella sua ambizione, che è l'ambizione primaria della stessa Soprintendenza che mi onoro di dirigere, di ricostruire un legame tra il Museo di Capodimonte e il cuore della città – la mostra ha una sua seconda sede nel Palazzo Zevallos Stigliano – anche attraverso un collegamento con i suoi edifici sacri, tra i quali va ricordata almeno la cappella del Tesoro di San Gennaro, che per prima aveva visto, nel 1996, l'intervento di Intesa Sanpaolo – allora Banco Ambrosiano Veneto – per il recupero degli affreschi di Lanfranco.*

*La mostra che ora apre nasce dal lavoro parallelo e congiunto di Intesa Sanpaolo e della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio e per il Polo Museale di Napoli.*

*È per me doveroso ricordare quanti hanno lavorato per il raggiungimento di un risultato che ha richiesto un impegno lungo e difficile: per il Gruppo Intesa Sanpaolo, Paolo M. Grandi, responsabile della Segreteria Generale del Consiglio di Sorveglianza, Andrea M. Massari, responsabile dei Beni archeologici e storico-artistici, e Silvia Foschi, che ringrazio per la capacità di tenere le fila di un lavoro complesso che non si esaurisce nella mostra ma che ha previsto, tra le altre cose, l'organizzazione delle visite al Trittico con Storie della Passione durante il suo restauro e il convegno su Restauro e manutenzione; per la Soprintendenza è per me doveroso e non retorico ringraziare almeno, all'interno di un lavoro collettivo che come sempre ha visto molte persone in azione, Linda Martino, Brigitte Daprà, Laura e Paola Giusti che hanno lavorato con la passione e l'impegno che sempre pongono nella loro attività per la riuscita di una mostra per molti aspetti complessa e difficile.*

Fabrizio Vona

Soprintendente

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico  
e per il Polo Museale della Città di Napoli



## Opere restaurate in collaborazione con:

 Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte (SBSAE Piemonte)

 Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese (SBSAE Milano)

 Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Mantova, Brescia e Cremona (SBSAE Mantova)

 Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto (SBA Veneto)

 Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Verona, Rovigo e Vicenza (SBSAE Verona)

 Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare (SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Venezia)

 Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna (SBA Emilia Romagna)

 Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia (SBSAE Modena)

 Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini (SBAP Ravenna)

 Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze (SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze)

 Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici delle Marche (SBSAE Marche)

 Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo (SBSAE Abruzzo)

 Musei Vaticani

 Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei (SSBA Napoli e Pompei)

 Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli (SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli)

 Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia (SBA Puglia)

 Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria (SBA Calabria)

# Indice generale

- 15 *Introduzione*  
Carlo Bertelli
- 19 *Territorio e conservazione*  
Giorgio Bonsanti
- 25 *Napoli e Restituzioni*  
Fabrizio Vona
- OPERE RESTAURATE NELL'AMBITO  
DI RESTITUZIONI 2013
- 32  *Sarcofago antropoide di Mes-Isis o Figlio di Isis*  
  
*Cartonnage di mummia*
- 42  *Collezione di ceramiche*
- 49  *Stele daunia maschile con armi*
- 52  *Corredo funerario*
- 60  *Stele funeraria detta 'Stele Borgia'*
- 64  Pittore di Varrese (attribuito a)  
*Loutrophoros apula a figure rosse*
- 70  *Corredo funerario*
- 78  Pittore di Dario (attribuito a)  
*Cratere apulo a figure rosse*  
*detto 'Vaso dell'Amazzonomachia'*
- 84  *Manufatti in argento*
- 89  *Stele funeraria*
- 96  *Gruppo di maschere e statuette fittili*
- 103  *Frammenti di affreschi con armi gladiatorie*
- 108  *Gruppo di cinque erme*  
*Erma di divinità maschile barbata*  
*(Dioniso-Platone?), Erma di Milziade,*  
*Erma di personaggio maschile barbato*  
*(Milziade?), Erma del filosofo Carneade,*  
*Erma del filosofo Epicuro*
- 119  *Bassorilievo con il mito di Persefone*
- 125  *Mosaico con scena di lotta*
- 130  *Porzione di emblema in mosaico con figura*  
*di leopardo*
- 136  *Il 'Sarcofago di Giona'*
- 144  *Artefici bizantini, veneti, centroitaliani (?)*  
*Reliquiario della vera croce del cardinale Bessarione*
- 152  Lorenzo di Niccolò di Martino  
*Santi Francesco e Maria Maddalena; Profeta Isaia*
- 160  Bartolomeo di Tommaso  
*Adorazione del Bambino*
- 167  *Ignoto*  
*Crocifisso*
- 176  *Paliotto*

- 184  Inghilterra, Nottingham (?)  
*Trittico con Storie della Passione*
- 195  Benedetto Diana  
*Madonna in trono con il Bambino fra i santi  
Girolamo e Francesco e due donatori*
- 204  Lorenzo Costa  
*Adorazione dei Magi*
- 210  Bottega orafa franco-piemontese  
*Croce astile*
- 217  Galeazzo Mondella, detto il Moderno (?)  
Bottega lombarda  
*Pace*
- 223  Defendente Ferrari  
*Assunzione della Vergine*
- 229  Gaudenzio Ferrari  
*Testa di frate Leone*
- Sperindio Cagnoli  
*Testa di san Pietro martire*
- 238  Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi  
*Madonna con Bambino in trono tra i santi  
Sebastiano e Giorgio (?)*
- 244  Vincenzo Pagani  
*Madonna con il Bambino in trono e i santi  
Pietro apostolo e Francesco d'Assisi*
- 251  Francesco De Tatti  
*Polittico*
- 259  Giansante Aquilano  
*San Girolamo*
- 266  Vincenzo Campi  
*Compianto su Cristo deposto dalla croce  
con le figure della Vergine, di Maria Maddalena  
e di san Francesco d'Assisi adorante*
- 273  Ignoti maestri lombardi  
*Croce reliquiaria*
- 281  Pietro Marone  
*La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico*
- Orazio Rizzardi (o Rizzardo)  
*Cornice*
- Giovanni Andrea Bertanza  
*I Misteri del Rosario*
- 289  Orazio Riminaldi  
*Martirio di santa Cecilia*
- 297  Jusepe de Ribera  
*San Francesco in meditazione*
- 304  Corallai trapanesi e orefici lombardi  
*Calice*
- 308  Giovanni Giuseppe Piccini  
*Inginocchiatoio*
- 318  Giovan Battista Piazzetta  
*Teste di carattere, studi di nudo e di soggetto religioso*
- 334  Francesco Solimena  
*Virtù  
La Sapienza divina, La Fede religiosa, L'Umiltà,  
La Castità*
- 345  Manifattura lionese (*gros de Tours*)  
Ambito dell'Italia settentrionale (veste)  
*Veste di simulacro*
- 352  Manifattura marchigiana  
*Serie di cinque poltrone da parata*
- 359  Antonio Canova  
*Testa di Medusa*
- 367 Bibliografia generale



## Introduzione

Carlo Bertelli

Professore emerito di Storia dell'Arte Medievale e del Rinascimento,  
Università di Losanna

« INDICE GENERALE

Le pratiche e le teorie del restauro, osservate e perfezionate in un'esperienza plurisecolare, man mano che si perfezionavano i concetti del restauro del XX secolo, come la reversibilità, lo studio attento delle proprietà dei materiali, l'elaborazione di nuove teorie estetiche, il rispetto dell'autenticità. Anche se talvolta l'entusiasmo per le invenzioni più recenti della chimica fu contagioso e spesso pericoloso. Si pensi ai danni prodotti ai monumenti di Pavia dai fluosilicati, a quelli di Pisa dal Fomblin, alla soverchia passione per gli strappi di affreschi.

Poi qualcosa di tremendo e impreveduto accadde nel 1966. L'allagamento di Firenze e di ampie zone della pianura veneta, l'acqua alta a Venezia, i disastri meteorologici in Cadore suonarono l'allarme e ci posero davanti a una verità. Quella che non ci eravamo attrezzati per intervenire sul territorio. Non soltanto per sanare con materiali appropriati i danni che erano insorti (la scoperta che il bario poteva sostituire il calcio nella carbonatazione degli affreschi ebbe conseguenze rilevanti nel salvataggio degli affreschi fiorentini), ma soprattutto avevamo smarrito il senso del perché e per come le cose erano nate e si erano conservate. Commentando il recupero del Duomo di Rimini dopo il bombardamento, Cesare Brandi lamentava che l'affresco di Piero della Francesca fosse rimasto in un sacello nascosto, troppo angusto per la contemplazione. Purtroppo dopo diversi anni è stato accontentato. Oggi l'affresco strappato è ben visibile nella navata, ma ha perso tutte le motivazioni per cui Sigismondo, Piero e forse Alberti l'avevano voluto in uno spazio intimo, isolato dalla magniloquenza del nuovo tempio. La fiducia nelle nuove sostanze – per esempio nel pur prezioso Paraloid – ha suscitato in qualche occasione un'incontrollata avversione al restauro in assoluto, al punto di predicare il 'diritto a morire' delle opere d'arte. Ma forse occorreva piuttosto sostenere il loro diritto a ritrovare una loro vita naturale, che soltanto l'anamnesi accurata, lo studio del loro comportamento, l'attenta ricognizione ambientale possono garantire.

Tutto sembrava correre sui binari pazientemente costruiti, quando una catastrofe non meno grave degli eventi del 1966 si abbatté sull'Aquila. Improvvisamente le buone prassi e le buone teorie scomparvero e, mentre la città veniva lasciata al suo destino, si improvvisarono simulacri di *new towns* e le rovine divenivano scenografia per il teatro della politica.

Mentre si approfondiva il solco tra le esigenze spettacolari di una certa politica e la cultura della conservazione e del restauro, altre tendenze meno appariscenti si facevano avanti. La fotografia digitale e il photoshop hanno intaccato la nostra sicurezza circa il vero e il reale. Nel restauro, la tentazione di intervenire, integrare e falsificare è cresciuta. La riproduzione a colori, e con costi sopportabili, ha alterato il senso dei luoghi e della loro autenticità. Oggi il treno da Parigi a Versailles è tappezzato internamente di gigantografie dei soffitti e delle pareti della Reggia. Si è dunque arrivati prima di essere partiti. Nello stesso tempo le opere che si consideravano immobili e inamovibili viaggiano sempre più spesso e la rimozione del contesto è esaltata nell'esposizione, a volte, di un solo capolavoro.

*Inghilterra, Nottingham (?),  
Trittico con Storie della Passione,  
particolare*

In questa prospettiva, l'azione capillare di *Restituzioni*, svolta in collaborazione con le Soprintendenze, potrebbe apparire in controtendenza. È infatti un correttivo e il riconoscimento delle responsabilità verso un patrimonio avvertito come un insieme.

Il tempo dedicato alle opere qui esposte è stato in gran parte rivolto all'analisi preventiva e all'autopsia durante il restauro. Le oreficerie, per esempio, sono state smontate e studiate pezzo per pezzo con la cura con cui uno studioso di botanica separa sepali e petali, corolla, foglie e gambo. Ogni oggetto ha avuto una sua vita materiale e la riscoperta delle misure che l'hanno tenuto in vita è un percorso di culture. Quante storie ci racconta il restauro di una veste di broccato *gros de Tours* giunta in Valtellina, forse sulle vie dell'emigrazione, e trasformata nell'abito di un manichino della Vergine Maria! Cogliamo nel restauro l'intreccio tra cultura artigiana, che è il grande tessuto connettivo della civiltà europea, e i suoi prodotti più alti, le opere d'arte che una tradizione selettiva aveva isolato.

Credo che la nascita di *Restituzioni* sia avvenuta proprio con la nuova presa di coscienza dei legami delle opere con il territorio, e non a caso, per iniziativa di uno studioso come Feliciano Benvenuti, che non era soltanto esperto di banca, ma conoscitore raffinato di stampe antiche. Come presidente della Banca Cattolica del Veneto – oggi confluita in Intesa Sanpaolo –, Benvenuti doveva avere chiara la percezione dei tesori bisognosi di restauro nascosti all'ombra dei mille campanili della regione e conservati nonostante la minaccia della trasformazione sociale in corso, che tendeva a frammentare il patrimonio e a disperderlo nel mercato antiquario.

Da allora *Restituzioni* è stata una presenza costante accanto alla vigilanza delle Soprintendenze. Non si è trattato soltanto di un aiuto finanziario, ma di programmi in un quadro assai ampio di conoscenza e quindi di promozione e comunicazione.

Credo che sia evidente, anche in questa mostra, la preoccupazione dominante di ricucire e restituire i contesti. Eloquente a questo proposito il caso delle cinque erme del Museo Nazionale di Ravenna. Esposte per anni accanto a trafori marmorei sublimi dell'età di Giustiniano, avevano destato un'attenzione distratta. Finché la nuova soprintendente Antonella Ranaldi, che aveva pubblicato studi su Pirro Ligorio e le ville tiburtine, riconosce nelle cinque erme, che un naufragio aveva condotto a Ravenna, proprio i ritratti che Alfonso II d'Este aveva destinato alla sua biblioteca di Ferrara progettata dal geniale architetto e antiquario napoletano Pirro Ligorio. Si coglie in questo episodio l'importanza di un sistema nazionale di Soprintendenze, che consenta di attingere a competenze diramate.

Un'altra apertura alla storia è rappresentata, in mostra, dal trittico d'alabastro con *Storie della Passione* che è tra i capolavori dei maestri scultori di Nottingham, un monumento di grandi dimensioni destinato all'ambizioso complesso realizzato in San Giovanni a Carbonara da re Ladislao, *haut lieu* del tramonto del Medioevo, cui concorsero in stretta collaborazione anche maestri campani, come Perinetto di Benevento, e lombardi, come Leonardo di Besozzo.

Credo che la visita a questa edizione napoletana di *Restituzioni* impressionerà anche per la grande varietà di tecniche e delle necessità di molte specializzazioni all'interno di strategie condivise. Un mosaico in tessere bianche e nere, scoperto in Calabria, con le sue iscrizioni greche appartiene alla cultura della Magna Grecia, ma la sua tecnica è del tutto romana. È interessante allora come questa stessa mostra possa offrire il confronto con un mosaico che ha tutt'altra storia, che difatti proviene dalla colonia romana di *Faventia*, sorta dove non vi erano certo precedenti culturali paragonabili a quelli calabresi. Il restauro del notevole mosaico di

Reggio ha richiesto il confronto con le pratiche e i metodi da lungo tempo acquisiti a Ravenna, dove si opera in stretto rapporto con l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

Una mostra di opere restaurate, come questa, ha un'attrattiva tutta sua. Ci fa entrare nel laboratorio del restauro con una scelta di casi particolari, documenta le ricerche compiute, gli atti che si sono resi necessari, le scelte strategiche. Il restauro è operazione prudente e prolungata, ma richiede decisioni su cui spesso non si può tornare.

È del tutto naturale che il restauro appassioni specialmente i giovani. Stimola la loro curiosità, rende attuali le cose del passato, richiede cultura e manualità. Rompe gli steccati che dividono le scienze umanistiche dalle altre scienze.

Purtroppo i programmi di restauro si trovano oggi di fronte a un problema molto serio. La forte diminuzione del personale delle Soprintendenze, le limitazioni dei nuovi ingressi, hanno la conseguenza di interrompere la trasmissione di esperienze che solo nella pratica quotidiana possono essere apprese. A questo problema si connette quello della scuola.

L'edizione napoletana di *Restituzioni* non si limita a presentare i risultati, ma ha incontrato la collaborazione delle università e degli istituti per approfondire insieme problemi e metodi, teorie e pratiche del restauro, per pensare insieme al futuro.



## Territorio e conservazione

Giorgio Bonsanti

Già Professore Ordinario di Storia e Tecniche del Restauro,  
Università di Firenze

### « INDICE GENERALE

La prima origine di *Restituzioni* sta in una città del Veneto, grande per tradizioni culturali e storia, ma piccola per dimensioni. Da quel nucleo l'iniziativa si è progressivamente estesa, fino a coinvolgere altre città, altre regioni, parti d'Italia non limitrofe, come la Toscana, e oggi la Campania. Una considerazione delle opere esposte nelle mostre intitolate *Restituzioni*, che rendono conto degli interventi conservativi eseguiti, conferma la diffusione di questi ultimi, e attira l'attenzione sulla peculiarità che a usufruire dei frutti del progetto non sono soltanto musei famosi e raccolte d'arte di ampia notorietà, ma anche realtà minori distribuite in aree territoriali meno percorse dal turismo e meno presenti nel patrimonio di conoscenze delle persone di cultura. Questa constatazione richiama alla mente, e proietta in primo piano nella nostra presente attenzione, il termine 'territorio'; sul quale si rende opportuno allora spendere qualche parola. Esso si caratterizza difatti di significati diversificati, a seconda dell'angolatura con la quale lo si esamini. L'accezione prima e più immediata è quella geografica; il territorio è inizialmente un luogo fisico, una porzione di suolo più o meno ampia, delimitabile secondo criteri più o meno estensivi (ogni territorio è a sua volta il risultato di una somma di territori). Esiste, insomma, un tratto caratteristico che identifica quell'area definendola come territorio. Questo elemento distintivo può certamente essere a carattere unicamente naturale; ma in una nazione come l'Italia, assai più spesso l'area comprende anche i segni impressi dall'uomo: le sue residenze, le sue attività di ogni genere, il suo lavoro. Il senso di un territorio pertanto non è solamente geografico, ma anche antropologico e sociale. Una veduta dall'alto ci restituisce una comprensività materiale (il 'colpo d'occhio') e intellettuale (si 'comprende' nel doppio significato di 'capire' e di 'contenere') che però richiede di integrarsi con una prospettiva che oltrepassi la superficie e penetri la profondità; in altre parole, che si connetta con la storia che quel territorio ha vissuto attraverso il tempo, nei suoi fenomeni naturali e antropici. Per quest'operazione, la veduta dall'alto non risulta sufficiente, ed è necessario invece calarsi all'interno dell'area, immergervi, e mettere in movimento una rete omnidirezionale di accertamenti, che studi i fenomeni dell'oggi, ma che per ognuno di essi, naturale o umano, esamini anche i processi storici che lo hanno distinto in passato e lo hanno poi condotto alla sua realtà attuale. In ogni caso, il territorio, la cui origine etimologica richiama colui che era proprietario di una terra, si carica di significati fortemente identitari. L'elemento umano che lo abita lo sente come proprio, esattamente perché ne vive dall'interno le specificità che in buona misura può avere contribuito egli stesso a creare. Un ruolo straordinariamente rilevante in questo quadro lo assume la lingua del posto; non articolo qui l'argomento, se non per richiamare che essa riveste a volte una funzione incredibilmente particolare, come in quei villaggi della Nuova Guinea ove ognuno parla una sua lingua differente e spesso addirittura incomprensibile da quello limitrofo, una differenziazione costruita intenzionalmente proprio allo scopo

di distinguersi e diversificarsi. Il concetto generale di territorio, secondo questa chiave di lettura, è dunque connesso con le idee di movimento e di trasformazione; esso è la sede di una serie ininterrotta di processi diversi, che potranno accordarsi o confliggere, ma che risponderanno in ogni caso a un forte dinamismo. Aggiungo sommamente che questa visione del territorio, che ne riconosce le forti identità, deve per definizione concepirle in aperta e fruttuosa relazione con ogni realtà esterna, e non può confondersi pertanto con un localismo prigioniero di meccanismi gelosi di autodifesa.

Diversa, allora, ci si presenta la nozione di 'paesaggio'. Anni fa ci ricamai un po' sopra, in un intervento che avevo voluto intitolare *Il paesaggio come un quadro*<sup>1</sup>; il succo è che dai tanti documenti relativi al termine e al suo significato, alcuni anche di carattere normativo, emerge comunque una concezione sostanzialmente statica del paesaggio, anche qui naturale ovvero antropizzato che sia. Il paesaggio possiede un'armonia intrinseca, risultato casuale della natura o dell'azione secolare dell'uomo, che non deve essere turbata, intaccata, manomessa; che occorre proteggere respingendo i fattori di cambiamento, che non potrebbero che danneggiarla. All'interno del paesaggio, aggiungo, stanno i panorami, porzioni di paesaggio da intravedere dialetticamente in rapporto con l'azione concettuale e visiva di un osservatore (panorama, da *pan* e *orao*, vedo tutto). Ho voluto introdurre brevemente il riferimento al paesaggio, perché da qualche tempo mi è avvenuto di prendere atto che qualcuno ha inteso contrapporlo polemicamente al territorio, imputando a quest'ultimo termine una sorta di ideologizzazione, nel cui nome sarebbero state compiute in passato numerose forzature. Secondo queste interpretazioni, dunque, dovremmo astenerci dall'impiego della terminologia di territorio, e sostituirla con quella di paesaggio. A mio parere si tratta di due concetti non coincidenti, e continuerò dunque a riferirmi al primo, nel prosieguo del mio discorso.

Perché, se il territorio è sede riconoscibile di attività umane, ne prevede alcune che spiccano fra le altre in quanto particolarmente responsabili nella costruzione della sua identità. Fra queste stanno quelle connesse con la produzione artistica, che da sempre possiede caratteri distintivi particolari. Non per nulla lo storico dell'arte, nel vedere un'opera d'arte a lui sconosciuta, le attribuisce parametri identificativi che hanno a che fare con l'epoca della sua produzione, ma anche con l'area geografica che l'ha originata. Naturalmente si intende sempre una geografia passata al vaglio della storia, come quando si scrive di un quadro che è opera di 'Scuola marchigiana della metà del XVI secolo', e magari si arriva anche a delimitazioni ancora più specifiche. Nel Trecento emiliano, fra i centri di produzione di Modena, di Bologna, di Rimini o di Ferrara c'è differenza. Su un piano appena meno evidente, del resto, anche la produzione artigianale si qualifica in buona misura come tipica di un territorio. Certamente, lo stesso si può dire anche di altre attività, come ad esempio la cucina; con la differenza che mentre risulta agevole e immaginabile riproporre una cucina locale in ambiti diversi (quanti ristoranti cinesi nelle nostre città?), non avrebbe senso impiantare nei nostri centri urbani un'attività artigianale cinese, che so, di intaglio di lacche o di giade; e difatti di norma non succede. Il parametro 'territorio' risulta dunque inerente alla considerazione di un'opera d'arte, per un complesso di motivi. Di norma, essa è stata realizzata dietro specifica richiesta di una committenza, in rapporto con un'occasione particolare, voluta in funzione di una determinata destinazione, e di conseguenza pensata e progettata per quell'utilizzo. La perdita di quei parametri identificativi, come si produce

qualora l'opera non si trovi più nel luogo d'origine, costituisce già un motivo di diminuzione della pienezza dei suoi significati. Le *Opere di Misericordia* del Caravaggio nel Pio Monte di Napoli acquistano indubbiamente un sapore particolare grazie alla loro speciale testimonianza degli intendimenti della committenza, offerta dall'ubicazione attuale ancora in tutto corrispondente a quella dell'origine. A volte, laddove si perda il senso del luogo d'origine, si è in grado di sostituirlo almeno in una qualche misura con altri parametri. Le *Stimmate di san Francesco* di Giotto non sono più nella chiesa di Pisa per cui il dipinto era stato realizzato, ma si trovano nel Museo del Louvre; e in tal caso, avrà acquisito valori di altra natura, che possederanno comunque anch'essi un loro significato. Nella fattispecie, quello di testimoniare le razzie napoleoniche, la concentrazione a Parigi di capolavori da tutta Europa; e più nello specifico, il mancato rientro in Italia dopo la caduta di Napoleone, a differenza di altre opere, e quindi l'episodio ci parlerà dei criteri valutativi messi in atto dal gusto dell'epoca, che privilegiava altre epoche e altri artisti (i quadri di Raffaello furono recuperati tutti all'Italia). Quest'ultima considerazione è valida per tutte le opere confluite nei musei; un'istituzione, quest'ultima, che non è sempre esistita, ma che è nata in determinate epoche e con finalità particolari. Queste possono essere non tutte condivisibili oggi, se rispondono ad esempio non all'intento di mettere a disposizione del pubblico le raccolte delle grandi case regnanti o nobiliari, quanto piuttosto a quello di concentrare opere provenienti dal territorio; ma comunque importa che i criteri che hanno dato origine ai singoli musei risultino almeno facilmente riconoscibili e ricostruibili con gli studi storici. Appare evidente così l'importanza di conoscere le provenienze e la storia passata delle opere esistenti in quei musei che rispondono essenzialmente al criterio della concentrazione dal territorio; un criterio che anche in tempi recenti è stato particolarmente presente, soprattutto nella creazione di musei diocesani che tentassero di rimediare allo spopolamento delle campagne e all'isolamento delle pievi col ricoverare presso di loro le opere a rischio di furto. Altrimenti, concentrazioni temporanee di opere vengono realizzate in caso di disgraziati eventi naturali, e indico in proposito il raduno nel Palazzo Ducale di Sassuolo di quelle danneggiate dal recente terremoto dell'Emilia, oppure rimaste chissà quanto a lungo senza casa per la medesima ragione. Il valore essenziale della provenienza risulta poi particolarmente evidente nel caso dei reperti archeologici, soltanto in parte e casualmente provvisti di qualità artistiche, e assai più spesso consistenti in oggetti di uso quotidiano. La tremenda perdita di significato provocata dai furti, dagli scavi illegali e dall'immissione nei circuiti dell'antiquariato internazionale, ricco di zone d'ombra ove i confini fra il lecito e l'illecito risultano frequentemente indistinguibili, consiste proprio nell'impedire la conoscenza del contesto di scavo, con tutte le preziose, insostituibili informazioni ch'esso di regola fornisce. Dalle considerazioni precedenti, che sarebbe possibile espandere ulteriormente, ma che limitiamo al già detto nella fiducia di avere espresso a sufficienza il nostro intendimento, esce confermato quanto stretto e addirittura indissolubile sia il rapporto del singolo oggetto a valore artistico o antropologico con il suo territorio d'origine; e, al limite, con gli altri territori che l'opera si è per così dire guadagnata nella prosecuzione della sua vita nella società umana. Ogni manufatto significativo è carico di valori che gli appartengono: alcuni gli sono intrinseci, come un suo eventuale interesse storico oggettivo (questo dipinto, questa statua si rivelano importanti per la storia dell'arte), altri gli vengono attribuiti (quei manufatti risulta-

no rilevanti in quanto si rivestono di memorie e di esperienze per una popolazione). In ogni caso, i beni culturali finiscono per costituire sul territorio ciò che possiamo denominare un sistema, vale a dire una rete di relazioni che il corso della storia si è incaricato di tessere progressivamente; e che risulta motivo di autocoscienza e di consapevolezza per la popolazione locale. Alcuni eventi naturali hanno provocato conseguenze ancor maggiori di quanto potesse apparire in un primo momento, proprio per avere inciso sul sistema territoriale, al di là dei danni arrecati ai singoli oggetti. Riferendomi all'alluvione di Firenze del 1966, avevo scritto, trent'anni fa, che «il danno più violentemente inferto dall'alluvione non è stato in realtà la distruzione, per quanto dolorosa e irrimediabile, di alcune singole opere d'arte di importanza grandissima (tutti pensiamo al Crocifisso di Cimabue). Ma l'interruzione proditoria, estesa in ogni direzione, che non ha risparmiato alcuna zona felice, della rete di relazioni costruitesi dal bene culturale sul territorio nel corso della sua storia»<sup>2</sup>. Naturalmente, con le trasformazioni societarie alcune ragioni di identificazioni sono andate modificandosi; in primo luogo, ed è un fenomeno recente, che tutti abbiamo vissuto nel mentre che si manifestava, la diminuzione del senso religioso, almeno nella civiltà occidentale e riferendomi alle religioni tradizionali. Il fenomeno risulta particolarmente notevole per le conseguenze che ha comportato sul nostro rapporto con l'arte figurativa, che nelle nostre società era stata per duemila anni di tanto influenzata dalla religione.

Soltanto poche parole per richiamare qui come l'unità culturale e sociale di un territorio, ma potremmo dire in generale, del nostro territorio, quello della nostra Nazione, sia stata maltrattata negli anni del boom economico e in quelli che lo hanno seguito. Urbanizzazione dissennata, sfruttamento delle rendite di posizione, abbandono generalizzato delle campagne, nessuna considerazione dei valori storici ed estetici interpretati come ostacoli allo sviluppo, hanno condotto ad abbassare drammaticamente il tono del nostro Paese, e hanno comportato i gravissimi dissesti che tutti conosciamo, a conferma che il rispetto del territorio è anche condizione e garanzia di sicurezza per le città e le popolazioni. Il patrimonio artistico, tutelato orgogliosamente dalla nostra Costituzione, è stato trascurato e negletto, i suoi custodi ridotti a confinarsi in attività di mera sopravvivenza. Si è equivocato il valore economico del patrimonio artistico, che pure sicuramente esiste, interpretando i nostri beni come un serbatoio al quale attingere trascurando di curarlo e conservarlo. Essi sono stati considerati come 'giacimenti culturali', come 'il nostro petrolio', disgraziata terminologia che prometteva di godere di uno sfruttamento privo di investimenti e di progetti di futuro. Non si è saputa comprendere la straordinaria potenzialità dei beni culturali di funzionare come motori di sviluppo economico. Anche nei programmi di governo delle forze politiche ben pochi sono quelli nei quali si dimostra la consapevolezza del problema; ed è allora da apprezzare, ad esempio, che un grande Sindacato nazionale abbia inserito recentemente nel suo Piano di Lavoro il concetto di «Territorio come patrimonio artistico e culturale, che va reso fruibile, su cui nuovamente investire [...]», propugnando «un Piano straordinario di occupazione qualificata». Una maniera nuova di concepire i beni culturali nel territorio, insieme e in parallelo con le bellezze naturali, potrebbe difatti offrire al nostro Paese straordinarie opportunità future di occupazione qualificata, a partire dalle necessarie attività di formazione. È impossibile pensare a una ripresa della nostra economia indipendente da una nuova attenzione al territorio in tutte le sue implicazioni.

È anche in base a presupposti di questa natura che suggerisco di considerare la mostra *Restituzioni* di quest'anno. Si vedrà così che le iniziative passate si sono sviluppate sempre più e sempre meglio secondo un concetto di 'territorio' maturo e attivo, tanto da offrire un esempio di valore indiscusso, e tale da assumere una funzione-guida in vista di quel futuro che sperabilmente ci deve vedere impegnati. *Restituzioni* ha risposto alla necessità di conservare per il meglio la realtà fisica e l'essenza storica e artistica di manufatti significativi delle nostre civiltà passate, si trattasse di capolavori pensati ed eseguiti da grandi artisti come di opere sostanzialmente artigianali ma tipiche di un contesto meritevole di essere preservato. I luoghi della loro presenza sul territorio, distribuiti fra un numero considerevole di regioni diverse del nostro Paese, sono sia grandi musei che raccolte minori, che i luoghi della fede. Si è scelto di intervenire anche su oggetti provenienti dallo scavo archeologico, molti dei quali importanti non per una loro qualità artistica che può anche non appartenergli, nemmeno essendo stata prevista e cercata all'origine; ma che risultano significativi ai fini della ricostruzione delle nostre civiltà passate. Le segnalazioni delle opere sono pervenute da soggetti pubblici di varia natura, con in primo luogo le Soprintendenze, aiutate così a far fronte alle loro necessità e ai loro compiti di salvaguardia in questi momenti così critici. I restauri hanno comportato la convergenza di competenze e di professioni diverse, coinvolgendo saperi materiali e immateriali e offrendo così un esempio riconoscibile di incentivazione del lavoro e dell'occupazione. Tutto ciò risponde appieno a quel futuro che auspichiamo per la nostra Nazione, il più prossimo possibile, nel quale un'attenzione al territorio rifondata su nuove basi, e la sua promozione globale, comprenderanno come condizione inscindibile la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali, in un progetto di sviluppo che vedrà coinvolte a vario titolo, in uno sforzo comune, tutte le componenti della società del nostro Paese.

<sup>1</sup> G. Bonsanti, *Il paesaggio come un quadro*, in *La Val d'Orcia viva e verde - Riflessioni sui siti Unesco in Toscana*, atti del convegno (San Quirico d'Orcia, 22-23 giugno 2007), a cura di L. Fornari Schianchi e M. Mangiavacchi, Arcidosso, 2008 pp. 123-136.

<sup>2</sup> G. Bonsanti, *Per una politica del restauro a Firenze*, in *La Città degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, 1982-1983), Firenze 1982, p. 215.



## Napoli e *Restituzioni*

Fabrizio Vona

Soprintendente

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli

### « INDICE GENERALE

Alla sua sedicesima edizione *Restituzioni* approda a Napoli.

Un rapporto che si consolida, quello tra Intesa Sanpaolo e la Città e prosegue una consuetudine di collaborazione iniziata con il restauro degli affreschi di Lanfranco nella cupola della cappella del Tesoro nel Duomo di Napoli, portato a termine nel 1996.

La mostra, a cadenza biennale, che Intesa Sanpaolo promuove, discende dalla volontà, iniziata fin dal 1989 da quella che era allora la Banca Cattolica del Veneto, di affiancare le Soprintendenze nel difficile compito di restituire alla collettività quelle opere d'arte che le vicissitudini del tempo avevano sottratto, a causa del loro cattivo stato di conservazione, alla fruizione.

Il raggio d'azione di questo complesso lavoro, inizialmente limitato al territorio del Veneto, si è nel tempo ampliato e oggi comprende opere di tutto il territorio nazionale e dello Stato della Città del Vaticano.

Le opere d'arte restaurate con i finanziamenti di Intesa Sanpaolo sono, fino a oggi, all'incirca un migliaio, di differente consistenza e tipologia, con testimonianze che dalle opere più antiche arrivano fino alle soglie dell'età contemporanea, comprendendo in esse dipinti su tela e su tavola, sculture, oreficerie, manufatti tessili e molto altro. Sono state interessate dall'azione della Banca non soltanto opere d'arte 'mobili', ma anche di dimensione monumentale, tra le quali vanno ricordati almeno i mosaici pavimentali paleocristiani della Basilica di Aquileia, gli affreschi di Altichiero e Avanzo nella cappella di San Giacomo nella Basilica del Santo a Padova, il portale in bronzo della Basilica di San Marco a Venezia, gli affreschi trecenteschi di Stefano fiorentino dell'abbazia di Chiaravalle milanese, restaurati nel ventennale di *Restituzioni*, oltre agli affreschi di Lanfranco già ricordati.

L'attività di sostegno che Intesa Sanpaolo ha voluto offrire attraverso l'affiancamento alle Soprintendenze nell'attività di tutela e di restauro, dal 1989 viene documentata con la presentazione delle opere restaurate nella mostra, inizialmente a cadenza annuale, dal 2000 a cadenza biennale, la cui 'etichetta' *Restituzioni*, rimasta costante nel tempo, vuole sottolineare che lo scopo del progetto è 'semplicemente' quello di voler restituire alla collettività opere la cui fruizione normale era impedita dal cattivo stato di conservazione.

Un tempo le Soprintendenze organizzavano quasi esclusivamente mostre di restauro. Si trattava di semplici e oneste esposizioni, spesso allestite con estrema penuria di mezzi, che avevano il compito di informare il pubblico dell'attività degli uffici periferici del Ministero; esse rispondevano al dovere, non ancora regolamentato da leggi, di documentare, in trasparenza, alla collettività l'attività della Pubblica Amministrazione in quel particolare settore che è quello della tutela dei beni culturali, attraverso un'attività di 'vera' e semplice valorizzazione.

Il tono di queste mostre era normalmente generalista, nel senso che in esse venivano presentate opere restaurate di differenti epoche e dei differenti ambiti culturali specifici del territorio di competenza della Soprintendenza, e il filo che legava le opere esposte era soltanto quello

del restauro. E, va osservato, il pubblico gradiva questo tipo di mostre poiché, alla difficoltà oggettiva di comprendere i contenuti della storia dell'arte – quelli di certi ambiti culturali 'secondari' e 'periferici', ai quali si accompagnava talvolta la speculare difficoltà di comunicare gli stessi da parte degli ispettori di Soprintendenza – faceva da contraltare la sensazione diffusa che fosse più semplice parlare di restauro. La spiegazione degli interventi veniva fortemente sostenuta dalla presentazione delle fotografie di documentazione, che avevano il compito di spiegare le operazioni di restauro destando la meraviglia dei visitatori che subivano la fascinazione derivante, per esempio, dalla percezione della differenza, apprezzabile da tutti gli utenti, anche da quelli del tutto privi di raffinati strumenti critici di comprensione, tra un 'prima' e un 'dopo' la pulitura.

Ma alla fine di quel tempo semplice tutto è cambiato, il sistema delle mostre ha preso una direzione imprevedibile, si è sostituito alla valorizzazione del patrimonio la creazione delle cosiddette mostre *blockbuster*, quelle che avevano il solo scopo di richiamare il più vasto numero di visitatori possibile con l'utilizzare fin dal titolo dell'esposizione i quattro o cinque nomi di artisti di grandissimo richiamo, sempre gli stessi, costringendo il pubblico a una sorta di cristallizzazione delle proprie conoscenze, svuotando di significati il museo, mettendo da parte le Soprintendenze, impossibilitate a reggere il confronto con quelle mostre sostenute da finanziamenti cospicui.

Dal punto di vista di una Soprintendenza in grande difficoltà quale è quella per il Patrimonio e per il Polo Museale di Napoli l'approdo in città di *Restituzioni* ha un significato che si precisa in questo momento storico in cui la penuria di mezzi e di personale impone un ridimensionamento che ci costringe a lavorare nel nostro compito primario, quello della tutela, e ci impedisce di investire risorse nella valorizzazione, o meglio ci invita a occuparci di valorizzazione solo se essa confluisce nella più saggia volontà di valorizzare lo straordinario patrimonio dei nostri musei e del nostro territorio.

Le mostre di cui si parlava prima – probabilmente quell'epoca è alla sua fine –, organizzate da società esterne, talvolta in conflitto con le Soprintendenze, valorizzavano se stesse; per le Soprintendenze la valorizzazione dovrebbe essere, oggi come in passato, un punto d'arrivo che, se da un lato restituisce alla collettività la piena fruibilità delle opere, dall'altro rafforza nel pubblico la consapevolezza di un legame di appartenenza con le testimonianze del passato, la capacità di riconoscere in esse i segni di un processo ininterrotto di elevazione culturale e di progresso civile.

Si è discusso, in tempi recenti, della conflittualità tra mostra e museo, nella difficoltà di comprendere perché musei straordinari per consistenza delle collezioni, per eleganza di allestimenti, per la variegata offerta culturale, non riescono neanche ad avvicinarsi al numero di visitatori che frequentano le mostre temporanee, e ci si è posto il problema di come intercettare quei visitatori, di come spiegare a essi la qualità del museo. Un grande museo produce probabilmente nel visitatore timore per la vastità del sapere in esso contenuto, mentre la mostra, nella sua dimensione contenuta, rassicura il visitatore sulla sua capacità di comprendere un segmento ben delimitato della storia dell'arte, in cui gli organizzatori lo accompagnano per mano con apparati didattici ben confezionati che lasciano poco spazio alla capacità critica del visitatore, alla sua personale propensione a tessere particolari collegamenti mentali nell'avvicinarsi alle opere d'arte.



*Affreschi del Paradiso di Lanfranco  
nella cupola della cappella del Tesoro  
di San Gennaro nel Duomo di Napoli,  
particolare, foto Luciano Pedicini*

*Restituzioni* ha la funzione, su una scala più vasta di quella che avevano quelle mostre di restauri che un tempo organizzavano le Soprintendenze, di presentare agli italiani la complessità del territorio del Paese, di elaborare una possibilità di senso di appartenenza.

Il legame che unisce Napoli a Intesa Sanpaolo ha una storia lunga, iniziata, come sopra veniva ricordato, con il restauro degli affreschi di Lanfranco nella cappella del Tesoro in Duomo.

Già nell'edizione del 2008 erano stati restaurati con il sostegno della Banca i due *Reliquiari* – quelli del capo e del sangue di san Gennaro – della cappella del Tesoro nel Duomo di Napoli. Capolavoro dell'oreficeria e della plastica trecentesca francese il primo, straordinario palinsesto di opere di orafi e argentieri dal XIV al XVII secolo il secondo, oggetti di incommensurabile valore artistico e devozionale a un tempo, che suggellano al massimo livello il perdurare della profonda unione della città con il proprio santo patrono. La disponibilità della Banca a sostenere le spese per il restauro del *Busto-reliquiario di san Gennaro*, intrasportabile a Vicenza – sede storica dell'esposizione, dalla sua prima edizione fino a quella del 2011 – per il suo valore artistico

e religioso, dimostra inequivocabilmente come il progetto *Restituzioni* abbia saputo, proprio nel caso napoletano, prescindere dalle esigenze espositive per privilegiare i fini conservativi.

Erano invece esposti a Vicenza, nell'edizione del 2008, altre due importanti opere provenienti dal Duomo di Napoli, il trecentesco *Ritratto funerario dell'arcivescovo Uberto d'Ormont* di Lello da Orvieto e la preziosissima *Stauroteca di san Leonzio* in oro, argento e smalti, entrambi non fruibili prima del restauro e oggi invece esposti al Museo Diocesano nella chiesa di Donnaregina Nuova e 'restituiti' al pubblico. Ancora, nell'ultima edizione della mostra, che per la prima volta, oltre che a Vicenza, approdava a Firenze, troneggiava scintillante al centro dei saloni di Palazzo Pitti il magnifico *San Michele arcangelo* a figura intera della cappella del Tesoro di San Gennaro, scultura in argento di Lorenzo Vaccaro e Gian Domenico Vinaccia, capolavoro della produzione artistica napoletana della fine del Seicento ed espressione della devozione a uno dei compatroni della città di Napoli.

Certo, dunque, di una particolare sensibilità mostrata da Intesa Sanpaolo nei confronti del patrimonio napoletano, pochi mesi dopo avere assunto il ruolo di guida della Soprintendenza napoletana, ho caldeggiato presso i vertici della Banca, presso il professor Giovanni Bazoli, in particolare, l'ipotesi di realizzare la mostra a Napoli, al Museo di Capodimonte. La perfetta omogeneità degli obiettivi della Soprintendenza con quelli – altamente culturali e profondamente disinteressati – di Intesa Sanpaolo, la convinzione che il corretto rapporto pubblico-privato sia inesauribile fonte di sviluppi, la consapevolezza della magnificenza espositiva della sede proposta mi hanno spinto a insistere con decisione.

Ecco oggi, dopo la scorsa edizione, quella ospitata da Firenze, per la prima volta *Restituzioni* giunge a Napoli, capitale del sud, al Museo di Capodimonte, reggia borbonica sulle pendici settentrionali della città, e a Palazzo Zavallos Stigliano, antica residenza nobiliare oggi sede museale di Intesa Sanpaolo, nel cuore della città.

A Capodimonte, nella sala Causa, fra i capolavori di epoche diverse e afferenti tanto ai territori dell'archeologia quanto a quelli della storia dell'arte, provenienti da tutta Italia e dalla Città del Vaticano, viene esposta la rara e sconosciuta *Croce reliquiaria* in cristallo di rocca di fine Cinquecento-inizi Seicento del Tesoro di San Gennaro, mentre al secondo piano del museo, nella sua definitiva collocazione, è visibile lo straordinario trittico inglese in alabastro policromo con *Storie della Passione*, capolavoro della scultura tardogotica d'Oltralpe; realizzato a Nottingham, nella seconda metà del XV secolo, presente a Napoli *ab antiquo* grazie a Ladislao d'Angiò Durazzo, cui sarebbe appartenuto, il grande polittico proviene dalla chiesa di San Giovanni a Carbonara, 'pantheon' degli ultimi Angiò.

A Palazzo Zavallos, invece, oltre alla *Testa di Medusa*, rarissima scultura in rame e bronzo di Canova proveniente da Bassano del Grappa, si presentano opere archeologiche provenienti dal Meridione d'Italia, fra cui cinque capolavori del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: la *Stele Borgia*, due affreschi staccati dalla Caserma dei Gladiatori di Pompei, un magnifico *Vaso dell'Amazzonomachia* e una *loutrophoros*.

*Restituzioni* a Napoli ci offre l'occasione per rinsaldare il legame museo-territorio grazie alla presentazione *in situ*, nella chiesa dei Santi Apostoli, dei quattro dipinti su rame di Francesco Solimena, inseriti nell'altare Pignatelli restaurati con il sostegno di Intesa Sanpaolo e lì ricollocati, al termine del restauro, nel contesto d'origine.

28 Nelle immediate vicinanze della chiesa dei Santi Apostoli, nel pieno del tessuto connettivo e

vibrante del centro antico della città, la mostra si estende al Museo del Tesoro di San Gennaro nel Duomo di Napoli e al Museo Diocesano di Donnaregina Nuova, con la presentazione di opere già oggetto di interventi conservativi nelle passate edizioni di *Restituzioni* e oggi esposte con filmati illustrativi degli interventi.

Sono certo che sarà questa l'occasione per rinsaldare il necessario rapporto tra la città e i propri musei, girando tra le varie sedi espositive di *Restituzioni*, ma godendo anche della straordinaria ricchezza e bellezza del nostro patrimonio, cui oggi si aggiunge, grazie al sostegno dell'istituto bancario, un altro importante tassello.

Piena sintonia d'intenti è stata anche nel puntare a un'iniziativa 'viva', preceduta dall'apertura alla città, con lezioni dedicate, del cantiere di restauro del trittico con *Storie della Passione* di alabastro, e che verrà poi resa articolata e dinamica grazie a uno specifico convegno di studi sulle problematiche conservative degli oggetti restaurati e soprattutto sulle prospettive di una normale e quotidiana attività di manutenzione di cui a Napoli particolarmente si sente l'impossibilità della realizzazione.

Una mostra di restauro che include opere provenienti da tutto il territorio nazionale è un'assoluta rarità e permettetemi di sottolineare – in un settore che per molti anni ha impegnato gran parte della mia attività professionale – come la possibilità di confrontare tanti interventi, e su materiali così disparati, sarà certamente fonte di nuovi stimoli e riflessioni. Alla gratitudine mia personale e a quella istituzionale della Soprintendenza che mi onoro di rappresentare, nei confronti di Intesa Sanpaolo e di *Restituzioni* vorrei poter aggiungere quella di tutta la Città di Napoli, ferita a morte, e non soltanto nel suo straordinario patrimonio d'arte, ma tuttavia vitale e combattiva, consapevole delle sue possibilità e del suo futuro.



Opere restaurate nell'ambito di *Restituzioni 2013*

1. *Sarcofago antropoide di Mes-Isis o Figlio di Isis*  
XXII - inizi XXV dinastia egiziana (944-747 a.C.)

*tecnica/materiali*  
tempera su legno

*dimensioni*  
198,5 × 63 × 39,3 cm

*provenienza*  
Egitto, località ignota; collezione  
universitaria (già Lambertini)

*collocazione*  
Bologna, Museo Civico Archeologico

*scheda*  
Daniela Picchi

*restauro*  
Giovanna Prestipino

con la direzione di Daniela Picchi  
(Museo Civico Archeologico  
di Bologna)

*indagini*  
OPD - Opificio delle Pietre Dure;  
CNR - Consiglio Nazionale  
delle Ricerche, ICVB - Istituto  
per la Conservazione e la  
Valorizzazione dei Beni Culturali;  
CNR - Consiglio Nazionale  
delle Ricerche, IVALSA - Istituto  
per la Valorizzazione del Legno  
e delle Specie Arboree; INFN -  
Istituto Nazionale di Fisica Nucleare,  
Laboratorio di Tecniche Nucleari  
per i Beni Culturali; Dipartimento  
di Chimica e Chimica Industriale,  
Università di Pisa

*Cartonnage di mummia*  
epoca greco-romana (I secolo a.C. ca)

*tecnica/materiali*  
tempera su *cartonnage*

*dimensioni*  
7 × 29,2 cm; 20,8 × 31,9 cm;  
46,3 × 23 cm; 17,9 × 22,3 cm

*provenienza*  
Egitto, località ignota; collezione  
universitaria (già Lambertini)

*collocazione*  
Bologna, Museo Civico Archeologico

*scheda*  
Daniela Picchi

*restauro*  
Cristina de' Medici, Cinzia Oliva,  
Giovanna Prestipino

con la direzione di Daniela Picchi  
(Museo Civico Archeologico  
di Bologna)

*indagini*  
OPD - Opificio delle Pietre Dure;  
CNR - Consiglio Nazionale  
delle Ricerche, ICVB - Istituto  
per la Conservazione e la  
Valorizzazione dei Beni Culturali;  
Dipartimento di Chimica e Chimica  
Industriale, Università di Pisa

« INDICE GENERALE

Il sarcofago egiziano di *Mes-Isis* o Figlio di Isis (Kminek-Szedlo 1895, n. 1963) e il *cartonnage* di mummia (*ibidem*, nn. 2000-2002, 2004) scelti dal Museo Archeologico di Bologna nell'ambito dell'edizione 2013 di *Restituzioni* appartengono alla collezione del bolognese Prospero Lambertini, che diventa papa nel 1740 con il nome di Benedetto XIV (1675-1758) (Prospero Lambertini 2004; De Angelis 2008).

Sin da inizio mandato il pontefice persegue con tenacia l'obiettivo di restituire prestigio culturale alla sua città natale, fornendo risorse, strumenti e materiali all'Istituto delle Scienze che Ferdinando Mar-

sili aveva fondato nel 1712 con finalità molto simili (*La politica* 2010; *La scienza delle armi* 2012). I frequenti doni del pontefice all'istituto includono alcune antichità egiziane di notevole interesse storico-artistico e antropologico: il rilievo del faraone Nectanebo I rinvenuto nei pressi della chiesa di Santa Prisca a Roma nel 1709 (Ficoroni 1744, p. 80; Picchi 2010, pp. 25-26, 70-71), il grande sarcofago antropoide di *Mes-Isis* e quattro mummie di adulto, tre delle quali con *cartonnage* e/o iscrizioni sul bendaggio. Si tratta di materiali piuttosto rari che arricchiscono il nucleo di piccoli *funeralia* raccolti da altri illustri

bolognesi (*L'antichità del mondo* 2002, pp. 56-57; Picchi 2004, pp. 51-86; Ead. 2010, pp. 21-26) e lo rendono meta di viaggio accattivante per gli eruditi sensibili al fascino dell'antica civiltà faraonica. La provenienza collezionistica, le modalità di spedizione e i tempi di arrivo a Bologna degli *aegyptiaca* Lambertini sono abbastanza documentati, ma le ricerche d'archivio, ancora in corso, potrebbero riservare ulteriori sorprese. Molte informazioni compaiono nelle lettere che Benedetto XIV invia con regolarità settimanale sia a Filippo Maria Mazzi, suo ministro di casa e soprintendente generale della Mensa Arcivescovile di Bologna

(*Due carteggi inediti* 1987), sia al marchese Paolo Magnani, amico d'infanzia e confidente (*Le lettere di Benedetto XIV* 2011). Gli epistolari, purtroppo caratterizzati da qualche lacuna temporale, segnalano la presa consegna da parte del fidato Magnani di tre mummie, che il pontefice destina alla sezione di Storia Naturale dell'istituto e alle cure del suo responsabile, Giuseppe Monti. Il tutto avviene in poco più di due anni: «una superba mummia, che sta giacente in un letto ed il letto è disegno ed invenzione del Cavaliere Bernini» giunge da Roma entro il 4 luglio 1742 (*Due carteggi inediti* 1987, II, 1, nn. 101 e 114); una mummia appartenuta al



*Dopo il restauro, coperchio del sarcofago di Mes-Isis*



*Dopo il restauro, cassa del sarcofago di Mes-Isis*



Prima del restauro, coperchio del sarcofago di Mes-Isis



Prima del restauro, cassa del sarcofago di Mes-Isis



Prima del restauro, lato destro del sarcofago di Mes-Isis

cardinale Giudice, e da lui esposta nella propria abitazione per godere della compagnia pomeridiana dei molti curiosi, arriva sempre da Roma entro il 2 maggio 1744 (*Le lettere di Benedetto XIV*, 2011, 1744, pp. 220-222, nn. 35-36 e p. 240, n. 46); «un'altra bella mummia [...] ritrovata in Venezia» da monsignor Martino Innico Caracciolo è consegnata in città di lì a pochi mesi, entro il 22 luglio dello stesso anno (*ibidem*, p. 242, n. 47 e p. 263, n. 58).

Il confronto dei carteggi Lambertini con l'inventario *Regali fatti dalla Santità di N.S. all'Istituto nel tempo del Suo Pontificato sino al presente Ottobre 1744* (ASB, Assunteria d'Istituto, *Diversorum*, b. 13), che menziona due delle tre mummie già a Bologna – il dono di monsignor Caracciolo potrebbe essere ancora

in consegna a Magnani –, aiuta a circoscrivere l'arrivo dell'ultima mummia Lambertini al periodo tra il 1744 e il 1751. In quell'anno, infatti, Giuseppe Gaetano Bolletti pubblica il volume *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna [...]* (BOLLETTI 1751), che fornisce una panoramica completa della stanza allestita da Monti per questi *naturalia*, aumentati nel frattempo ad almeno quattro unità: «Sonovi [nella quinta stanza di Storia Naturale, n.d.r.] in primo luogo varj antichissimi cadaveri di Egizj imbalsamati, e, come fu in uso di quelle genti, all'età consecrati. Uno ve n'è in nobile custodia racchiuso, ed a tutti visibile, e molto vagamente vestito, e cadavero credesi di personaggio molto fra quelle genti distinto. Altro di questi quasi posto sul feretro, è soste-

nuto da certi egizj animali. Gli altri sono chiusi in iscatole di legno, una delle quali esprime essa pure la forma dell'egizio cadavere. Sono però, e le scatole, e i già detti animali, e il feretro fatti non pessimamente, ma con tanta durezza di stile, che sentono dell'antichità egizia essi pure. E in queste cose, a dir vero, più debbe ammirarsi l'industria degli egizj».

Il passo di Bolletti parrebbe menzionare anche il sarcofago antropoide di *Mes-Isis*, quando accenna alla «iscatola di legno» dalla «forma dell'egizio cadavere». Le considerazioni dell'autore sulla «durezza di stile» della cassa antropoide evocano alla mente le integrazioni sostanziali subite dal sarcofago in una data ancora imprecisata precedente il 1789, integrazioni che modificano la percezione del manufatto,

falsandone parzialmente lo stile di esecuzione, l'apparato iconografico e le iscrizioni in geroglifico dipinte a vivaci colori sul coperchio e sul pilastrino della cassa.

Nell'estate del 1789, infatti, l'erudito danese Georg Zoëga intraprende un viaggio da Roma a Venezia allo scopo di visitare le principali raccolte antiquarie dell'Italia centro-settentrionale, e l'Istituto delle Scienze di Bologna ne rappresenta una tappa fondamentale proprio per le antichità egiziane possedute. La ricchezza cromatica, iconografica e linguistica del sarcofago di *Mes-Isis*, così come delle mummie Lambertini, catalizza l'attenzione dello studioso, che fornisce una loro descrizione tanto dettagliata nei *Monumenti antichi osservati nel viaggio fatto nell'anno 1789 nei mesi di Luglio, Agosto, Settembre* (NKS 357b fol., XIII, 3, 2; XIII, 3, 3, 1 e 8) da permetterne l'identificazione precisa e la verifica dello stato conservativo.

A eccezione di una mummia «sfasciata, e poi di nuovo talqualmente riattata», gli *aegyptiaca* Lambertini godono allora di buona salute. Apparentemente ben conservata sembra essere «la cassa della mummia grande» ovvero il sarcofago di *Mes-Isis* al quale lo studioso presta grande attenzione. Le ragioni di questo suo interesse sono esplicitate nelle *Notizie Antiquarie* al principe Friederich di Danimarca dell'ottobre 1789 (*Georg Zoega* 2012, II, p. 369, n. 422; PICCHI 2010, pp. 22-23): «Per i miei studi egiziani qui [Istituto delle Scienze, n.d.r.] ho trovato cose ottime. Nessun altro museo in Italia ha due sarcofagi [il secondo sarcofago è di collezione Cospi, n.d.r.] così ben dipinti e ben conservati e quattro corpi altrettanto ben conservati. Le pitture sia degli uni che degli altri sono estremamente interessanti e mi hanno aperti nuovi orizzonti. [...] Una cosa è particolarmente notevole, i geroglifici sul sarcofago più grande sono di colori diversi. Questo ci permette di indicare con più precisione il suo significato. Se avessimo più reperti di questo ge-

nere, potremmo fare questo primo passo nella lettura dei geroglifici con meno difficoltà e più fiducia». Il «primo passo» sarà compiuto da Jean-François Champollion solo nel 1822, ma Zoëga va considerato a ragione un suo precursore proprio per i prolungati studi filologici condotti sui testi in geroglifico, inclusi quelli bolognesi. La scarsità di documenti allora disponibili, che lui stesso lamenta, non lo aiuta purtroppo a rilevare le irregolarità stilistiche e iconografiche della lunga iscrizione dipinta sul coperchio del sarcofago di *Mes-Isis* e, di conseguenza, a capire che la parte finale del testo è frutto di un'integrazione moderna. La corrispondenza perfetta tra il disegno tracciato nei suoi appunti di viaggio e l'iscrizione ancora oggi visibile sul coperchio, fissa quindi nel 1789 il *terminus ante quem* generico di un primo restauro sostanziale subito dal sarcofago, che potrebbe essere addirittura anticipato al 1751. Un'ipotesi, quest'ultima, avallata non tanto dalle parole di Bolletti e dai documenti d'archivio sino a ora esaminati, ma piuttosto dai risultati delle indagini condotte quale premessa fondamentale a un nuovo intervento di restauro finalizzato al consolidamento della struttura lignea, al ripristino dell'adesione pittorica e dei corretti rapporti cromatici tra parti originarie e di integrazione, molto numerose.

La complessità dello studio conoscitivo e conservativo di quest'opera ha richiesto un articolato progetto diagnostico per identificare, caratterizzare ed, eventualmente, datare i materiali costitutivi di un sarcofago la cui decorazione policroma su fondo bianco e le cui fattezze sono attribuibili su base tipologica alla XXV-XXVI dinastia (747-525 a.C.) (TAYLOR 2001, pp. 174-176). Il grande sarcofago di *Mes-Isis* riproduce nell'insieme di cassa e coperchio le sembianze di una mummia avvolta in un sudario di lino. La testa è coperta da una voluminosa parrucca a fasce parallele alternate di colore giallo e blu, che si suddivide in tre bande: una

posteriore molto larga e due anteriori – più strette e lunghe –, che incorniciano il volto caratterizzato da incarnato rosa, labbra rosse e barba osiriaca blu al mento. L'ampio collare *wsh*, posto a ornamento del torace, è costituito da due serie di undici e sei fili a pendenti geometrico-floreali, separati tra loro da sottili fasce di colore giallo e raccolti in due teste di falco all'altezza delle spalle. La dea alata Nut, seduta sul tallone destro e con il disco solare sulla testa, stende le proprie ali sull'addome del defunto, stringendo in ciascuna mano un segno *nh* della vita. Sotto di lei, sono dipinte cinque colonne di geroglifici policromi corrispondenti alla formula 368a-b dei *Testi delle Piramidi*, spesso documentata sui coperchi dei sarcofagi e sulle volte delle camere funerarie (BILLING 2002, pp. 85-107), che è stato possibile interpretare solo nella parte autenticamente egiziana: «Parole da pronunciarsi da parte del defunto degno di onore sotto la protezione di Ptah-Sokar-Osiris, signore del santuario Shetit (oltretomba, n.d.r.). Oh tua madre Nut si è distesa sopra di te nel suo nome di *st pt* (GRECO 2010, pp. 31-45). Ella ha fatto in modo che tu esista come un dio senza nemici, nel nome di un dio [nei riguardi di Seth]. Ti protegge da ogni situazione nefanda [nel suo nome di grande bacino...] (ELIAS 1993, p. 605) Figlio di Isis il giustificato per l'eternità».

Tre grandi pseudo-geroglifici – un *nh*, un cerchio riquadrato all'interno e un triangolo – riempiono gli spazi ai lati delle cinque colonne di testo delimitate da una spessa linea blu, correlandosi in modo speculare. Una seconda iscrizione di due colonne, dipinta sul pilastrino dorsale e anch'essa ampiamente rimaneggiata, collega la banda posteriore della parrucca alla base del sarcofago.

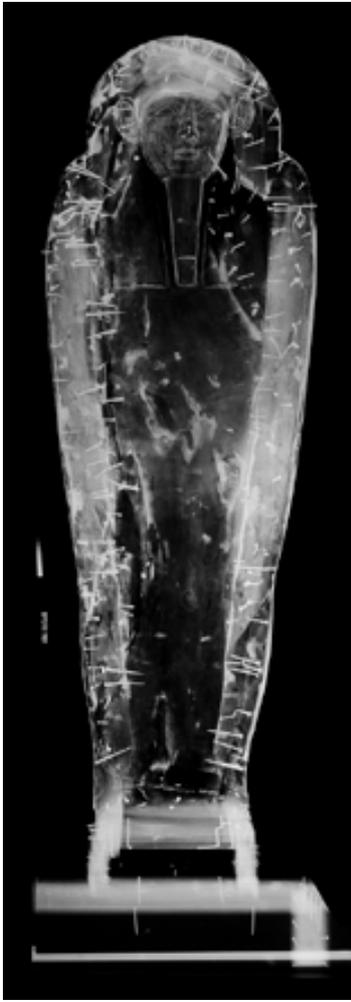
Un esame autoptico delle superfici ha evidenziato con chiarezza la presenza di discontinuità superficiali, *craquelures* e disomogeneità in buona parte derivate dall'inserimento di numerosi elementi lignei che



*Durante il restauro, volto di Mes-Isis in luce visibile*

integrano la struttura originaria, lacunosa soprattutto nelle parti aggettanti e alle estremità – i piedi del sarcofago, in particolare, sono stati rifatti e lasciati senza decori pittorici. In molti casi gli inserti mostrano una diffusa presenza di fori di sfarfallamento da attacco entomatico e una stesura pittorica sottile che può lasciare a vista la superficie lignea, talvolta lavorata a sgorbia. L'ancoraggio degli inserti di restauro alla struttura originaria risulta effettuato tramite grossi chiodi in ferro forgiati a mano, di cui si intravedono in più punti le teste, non sempre occultate dagli strati pittorici di restauro moderno. Le integrazioni differiscono dalle parti originali

nel modellato (si veda la spigolosità delle volute dell'orecchio sinistro rispetto a quello destro) e nei pigmenti, che corrispondono per macro-area cromatica ma non per toni e densità (si veda il diverso colore giallo delle braccia della dea alata). Da un punto di vista stilistico-iconografico, il risanamento delle lacune strutturali ha determinato due tipi di integrazione pittorica: dove la struttura originaria è preponderante e il repertorio iconografico ricostruibile, l'integrazione è mimetica; in corrispondenza delle lacune maggiori e in assenza di chiari punti di riferimento iconografici, lo schema decorativo è stato modificato nel rispetto di una composizione simme-



Durante il restauro, indagine radiografica (RX) del coperchio del sarcofago di Mes-Isis



Durante il restauro, interno-cassa del sarcofago di Mes-Isis

trica. I tre grandi pseudogeroglifici ai lati dell'iscrizione, ad esempio, sul lato sinistro riempiono la lacuna iconografica corrispondente a un'ampia integrazione strutturale; sul lato opposto, invece, si sovrappongono alla stesura pittorica originaria che traspare in più punti per ridare unità d'insieme all'apparato iconografico.

L'articolato progetto diagnostico successivo ha confermato quanto già rilevabile dall'esame autoptico, aggiungendo nuove informazioni. Come prassi, si è partiti dalle indagini non distruttive, privilegiando le cosiddette tecniche di *imaging*. La prima indagine non invasiva eseguita è stata la radiografia (RX) che ha permesso di distinguere le parti originali da quelle aggiuntive,

individuare le tecniche di assemblaggio e valutare l'attuale stato conservativo della struttura del sarcofago. L'RX ha rilevato la presenza di un'asse centrale convessa all'esterno e piana all'interno – elemento portante della struttura sia nel coperchio sia nella cassa – alla quale si raccordano a giunti vivi e con cavicchi due elementi tagliati sempre in senso longitudinale, che creano il profilo antropoide del sarcofago. I punti di raccordo tra gli assiti, causa delle maggiori fragilità strutturali, hanno subito numerose e massicce integrazioni di restauro, riconoscibili tramite RX nell'elevato numero di segmenti lignei delle fasce laterali e nel loro assemblaggio tramite chiodi ribattuti a mano, di lunghezza e diametro diversi. Un

discorso a parte meritano due integrazioni alla sommità del capo, una nel coperchio e una nella cassa, ricavate da un tronco tagliato trasversalmente e raccordate alla struttura con tecnica di assemblaggio 'a coda di rondine', la cui funzione era quella di completare la sommità del sarcofago.

I risultati dell'RX hanno quindi fornito la mappatura per identificare le specie legnose originali/di restauro. Le indagini sono state eseguite solo in minima parte tramite analisi autoptica delle caratteristiche macroscopiche del legno a causa della pellicola pittorica esterna e dei numerosi strati di una sostanza bruna interna al sarcofago – su campionatura sono state individuate una gomma di alberi da frutta e una sostanza vinilica – che ne precludono quasi completamente la vista. Un mirato prelievo di campioni, e il loro successivo trattamento secondo le linee-guida previste nella norma italiana UNI 11118:2004, hanno attestato la presenza di quattro specie legnose. Le parti originali della struttura sono in *Ficus sycomorus*, molto utilizzato dagli egiziani nonostante la tessitura grossolana di questa specie legnosa: fornisce assiti di grandi dimensioni con i suoi possibili 6 metri di diametro, è facilmente lavorabile e ha rilevanti implicazioni religiose. I cavicchi e i tenoni di connessione sono ricavati dalla più resistente *Acacia Nilotica*. La maggior parte delle integrazioni lignee di restauro e i piedi del coperchio sono in *Populus sp.*, una specie legnosa non attestata in Egitto, molto diffusa invece nelle regioni temperate del nord, il cui legno è ampiamente utilizzato nella produzione di statue, dipinti, strumenti musicali ecc. Tre tasselli in *Ulmus sp.*, inseriti nella parte superiore della testa e a connessione dei piedi con il resto del coperchio, completano il quadro delle integrazioni di restauro finalizzate al consolidamento della struttura.

Specie legnose così diverse per qualità anatomiche, aree di diffusione e utilizzo suggeriscono l'ipotesi di una sequenza di interventi di re-

stauro, uno dei quali molto integrativo, che potrebbe essere anticipato di almeno un secolo rispetto al *terminus ante quem* del 1789 fornito da Zoëga. Le misure  $^{14}\text{C}$  di un campione di *Populus sp.*, infatti, datano gli elementi lignei utilizzati per questo intervento agli anni tra il 1445 e il 1635. In assenza di documenti d'archivio che illustrino meglio la storia antiquaria del sarcofago, questo *range* cronologico difficilmente potrà essere ristretto o precisato, perché non sappiamo se il legno fosse stagionato o di riutilizzo – fatto che sposterebbe la datazione dell'intervento verso il XVII-XVIII secolo –; non possiamo stabilire inoltre la posizione del campione rispetto agli anelli di crescita del tronco, se centrale o periferica: anche in questo caso la datazione oscillerebbe di vari anni. Per quanto riguarda la campionatura del *Ficus sycomorus*, e di conseguenza il periodo di produzione del sarcofago, la datazione al radiocarbonio anticipa almeno alla XXII - inizi XXV dinastia (944-747 a.C.) l'attribuzione considerata più verosimile su base tipologica, evidenziando un intervallo di età calibrata compreso tra il 905 e il 790 a.C.

Passando dalla struttura alla pellicola pittorica sovrapposta, i risultati ottenuti tramite l'uso combinato di tecniche d'indagine diverse – quelle fotografiche speciali (analisi di *imaging*), quelle che riportano gli elementi chimici presenti in un dato volume o in un dato strato (fluorescenza a raggi X o XRF, microscopia elettronica a scansione o EDX) e quelle che restituiscono dati spettrofotometrici relativi alla presenza di determinate molecole o gruppi di legami (spettroscopia di riflettanza nel visibile a fibre ottiche o FORS, spettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier o FTIR) – hanno permesso l'identificazione e la localizzazione di numerosi materiali pittorici utilizzati sia nelle fasi di produzione sia di restauro.

Dallo studio in sezione lucida dei campioni degli strati sottostanti la pellicola pittorica è emersa la presenza di due tipi principali di



*Durante il restauro, volto di Mes-Isis in fluorescenza ultravioletta indotta o UVfl*



*Durante il restauro, volto di Mes-Isis in fluorescenza ultravioletta in falsi colori o UVfc*



*Durante il restauro, volto di Mes-Isis in infrarosso in falsi colori o IRfc*



*Durante il restauro, volto di Mes-Isis luminescenza infrarossa indotta dal visibile o VIL*



*Durante il restauro, disegno originale di divinità mummiforme in riflettografia all'infrarosso (IR 1800 nm) sul lato destro del sarcofago di Mes-Isis*

preparazione: nelle aree originali lo strato preparatorio, di colore bianco e spessore variabile ( $\mu\text{m}$  20-150), è costituito da carbonato di calcio o calcite ( $\text{CaCO}_3$ ), molto comune nei manufatti egiziani; nelle aree consolidate con il *Populus sp.* o sovradipinte in seguito a questo massiccio restauro integrativo – ad

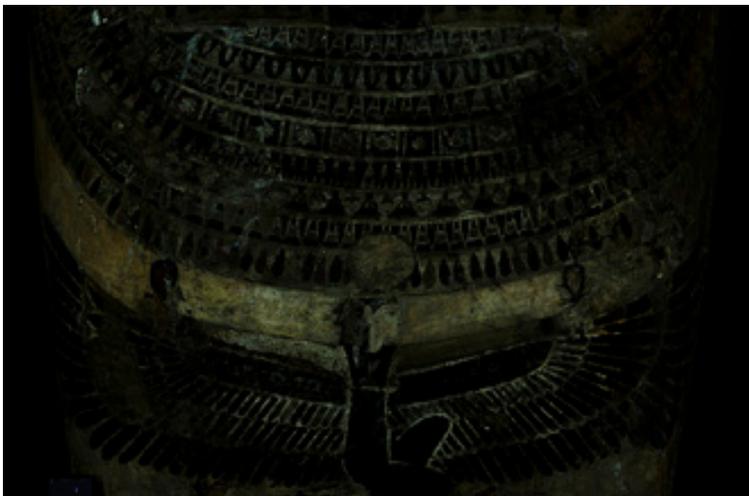
esempio in corrispondenza dei tre pseudogeroglifici sul lato destro – si riscontra un duplice livello preparatorio caratterizzato dalla presenza di carbonato di calcio e allumosilicati a cui si sovrappone un'imprimatura a base di bianco di piombo. Alcune campionature hanno inoltre segnalato la presenza

di una preparazione a base di gesso sottostante la pellicola pittorica di restauro, che potrebbe corrispondere a interventi di stuccatura o di ripresa di modellato della superficie lignea. In corrispondenza dei tre elementi in *Ulmus sp.* e in qualche altra integrazione lignea in *Populus sp.*, all'opposto, manca qualsiasi preparazione alla pellicola pittorica e risultano più o meno evidenti i segni della lavorazione a sgorbia del legno.

La decorazione sovrapposta al bianco dello strato preparatorio, in tutte le varianti documentate, si declina nei colori abituali per l'arte egiziana del bianco, nero, giallo, rosso, blu e verde, normalmente applicati secondo questa precisa sequenza. Per quanto riguarda le campiture bianche, le analisi puntuali hanno indicato la presenza diffusa e omogenea della preparazione a base di bianco di piombo, che funge anche da pellicola pittorica in buona parte del sarcofago restaurato. Il bianco diverso è invece rilevato all'interno dell'occhio destro per il quale si ipotizza l'uso di bianco di zinco ( $\text{ZnO}$ ) o di litopone ( $\text{ZnS}+\text{BaSO}_4$ ), riconducibili con ogni probabilità a un restauro novecentesco.

In nero sono tracciati il disegno iniziale che definisce le aree di campi-

tura cromatica, i profili delle figure, alcuni particolari della decorazione e del testo in caratteri geroglifici, i tratti somatici del volto. Per una migliore comprensione del tracciato preparatorio, che traspare in più punti ai lati delle cinque colonne di geroglifici, sono state fondamentali le indagini all'infrarosso riflesso (IR 1000 nm) e la riflettografia nell'infrarosso (IR 1800 nm), benché molto limitate nella lettura degli strati più profondi della pellicola pittorica soprattutto dalla diffusa presenza di piombo nella base preparatoria di restauro. Si è così evidenziata la presenza di uno schema iconografico documentato nei sarcofagi di XXII-XXVI dinastia (944-526 a.C.), che esalta il ruolo della dea del cielo Nut quale protettrice del defunto (KUENY, YOYOTTE 1979, pp. 106-109, n. 125). Ai lati della dea, raffigurata al centro del sarcofago, si affiancano Isis e Nephtis, che le offrono il segno *nb*, mentre ai lati del testo in geroglifici, contenente un inno in suo onore, sono dipinte tre divinità mummiformi per lato che stringono nelle mani giunte dinanzi a sé una lunga benda e uno scettro *w3s*. Per quanto riguarda i colori gialli, sono stati rilevati due diversi pigmenti: l'orpimento ( $\text{As}_2\text{S}_3$ ), utilizzato soprattutto nella pellicola



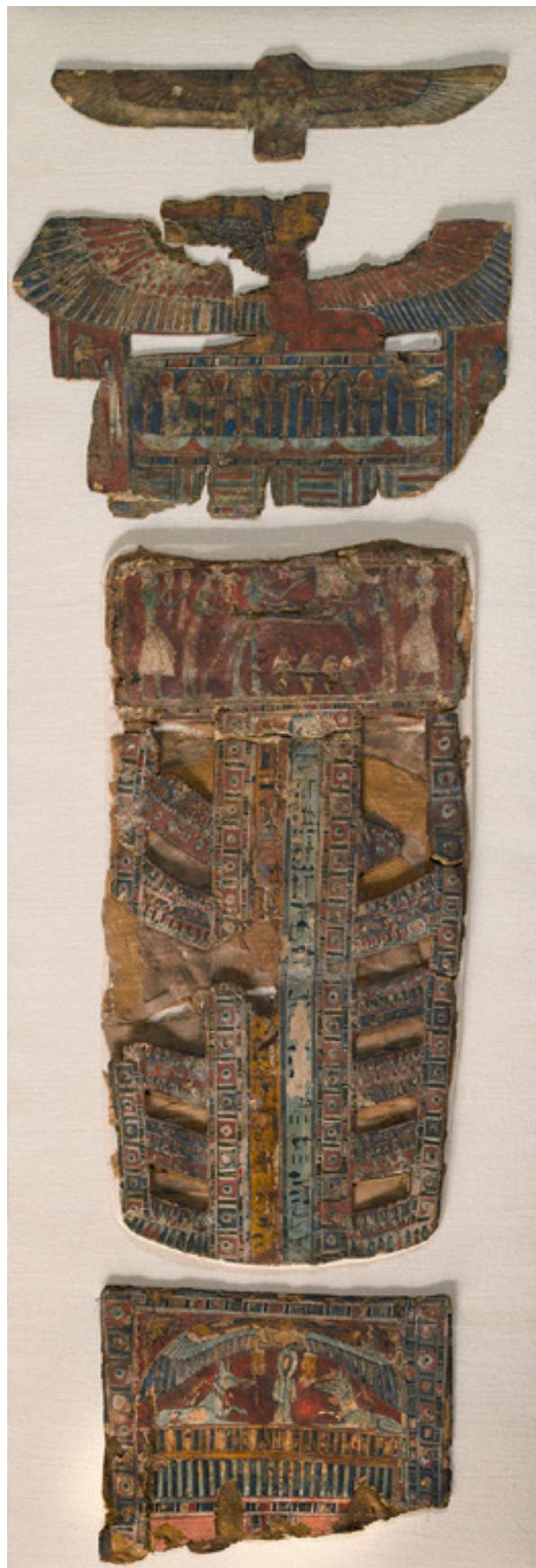
*Durante il restauro, la diversa risposta delle braccia della dea Nut sul coperchio del sarcofago di Mes-Isis alla fluorescenza ultravioletta indotta o UVfl*

pittorica originale, e il giallo di Napoli ( $\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$ ), attribuibile a integrazione di restauro. Le braccia della dea Nut offrono un confronto ravvicinato dei due pigmenti, individuati rispettivamente nel braccio destro e nella parte di integrazione riconducibile al restauro del braccio sinistro grazie agli spettri XRF. In altri punti, inoltre, è stata ipotizzata la presenza di un giallo organico, probabilmente moderno, osservato in sezione in corrispondenza di zone reintegrate ma non identificabile con le tecniche impiegate.

Merita ancora approfondimento lo studio dei rossi. Le analisi puntuali hanno mostrato la presenza di cinabro in tutte le aree investigate, originali e di reintegro, ovvero la bocca di *Mes-Isis*, gran parte degli elementi geometrico-vegetali del pettorale *wsh*, il piumaggio della dea Nut e i segni *nh* che tiene in mano, così come gli *nh* sui fianchi del coperchio. Tuttavia, le immagini di fluorescenza UV e di IR falso colore evidenziano una piccola parte del labbro inferiore che sembra realizzata in un rosso diverso e sottostante il cinabro, da investigare meglio, che potrebbe corrispondere al più comune pigmento dell'ematite. Sempre il cinabro è usato in miscela con il bianco di piombo e/o minio nell'incarnato rosa del volto di *Mes-Isis*, per il quale non è stato possibile eseguire

uno studio della pellicola pittorica originale poiché i campioni prelevati mostrano solo gli strati di rifacimento.

Pennellate di rifacimento sono visibili anche al centro dei petali del pettorale *wsh* di colore verde, le cui tonalità brune fanno ipotizzare la presenza di un pigmento come il resinato o acetato di rame, pigmenti verdi che sono soggetti a imbrunimento per alterazione. Confrontando le immagini in luminescenza infrarossa indotta dal visibile (VIL) e quelle in luce visibile, in prossimità del contorno dei petali si osserva la tipica luminescenza del pigmento verde egizio, che in antico doveva estendersi all'intera superficie di questi piccoli elementi vegetali, ma anche a molti altri punti del sarcofago, incluso l'abito della dea Isis/Nephtis che si intravede alla destra della dea Nut sotto la base preparatoria in bianco di piombo di restauro. Le analisi in sezione di un microframmento di questo verde originale hanno confermato la presenza di Ca, Cu e Si, riconducibili a una frita simile a quella del blu egizio. Va però precisato che non tutte le aree verdi rispondono in modo positivo alla VIL, indicando la probabile presenza di un altro pigmento verde originale, sempre a base di rame, per il quale sono necessari ulteriori approfondimenti.



*Dopo il restauro, cartonnage di mummia*



Prima del restauro, scarabeo alato e dea Nut in cartonnage



Prima del restauro, frammento di copertura dei piedi in cartonnage



Prima del restauro, elemento 'a scudetto' in cartonnage

Dei tre differenti blu rilevati sul sarcofago, il blu egizio ( $\text{CaCu}[\text{Si}_4\text{O}_{10}]$ ) è l'unico applicato sulla preparazione pittorica a base di carbonato di calcio. Localizzato grazie alla VIL e alla FORS, l'uso diffuso di questo pigmento su tutto il sarcofago – ad esempio le parrucche/capelli delle figure mummiformi che traspaiono ai lati dell'iscrizione del coperchio e i capelli della dea Nut – è stato confermato dalle analisi in sezione, in cui i segnali EDS dello strato azzurro riportano gli elementi Ca, Cu e Si. Le tecniche FORS e FTIR hanno permesso di individuare nelle bande della parrucca, nella barba, nei due triangoli ai lati dell'iscrizione e in numerosi altri punti dell'apparato iconografico anche un secondo blu, l'azzurrite ( $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}[\text{OH}]_2$ ), che corrisponde alla stesura ora più dif-

fusa sul sarcofago. Questo pigmento è normalmente applicato sopra uno strato di bianco di piombo, ma una campionatura della barba lo mostra sovrapposto, a contatto diretto, al blu egizio e a sua volta ricoperto dal blu ceruleo ( $\text{CO} \cdot \text{SnO}_2$ ), dato che permette di comprovare la sequenza dei restauri già ipotizzata per le basi di preparazione pittorica. Il ceruleo, un blu di sintesi in commercio dalla seconda metà del XIX secolo, è utilizzato in varie parti del sarcofago per ritocchi molto precisi. Le indagini XRF e FORS ne registrano la presenza sulle bande della parrucca, sulla barba, su alcuni geroglifici e altri elementi della decorazione.

Gli interventi di restauro non si sono limitati al solo reintegro della pellicola pittorica, ma hanno anche 'protetto' la superficie del sarcofago

tramite l'applicazione di due sostanze organiche che le immagini di fluorescenza UV e le analisi puntuali mediante FTIR – sia in modalità riflessione totale sia in modalità trasmessa su campioni prelevati – hanno confermato essere: una cera naturale e una vernice a base di nitrocellulosa. La nitrocellulosa, sintetizzata a metà del XIX secolo e ampiamente utilizzata come finitura per mobili, non può che rimandare a un intervento moderno.

Il sarcofago quindi è stato sottoposto ad almeno tre interventi di restauro, che possono essere datati con relativa approssimazione. Un primo restauro sostanziale per le numerose integrazioni lignee e pittoriche risale al periodo precedente l'arrivo del sarcofago a Bologna durante il pontificato di Benedetto XIV, come attestano soprattutto i

documenti d'archivio e le indagini al  $^{14}\text{C}$ ; un secondo intervento di reintegro pittorico con pigmenti di sintesi e, presumibilmente anche di limitato consolidamento, è riconducibile alla seconda metà dell'Ottocento, forse non disgiunto dall'inaugurazione della sezione egiziana del Museo Civico di Bologna (1881); un terzo restauro data alla seconda metà del Novecento, come attestano i pigmenti dell'occhio, le resine acriliche e le sostanze viniliche, individuate in stuccature e in pellicole di consolidamento.

Queste vicissitudini collezionistiche e conservative hanno reso piuttosto complesso anche il nuovo restauro del sarcofago di *Mes-Isis*. Si è deciso di procedere: al fissaggio degli strati pittorici al supporto ligneo mediante Primal E411 in soluzione al 10%; alla rimozione delle resine acriliche applicate durante l'ultimo intervento di restauro e alla pulitura dei depositi di materiale coerente e/o polvere grassa con una soluzione acquosa di triammonio citrato dal 5 al 10% in acqua demineralizzata usata a impacco con carta giapponese o a tampone; alla reintegrazione plastica delle lacune, utilizzando per quelle del legno Tylose MHP 300, polvere di balsa, polpa di cellulosa e terre superventilate, mentre per quelle degli strati pittorici un impasto di colore bianco di Tylose MHP 300 e polpa di carta. Per restituire leggibilità alla superficie pittorica senza cancellarne completamente le stratificazioni di intervento precedenti ormai storicizzate, si sono abbassate di tono alcune zone che mostravano una forte discontinuità cromatica e sono state reintegrate le stuccature degli strati pittorici con acquerelli Winsor e Newton.

Lo stesso iter conoscitivo e conservativo è stato seguito anche per il cartonnage, partendo ancora una volta dagli appunti dello studioso danese Georg Zoëga che lo correla alla «mumia grande» del sarcofago di *Mes-Isis*. Della mummia si perde traccia durante l'Ottocento, e assieme a questa degradano alcune parti del cartonnage, descritte solo



*Durante il restauro, le tre parti combacianti dell'elemento in cartonnage a 'scudetto'*



*Durante il restauro, frammenti delle bende e del sudario della mummia sottostanti il cartonnage a 'scudetto'*



*Durante il restauro, indagine selettiva del blu egizio o fritta dell'elemento in cartonnage a 'scudetto' in luminescenza infrarossa indotta dal visibile (VIL)*



*Durante il restauro, ricongiunzione delle tre parti dell'elemento in cartonnage a 'scudetto', sopra il quale sono visibili disegni preparatori (?) a inchiostro nero*

da Zoëga: il «volto dorato, labbra rosse, ciglia nere, così i contorni e il globetto degli occhi, il resto della pupilla bianco, orecchie dorate, scuffia turchina, collare a vari giri di

fiori e foglie» e «vari ornati a linee e fiori», che ricoprivano i piedi, dei quali rimangono ora solo le caviglie. L'unica parte già «perduta» nel 1789 è quella corrispondente alla

dea con «certe ali larghissime e lunghissime spiegate», le cui lacune paiono immutate da fine Settecento a oggi (PICCHI 2010, pp. 56, 60-62). I quattro elementi sopravvissuti erano destinati a ricoprire il corpo dall'addome ai piedi in questa sequenza: sotto il pettorale scomparso, sull'addome, lo scarabeo alato; sempre sull'addome, il frammento della divinità alata menzionata da Zoëga, che siede sui talloni sopra una serie di sei nessi geroglifici (*nb w3s' - 'nh - w3s'*), ai lati dei quali sono riconoscibili le immagini mummiformi di Duamutef a sinistra e di Khebehsenuf a destra; tra l'addome e le gambe, una specie di 'scudetto' che mostra nel riquadro superiore la tipica scena funebre del defunto su catafalco circondato dal dio Anubi, da due sacerdoti e dalle dee Nephtis e Isis, mentre al centro della parte inferiore tagliata a traforo secondo un raro schema a 'spina di pesce' sono iscritte due colonne di testo contenenti la classica formula di offerta al defunto; alle caviglie, il frammento quadrangolare contenente due canidi affrontati e speculari rispetto a un nodo *tît* cen-

trale – il tutto sormontato da un disco solare alato –, che proseguiva nei «vari ornati a linee e fiori» di copertura ai piedi ora scomparsi. Un esame autoptico dei quattro elementi ha evidenziato l'esistenza di uno spesso strato di sporco superficiale incoerente, di deformazioni e appiattimenti causati dal loro montaggio su tavola, di abrasioni e sollevamenti, così come di lacune sia della pellicola pittorica sia del *cartonnage*. Tre o quattro strati di tessuto di lino a trama larga (*Linus Usitatissimus*), incollati tra loro e consolidati su entrambi i lati da un sottile strato di impasto a base di carbonato di calcio di colore chiaro, costituiscono la base preparatoria del *cartonnage*, sopra cui è stata applicata la pellicola pittorica. Il taglio vivo con cui sono stati sagomati i vari elementi del *cartonnage* ne facilita la lettura strutturale. Adesi allo 'scudetto', costituito da tre parti combacianti, sono visibili frammenti delle bende e del sudario della mummia, ritagliati seguendo la forma del *cartonnage*, forse per facilitarne il distacco. Le bende, a diretto contatto con lo 'scudetto', dovevano probabilmente essere quelle di fissaggio del sudario sottostante; in entrambi i casi non sono state trovate né cimose, né tracce di inizio o fine telo. Lo stato di conservazione dei tessuti è apparso mediocre, per i depositi di polvere unta e scura sulle fibre e l'avanzato degrado chimico-fisico del filato cellulosico, che hanno causato un imbrunimento generale. L'applicazione delle stesse tecniche di indagine adottate per il sarcofago, ha permesso di approfondire la conoscenza dei materiali e dei componenti costitutivi anche del *cartonnage*. Il primo dato emerso dagli spettri XRF è un'alta concentrazione di calcio (Ca), che fa ipotizzare una preparazione a base di calcite ( $\text{CaCO}_3$ ) quale base preparatoria alla pellicola pittorica, dato poi confermato sia dai prelievi sia dalle misure FTIR effettuate in corrispondenza delle lacune. La gamma cromatica utilizzata per la pellicola pittorica, corrisponde



Dopo il restauro, coperchio del sarcofago di Mes-Isis, particolare

quasi integralmente a quella del sarcofago, se non per l'aggiunta dell'ocra e del rosa, in questo caso originale. Seguendo l'ordine già adottato per il sarcofago si possono elencare brevemente i pigmenti individuati: il bianco di piombo per il bianco, l'orpimento per il giallo, il cinabro per il rosso, il blu egizio per il blu-azzurro, il blu egizio con orpimento per il verde, il minio e una probabile lacca per il rosa. Soprattutto la presenza del rosa, così come lo stile di esecuzione un po' manierista, datano il *cartonnage* all'età greco-romana.

Dopo l'indagine diagnostica, si è avviata la pulitura meccanica delle superfici con pennelli giapponesi e bisturi. Al distacco dei tessuti sottostanti il *cartonnage* 'a scudetto' tramite l'utilizzo di spatole metalliche e di un vaporizzatore a ultrasuoni, sono apparsi disegni in inchiostro nero, probabilmente eseguiti come guida per ritagliare i profili o come sorta di disegno preparatorio; lo

stesso può dirsi anche per lo scarabeo. Le parti distaccate di questo elemento sono state riposizionate e fissate utilizzando sottili strisce (altezza di 2 mm) di carta giapponese con fibre lunghe del tipo Kozo 53 300; le strisce sono state incollate sovrapposte utilizzando come adesivo il Primal E411 in alcool etilico al 12%. Nel ricomporre le tre parti, si è cercato di raddrizzare l'insieme – così facendo si è notato che un piccolo frammento non era pertinente, ma lo si è mantenuto – e di eliminare per quanto possibile i sollevamenti dell'impasto policromo, sfruttando l'umidificazione veicolata dell'adesivo sottostante. Una volta consolidati gli elementi si è eseguita una leggera pulitura a tampone della pellicola pittorica con triammonio citrato in acqua demineralizzata al 5%. Per eliminare la nitrocellulosa applicata in un precedente intervento di restauro è stata utilizzata, sempre a tampone, una miscela di dimel-

tilsolfo e acetone 3:1. Alcune delle fratture più evidenti sono state stuccate con gesso di Bologna e i reintegri sono stati riequilibrati con acquerelli Winsor e Newton per ricostruire una continuità estetica della superficie.

A questo punto sono state riposizionate le bende del *cartonnage* 'a scudetto', pulite meccanicamente per aspirazione con microaspiratore e un supporto interinale in tulle, utilizzando di volta in volta pennelli di diversa morbidezza. Per proteggerle si è deciso di posizionare i frammenti su un supporto rigido di dimensioni corrispondenti a quelle del *cartonnage*, di proteggerli con tulle in nylon, tinto di colore adeguato e fissato lungo il perimetro con filo in poliestere. Infine tutti gli elementi del *cartonnage* sono stati appoggiati su un unico supporto rivestito di lino, mantenendone la sequenza originaria.

#### Bibliografia

KMINEK-SZEDLO 1895, nn. 1963, 2000-2002, 2004; PICCHI 2010, pp. 22-23, 60-63; Georg Zoega 2012, II, p. 369, n. 422.

## 2. Collezione di ceramiche VII-III secolo a.C.

### *tecnica/materiali*

argilla depurata, modellata a mano, al tornio e a stampo; decorazione dipinta geometrica monocroma e bicroma, a figure rosse, suddipinture a tempera

### *dimensioni*

varie

### *provenienza*

area compresa tra Foggia e Manfredonia

### *collocazione*

Padova, magazzini della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto

### *scheda*

Mariolina Gamba

### *restauro*

Ar.Co. di Silvestri Giuseppe & C.

con la direzione di Mariolina Gamba (SBA Veneto)

### « INDICE GENERALE

La collezione, di recente consegnata alla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto, a seguito di sequestro, è composta da 92 reperti ceramici di particolare interesse, provenienti da scavi clandestini effettuati presumibilmente in contesti di antiche necropoli con tombe ipogee, ubicati nell'area compresa tra Foggia e Manfredonia. Il territorio di origine dei reperti è prevalentemente quello dell'antica Daunia, corrispondente all'incirca all'attuale provincia di Foggia, tra il fiume Fortore a nord, l'Ofanto a sud, e le propaggini appenniniche a ovest.

Si tratta di una collezione ricca e rappresentativa delle più tipiche produzioni daunie, peucete e canosine, delle cui botteghe ceramiche illustra l'originalità e la creatività. Le forme e gli apparati decorativi dipinti, di tipo geometrico, propri e originali evolvono e mutano nel corso del tempo fino a partecipare del linguaggio della civiltà apula ormai del tutto ellenizzata. Il complesso delle ceramiche della collezione presenta per questi motivi caratteristiche e specificità che l'intervento filologico di restauro ha saputo in ogni singolo reperto valorizzare, eliminando quegli interventi di tipo antiquariale – quali maldestri incollaggi, ritocchi pittorici e ridipinture volti a occultare l'originaria frammentarietà –, pur conservando tutti gli elementi indicativi utili per risalire agli ori-

ginari contesti di provenienza e identificando le fratture recenti, inferte dai rinventori per facilitare lo svuotamento e favorire l'osservazione interna.

In particolare è documentata la lenta evoluzione delle forme, dei sistemi decorativi e delle tecniche di fabbricazione delle produzioni sub-geometriche daunie, monocrome e bicrome databili tra il VII e il IV secolo a.C., accanto alle più recenti a figure rosse (V-IV secolo a.C.), e canosine, sia listate sia configurate, databili tra il IV e il III secolo a.C.

Maggiormente documentati sono i vasi, in gran parte integri, che presentano una decorazione sub-geometrica dipinta, monocroma di colore nerastro o bicroma di colore bruno-nerastro e rosso-violaceo, riferibili alle principali fogge prodotte, tra il VII e il V secolo a.C., negli *ateliers* dauni, tra cui emergono quelli di Ortona e di Canosa e inquadrabili nelle fasi definite Daunio I e Daunio II; minori le attestazioni dell'ultima fase, il Daunio III (fine V-IV secolo a.C.), maggiormente influenzata da altre classi ceramiche. Le caratteristiche tecnologiche che accomunano tali reperti sono quelle peculiari della produzione daunia di stile geometrico dagli inizi del VII secolo a.C. alla fine del IV secolo a.C.: l'uso di argille depurate più o meno dure, di colore rosa-arancio o paglierino; la presenza di una ingubbiatura

di colore crema, stesa su tutta la superficie dei vasi poi dipinti con colori opachi nero-bruno e rosso-violaceo. La modellazione è sempre manuale fino al V secolo, quando viene adottato il tornio: di grande interesse, in alcuni esemplari, le tracce delle impronte digitali lasciate da artigiani e decoratori, rilevate nel corso dell'intervento di restauro accanto ai segni tracciati dagli strumenti, quali ad esempio le spatole, utilizzati per le rifiniture. All'interno della collezione figurano vasi funzionali alle diverse pratiche dell'offerta e della libagione funebre, destinati inizialmente a contenere e versare acqua, vino e altre bevande di pregio come le olle biansate con o senza piede e le brocche, attestate fin dalla fase Daunio I (tra il VII secolo e la metà del VI secolo a.C.). Caratteristica di questa fase è la decorazione monocroma con un unico colore opaco nero-brunastro, e motivi geometrici accurati e miniaturistici, forse influenzati dalla coeva ceramica corinzia, mediata dalla vicina *Kerkyra* (Corfù) tramite gli artigiani della Peucezia.

In seguito all'affermarsi di più complessi rituali di libagione, si adottano i vasi per filtrare e gli *askoi*, accanto ai vasi per attingere e bere quali le tazze e le coppe monoansate o biansate che caratterizzano la più varia e ricca produzione del Daunio II, nelle principali fabbriche di Ortona e di Canosa.

All'interno della raccolta, è proprio la fase Daunio II la meglio documentata con una varietà di forme, motivi decorativi ed elementi plastici sulle anse. All'interno dell'articolazione dei tipi si segnalano le olle a corpo globoso, sia monocrome con o senza piede, sia bicrome: di particolare significato l'olla con ampio labbro, le anse a bastoncino impostate verticalmente sulla spalla alternate a due curiose protomi a testa cornuta di animale (forse un pipistrello), probabilmente di produzione canosina. Propri delle produzioni del periodo Daunio II sono anche il vaso filtro o gli *askoi* con corpo allungato, monocromi o bicromi anche desinenti a protome di uccello. Numerose infine le brocche a labbro orizzontale od obliquo e le tazze attingitoio che componevano i servizi da libagione all'interno dei corredi funerari, riconducibili per forma e motivi decorativi sia alle produzioni di Ortona sia di Canosa.

Meno attestate sono le forme del cosiddetto Daunio III (fine V-IV secolo a.C.), fase in cui si assiste a un impoverimento qualitativo a fronte di un incremento quantitativo della produzione vascolare ora tornita e decorata con una tecnica pittorica semplice e rapida, a fasce parallele e nuovi motivi vegetali, anche di colore rossastro. È riferibile a questo ambito un'olla con il tipico ampio labbro a imbuto e le due anse verticali a bastoncino



*Dopo il restauro*



*Prima e dopo il restauro, olla a decorazione monocroma*



*Prima e dopo il restauro, olla a decorazione monocroma*



*Prima e dopo il restauro, vaso filtro a decorazione monocroma*





Prima e dopo il restauro, olla a decorazione monocroma



Prima e dopo il restauro, askos canosino con decorazione plastica



Prima e dopo il restauro, cratera a campana a figure rosse

alternate alle due prese a mano stilizzata.

Accomunata dagli aspetti tecnologici, ma diversa per alcune varianti nella forma dei vasi e nei motivi decorativi, è la produzione ceramica della Peucezia, regione posta a sud della Daunia, più aperta agli influssi greci, cui è riconducibile ad esempio un'olla con anse insellate impostate verticalmente sulla spalla, dipinta con motivi geometrici e fitomorfi.

Alla più tarda produzione di Canosa, di età ellenistica, appartengono alcuni esemplari di olle, di brocche e un *askos* con decorazione a rilievo sul corpo, rappresentante il volto della Gorgone, e *appliques* costituite da figure femminili, abbigliate secondo le mode del tempo, e cavalli anche con cavaliere. Queste

elaborate ceramiche presentavano pesanti e arbitrari interventi di restauro antiquariale, identificati nelle *appliques*, spesso realizzate tramite rifacimenti e adattamenti forzati di elementi di vasi diversi che si è deciso di conservare in parte, mettendo in evidenza le antiche fratture, rimuovendo integrazioni e suddipinture che le occultavano, al fine di preservarne le forme, altrimenti ridotte in frammenti, senza pertanto procedere integralmente al loro smontaggio. Si tratta di veri e propri *pastiche* che combinano tra loro elementi di vasi diversi con la riproduzione moderna di parti delle *appliques* antropomorfe che sono stati messi in evidenza anche attraverso le indagini radiografiche preventive. Esemplicativo delle manomissioni degli originali è



*Durante il restauro, olla a decorazione bicroma, prove di pulitura*



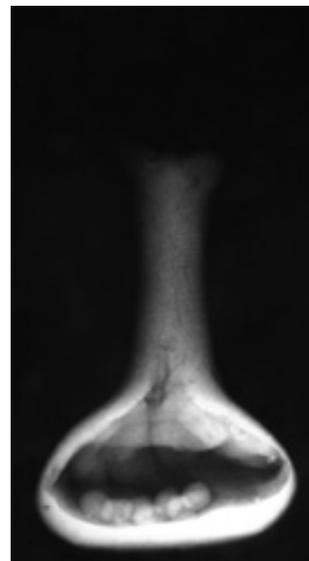
*Durante il restauro, brocchetta a decorazione bicroma, prove di pulitura*



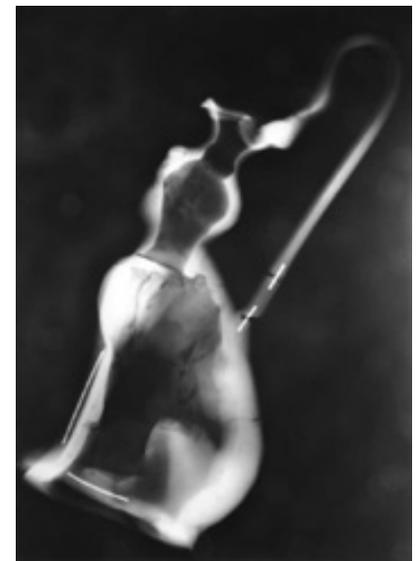
*Durante il restauro, askos a decorazione bicroma, smontaggio e prove di pulitura*



*Durante il restauro, coppa biansata a decorazione bicroma, prove di pulitura*



*Foto a raggi X, sonaglio di ceramica rivestita di colore rosso*



*Foto a raggi X, oinochoe configurata a sfinge*



*Dopo il restauro, vaso filtro a decorazione bicroma*



*Dopo il restauro, particolare dell'impronta digitale sulla superficie del vaso filtro a decorazione monocroma*



*Dopo il restauro, brocca a labbro orizzontale a decorazione bicroma*



*Dopo il restauro, olla a decorazione bicroma*



*Dopo il restauro, bruciaprofumi o thymiaterion*

l'intervento antiquariale effettuato per realizzare un gruppo fittile riprodotto Eros a cavallo, dove al cavaliere era stata deformata l'apertura delle gambe per adattare alla cavalcatura originariamente non pertinente: si è in questo caso scelto di tenere separati i due elementi. Suddipinture di colore bianco, azzurro e rosso-rosato completavano e arricchivano il complesso e barocco apparato decorativo di queste elaborate ceramiche. Significativi della classe cosiddetta listata, anch'essa prodotta nelle antiche botteghe canosine, tra il IV e il III secolo a.C., oltre all'olla, alla brocca e alla coppa biansata, sono un sostegno di grandi dimensioni, forse un bruciaprofumi o incensiere, e un vaso a borraccia.

Arricchisce la collezione un cratere a campana, decorato a figure rosse, di particolare importanza e pregio intrinseco, che presenta sul lato principale una scena con atleta nudo al centro, seduto su una roccia al quale due donne porgono rispettivamente uno strigile e uno specchio, e sul retro una scena di colloquio, con tre personaggi maschili, stanti, ammantati. Si tratta di un cratere di produzione forse lucana databile tra la fine del V e gli inizi del IV secolo a.C.

Scarsamente rappresentata è la ceramica a vernice nera, una delle produzioni di vasellame fine,

ormai a carattere industriale, che caratterizza le mense alla moda in età ellenistica (IV-II secolo a.C.). A essa appartengono un *guttus* con medaglione raffigurante una sfinge e una brocchetta, databili al III secolo a.C. Completano la raccolta un vasetto configurato a forma di porcospino, un tintinnabolo, un frutto di terracotta rivestiti di vernice bruna e rossastra appartenenti anch'essi a produzioni del IV-III secolo a.C. Un'antefissa decorata con il volto di Pan è esempio delle tipiche produzioni di terrecotte architettoniche che componevano gli apparati decorativi degli antichi edifici ellenistici.

Bibliografia  
Inedita.



*Dopo il restauro, olla a decorazione monocroma*



*Dopo il restauro, olla a decorazione bicroma*

### 3. *Stele daunia maschile con armi* metà del VII-VI secolo a.C.

#### « INDICE GENERALE

La stele proviene da scavi clandestini effettuati in contesti di antiche necropoli, nell'area compresa tra Foggia e Manfredonia, e di recente assegnata, a seguito del sequestro, alla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto. È costituita da una lastra di calcare bianco, tenero e friabile, di grana fine, bianco in sezione, ossidato di colore giallastro in superficie, compatibile sulla base di un'analisi petrografica preliminare con le cave locali dell'area meridionale del Gargano. Il monumento, alto 93 cm, largo 36 cm, con uno spessore di 5 cm, presenta una decorazione principale, antropomorfa, ottenuta con profonde incisioni e una decorazione secondaria resa con sottili graffiti per i contorni delle figure, come evidenziato dall'accurato intervento di restauro, che ha contribuito a ripulire, smontare e ricompor. Sono ancora visibili le tracce di un pigmento rosso che arricchiva e completava la decorazione originaria, e che la pulitura ha messo bene in evidenza nel lato A, sul fodero della spada, sulle fasce verticali che decorano la veste e sulla decorazione accessoria, sullo scudo nel lato B. La decorazione principale rappresentava schematicamente un personaggio aristocratico, forse il defunto, abbigliato con la veste funebre arricchita dalle insegne del suo rango, che consentono di riferire la stele alla categoria delle stele maschili con armi. Queste sono

caratterizzate, come nel nostro caso, dalle spalle rettilinee e dal collo inornato. L'ornamentazione della fronte è organizzata con una fascia superiore e una inferiore con motivo a meandro – i bordi della veste – e da riquadri geometrici con meandri e svastiche, che indicano le piastre di una corazza stilizzata. Un pettorale protettivo del cuore, rettangolare a lati concavi (*cardiophylax*), con il bordo decorato da un meandro semplice e occhi di dado, si trova al centro del campo superiore. Ai lati si dispongono le braccia nude, piegate sul petto, con le mani giustapposte dalle dita unite, distese e il pollice leggermente divaricato. Inferiormente alla mano destra è disposta orizzontalmente la spada con l'impugnatura a crociera e inguainata in un fodero con puntale quadrangolare. La decorazione anteriore è poi completata inferiormente dai riquadri ornamentali che richiamano le piastre della veste/corazza. Questi ricorrono identici nella parte posteriore della stele, anche lungo i bordi verticali, con al centro il grande scudo rotondo con l'episema centrale a motivo radiale costituito da dodici petali. La decorazione secondaria, di tipo narrativo, è presente sul lato anteriore, nel campo al di sotto della spada, interessato da una scena di caccia con un singolo cacciatore a cavallo in atto di scagliare una lancia contro un cinghiale. L'attento intervento di restauro ha

#### *tecnica/materiali*

calcare tenero di grana fine, bianco in sezione, con patinatura di fondo color ocra gialla, superfici irregolari; decorazione incisa e graffita con l'impiego di diversi punteruoli e scalpelli; tracce di colore rosso

#### *dimensioni*

93 × 36 × 5 cm

#### *provenienza*

area compresa tra Foggia e Manfredonia

#### *collocazione*

Padova, magazzini della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto (I.G. 360306)

#### *scheda*

Mariolina Gamba

#### *restauro*

Martino Serafini  
(Ar.Co. di Silvestri Giuseppe & C.)

con la direzione di Mariolina Gamba  
(SBA Veneto)

consentito alcune osservazioni di tipo tecnologico: sullo scudo alcune linee incise sono state ripensate e modificate, le piastre della corazza/veste, sui bordi della stele, sono separate da interspazi ribassati a sottolivello, la superficie non finita, scabra presenta impronte di scappellature ottenute con almeno due strumenti di misure diverse, mentre il resto della lastra è ben rifinito. Tali interventi a scalpello sono successivi, si sovrappongono infatti alle solcature che delimitano le piastre della corazza stilizzata e risparmiano la cornice esterna. Una decorazione a occhi di dado è presente sulle due facce e sui fianchi ed è ottenuta con un compasso a braccia diritte. Una linea orizzontale separa lo specchio figurato dalla base inornata, che andava infissa nel monumento funerario. La stele doveva essere completata da una testa, lavorata separatamente, di cui rimane il foro per l'attacco nel collo, a sezione quadrangolare. Il tipo di decorazione a meandro-svastica, presente nelle piastre rettangolari della veste, oltre allo scudo, caratterizzato da dodici petali, consentono di attribuire il monumento a un tipo evoluto della serie, riferibile al terzo tipo delle stele maschili con armi, secondo la classificazione proposta da Maria Luisa Nava che ha esaminato i circa duemila esemplari di stele daunie fino ad ora noti (NAVA 1980; *Le stele della Daunia* 1988; NAVA 2001; *Pagine di pietra* 2011).

La stele arricchisce pertanto la conoscenza di una singolare classe di monumenti, che costituisce una delle manifestazioni più originali dell'archeologia dell'Italia preromana per l'immediatezza e la modernità dei segni che descrivono suggestive narrazioni per immagini. La produzione artistico-artigianale, di elevato livello qualitativo, si afferma tra la metà del VII e il VI secolo a.C. in diversi centri dell'antica Daunia (MAZZEI 2010), nel territorio compreso tra Manfredonia, nel Gargano, e la zona a sud del fiume Ofanto, territorio da sempre aperto a contatti e scambi culturali e commerciali con popoli diversi, ed è tra gli elementi di maggior interesse del ricco patrimonio archeologico della Puglia. Le stele, di cui ancora incerta è la reale funzione se di segnacolo tombale o di sema votivi in aree di culto, ripropongono figure schematiche maschili e femminili, riferibili a personaggi di rango aristocratico. Rappresentano personaggi idealizzati, forse nella loro epifania *post mortem*, addobbati con le insegne indicative del rango e del ceto sociale di appartenenza, con la distinzione tra guerrieri e notabili data, come visto, nel primo caso dall'indicazione di armi e nel secondo da un sovrabbondante corredo di ornamenti personali. Le stele con armi, maschili, mostrano il pettorale, la spada e lo scudo, mentre le stele con ornamenti, sia maschili



50 *Dopo il restauro, fronte*



*Dopo il restauro, retro*



Prima del restauro, fronte



Durante il restauro, fronte



Prima del restauro, retro



Durante il restauro, retro

sia femminili, in questo caso con il dettaglio dell'acconciatura a treccia, recano collane, fibule, cinture con nastri, pendenti e dischi, oltre alle braccia sempre guantate. Ma è negli spazi vuoti sulla pietra che la creatività degli antichi Dauni propone scene complesse e articolate in cui si fondono il quotidiano e il rituale, con un efficace e vivace gusto narrativo. La decorazione principale è così arricchita, con un senso di *horror vacui*, da scene secondarie che rinviano ad attività quotidiane, ad antichi rituali, a cerimonie nuziali e funerarie, a lotte armate a piedi e a cavallo. Accanto alle scene di vita domestica, quali la molitura del grano e la tessitura, figurano le cacce a piedi o a cavallo, le raffigurazioni di navi e le scene di pesca, a cui si sovrappongono rappresentazioni legate alle esequie, quali le processioni e i combattimenti rituali. La presenza di esseri mostruosi, di creature teriomorfe e divine tra cui la chimera e il cavallo alato, restituiscono le credenze delle popolazioni indigene, la cui religiosità pare profondamente influenzata dal mondo mediterraneo. Il monumento poteva essere completato da teste aniconiche o iconiche, con dettagli anatomici incisi come gli occhi e la bocca, o a rilievo come le orecchie e il naso. L'usanza della stele quale segnacolo tombale risale nella regione al momento di transizione dall'età del bronzo all'età del ferro, con le testimonianze di monte Saraceno presso Manfredonia, che possono essere considerate i prototipi culturali e formali della grande produzione lapidea tra Gargano e Tavoliere. Un contributo particolarmente rilevante è venuto dalle scoperte effettuate a partire dagli inizi degli anni Sessanta da Silvio Ferri, archeologo toscano che, in provincia di Foggia, e in particolare nella piana di Siponto, poco a sud di Manfredonia, raccolse centinaia di monumenti antropomorfi istoriati in pietra. Da allora sempre più numerose sono state le acquisizioni di nuove stele che, tra il VII e VI secolo a.C., si distribuiscono nei più

importanti centri della Daunia, a esprimere la volontà di affermazione pubblica del ceto dominante, che si andava allora affermando, come riflesso anche dai ricchi corredi delle coeve sepolture. Il costume si diffonde in seguito presso le aristocrazie di altre comunità della regione, che manterranno l'usanza di rappresentare la propria immagine idealizzata. I reperti sipontini costituiscono il gruppo più consistente, con esemplari riferibili ai diversi tipi individuati nelle due classi, con armi e con ornamenti, che hanno consentito a Maria Luisa Nava di definire le tappe evolutive a cui riferire le produzioni dei restanti *ateliers*, individuati ad esempio a Salapia, Tiati e Ortona (NAVA 1980; *Le stele della Daunia* 1988; NAVA 2001). Le stele costituiscono infine, per il numero e per la quantità di informazioni offerte dalle loro iconografie, dei documenti eccezionali per conoscere e comprendere non solo gli aspetti della vita quotidiana e della cultura materiale, ma anche, come visto, le individualità spirituali e religiose dei popoli dell'antica regione, colmando quel vuoto di conoscenze delle culture protostoriche determinato dalla carenza di fonti scritte autoctone (*Pagine di pietra* 2011).

Bibliografia  
Inedita.

#### 4. Corredo funerario decenni finali del VI secolo a.C.

*tecniche/materiali*  
ceramiche: foggatura a tornio;  
bronzi: laminatura; ferri: fucinatura;  
oreficerie: laminatura; ambra:  
modellazione

*dimensioni*  
varie

*provenienza*  
Canosa di Puglia (Barletta-Andria-  
Trani), località Toppicelli, tomba  
1/89 cosiddetta 'della principessa'

*collocazione*  
Canosa di Puglia (Barletta-Andria-  
Trani), depositi di palazzo Sinesi

*scheda*  
Marisa Corrente, Cristina Scialpi

*restauro*  
Maria Antonia Petrafesa, Vincenzo  
Caiulo

con la direzione di Cristina Scialpi  
(SBA Puglia)

*indagini diagnostiche*  
(phiale d'argento)  
Gennaro Quarta Colosso

#### « INDICE GENERALE

L'opportunità offerta dal progetto *Restituzioni 2013* di considerare e promuovere l'immagine di beni culturali problematici sotto vari punti di vista (stato di conservazione, obbligato 'oblio' legato all'assenza di strategie di intervento) consente di presentare al pubblico un complesso funerario di notevole interesse storico-archeologico proveniente dall'insediamento di Canosa/Toppicelli.

Le circostanze del rinvenimento richiamano i pesanti condizionamenti legati all'attività clandestina, attuata nel caso della tomba 1/89 con un intervento meccanico che ha tagliato parzialmente la struttura funeraria. Parte dell'articolato e ricco corredo è stato recuperato dalla forze dell'ordine, in un'immediata azione di sequestro dei materiali trafugati; il restante materiale, a seguito dell'intervento della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia, è stato ricondotto a una tomba monumentale destinata ad accogliere un'inumazione femminile.

L'esclusività del contesto emerge solo in parte nella presentazione degli oggetti selezionati per la mostra. La complessità delle operazioni di restauro e il pessimo stato di conservazione di molti manufatti hanno determinato una più ridotta proposta espositiva che non fa emergere il criterio di enfaticizzazione degli oggetti, quantitativamente reiterati, in relazione allo *status* e al genere della deposizione.

Il riconoscimento, comunque, di un repertorio significativo non è marginale ai fini della comprensione del processo di individuazione di un'identità daunia e di un ambiente culturale che annovera la tomba in esposizione tra i rarissimi esempi di tombe femminili 'principesche' dell'Apulia di età arcaica.

La grande rappresentatività del complesso fa riferimento alle prerogative e alla specifica posizione sociale della defunta. La reiterazione delle forme e le associazioni sottolineano la forza aggregativa, in termini di mobilità di genti e oggetti, in un ambito territoriale contraddistinto da grande vivacità culturale.

Importanti snodi viari (passaggio obbligato del guado sull'Ofanto, insistenza di una direttrice preferenziale secondo l'asse Adriatico-Tirreno) e precise caratterizzazioni geografiche con forti *markers* territoriali rendono il *central place* di *Canusium* una realtà insediativa della Daunia meridionale di assoluta importanza ai fini della comprensione delle forme di occupazione del comparto ofantino già dalla fase protostorica. Pur nella frammentarietà insediativa che qualifica le comunità daunie fino agli albori della cosiddetta 'svolta protourbana', la distribuzione del popolamento sul grande piano prossimo al fiume consente di valutare la portata di dinamiche insediative di tipo centripeto e la

fisionomia del grande organismo protourbano del centro ofantino (CORRENTE 2009). L'emergere di un'oligarchia dominante e la crescita di prodotti di lusso, in relazione all'affermarsi di dinamiche aggregative che distinguono centri-metropoli da entità minori, sono gli aspetti qualificanti della realtà socio-economica di *Canusium* (MARCHI 2008, pp. 267-286).

Se da una parte lo sviluppo in senso principesco dei personaggi al vertice delle comunità comporta strategie di gestione e di sfruttamento delle potenzialità economiche del comprensorio ofantino, consentendo il riconoscimento di distinti nuclei insediativi con identici sviluppi aristocratici, dall'altra le scelte vocazionali maturate come strategie di occupazione delle fasce territoriali prossime al fiume Ofanto si interpretano come specificità territoriale la concentrazione antropica dell'insediamento di Toppicelli, esito del consolidamento di villaggi ben strutturati in cui sono evidenti forme di monumentalizzazione degli spazi residenziali (LO PORTO 1992, pp. 72-102; CORRENTE, DISTASI, LISENO 2008). Particolarmente preziosa, ai fini delle valutazioni sulla complessità dell'insediamento, appare la strutturazione di edifici tardoarcaici realizzati con murature in pietrame e copertura in laterizi (RUSSO TAGLIENTE 1992, pp. 72-76, 145-146). Per tipologia costruttiva, aspetti dimensionali e

planimetrici, le dimore si discostano dal quadro delle conoscenze sulle tipologie residenziali in ambito daunio. L'originalità dell'esperienza di Canosa/Toppicelli risulta rafforzata dalla presenza di terrecotte architettoniche: i rivestimenti di tipo magnogreco, con simi laterali con gronde leonine e *anthemion*, manifestano chiaramente la dipendenza dall'ambiente acheo (Poseidonia, Metaponto) e dalla colonia laconica di Taranto (DALLY 2000, pp. 58-61). Verso il 500 a.C. la pluralità di apporti dalle *poleis* del mondo italiota consente di leggere le terrecotte fittili di *Canusium* come esito di contatti non marginali (botteghe itineranti, commercio di matrici e/o di prodotti finiti). Tale edilizia di prestigio è appannaggio di aristocrazie italiche fortemente permeate dai costumi ellenici (BOTTINI 1982; ID. 1999, pp. 89-95), come dimostrano i recenti rinvenimenti di Torre di Satriano nella *mesogaia* nord-lucana con la decorazione architettonica dell'*anaktoron* attribuibile a maestranze tarantine.

Nel centro ofantino la straordinaria vitalità artigianale è manifestata nel campo delle produzioni delle ceramiche *matt-painted* (DE JULIIS 1977; YNTEMA 1990). La ceramica subgeometrica depurata forgiata a ruota lenta si qualifica come produzione specializzata legata a officine dalle notevoli capacità artigianali. Le fabbriche canosine sin dal VII



*Dopo il restauro*



Prima del restauro, bacile con orlo a tesa, selezione dei frammenti



Durante il restauro, bacile con orlo a tesa, ricomposizione dei frammenti



Dopo il restauro, bacile con orlo a tesa

secolo a.C. producono olle, attingitoi e brocche, con un bicromismo giocato sui toni del rosso e del bruno. I vasi a decorazione geometrica, ben distinguibili per morfologia e sintassi decorativa, definiscono per la rilevanza quantitativa l'ampio fenomeno di distribuzione della classe destinata ad affermarsi negli scambi a breve e lungo raggio come merce di pregio.

L'adozione di pratiche conviviali con consumo di bevande di pregio probabilmente da riconoscere nel vino, rituali ispirati allo scenario eroico del mondo greco, repertorio di oggetti simbolo di *status* e di prestigio segnano le tombe riportabili ai gruppi aristocratici di Ca-

nosa/Toppicelli tra i decenni finali del VII e la metà del V secolo a.C. L'archeologia funeraria evidenzia il carattere interculturale dell'insediamento come appropriazione ideologica dei simboli di prestigio della cultura ellenica.

Il sepolcreto, indagato in una breve campagna di scavo nel 1975, ha evidenziato la peculiarità delle associazioni, con individui di sesso maschile e femminile deposti in tombe terragne in contiguità topografica e disposizione lineare, con probabili legami familiari alla base del raggruppamento.

Ha particolare importanza, ai fini della comprensione delle dinamiche culturali della seconda metà del

VII secolo a.C., l'analisi delle componenti della tomba 1/75, riservata a un individuo cremato le cui ossa combuste secondo un rituale di tipo omerico erano deposte in un cinerario costituito da due bacili metallici. Crateri della *Foot-Krater Class*, brocche e attingitoi del Daunio I erano associati a un fascio di spiedi e a un cinturone in lamina metallica con fregio a sbalzo di uccelli acquatici.

Tra le sepolture di epoca arcaica-classica vi è un ristretto numero di tombe che si qualifica sia per la ricchezza quantitativa degli oggetti di corredo e il loro valore intrinseco sia per la ricchezza qualitativa legata alla rarità degli oggetti.

I corredi, attribuibili in gran parte a capi guerrieri, attestano la progressiva apertura agli apporti ellenici, con presenze di vasi attici come un *cup-skyphos* della *Cracow Class*, una *kylix* a figure nere assimilabile alle coppe tipo Kassel, e prodotti coloniali dell'area ionica.

Parzialmente saccheggiata risultava la tomba 13/75, di assoluta rilevanza per la restituzione di un eccezionale pendente decorato con un motivo floreale schematizzato reso con fili aurei godronati e filigrana. Di una tipologia certamente elaborata e piuttosto rara, straordinario prodotto dell'oreficeria arcaica, l'oggetto dal valore cerimoniale indizia una totale condivisione con



*Prima del restauro, bacile con orlo perlinato, frammenti coperti dai prodotti di corrosione*



*Durante il restauro, bacile con orlo perlinato, prima dell'incollaggio, dopo il ripristino della sagoma*



*Dopo il restauro, bacile con orlo perlinato*



*Prima del restauro, phiale d'argento, frammenti coperti dallo stato di corrosione*

il costume elitario che contraddistingue le aristocrazie dell'Italia tirrenica e meridionale e una forte connessione con le botteghe della Campania etruschizzata (Lo Porto 1992, pp. 100-102; Guzzo 2004, pp. 214-218).

Un ostacolo alla disanima dell'evoluzione diacronica del sepolcreto arcaico di Canosa/Toppicelli sta nella discontinuità e nella limitatezza del piano di ricerca archeologica riconducibile sostanzialmente agli scavi del 1975 e alle attività di recupero della tomba femminile individuata nel 1989 a seguito di un intervento clandestino che aveva parzialmente manomesso la struttura funeraria (Corrente 1992a, pp. 63-71;

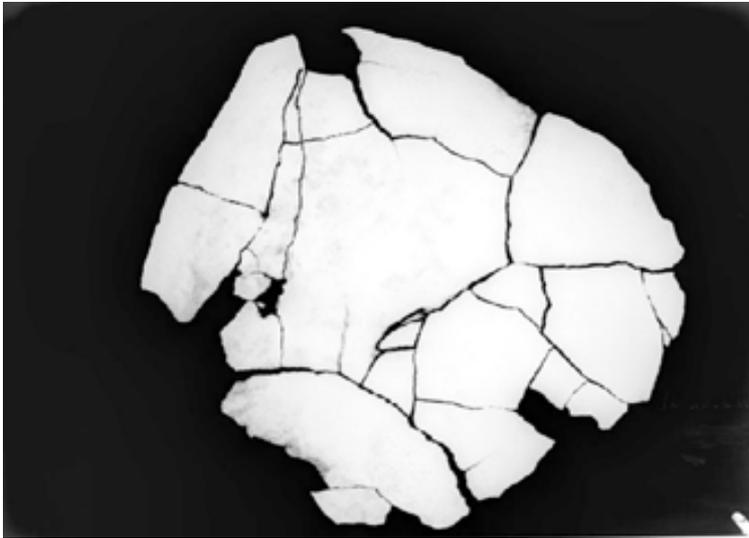
EAD. 1992b, pp. 87-100). Alla coesione topografica e agli stretti vincoli parentali che contraddistinguono l'assemblamento gentilizio del nucleo sepolcrale emerso nel 1975 fa riscontro il forzato 'isolamento' della sepoltura femminile, oggetto di una breve campagna di scavo non estesasi sulle superfici attigue.

In considerazione della distinta posizione topografica della tomba 1/89 appare plausibile uno sviluppo dell'abitato per nuclei distinti con personaggi eminenti in posizione dominante.

L'importanza della deposizione risulta emblematica per la particolare cura riservata alla struttura funera-

ria. La tomba si discosta dalla tipologia delle semplici tombe a fossa per l'evidente monumentalizzazione: taglio profondo della fossa rettangolare, costruzione nella risega superiore di assisi murarie di blocchi calcarenitici che segnano il perimetro esterno. Appare ipotizzabile, per la tipologia del riempimento della fossa costituita da pietrame e grandi ciottoli fluviali, e sulla base di indicatori tipologici presenti nel comparto, l'accentuazione della struttura con una copertura a tumulo. Strutturalmente complessa è inoltre la distinzione operata sul piano de-

posizionale tra lo spazio-loculo riservato alla defunta, sottolineato da una ghiera di lastre piatte, e lo spazio destinato al corredo. Gli indubbi segni di prestigio leggibili nello spazio funerario ritualizzato nella distinzione funzionale e simbolica della sequenza costruttiva trovano conferma nell'apparato del corredo che si qualifica essenzialmente per l'intenzionale coerenza iterativa degli oggetti d'accompagnamento. Proprio per l'enfatizzata iterazione di forme ceramiche e metalliche attorno alla sepoltura viene ulteriormente marcata la rappresentatività delle azioni



*Durante il restauro, phiale d'argento ai raggi X*



*Prima del restauro, parti della fibula ad ocellali*



*Dopo il restauro, calderone e due bacili*



56 *Dopo il restauro, fascio di spiedi*



*Dopo il restauro, fibula ad ocellali ricomposta, visione dal lato dell'ardiglione*



*Dopo il restauro, vaghi aurei e di ambra della collana*



*Dopo il restauro, ceramiche geometriche*

rituali e l'esigenza di contrassegnare lo spazio personale della defunta. Sono soprattutto gli *agalmata*, importanti novità nell'orizzonte culturale della *facies* arcaica, a definire la posizione d'eccellenza della donna: un sistema controllato in termini di scambio consente la ricezione di prodotti di lusso dal valore intrinseco. Il dato evidente di dipendenza della *phiale*, oggetto rappresentativo del ruolo-chiave svolto dal personaggio femminile, da modelli allogeni, nello specifico orientali, conferma connessioni ad ampio raggio, mediate da vettori di incerta collocazione. Vi è infatti una particolare aderenza della tipologia di *phiale* a bassa vasca con anse verticali fissate da chiodetti con prodotti della metallurgia levantina. La rielaborazione del modello cul-

turale indigeno attraverso gli apporti di oggetti di lusso consente di sottolineare le affinità del corredo di Canosa/Toppicelli con il repertorio di oggetti della tomba di Cupola Beccarini sulla costa adriatica (MONTANARO 2010). Le convergenze sono notevoli, sia nella percepibile insistenza del repertorio ceramico e metallico di qualità sia nel riconoscimento dello stesso dinamismo culturale che porta all'acquisizione di oggetti dal valore di *status symbol*. Il ruolo centrale che assumono gli oggetti preziosi nei cerimoniali viene esemplificato nel caso della sepoltura femminile di Cupola dalla presenza della lamina d'argento sbalzata con fregio animalistico, molto stilizzato e corsivo, probabile ornamento dell'abito da parata.

In questo senso la predilezione per gli elementi in ambra (MASTRO-CINQUE 1991; ID. 2005; RUSSO 2005) quale ornamento delle collane segnala una complessiva adesione allo stesso repertorio ornamentale, al pari delle sferette biconiche auree di dimensioni variabili. La coesistenza di modi di rappresentazione omologhi unifica i vari distretti della Daunia, come chiariscono le scarse variazioni del repertorio metallurgico rappresentato essenzialmente da bacili con orlo perlato o a tesa provenienti da officine della Campania etruschizzata e dalle fibule a occhiali, dalle caratteristiche morfologiche riconducibili in parte ai modelli della prima età del ferro. Nel caso della tomba di Canosa/Toppicelli sono rappresentate fibule di largo

successo e diffusione, nella tipologia a doppia spirale di filo fissata a un supporto a fascetta laminare. Le soluzioni qui presenti appaiono in parte più complesse e la variante rappresentata dalle borchie coniche, dal valore essenzialmente decorativo, enfatizza la funzione delle stesse come oggetti da parata. Gli esemplari per soluzioni formali e tecniche si riconducono a modelli presenti in Italia meridionale, nell'area medio-adriatica e nei Balcani. Sono mal conservate le fibule ad arco composto con grani degradanti di ambra e terminali in osso. Il nucleo centrale d'ambra, con forma a sanguisuga o a losanga, ha fori pervi per l'inserimento di perni di legno. L'*excursus* cronologico di questa tipologia di fibule, piuttosto apprezzata, è ampio con momenti



*Dopo il restauro, frammenti di maglia metallica e fibule*

di maggiore diffusione nel distretto ofantino tra le fasi finali dell'età del ferro e l'età arcaica.

La maglia di anelli concatenati con pendenti a sferette intercalati si correla facilmente con manufatti compositi dell'area enotria, per l'omogeneità morfologica con le cinture, i copricapi e i pettorali di bronzo, ben documentati in numerose varianti e non marginali nel costume delle donne dell'età del ferro. Il carattere più sobrio del costume daunia tardoarcaico recepisce pochi elementi, accuratamente selezionati, del più ridondante e articolato complesso di ornamenti femminili della Basilicata interna. In realtà, sembrano conoscere una fortuna limitata i manufatti com-

positi bronzei che presuppongono esperienze metallurgiche artigianali più complesse e una maggiore dipendenza con i centri produttori. La coerenza formale e decorativa delle produzioni ceramiche selezionate per il sistema associativo del corredo si deve alla straordinaria capacità artigianale delle botteghe canosine, specializzate nella produzione di ceramiche di ampia circolazione (DE JULIIS 1978; MALNATI 2000).

I vasi presenti afferiscono a momenti crono-tipologici importanti per la definizione delle forme e del repertorio decorativo. Il livello di standardizzazione della produzione emerge dallo scarso grado di variabilità delle forme e degli schemi

ornamentali risolti nel bicromismo rosso-nero. Si riconoscono le forme tipo dell'orizzonte del Daunia I e II: olle, brocche, attingitoli. A livello numerico il *range* di distribuzione delle ceramiche lascia trasparire la volontà di esibire il complesso di beni riferibili al ruolo svolto dalla defunta in ambito domestico. La differenziazione sociale implica la sovrarappresentazione dei beni dell'ambito muliebre con una omogeneità della cultura materiale locale fortissima. In un quadro di generale continuità con il passato, sono rappresentate olle globulari con protomi plastiche e olle su piede della *Foot-Krater Class* (YNTEMA 1979) indicatori forti dei modelli ideologici dauni, con

una progressione esponenziale che coinvolge gli attingitoli e in maniera più ridotta le brocche. M.C.

L'occasione di intervento di restauro del complesso di materiali della tomba 1/89 consente di considerare l'efficacia dell'operazione, assolutamente strategica negli obiettivi.

Occorre, infatti, premettere l'uniformità di conservazione dei reperti, giunti in gran parte in condizioni pessime sia per l'alterazione delle superfici nell'ambiente funerario, interessato dal crollo del pietrame della copertura, che ha schiacciato la sepoltura e il corredo sul piano deposizionale, sia per l'evento trau-

matico rappresentato dallo scavo clandestino. Tali circostanze hanno costituito nel tempo un forte condizionamento per la comprensione delle caratteristiche morfologiche e formali dei materiali. Inoltre, il degrado del complesso risultava accentuato per la conservazione dei manufatti in ambienti non idonei, dalle forti caratteristiche di umidità. A conclusione delle attività, la documentazione dei dati fa emergere come sia in molti casi da considerare irreversibile il processo di disgregazione dei materiali, tale da alterare del tutto la forma degli oggetti, ma è altrettanto evidente che si è superata quella fase di lunghissima stasi consistita nell'acquisizione di oggetti già in avanzatissimo stato di degrado.

Invero, si può con ragione affermare che «il restauro è il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte» (BRANDI 1977, p. 6) e che ricollocare i frammenti, integrare le lacune, procedere ai trattamenti protettivi rappresenta obbligatoriamente l'unica possibilità di identificazione del bene culturale nella sua forma originaria.

Il corredo funerario appare significativo per la presenza di un ricco repertorio ceramico e metallico.

Parzialmente sottoposti a restauro dopo il rinvenimento, i vasi di fabbrica canosina con decorazione geometrica basata su vernici brune e rosse hanno subito alterazioni cromatiche, con il sorgere di microrganismi che hanno provocato muffe e funghi. Le tracce dei microrganismi sono state rimosse con tamponcini di prodotti specifici; le pareti sono state ripulite dalle colle del precedente restauro con bisturi e strumenti idonei; le lacune, marginali nella ricomposizione, non sono state integrate. Il consolidamento ha previsto uno strato protettivo di resina acrilica su tutte le superfici.

Le difficoltà maggiori sono state rappresentate dall'intervento sul vasellame di bronzo, caratterizzato da pesanti lacune, dalla deformazione delle lamine, da fenomeni di corrosione. Il forte indebolimento

delle pareti, il distacco del fondo in quasi tutti gli esemplari, lo schiacciamento delle lamine molto frammentate e ridotte spesso in scaglie di piccole dimensioni hanno ostacolato il processo di restauro. A una prima attività ricognitiva di documentazione della pertinenza dei frammenti agli oggetti è subentrata l'attività diagnostica di valutazione degli indici di frammentarietà e di conservazione. A un attento esame visivo, si è accertata la presenza di detriti terrosi e di estese concrezioni calcaree. Dopo la rimozione dei depositi incoerenti, si è proceduto a una prima pulitura meccanica, che ha messo in evidenza una caratteristica forma di corrosione del bronzo, detta *pitting*. Per il processo di trasformazione avviato tra rame, cloro e anidride carbonica e il passaggio da ione rameoso in cloruro rameoso, l'avanzato stato di corrosione ha fatto affiorare la *nantokite*, minerale instabile di colore grigio chiaro. L'alterazione provocata dai prodotti di corrosione, penetrati in profondità, in molti casi ha comportato il totale indebolimento della lamina che ha perso la proprietà di elasticità e duttilità. Le operazioni per fermare la corrosione sono consistite nella rimozione dei composti rameosi e nel trattamento per l'inibizione dei cloruri.

Il processo di degrado ha ostacolato la ricomposizione dei bacili deformati, suscettibili di ulteriori frantumazioni nell'insistenza di sollecitazioni meccaniche.

La consapevolezza delle difficoltà nelle operazioni e il piano concordato per l'intervento hanno così ridotto a un campione significativo i manufatti metallici oggetto di intervento.

Le migliori condizioni strutturali hanno fatto cadere la scelta su un grande calderone e su due bacili, di cui uno con orlo rilevato segnato da una fitta perlinatura, l'altro con il bordo a tesa privo di decorazione. Le caratteristiche favorevoli di conservazione del bacile con orlo perlato hanno consentito di restituire l'intelligibilità formale al pezzo,

con il riscaldamento delle parti, varie trazioni e numerosi incollaggi. L'intervento di restauro sul calderone è stato più complesso, con una reintegrazione limitata dei contatti mancanti, per la deformazione del corpo cilindrico e il fondo staccato. La mancanza di attacchi ha comportato alcune integrazioni delle lacune e la scelta di lasciare staccata la vasca dal fondo. Le due parti sono state unite da un supporto in plexiglas.

Altro intervento complesso è stato il restauro del fascio di spiedi in ferro ricoperti da terriccio, da depositi incoerenti e da prodotti della corrosione. Dopo la rimozione dei depositi esterni, si sono evidenziate alcune presenze fitili e lamine metalliche, inglobate dalla corrosione nel ferro e lasciate, anche a fine intervento, nello strato di aderenza alla superficie ferrosa. Le operazioni sono consistite in circoscritti consolidamenti e nell'incollaggio di parti terminali degli spiedi.

Le fibule di bronzo a occhiali e i vari frammenti della maglia metallica, ad anelli concatenati con globetti di bronzo, ricoperti da polveri di corrosione attiva, sono stati sottoposti a un'attenta pulitura con bisturi e laser, a lavaggi con solventi, a bagni con acqua distillata, a trattamenti di stabilizzazione dei prodotti corrosivi. Solo una delle fibule a occhiali, pur molto corrosa, conservava le tracce dell'attacco in ferro della lunga staffa e un piccolo cono in bronzo: le parti sono state ricollocate e la fibula appare nella sua integrità.

La *phiale* d'argento, frammentata e ricoperta completamente dalla corrosione penetrante di cloruri di argento, è stata sottoposta ad analisi diagnostiche non distruttive. Gli accertamenti diagnostici ai raggi X non hanno rilevato tracce di decorazione ma accertato la stratificazione del processo di alterazione dell'argento, guidando di fatto il piano di restauro. Non è stato possibile riposizionare la coppia di anse e accertare ulteriori peculiarità dell'oggetto.

I monili in ambra con nucleo inter-

no disidratato sono giunti in gran parte in condizioni di frammentarietà e di alterazione.

C.S.

Bibliografia

CORRENTE 1992a, pp. 63-71

5. *Stele funeraria detta 'Stele Borgia'*  
480-470 a.C. ca

*tecnica/materiali*  
rilievo, marmo bianco a grana fine

*dimensioni*  
248 × 60 × 15 cm

*provenienza*  
Velletri (Roma), collezione Borgia

*collocazione*  
Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 6556)

*scheda*  
Federica Giacobello

*restauro*  
Umberto Menichiello con la collaborazione di Eugenio Morra, Ciro Palladino, Ciro Verde (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro) e Valeria Villani

con la direzione di Luigia Melillo (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

« INDICE GENERALE

La stele fa parte dell'importante acquisizione del veliterno Museo Borgiano, avvenuta a Napoli nel 1814 durante il cosiddetto 'periodo francese', grazie a una trattativa tra Camillo Borgia, erede della collezione, e Gioacchino Murat. L'operazione rientrava nella politica culturale promossa dai regnanti francesi, basata sul rilancio della città grazie alla sua trasformazione in polo artistico; l'iniziativa fu particolarmente prestigiosa dal momento che lo stesso Napoleone I aveva tentato inutilmente di realizzarla (MILANESE 2001). L'acquisto fu poi assolto dai Borboni, tornati a regnare su Napoli: Ferdinando IV confermò l'acquisizione e pagò buona parte della cifra stabilita per la vendita (50.000 ducati).

La raccolta si deve al cardinale Stefano Borgia (1731-1804), erudito e appassionato di antichità; nella sua parte archeologica, a esclusione della cospicua sezione egizia, comprendeva circa 200 reperti appartenenti a produzioni diverse, dalle antichità greche a quelle etrusche e romane (GUERRINI, LUPPINO, MANCINI 2001, p. 159).

Tra gli esemplari di spicco della collezione vi è indubbiamente la stele funeraria in esame, di cui non si conosce il luogo di ritrovamento, inserita e valorizzata all'interno del percorso museale già dall'Ottocento. Si tratta di un'importante testimonianza dell'arte dei primi decenni del V secolo a.C., momen-

to di passaggio tra la ieraticità dello stile arcaico e l'equilibrio figurativo dello stile classico, tra la «forma dell'essere» e quella «dell'esistere» (FUCHS 1982).

Nella stele, segnacolo alla tomba, il defunto è raffigurato, secondo la tipica visione greca, come vivente. Il monumento è rettangolare con consueto motivo dell'*anthemion*, palmetta a volute stilizzata. Nel campo, limitato alle due estremità da una cordonatura, è rappresentato un uomo con barba appuntita e corta chioma cinta da una benda; ha la testa di profilo, occhio con palpebra superiore indicata, bocca semiaperta, naso lacunoso, orecchio scolpito nei dettagli. Il busto, visto di tre quarti, anatomicamente ben indicato, è piegato in avanti con il conseguente incurvarsi delle spalle, quella destra in torsione; si regge a un lungo bastone puntellato sotto l'ascella sinistra, stretto con le dita della mano sinistra, al polso della quale è legato un *aryballos* sferico. La corta clamide indossata dall'uomo è trattenuta sotto il bastone infittendosi in numerose pieghe. Le gambe, muscolose e possenti, sono incrociate, la destra di sostegno, tesa la sinistra piegata e sovrapposta all'altra, il piede ha quattro dita indicate. A occupare lo spazio inferiore della stele è un cane di razza levriera, raffigurato seduto di profilo, con testa sollevata rivolta all'uomo che con la mano destra

gli sta porgendo un boccone di cibo o – come il confronto con stele coeve porta a pensare – un grillo, di cui non rimane traccia.

Alcune 'anomalie scultoree' fanno ipotizzare una rielaborazione del pezzo in età romana; in particolare l'iride appare segnato secondo una consuetudine artistica che si sviluppa dall'età adrianea (SISMONDO RIDGWAY 1971, p. 71).

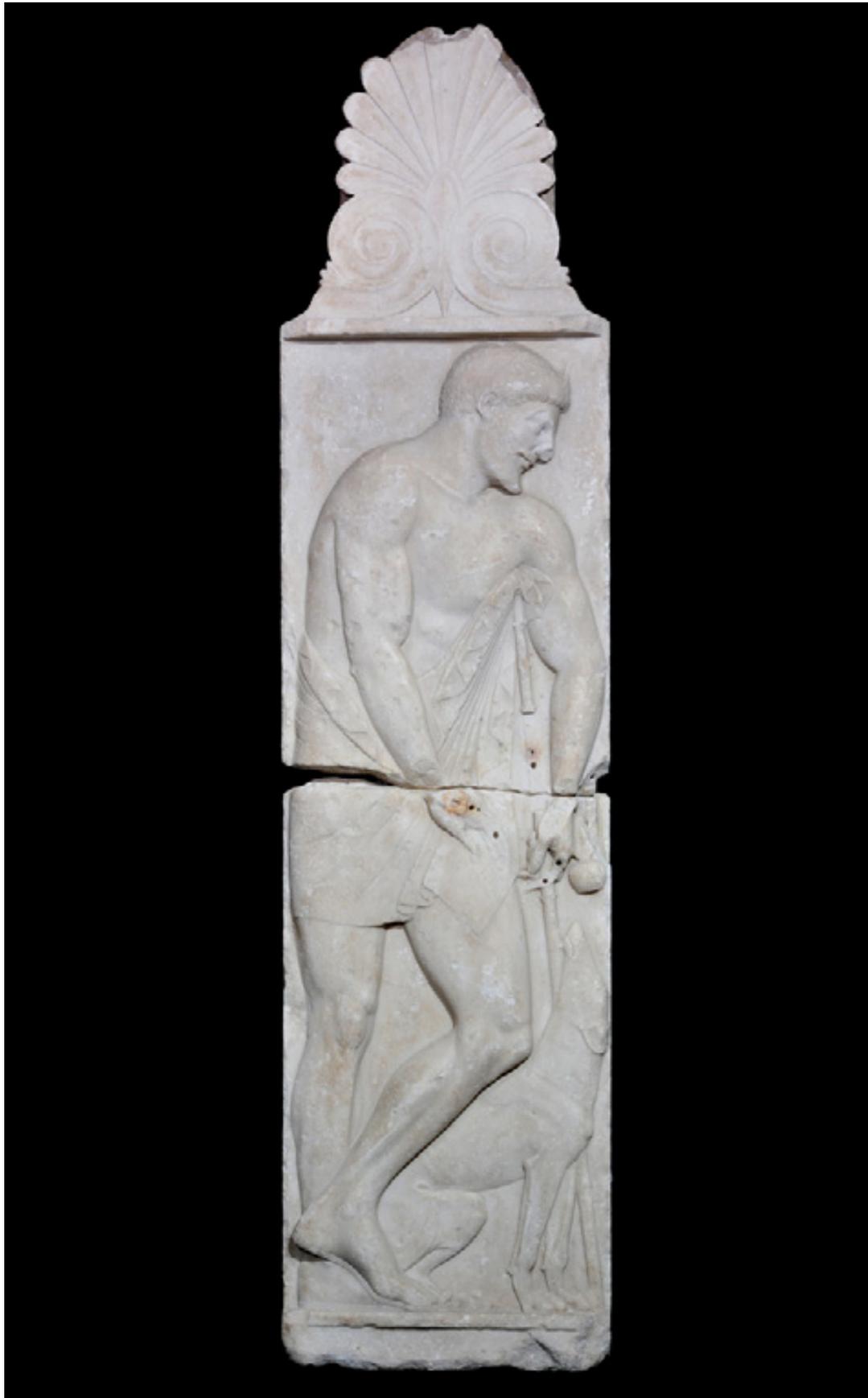
Il soggetto dell'uomo adulto accompagnato dal cane è ben attestato nella produzione ionica del tardo periodo arcaico e nella produzione di età severa (per un catalogo degli esemplari vedi SISMONDO RIDGWAY 1971); insieme all'esemplare Borgia, ne è una importante testimonianza la celebre stele che reca la firma di Alxenor di Nasso ritrovata a *Orchomenos* in Beozia (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 39), vicina alla *Stele Borgia* per stile, posa e composizione: reca la rappresentazione del defunto barbato vestito di un *himation*, che si appoggia a un bastone e porge con la destra una cicala al cane che cerca di afferrarla.

Il motivo, che fu probabilmente creato in Asia Minore nella seconda metà del VI secolo a.C. (SISMONDO RIDGWAY 1971; *contra* FUCHS 1982, p. 421, che la ritiene un'invenzione attica), unisce due importanti ideali della società greca del periodo. L'*aryballos*, che pende dal polso del defunto, rimanda alla palestra e all'atletismo: si tratta

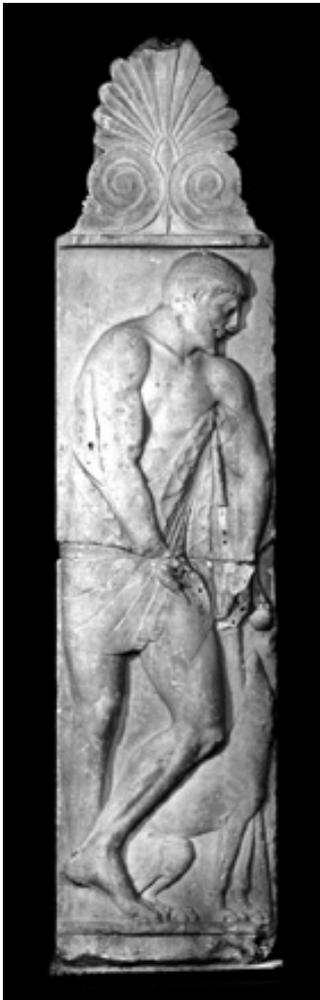
infatti di un contenitore per olio con cui l'atleta frizionava il corpo nudo prima di iniziare l'allenamento. L'oggetto richiama quindi gli ideali di prestanza e bellezza fisica raggiungibili attraverso l'allenamento in palestra, a cui nel mondo greco era indissolubilmente legato il valore morale dell'individuo: si esprimeva cioè la sintesi del perfetto cittadino, *kalós kai agathós*.

Altra connotazione 'ideologica' è conferita alla scultura dalla presenza del cane levriero, razza utilizzata per la caccia, grazie al quale si alludeva all'aristocratica attività venatoria, impiegato quindi come visualizzatore dello *status* elitario del defunto (BARRINGER 2001, pp. 174-175). L'associazione della figura dell'atleta all'immagine del cane levriero è attestata anche nella ceramica, come documenta la coppa a figure rosse del ceramografo Duride, coeva alla stele, in cui sono raffigurati giovani intenti a esercitarsi nelle varie discipline tra i quali compaiono anche dei cani (Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig; *Atleti di Zeus* 2009, pp. 128-129, 233).

Numerose sono le lacune della *Stele Borgia* che tuttavia non hanno compromesso la bellezza e l'efficacia dell'esemplare: la superficie presenta scalfiture; delle mani e del bastone sono saltate le parti sporgenti e sono oggi visibili i fori per l'alloggio di perni; è priva del na-



*Dopo il restauro, fronte*



*Prima del restauro, fronte*



*Prima del restauro, retro*



*Prima del restauro, lato sinistro*



*Prima del restauro, particolare delle grappe metalliche inserite nel restauro precedente*



*Prima del restauro, particolare con le integrazioni del restauro precedente*

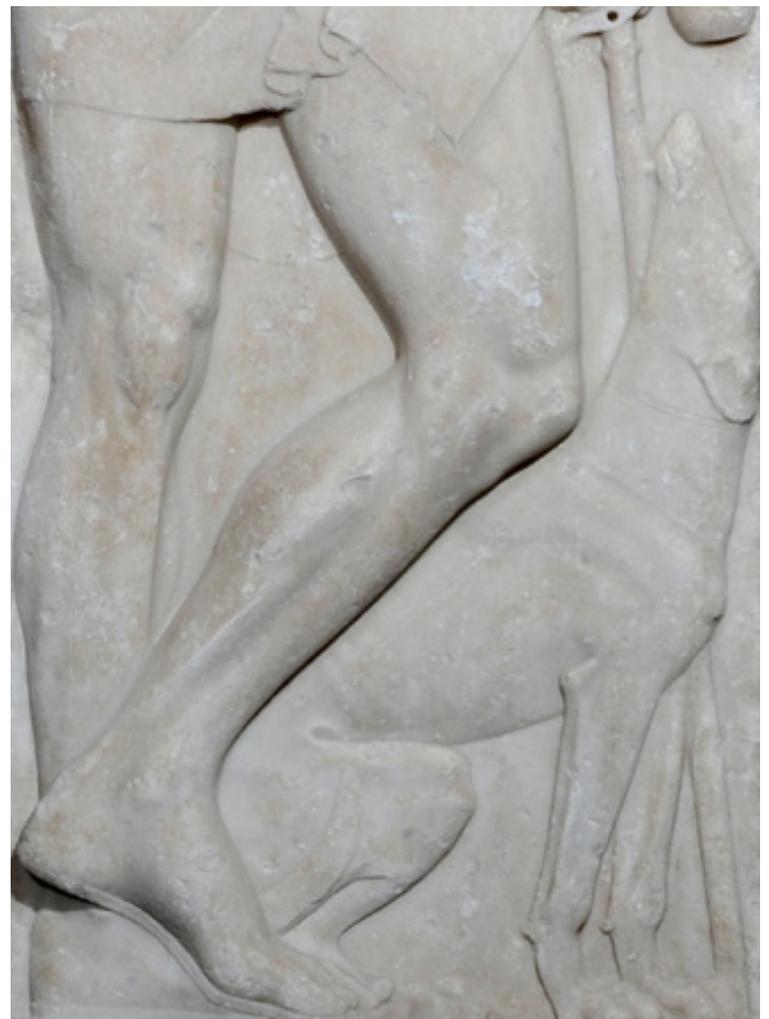
so e dell'estremità della benda che cinge il capo. Una frattura taglia orizzontalmente la stele, dividendola in due parti, probabilmente presente già in antico. La frattura, nel restauro precedente del 1966, era stata ricomposta tramite grappe in ottone e integrata con il sintolit, mastice bicomponente ampiamente utilizzato per i restauri del marmo dal dopoguerra, oggi non più in uso in quanto incompatibile con il materiale antico. Il retro della stele si presenta liscio e parzialmente asportato: nella parte inferiore vi è un taglio obliquo, forse realizzato per agevolare l'applicazione dello stucco. Il restauro attuale ha avuto come obiettivi di eliminare gli invasivi interventi del vecchio restauro che disturbavano la lettura complessiva dell'opera e di riportare l'esemplare alle forme originarie, evitando altri inutili inserimenti. Fondamentale in tal senso è stato l'intervento di pulitura meccanica e con impacchi di idonei solventi, grazie al quale sono stati eliminati i depositi di sporco superficiali. Sulla superficie sono state stese cere sintetiche protettive dell'oggetto.

#### Bibliografia

*Guida illustrata* 1911, pp. 26-28, n. 98; SISMONDO RIDGWAY 1971; HILLER 1975, pp. 156-158; HANFMANN 1976, p. 36; PFUHL, MÖBIUS 1977, pp. 13 ss., n. 12; FUCHS 1982, p. 421; *Il Museo Archeologico* 1994, p. 372; L. Mancini, in *La collezione Borgia* 2001, p. 108, n. VI.I (con bibliografia precedente).



*Durante il restauro, eliminazione degli interventi del restauro precedente*



*Dopo il restauro, fronte, particolari*

6. Pittore di Varrese (attribuito a)  
Loutrophoros *apula a figure rosse*  
350-340 a.C.

« INDICE GENERALE

La *loutrophoros* appartiene alla considerevole raccolta vascolare proveniente da Ruvo di Puglia conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, formatasi nell'Ottocento per iniziativa dei Borboni, attraverso scavi condotti dalla Real Commissione de' Scavamenti, e da acquisizioni di collezioni di privati, spesso locali che, per passione o per lucro, avevano saccheggiato i ricchi corredi delle tombe messe in luce. L'esemplare è conservato al museo di Napoli dal 1838, quando fu acquistato dal Real Museo Borbonico insieme ad altri 250 oggetti antichi (vasi, bronzi, pitture, tra le quali i celebri affreschi della tomba delle danzatrici) dai proprietari Michele Ficco e Vincenzo Cervone, rispettivamente canonico e farmacista di Ruvo, abili imprenditori che, capendo e sfruttando l'interesse suscitato dalle scoperte ruvestine, avevano creato una vera e propria società di scavo. Essi nel 1837 proposero la vendita all'allora direttore del museo Michele Arditì, il quale sottopose la questione al ministro degli Affari Interni Nicola Santangelo. Della trattativa, che si dilungò per più di un anno, rimane l'interessante corrispondenza (*Archivio della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei. Catalogo Vasi e Terrecotte*, fasc. 60. *Vasi acquistati da Ficco e Cervone*), insieme a un inventario degli oggetti acquisiti. Tra questi

è descritta anche la *loutrophoros* in esame con tali parole: «Vaso detto lancella alto pal. 3 da una parte impresso con tre ordini di figure e in mezzo alle quali si vede un'edicola il cui pavimento è sorretto da teste di sirene: in mezzo alla detta edicola vi è una figura muliebre. Nella parte opposta presenta ordini di figure presso un'altra edicola, impressa nel mezzo non c'è alcuna figura». Non viene purtroppo descritta la parte superiore del vaso, che il restauro attuale ha messo in evidenza essere non pertinente al resto della *loutrophoros* e non di fabbricazione antica. Tale importante scoperta getta nuova luce sulla storia del vaso e contribuisce a migliorare le conoscenze delle tecniche di restauro ottocentesche. La parte compresa dall'orlo all'attacco delle spalle è, infatti, stata realizzata in maniera autonoma dal resto del vaso, modellata secondo le consuete caratteristiche di questa forma vascolare: presenta orlo scanalato e ripiegato, labbro troncoconico su collo cilindrico ed è dotata di due anse a 'S' terminanti a entrambe le estremità con volute. Tale porzione del vaso, come bene ha dimostrato lo smontaggio dello stesso nelle operazioni di restauro, costituisce una parte autonoma rispetto al corpo; i contorni sono stati tagliati e limati per permettere l'adesione al corpo, creando quindi una fascia di raccordo che venne

*tecnica/materiali*

lavorazione al tornio, tecnica a figure rosse; corpo: argilla beige rosata, ingobbio nocciola, vernice nera opaca, suddipinture in crema e arancio

*dimensioni*

alt. max 92 cm, alt. corpo con piede 60,5 cm, diam. orlo 22,7 cm, diam. piede 19,3 cm

*provenienza*

Ruvo di Puglia (Bari), collezione Ficco e Cervone

*collocazione*

Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 82267)

*scheda*

Federica Giacobello

*restauro*

Raffaele D'Aniello, Pasquale Festinese, Antonio Guerra, Antonio Marroccella (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

con la direzione di Luigia Melillo e il coordinamento di Mariateresa Operetto (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

*analisi archeometriche*

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Dipartimento di Scienze della Terra e Geoambientali, in collaborazione con il Centre Jean Bérard di Napoli

dipinta in continuità con la scena figurata.

La non antichità dell'elemento è stata dapprima suggerita da un esame autoptico che ha permesso di individuare pennellate nere dipinte, piuttosto che la consueta tecnica di realizzazione a figure rosse. La rigidità nella resa delle figure e dei motivi risulta molto differente rispetto allo stile iconografico del corpo, sebbene siano proposti motivi consueti del repertorio figurativo apulo, usati secondo l'abituale disposizione documentata su altre *loutrophoroi*: sull'orlo e sul labbro motivi a ovali alternati e ramo di ulivo con al centro una rosetta a più petali. Il lato principale presenta sulla parte superiore del collo un motivo a scacchiera di rombi; sull'altro lato il collo è ornato da palmette alternate a gigli e, sotto la cordonatura, da linguette. Nella parte terminale del collo e sulla spalla è raffigurata, con qualche variante sui due lati, una testa femminile di profilo a sinistra con capelli raccolti in un *kekryphalos*, il cui collo fuoriesce da un fiore campanulato a più petali che si sviluppa tra foglie e girali. La non antichità dell'elemento è stata confermata da analisi archeometriche realizzate dal Dipartimento di Scienze della Terra e Geoambientali dell'Università di Bari Aldo Moro, in collaborazione con il Centre Jean Bérard di Napoli: il collo è

stato realizzato con gesso dipinto, tecnica di restauro mimetico diffusa nell'Ottocento.

Difficile, ma questione affascinante, è stabilire quando avvenne l'assemblaggio del collo al corpo della *loutrophoros*: preziosissimi scatti fotografici, conservati presso l'Archivio della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, realizzati nella seconda metà dell'Ottocento da James Anderson (1813-1877) e Giacomo Brogi (1822-1881), mostrano la *loutrophoros* già con il collo attuale. Ciò dimostra che il restauro integrativo era già avvenuto in un momento non precisato che va dal recupero della *loutrophoros* dalla tomba ruvestina in cui era stata deposta nel IV secolo a.C., a un periodo almeno di qualche decennio precedente alla realizzazione delle fotografie, in cui gli interventi integrativi sul vaso appaiono ormai consunti. Alla stessa ipotesi porta anche la descrizione che ne fa Heinrich Heydemann nel suo catalogo dei vasi conservati al museo di Napoli, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, pubblicato nel 1872, dove l'esemplare viene descritto come integro ma non in eccellente stato di conservazione (macchiato da numerose sbriciolature). In ogni caso il vaso doveva apparire completo al momento della vendita della collezione di proprietà



*Dopo il restauro, lato A e lato B*



Prima del restauro, nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Prima del restauro, in laboratorio

Ficco e Cervone, perché il criterio di selezione degli esemplari per la raccolta del Real Museo Borbonico si basava su motivazioni estetiche e come primo requisito dovevano prevedere la completezza del vaso. Ipotesi plausibile è che la parte superiore della *loutrophoros* fosse stata integrata già prima dell'acquisto Ficco e Cervone, probabilmente a Ruvo di Puglia, dove sicuramente si realizzavano restauri dei vasi in laboratori organizzati come quelli di don Aniello Sbani, proprietario di una 'fabbrica di vasi' a Ruvo, restauratore insieme ai figli Vincenzo e Pietro nella prima metà dell'Ottocento (DE PALMA 1993). Tra i criteri d'intervento del restauro di questo periodo vi era quello di un ripristino mimetico del vaso e della sua integrazione con materiale ges-

so e ceramico diverso dall'imposto originale. L'integrazione della parte superiore del vaso fu conservata anche in un successivo intervento di restauro realizzato alla metà del Novecento, in una data purtroppo non precisabile; in questa occasione furono asportate dal corpo della *loutrophoros* le integrazioni in gesso del restauro ottocentesco e fu eliminata anche la pittura ricompositiva compresa tra il corpo e il collo, parte che ancora oggi risulta priva di decorazione figurata, ma integrata solo con argilla moderna. Le motivazioni della scelta degli operatori novecenteschi di asportare solo parzialmente le parti non originali del vaso non sono facilmente comprensibili: forse, come ha suggerito Mariateresa Operetto, procedendo

a eliminare gli interventi ottocenteschi si resero conto che in questo modo avrebbero dovuto rimuovere l'intera parte superiore della *loutrophoros*, ovvero cercarono di isolare visivamente il corpo originale antico e la porzione dell'oggetto frutto di un'integrazione postantica.

Al momento del restauro attuale, la *loutrophoros* presentava un cedimento strutturale del vecchio intervento: frammenti staccati o in fase di collassamento a causa degli adesivi degradati e dei rifacimenti formali deteriorati. Si è proceduto a una pulitura chimica – con l'utilizzo di diversi tipi di solventi – e meccanica – con bisturi – per liberarli dai depositi incoerenti (polveri) e dai depositi coerenti (vernici deteriorate e stucco dei precedenti interventi di restauro). Si è quindi realizzato un pre-consolidamento dei frammenti ceramici, stendendo a pennello una resina acrilica sulle fratture, allo scopo di creare la superficie di reversibilità, e sulla superficie del vaso a protezione dei frammenti stessi durante le successive operazioni, e un pre-assemblaggio dei frammenti, con scotch di carta. Nella fase di assemblaggio i frammenti sono stati incollati con adesivo a due componenti a base di resine epossidiche. È stato rimontato anche il collo e le anse in quanto importanti testimonianze di un restauro storico ottocentesco. Le lacune presenti nel vaso sono state integrate con gesso dentistico pigmentato con terre ventilate: si è steso colore ad acquerello a coprire le reintegrazioni che ricadevano nelle zone monocromatiche a vernice nera e, dove possibile, i giunti di frattura laddove questi interrompevano il tessuto figurativo. A protezione della superficie è stato steso un velo di cera microcristallina.

La *loutrophoros* è, dall'analisi delle sue parti sicuramente antiche, opera pregevole del Pittore di Varrese o della sua officina, attribuito da Arthur Trendall al Gruppo del Vaticano X6, associato al Pittore di Varrese (TRENDALL 1978, p. 341, n. 22).

I ritrovamenti archeologici e le ri-

cerche antiquarie hanno evidenziato come i vasi del Pittore di Varrese, che operò a Taranto, sono destinati essenzialmente al mercato peuceta; in particolare numerosi sono i ritrovamenti a Ruvo di Puglia (*Ceramica a figure rosse* 2012, p. 164), centro indigeno ellenizzato che esercitò un ruolo importante nelle dinamiche della produzione vascolare, soprattutto dalla metà del IV secolo a.C., sia come utilizzatore di vasi destinati ai ricchi corredi della sua *élite*, sia come centro di distribuzione dei vasi stessi in altri insediamenti.

Apprezzata da questo ceramografo, al quale si deve la sua introduzione nel repertorio apulo, è la forma vascolare della *loutrophoros* nella sua variante più antica con corpo ovoidale ('ad anfora'), mutuata dalla tradizione attica. Successivamente, e in particolare con il Pittore di Dario, si preferì la *loutrophoros* a corpo cilindrico con pareti di andamento concavo, dotata di anse di forma più elaborata terminanti talvolta con gemme. Entrambe le tipologie erano chiuse da un coperchio con presa spesso modellata a foglia, ed erano collocate su basamenti modanati che però vennero spesso dissociati dal vaso di pertinenza e quindi raramente conservati, come accade per i coperchi (TRENDALL 1985, pp. 129-133).

La *loutrophoros* si connota come vaso 'al femminile', per la sua originaria funzione di contenitore per il trasporto dell'acqua usata per i bagni lustrali collegati ai riti matrimoniali. La forma elegante, arricchita da elementi plastici e dotata di anse sinuose, fu spesso decorata da scene complesse del repertorio mitico, di cui spesso i protagonisti sono personaggi femminili. È il caso della *loutrophoros* in esame, che presenta sul lato principale il mito di Niobe, moglie di Anfione re di Tebe, già narrato nell'*Iliade* (24, 602-620). Madre di sette figli maschi e sette femmine, si vantò della sua prolificità con Latona che partorì solo i gemelli divini Apollo e Artemide. Ciò procurò la vendetta della dea che ordinò ai figli di

uccidere, colpendola con le frecce, la prole di Niobe. La madre per il dolore si trasformò in pietra mentre piangeva sulla tomba dei figli. La drammatica vicenda si inserisce in un quadro di atti di *hybris* e punizioni esemplari che riguardano anche il padre di Niobe, Tantalos, secondo il mito colpevole, invitato al banchetto di Zeus, di aver rubato il cibo e di averlo dato agli uomini, ovvero di aver oltraggiato gli dei servendo a essi le membra stufate del figlio Pelope, perciò condannato a eterni tormenti negli inferi. La diffusione nella società greca di tale racconto mitico è documentata dall'adozione del tema da parte dei tragediografi Eschilo e Sofocle nelle perdute tragedie dal titolo *Niobe*. Il mito di Niobe appartiene a quel gruppo di soggetti rari nella ceramica attica, selezionati per la produzione destinata all'Occidente evidentemente perché molto apprezzati dai committenti magnogreci, e che ebbero fortuna proprio in terra apula (MUGIONE 2000). La scena scelta tra i vari momenti figurativi del mito fu quella della pietrificazione, preferita rispetto a quella della strage dei figli colpiti dalle frecce di Artemide e Apollo. Tale raffigurazione viene recepita e adottata anche dalle officine apule, seppure non molto diffusamente, come dimostra la bella anfora della collezione Jatta di Ruvo di Puglia opera del Pittore di Baltimora (330 a.C. ca), restaurata in occasione di *Restituzioni 2011* (RICCARDI 2011). Apprezzata (dodici sono i vasi apuli sinora conosciuti con questo soggetto: SISTO 2009) fu invece in Apulia la scena della pietrificazione, documentata in maniera significativa per forme vascolari collegate al mondo femminile in quanto contenitori per l'acqua – *loutrophoros*, *pelike* e *hydria* – e nella produzione del Pittore di Varese, ideatore del modello iconografico (*ibidem*), e del suo celebre continuatore, il Pittore di Dario. Di tutte si ricordano la bella *loutrophoros* conservata al Paul Getty Museum (inv. 82.AE.16), e la *loutrophoros* recentemente acquisita



*Durante il restauro, in frammenti*



*Durante il restauro, prelievo sul collo per analisi archeometriche*

dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli già a Princeton, University Art Museum, entrambe opere del Pittore di Dario. La scelta del soggetto ha chiara funzione consolatoria: in un contesto funerario come quello della ceramica apula, del racconto mitico viene selezionato il momento del lamento funebre, lungo (durò nove giorni e nove notti) e disperato di Niobe presso la tomba dei figli. L'attenzione dei ceramografi apuli e dei loro committenti era focalizzata sul dolore disperato di una madre privata della propria prole, tragedia che accomuna i personaggi del mito e gli uomini; in questo caso, vi è un'amplificazione del lutto dovuto al numero dei figli morti e alla colpevolezza di Niobe. Un dolore comune, ineluttabile e

straziante tale da trasformare Niobe in pietra, come abilmente viene raccontato dal pittore applicando del colore bianco nella parte inferiore della veste, a rendere quello che doveva essere un progressivo ma repentino mutamento di materia del corpo dell'eroina. La raffigurazione del mito che interessa l'intero lato principale del vaso è articolata intorno alla tomba dei figli presso la quale Niobe piange e si muta in pietra, resa come *naiskos* funerario, che diventa, grazie a un'astuta ambivalenza, la stessa sepoltura della donna (AELLEN *et al.* 1986, pp. 150-152-155), dotato di quattro snelle colonne ioniche a sostegno della trabeazione con frontone e acroteri a volute. A reggere l'intera struttura è un alto podio decorato da figure femmi-



*Durante il restauro, il collo staccato dal corpo*



*Durante il restauro, il piede staccato*

nili alate con funzione di cariatidi, rappresentate frontalmente vestite di un chitone fermato da una cintura, mentre la parte inferiore è costituita da tre foglie da cui si sviluppano volute che i personaggi afferrano con entrambe le mani mentre le braccia sono stese ai fianchi. Al centro del *naiskos* è raffigurata Niobe, che indossa un lungo chitone fermato alla vita da una spessa cintura; si avvolge, in segno di lutto e dolore, in un mantello con cui si copre anche il capo portando in alto il braccio destro, mentre l'altro è piegato al petto con le dita della mano aperte. All'esterno seduta accanto al *naiskos* è la nutrice di Niobe: la sua non giovane età è resa dalla corta chioma canuta coperta dal mantello con cui avvolge anche il corpo, e dalle



*Durante il restauro, pre-assemblaggio dei frammenti*



*Durante il restauro, lato A e b del collo*



*Durante il restauro, integrazione delle lacune con il supporto di lastrine di cera dentistica*



*Durante il restauro, il corpo*

rughe del viso. Il mantello ricade libero sulla spalla destra; il braccio destro è piegato e la mano è aperta a mostrare il palmo, in un gesto che accompagna le parole che sembra rivolgere a Niobe verso cui è indirizzato lo sguardo. Sull'altro lato, in corrispondenza di questa figura, vi è un uomo anziano barbato e canuto, Tantalò, il padre dell'eroina, indicato come figura regale per lo scettro che stringe con la mano, mentre la sua origine lidia è espressa dall'abito orientale, fermato da bretelle incrociate con borchie. Un mantello bordato in nero avvolge il corpo, ricadendo dalla testa in segno di lutto. Il braccio destro e la mano aperta sono rivolti a Niobe, come il suo volto angustiato (la figura è lacunosa nella parte inferiore). Dietro di lui si avvicina un giovane, Pelope, il fratello di Niobe, in nudità con bel corpo muscoloso. Indossa un mantello appoggiato agli incavi delle braccia e cadente ai lati, con il braccio sinistro regge due lance, con l'altro abbassato si rivolge a Niobe; sulle spalle porta un copricapo ad ampie tese, il cappello del viaggiatore. Offerte sono poste ai piedi del *naiskos*: un *kalathos* contenente uova, una lira di cui è indicata con precisione il guscio di testuggine, una corazza anatomica posta di tre quarti, le cui forme sono evidenziate dagli abili sfumati del colore metallico. Nel registro superiore sono raffi-

gurati gli altri protagonisti della vicenda: le divinità che, offese dall'atto di *hybris* di Niobe, hanno compiuto la crudele vendetta. A un lato del *naiskos* vi sono Apollo, Artemide e Latona. Il dio è nudo con un semplice mantello appoggiato alle braccia; dietro alle spalle porta la faretra, il volto di profilo è rivolto alle dee alle sue spalle. Artemide stante con gambe incrociate, che indossa un lungo chitone manicato, senza cintura, sostiene l'arco, suo attributo e strumento di vendetta. Il braccio destro è appoggiato alle gambe della madre Latona, seduta di profilo, vestita di un lungo chitone e avvolta in un mantello. Dalla parte opposta, appoggiato a una colonnetta vista prospetticamente, Hermes stante con gambe incrociate: è intento a parlare con Zeus che gli siede accanto. Indossa un lungo mantello bordato in nero, fermato sul petto da una borchia, dietro alla spalla porta il cappello, con la mano destra trattiene il caduceo e appoggia il peso del corpo a una colonnina. Ai piedi porta gli alti sandali alati che lasciano scoperti i piedi. Zeus è seduto in posa fidiaca, con busto nudo sino alle anche, mentre un mantello bordato gli copre le gambe; il bel volto severo è di profilo, dotato di una folta chioma e barba. Il braccio destro è mollemente appoggiato alla gamba, il sinistro è piegato e con la mano afferra lo scettro. Apparentemente estranee all'azione drammatica sono tre figure di fanciulle vestite di leggiadri chitoni, intente ad azioni 'al femminile': la loro presenza riporta ai valori di bellezza, di grazia, e ai simboli matrimoniali collegati alla celebrazione della defunta, donna di rango dell'aristocrazia peuceta, a cui fu probabilmente destinato il vaso. Una giovane, con corta chioma coronata, estrae una corona da una cassetta (la figura è fortemente lacunosa); nel registro inferiore una fanciulla inginocchiata compie lo stesso gesto. Davanti a lei, è raffigurato, nel campo, uno specchio con manico. Al lato, una fanciulla seduta sul terreno regge

con la mano destra una scatola chiusa sopra la quale sono poste delle uova.

Il riferimento alla celebrazione della defunta si esplicita nel lato B della *loutrophoros*, che propone il tema dell'offerta di oggetti-simboli riferiti al mondo femminile all'edicola funeraria da parte di fanciulle: l'immagine della donna all'interno del *naiskos* è, in questo caso, sostituita da un lussureggiante elemento vegetale avente un'accezione positiva e consolatoria, ricordando l'aldilà beato, nuova dimora eterna della morta. Il monumento funerario è costituito da un semplice *naiskos* con frontone dotato di acroteri a palmetta e alta base decorata da girali con pampini e motivo a onde correnti in bianco; disposte intorno a esso, su piani distinti indicati da file curvilinee di punti, giovani donne offrono doni. Nel registro superiore, la prima da sinistra è lacunosa, segue una donna seduta che regge una cista chiusa e nell'altra mano, probabilmente, un *flabellum* di cui rimane solo il manico. La testa di profilo è rivolta a un'altra fanciulla, con gamba destra piegata e sollevata e la sinistra tesa; il corpo è piegato in avanti, nelle mani tiene un *alabastron* e l'estremità di una corona. La donna alle sue spalle, seduta sul suo mantello, regge una cassetta chiusa. Sull'altro registro, a sinistra, due fanciulle si muovono verso il *naiskos*. La prima ha un seno lasciato scoperto dal chitone fermato sulla spalla e stretto alla vita con abbondante *kolpos* svolazzante, le gambe traspaiono sotto la veste che si agita al vento. Le braccia sono sollevate a sostenere un *alabastron* e un ramo di fiori campanulati. La donna davanti a lei è avvolta da un mantello che le copre il busto, cadendo lateralmente; con la destra sostiene una corona, con l'altra una *phiale* baccellata, tra le dita regge un nastro. Ai suoi piedi sono collocate una *phiale* rovesciata e una cista. Sull'altro lato vi è un'altra coppia di figure, costituita da una donna seduta che porge una corona e da una fanciulla che appoggia la ma-



Dopo il restauro, lato A, particolare

no sulle sue spalle, reggendo con la mano sinistra una palla. Al di sotto una fanciulla in movimento appoggia un *kalathos* al suolo davanti al *naiskos*, piegandosi in avanti.

#### Bibliografia

HEYDEMANN 1872, pp. 558-560,

n. 3246; SÉCHAN 1926, pp. 82-83; TRENDALL 1978, p. 341, n. 22; SCHMIDT 1992, p. 911, n. 12; *La ceramica figurata* 2003, pp. 447-448, Ap 130; SISTO 2009, pp. 82-83, n. 5.

## 7. Corredo funerario 340-290 a.C.

*tecnica/materiali*  
terracotta, ferro, conchiglia

*dimensioni*  
varie

*provenienza*  
Tortora (Cosenza), necropoli di San  
Brancato, tomba 113

*collocazione*  
Tortora (Cosenza), Museo di Blanda

*scheda*  
Gregorio Aversa

*restauro*  
Ramona Marrella

con la direzione di Simonetta  
Bonomi e Gregorio Aversa (SBA  
Calabria)

### « INDICE GENERALE

L'importante necropoli individuata sul pianoro di San Brancato, località affacciata sul mare Tirreno che, dal punto di vista amministrativo, ricade entro l'odierno territorio di Tortora (primo comune dell'attuale regione Calabria collocato all'estremità meridionale dell'arco costiero del golfo di Policastro), rappresenta una tra le realtà archeologiche maggiormente significative per lo studio delle comunità indigene dell'Italia meridionale (DONNARUMMA, TOMAY 1999). Qui in vari momenti tra il 1991 e il 2002 sono stati indagati più nuclei di necropoli di epoca arcaica, classica e protoellenistica di cui sono state a oggi messe in evidenza 126 sepolture.

La fase più antica del sepolcreto ha avuto il suo sviluppo tra la seconda metà del VI e la prima metà del V secolo a.C. e documenta la presenza di un ramo di quell'etnia enotria dai caratteri culturali fortemente ellenizzati che l'ipotesi più accreditata propone di collegare con il popolo dei *Serdaioi* (GRECO 1990). Questi, presenti come controparte della città greca di Sibari in un trattato di amicizia trovato a Olimpia, avrebbero battuto le famose monete in bronzo con l'attributo indecifrabile iscrizione «SERD». Purtroppo non è stato ancora individuato un centro abitato di pertinenza, ma la comunità enotria cui si devono collegare queste tombe, tra l'altro, acquisì certamente l'uso della scrittura, co-

me dimostra l'iscrizione in lettere graffite in alfabeto acheo e lingua italica rinvenuta proprio nei pressi del pianoro di San Brancato.

Ma la necropoli ebbe anche un ulteriore successivo periodo di frequentazione tra la metà del IV e i primi decenni del III secolo a.C., a poche centinaia di metri da un insediamento riconosciuto presso il colle del Palecastro: un probabile *oppidum* di nome *Blanda* in posizione strategica allo sbocco della valle del fiume Noce, importante arteria fluviale che si incunea nell'Appennino calabro-lucano (LA TORRE, MOLLO 2006). L'area sepolcrale era stavolta utilizzata da una comunità italica di origine sannita costituita da individui che si connotano come guerrieri, i Lucani, la cui comparsa nel comprensorio alla foce del Noce nel secondo quarto del IV secolo a.C., come per buona parte del retroterra tirrenico del golfo di Policastro (Roccagloriosa, Castelluccio sul Lao, Rivello, Marcellina), venne favorita dalla strategia politica di Siracusa, la quale mirava a espandersi a scapito delle *poleis* della Magna Grecia.

Il settore della necropoli che le indagini hanno verificato essere interessato dalla presenza di tombe lucane in cui coesistono due rituali, sia le inumazioni supine che le incinerazioni, era posto nell'area che congiunge il pianoro di San Brancato con le propaggini del colle del

Palecastro e si estendeva su un'area di circa 100 mq.

Le tombe lucane più antiche (prima metà del IV secolo a.C.) vedono prevalere il tipo a fossa semplice, mentre a partire dalla metà del IV secolo a.C. compaiono sepolture alla cappuccina e grandi tombe a cassa. Tra le sepolture risalenti a questo secondo periodo, la tomba 113 spicca per quantità e qualità di oggetti che componevano il corredo.

La cassa tombale, orientata nord-sud e misurante circa 2,40 × 1,60 m, era costituita da una struttura a tegoloni in terracotta disposti verticalmente (quattro sui lati lunghi e due sui lati corti) con un doppio filare di pietre calcaree di medie e piccole dimensioni, disposte a secco nell'intercapedine tra il taglio della fossa e le tegole stesse. Numerosi frammenti di tegole entro la sepoltura dimostrano che la copertura, collassata all'interno della tomba, doveva in origine essere costituita da tegoloni della medesima tipologia disposti a formare due spioventi. Sporadici residui ceramici di età tardoarcaica portano a ritenere che nel realizzare la fossa sia stata intercettata una più antica sepoltura.

All'interno della cassa lo scheletro era conservato solo in parte; mancano, infatti, le estremità degli arti inferiori, buona parte della cassa toracica e del cranio, in quanto zone maggiormente soggette all'azio-

ne erosiva del terreno fortemente acido.

Le spoglie appartenevano a una donna alta circa 1,40 m, intorno ai quarant'anni di età. Essa era disposta supina al centro della cassa con le braccia distese lungo i fianchi, le mani conserte sul pube, in posizione leggermente diagonale rispetto alla cassa verso il limite orientale della stessa. La testa poggiava al di sopra di un coppo in terracotta adoperato come cuscino e tra le mani tratteneva una coppetta a vernice nera.

La gran parte degli elementi di corredo erano canonicamente disposti lungo il fianco sinistro della defunta e, in parte, ai suoi piedi, come si riscontra spesso anche nelle più antiche necropoli enotrie di V secolo a.C. (Guardia Perticara-San Vito, Poseidonia, Fratte, Pontecagnano). Si tratta di un corredo quantitativamente consistente e di livello qualitativo piuttosto alto che permette di considerare la defunta un membro di rilievo all'interno della comunità di appartenenza, una *élite* che, al momento del seppellimento, volle ostentare lo *status* sociale. Essa portava al dito un anello in argento e doveva indossare una veste sorretta da una fibula ad arco semplice in ferro.

Quasi in aderenza allo scheletro stava, parzialmente interrata, un'olla acroma, tipico vaso di produzione locale per contenere liquidi o granaglie. Mentre ai piedi è stata tro-



*Dopo il restauro*



Prima del restauro, pelike



Durante il restauro, pelike, ricomposizione dei frammenti



Prima del restauro, pisside



Durante il restauro, pisside, pulitura



Prima del restauro, lekythos



Durante il restauro, lekythos, pulitura

vata un'*hydria* che era stata appoggiata su un frammento di tegola utilizzato come zeppa di sostegno e tappata da una coppetta a vernice nera adoperata come chiusura, tanto che per la lunga permanenza sottoterra è stata trovata concrezionata con il contenitore. Il vaso doveva contenere l'acqua adoperata nel commiato funebre, in quanto il liquido era segno di purificazione necessario al rituale. Per tale rito, di cui è stata riconosciuta nel terreno una traccia di carbone e ossa di forma circolare nell'angolo nord-est della sepoltura, dovettero essere adoperati anche altri vasi presenti nel corredo: un piatto a vernice nera per la libagione, un *guttus* a vernice nera (vaso per unguenti da mensa), due vasi per bere, gli *skyphoi* (uno a figure rosse, l'altro nello 'stile di Gnathia'), e forse le *lekanides* come vasi da portata.

Tra gli oggetti più cari alla defunta vi era poi il suo *set* da cosmesi, composto da strumenti in ferro e una conchiglia (*pecten jacobaeus*) usata come *trousse* per terre colorate. Assieme a questi oggetti vi era anche il vasellame da toilette composto da unguentari (*lekythoi*, *epichysis*, *bombylios*) e pissidi da utilizzare per contenere belletti. Esso era stato collocato presso la testa della defunta. Inoltre, a segnare la condizione di donna coniugata, il lebetes (*lebes gamikos*), forma tipicamente connessa alla realtà nuziale, venne deposto in due esemplari.

Il nucleo principale degli oggetti che compongono il corredo, ovvero i vasi figurati, permette un inquadramento tra il 340 e gli anni finali del IV secolo a.C. Tuttavia, altri elementi obbligano ad abbassare ulteriormente la datazione della sepoltura. Tra questi si devono considerare: la *lekythos* a figure nere del tipo Pagenstecker, produzione campana inquadrabile tra il terzo e l'ultimo quarto del IV secolo a.C., il *guttus* a vernice nera con medaglione centrale a foglia di vite di un tipo che, essendo affine ai prodotti della bottega delle 'Petites estampilles', porta a una datazione avanzata tra la fine del IV secolo

a.C. e gli inizi del secolo successivo, ma anche il piatto a vernice nera e lo *skyphos* in 'stile di Gnathia', che scendono verso gli anni iniziali del III secolo a.C.

Se si escludono i vasi strettamente ascrivibili ai riti annessi al banchetto funebre (*skyphoi*, piatto, *guttus*, *lekanides*), tutto rimanda alla sfera muliebre. Anzitutto l'associazione degli oggetti per la cosmesi (pissidi, strumentario in ferro, conchiglia) con la forma caratteristica del mondo nuziale (*lebes gamikos*, *lekythoi*). In secondo luogo, i soggetti rappresentati sui vasi figurati fanno esplicito riferimento all'amore e alla donna attenta nella cura del proprio aspetto. In alcune scene vi sono donne sedute nell'atto di specchiarsi, spesso accompagnate da eroti in volo, stanti o anch'essi seduti che stanno compiendo una libagione. Il caso più frequente è poi costituito da quello presente sull'*hydria* e in uno dei lebeti, che vedono rappresentata una testa femminile di profilo con i capelli raccolti nel *sakkos*. La donna nel corredo della tomba 113 appare quindi nella sua dimensione di amante e sposa. La presenza poi di un *tintinnabulum* (sonaglio) tra gli oggetti metallici potrebbe costituire un ricordo d'infanzia della defunta, aggiungendo perciò anche un riferimento alla condizione precedente il matrimonio.

Quanto alle attribuzioni dei vasi figurati, tutti sono accomunati da un'affinità di impianto che ne fa apparire lo stile in qualche modo reciprocamente condizionato, seppure nella diversità degli esiti. Risponde a una sostanziale logica comune la presenza delle palmette accessorie che incorniciano le scene principali rese su buona parte dei vasi con la medesima caratteristica forma 'a pettine'. L'intero gruppo sembra quindi testimoniare l'interazione tra due o più botteghe che probabilmente vennero in contatto proprio in occasione di una commessa in comune. Opere di un pittore apulo sono da ritenersi lo *skyphos*, il lebete con erote e la *pelike* con figura femminile seduta, mentre

gli altri vasi figurati appartengono a botteghe che Arthur Dale Trendall riconosce come lucane apulizzanti. L'*hydria* è probabilmente da riferirsi al 'Pittore di Napoli 2585', ceramografo dell'ultimo stadio delle produzioni pestane (TRENDALL 1962, pp. 322-323). Come a un'officina campana non distante dal 'Pittore della foglia d'edera' deve forse appartenere l'altro lebete con volto femminile di profilo. I vasi rimanenti, invece, sono con buona probabilità da assegnare a un pittore locale, il 'Pittore di Rivello' (Greci e indigeni 1998, pp. 61-64).

Lo studio preliminare sullo stato di conservazione dei manufatti ha evidenziato un degrado di tipo chimico, fisico e biologico. In casi non frequenti sono state riscontrate abrasioni o scalfitture causate dalle operazioni di recupero in corso di scavo, operazioni che sono comunque avvenute con metodo, badando a prelevare gli oggetti con l'intero pane di terra che li conteneva. Il degrado maggiore, come quasi sempre avviene, ha comunque interessato i manufatti durante la loro conservazione in magazzino, dal momento che i processi di alterazione si innescano subito dopo la rimozione dal terreno.

Per i reperti ceramici si è operato il microscafo dei terreni di riempimento, intervenendo con bisturi, pennelli e piccola strumentazione, inumidendo il terreno con acqua demineralizzata per facilitare l'asportazione senza bagnare il manufatto.

Tali operazioni, accompagnate dalla setacciatura del terreno, hanno consentito di recuperare entro l'olla alcuni frammenti della cassa toracica e la piccola fibula in ferro che durante la giacitura si sono naturalmente spostati, come buona parte dell'inumata, rispetto alla posizione originaria.

Le superfici dei vasi sono risultate particolarmente concrezionate con depositi formati per azione del terreno fortemente acido. Ciò ha costituito la difficoltà maggiore



Prima del restauro, pisside



Durante il restauro, pisside, pulitura



Prima del restauro, bombylion



Durante il restauro, bombylion



Durante il restauro





*Dopo il restauro, bombylion, fronte*



*Dopo il restauro, bombylion, retro*



*Dopo il restauro, pisside*



*Dopo il restauro, pisside figurata*



*Dopo il restauro, pelike*



*Dopo il restauro, lekythos*



*Dopo il restauro, lebetes*

per le attività del restauro, poiché è stato necessario adoperare la massima cautela nella rimozione di tali incrostazioni. Sono stati quindi adoperati vari sistemi di pulitura. In primo luogo l'asportazione meccanica previa applicazione di impacchi a base di polpa di cellulosa e sostanze emollienti; una volta tolto l'impacco che ha ammorbidito la patina superficiale da rimuovere delicatamente con l'ausilio di pennelli e bisturi, si è proceduto con rifiniture a tamponcino di cotone. Nei casi di incrostazioni particolarmente tenaci si è proceduto con soluzioni a bassa percentuale di EDTA bisodico e successiva estrazione dei sali residui con impacchi di acqua distillata.

L'asciugatura dei reperti è avvenuta sotto lampade a infrarossi per prepararli alla successiva fase di consolidamento. La fase finale è consistita nell'incollaggio dei frammenti con adesivo reversibile. Non sono state operate integrazioni o ricostruzioni (salvo casi strettamente necessari), onde evitare mutamenti nelle superfici originarie.

Quanto ai metalli, sono stati operati interventi di pulitura meccanica per l'eliminazione dei depositi terrosi ed è stato utilizzato un apparecchio a ultrasuoni per l'eliminazione degli ossidi. Ulteriori puliture di rifinitura sono avvenute a tamponcino di cotone imbibito in alcool etilico. Nel caso degli strumenti da cosmesi, laddove possibile si è operata la ricomposizione dei frammenti principali, preferendo comunque non approfondire con asportazioni di materiale né procedere a ricostruzioni o integrazioni. Anche in questo caso si è proceduto all'asciugatura sotto la lampada a infrarossi e, infine, è stato applicato un inibitore della corrosione per passare poi al successivo consolidamento.

Bibliografia  
Inedito.

8. Pittore di Dario (attribuito a)  
*Cratere apulo a figure rosse detto 'Vaso dell'Amazzonomachia'*  
330 a.C. ca

*tecnica/materiali*

lavorazione al tornio, tecnica a figure rosse; argilla nocciola rosata, ingobbio arancio scuro, vernice nera lucente, sovraddipinture in bianco-crema e rosso scuro

*dimensioni*

alt. max 128 cm, diam. orlo 71 cm

*provenienza*

Ruvo di Puglia (Bari),  
collezione Pizzati e Lamberti

*collocazione*

Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 81667)

*scheda*

Federica Giacobello

*restauro*

Raffaele D'Aniello, Pasquale Festinese, Antonio Guerra, Antonio Marroccella (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

con la direzione di Luigia Melillo e il coordinamento di Mariateresa Operetto (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

« INDICE GENERALE

La storia di questo cratere, opera di eccezionale rilievo nella produzione figurata apula, noto come *Vaso dell'Amazzonomachia*, è segnata da una non felice vicenda conservativa iniziata probabilmente già in antico, tra gli anni Trenta e Venti del IV secolo a.C., quando il grande vaso fu deposto in una tomba appartenuta a un'importante famiglia dell'aristocrazia di Ruvo di Puglia. Già in quell'occasione – è impossibile allo stato attuale stabilire se il fatto avvenne immediatamente dopo la sua fabbricazione, nella sua esposizione durante le cerimonie funerarie o nella deposizione all'interno della tomba, ovvero in seguito – il cratere dovette fratturarsi in numerosi pezzi; per ricomporlo si utilizzarono delle grappe in piombo di cui sono ancora ben visibili i fori usati per il loro fissaggio e i solchi creati dalle grappe stesse. Dopo la sua scoperta nel 1834, il cratere entrò a far parte della collezione ruvese di Antonio Pizzati e Carlo Lamberti, raffinati e accreditati conoscitori di antichità, e quindi venduto al Real Museo Borbonico di Napoli nel 1835 (MILANESE c.d.s.). Prima dell'acquisto da parte di Ferdinando II, l'esemplare fu restaurato come ben documenta Emilio Braun che fa un'accurata descrizione delle immagini dipinte, sottolineando l'esistenza di lacune figurative (BRAUN 1836); è possibile ipotizzare che il restauro avvenne a Ruvo in labora-

tori nati a seguito della 'febbre di vasi' che portò alla ricerca frenetica degli splendidi esemplari ceramici saccheggiando le tombe antiche, e alla creazione di un vero e proprio mercato localizzato a Ruvo (CASSANO 2004; MILANESE c.d.s.). Verosimilmente in quest'occasione venne realizzata l'ansa destra di cui il cratere era privo. Poche sono le notizie relative alle sue vicende conservative e museali: nel *Catalogo degli Inventari Generali* presso la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, stilato per volontà di Giuseppe Fiorelli tra il 1863 e il 1875, il vaso viene descritto con numerose lacune in parte corrispondenti a quelle attuali. Il cratere subì un significativo restauro negli anni Settanta del Novecento, di cui rimane scarsa documentazione, durante il quale probabilmente si asportò l'intervento ottocentesco, facendo delle scelte che hanno compromesso la solidità dell'esemplare: infatti nel 1992, a quando risale l'intervento di restauro condotto con perizia scientifica, il vaso era collassato e ridotto in frammenti (PRISCO 1996, p. 114). Nuovamente nel 2004 il vaso, di ritorno da un prestito per una mostra, si fratturò nelle parte inferiore del corpo con il distacco di numerosi frammenti; il restauro realizzato in occasione di *Restituzioni 2013* è stato mirato a ricomporre tale parte del cratere e a rinforzare l'intervento precedente.

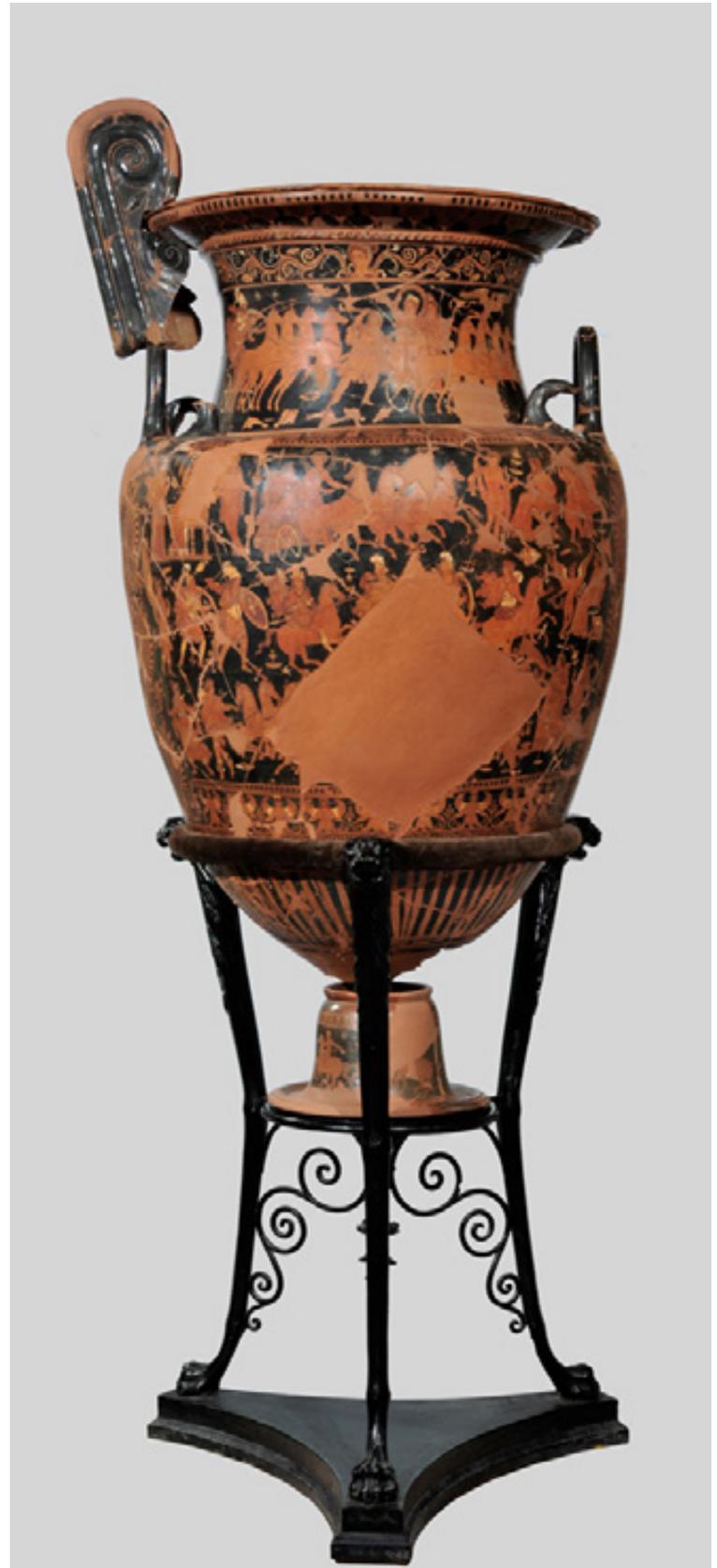
Dopo una fase di pre-incollaggio che ha consentito di individuare gli attacchi dei frammenti, si è proceduto all'assemblaggio degli stessi con l'utilizzo di resine bicomponenti; le lacune sono state integrate con gesso dentistico pigmentato su di una base di polyfilla e applicate con il supporto di lastrine di cera dentistica. I punti di frattura sono stati rinforzati con resine stese dall'interno. Si è deciso di non integrare l'estremità del corpo del vaso che, allo stato attuale, risulta lacunoso e senza continuità con il piede staccato e svincolato dal resto del vaso, collegato a esso tramite una struttura di supporto ottocentesca. Il cratere, di grandi dimensioni, con collo cilindrico svasato verso il labbro e all'attacco della breve spalla arrotondata, presenta un corpo ovoidale che si restringe verso il fondo: è dotato di anse a volute – solo la sinistra antica – all'attacco delle quali sono collocate teste di cigno plastiche ripiegate, parzialmente conservate. Il vaso faceva parte di un ricco corredo, già depredata prima del ritrovamento nel 1834, che comprendeva anche tre anfore (una oggi perduta, inv. 81942) e un *deinos*, conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 81951, 81953, 81668) uniti al cratere da uno specifico programma figurativo espresso dal tema del rapimento, da scene che si riferiscono al mito e al culto di Dioniso, e da soggetti legati alla propaganda ma-

cedone (PRISCO 1996). In particolare è presente nel cratere in esame nell'anfora 81951 l'eccezionale raffigurazione dello scontro di Alessandro Magno contro il re di Persia Dario III Codomano, avvenuto durante la battaglia di Issos nel 333 a.C. o di Gaugamela nel 331 a.C. (a sostegno di quest'ultima ipotesi v. MORENO 2000). I soggetti 'macedoni' ben presenti nel repertorio del Pittore di Dario suggerirebbero un diretto riferimento alla spedizione di Alessandro il Molosso, re dell'Epiro e zio di Alessandro Magno che, in concomitanza delle imprese in Oriente del nipote, giunse in Puglia chiamato da Taranto per difendere la grecità contro le locali popolazioni dei Messapi e dei Lucani (G. Calcani, in *Alessandro Magno* 1995, pp. 239-240, n. 31; POUZADOUX 2005); si tratterebbe quindi di uno dei più chiari e significativi esempi di come la ceramica apula fosse espressione di una specifica realtà storico-culturale, legata all'ideologia e alla volontà di autorappresentazione dell'élite aristocratica che fu, almeno sino all'ultimo trentennio del IV secolo a.C., la committenza privilegiata per tali oggetti.

La rappresentazione dello scontro tra Alessandro e Dario costituisce la scena centrale del cratere e si sviluppa in tre registri sovrapposti: quello superiore è destinato agli dei, che il pittore rende facilmente riconoscibili con uno sforzo



*Dopo il restauro, lato A*



*Dopo il restauro, lato B*



Prima del restauro, in laboratorio



Prima del restauro, particolare, resti della grappa in piombo e alloggiamenti per grappe metalliche



Il disegno del cratere in una ricostruzione di Emilio Braun (BRAUN 1836)

quasi didascalico – in assenza dei nomi che talvolta iscrive accanto ai personaggi principali – mediante specifici e noti attributi. Da sinistra Poseidone vestito solo con un mantello, stante con gambe incrociate, si appoggia al tridente, ha lunga chioma riccia e barba; si rivolge, come mostra il gesto fatto con la mano, ad Afrodite seduta e ingioiellata, il corpo segnato da un aderente chitone coperto da un mantello sulle gambe, i capelli sono raccolti in un *kekryphalos* che lascia libera l'alta coda e la chioma

sulle spalle. Accanto a lei, nascosto parzialmente dietro alle sue gambe, è Eros, la cui natura ibrida è visualizzata dalla bandoliera, intorno al collo e al petto, e dalle armille alle caviglie. La testa è di profilo, la chioma raccolta in un'alta coda fermata da un *kekryphalos*: il suo sguardo è rivolto verso Pan seduto, con bel corpo muscoloso, appoggia entrambe le mani su un bastone nodoso, il volto è di tre quarti con sopracciglia aggrottate, ha labbra carnose e peluria sul viso, una lunga e riccia chioma cade sul-

le spalle e dalla testa si sviluppano due corna bianche. Davanti a lui Atena guida una quadriga quasi completamente compromessa da una grande lacuna; indossa un chitone con un mantello svolazzante, il capo è coperto da un elmo, sul petto porta l'egida e regge con la mano sinistra uno scudo e con la destra una lancia. Dopo la grande lacuna che interrompe la scena, si conserva solo parzialmente un'elegante figura femminile seduta, Era, verso la quale incede una Nike con palma e corona; dietro a essa è Zeus seduto con busto nudo e mantello sulle gambe con scettro e fulmini, a cui seguono i gemelli Artemide e Apollo; la dea porta faretra sulle spalle e chitone fermato da bretelle incrociate, mentre il fratello seduto regge un ramo d'alloro, ai suoi piedi è posta la cetra. La tranquillità di questo registro, conferita dalla pacata postura delle divinità, è interrotta dalla corsa della quadriga di Atena. A questa corrisponde, nel registro inferiore, il carro del re Dario di cui si conservano solo i quattro cavalli e parte del corpo dell'auriga, ma che, in base al linguaggio formulare adottato dai pittori apuli, è possibile pensare realizzato con lo stesso schema compo-

sitivo dell'inseguimento utilizzato nell'anfora inv. 81951 che vede il re persiano con testa di tre quarti rivolta ad Alessandro e braccio destro aperto verso l'inseguitore, a esprimere paura e nello stesso tempo creare una relazione con il nemico (GIULIANI 1977; ID. 1984; ROSCINO 2011). Tale rapporto è in questo caso interrotto da due guerrieri persiani che si pongono tra il condottiero macedone e la quadriga, vestiti all'orientale e perciò confusi con Amazzoni dai primi studiosi che descrissero il cratere (v. BRAUN 1836, p. 3); il primo, colpito dalla lancia, è raffigurato frontale, con corpo sbilanciato, un braccio è alzato e con la mano impugna una spada non conservata, con l'altra si difende brandendo uno scudo. Dietro di lui avanza un altro persiano, sostiene uno scudo a pelta, dalla sua vita pende la spada; il fante greco con elmo a pileo, che con Alessandro li sta caricando, è raffigurato – secondo un'iconografia che identifica nella scena tutti i guerrieri macedoni – nudo, dietro alla schiena con il mantello, al petto porta il balteo, impugna una lancia e uno scudo. Alessandro barbato con elmo di tipo apulo corinzio poggiato sopra la testa, incede

su un cavallo senza sella; veste la corazza di tipo anatomico e schinieri; indossa quindi le armi che costituiscono la panoplia celebrativa funeraria delle aristocrazie apule, documentata anche in Macedonia (POUZADOUX 2008). Una corta veste si intravede sotto la corazza e un mantello svolazza dietro alla schiena, fermato sul petto. È scalzo e con la mano destra sostiene una lunga lancia con cui colpisce il persiano davanti a lui. La non corrispondenza con l'immagine diffusa del re macedone, giovane e senza barba – come apparirà nelle raffigurazioni 'ufficiali' del condottiero, e di cui è rimasta testimonianza grazie al celebre mosaico della Casa del Fauno di Pompei ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MORENO 2000; PESANDO 2002) – è giustificabile con un'autonomia creativa del pittore apulo che si avvale di semplici 'convenzioni figurative' per rendere in pittura un avvenimento storico del quale era appena giunta la fama in Occidente (GIULIANI 1977; ID. 1984). Difficile è stabilire se e quanto le pitture del ritrattista di Alessandro, Apelle, possano avere influenzato tale scena. Chiude il registro davanti al carro di Dario il combattimento tra un persiano a piedi con lancia e scudo e un cavaliere macedone. Il combattimento continua nel registro inferiore, dove da sinistra è raffigurato lo scontro tra un macedone che sta colpendo un persiano con la lancia, mentre questo contrattacca; ai loro piedi è accovacciato al suolo, senza vita, un persiano reso dal pittore utilizzando lo stesso modello iconografico e forse quindi lo stesso cartone costruito specularmente, usato dal suo predecessore, il Pittore di Licurgo, nella situla con il furto dei cavalli di Reso (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 81863; GIACOBELLO 2007); davanti a lui lo scudo a pelta e un'ascia. Seguono altre coppie di duellanti: un macedone sta colpendo con una corta spada il nemico che leggermente sbilanciato indietro, si protegge con lo scu-



Scatto fotografico del 1966, lato A

do e ghermisce la lancia; accanto, un guerriero greco trafigge con la spada un persiano inginocchiato e nell'estremo atto di difendersi. Segue un macedone stante accanto al suo cavallo che sferra l'attacco contro due persiani collocati davanti a lui.

Se il lato principale del vaso è riservato alla storia e ai nuovi eroi consacrati da essa, il resto del cratere è dedicato al mito gestito per episodi autonomi ma verosimilmente da leggere in maniera unitaria a costituire un'espressione complessiva. Separata da fitto ed elegante motivo a palmette e girali vegetali che si sviluppa nella porzione del vaso sotto le anse, è la raffigurazione del mito eleusino di Demetra che sale sul carro di Helios alla ricerca della figlia rapita da Ade. Secondo una consuetudine applicata sui grandi crateri dal Pittore di Dario, lo spazio è gestito su tre registri. Il primo, sempre destinato agli dei, vede da sinistra la coppia divina Era e Zeus che, fortemente lacunoso, è seduto



Scatto fotografico del 1966, lato B

in trono su una basetta su cui è posto anche il poggiatesta, con scettro sulla cui sommità spicca un'aquila – interessante è il confronto con il quadro di Alessandro-Zeus opera di Apelle –, mentre Era stante veste un lungo chitone da cui traspaiono le forme seducenti, un lungo velo cade dal diadema che ella afferra con la mano. Appoggiato al trono con gambe incrociate è Hermes con folta e riccia capigliatura cadente sulle spalle; un mantello è fermato sul petto e stringe un bastone (il caduceo?). In direzione opposta rispetto a questi personaggi si muove al galoppo una quadriga guidata da Helios, riconoscibile per il nimbo, vestito come un'aurea con gonnellino e bretelle incrociate sul petto; ha una riccia e folta chioma scomposta, il volto di tre quarti guarda in direzione di Demetra. La dea, con corta chioma completamente avvolta in un ampio mantello, compie gli atti che manifestano il lutto per la perdita della figlia: «un acuto dolore le penetrò nell'animo,

con le mani si strappò il velo dalla bellissima chioma, poi si gettò sulle spalle un mantello di colore scuro [...] se ne andò vagando con fiaccole ardenti strette tra le mani [...]» (*Inno a Demetra*, vv. 40-48). Da sotto il chitone esce il piede nudo in mezza punta per l'azione che sta compiendo di salire sulla quadriga afferrando con la mano sinistra il parapetto, mentre la destra regge un torcia. Davanti alla quadriga un giovane, con corona d'alloro e un ramo con fiori a più petali, si rivolge a Poseidone seduto su sgabello pieghevole: il volto appare preoccupato, come sembra indicare il gesto che compie con la mano destra di toccarsi le barba, con il braccio sinistro regge uno scettro; chiude la scena Selene al galoppo. Del rapimento, che occupa lo spazio inferiore, gli Inferi del mito, purtroppo lacunoso, rimangono solo le immagini di Hermes psicopompo, di Ecate divinità dell'oltretomba e di leggiadre fanciulle. Ruolo attivo nella figurazione è conferito dal Pittore



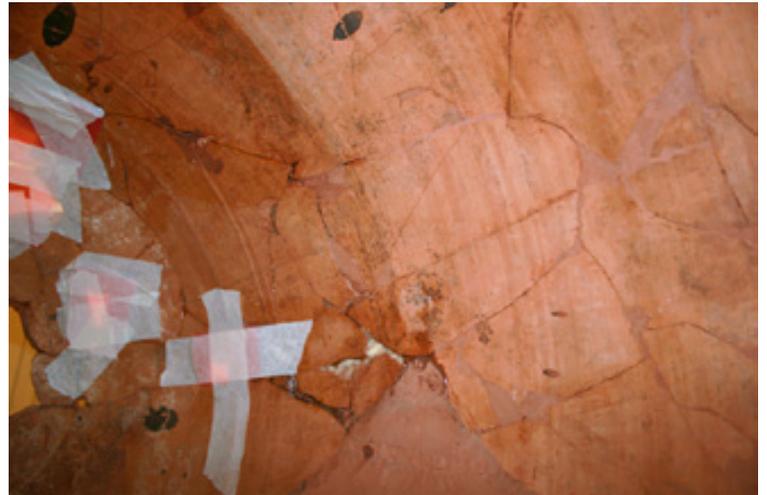
*Durante il restauro, applicazione di resine per rinforzare i punti di frattura incollati nel precedente restauro*



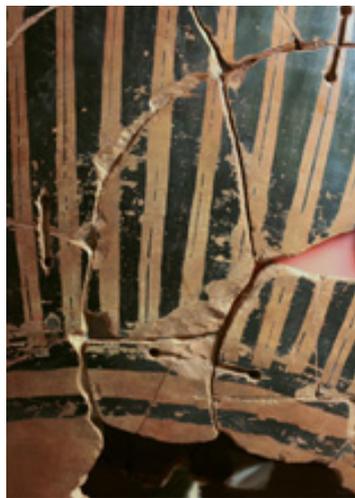
*Durante il restauro, pre-incollaggio dei frammenti*



*Durante il restauro, applicazione di lastrine dentistiche come supporto alle integrazioni*



di Dario ai giovani armati a piedi e a cavallo che si muovono, nel registro mediano, sotto lo sguardo di Afrodite, seduta accompagnata da Eros, e preceduti da una Furia alata, con caduceo (AELLEN 1994). Si tratta di Coribanti, riconoscibili dalle vesti e dagli elmi frigi di alcuni di essi, dai cembali, strumenti musicali con cui accompagnavano i riti della dea. La scelta di introdurre tali personaggi, anche se non coerentemente rappresentati – alcuni indossano infatti armature greche –, oltre a essere espressione della devozione a Demetra di cui vi sono testimonianze nel territorio peuceta (TODISCO 2010), è



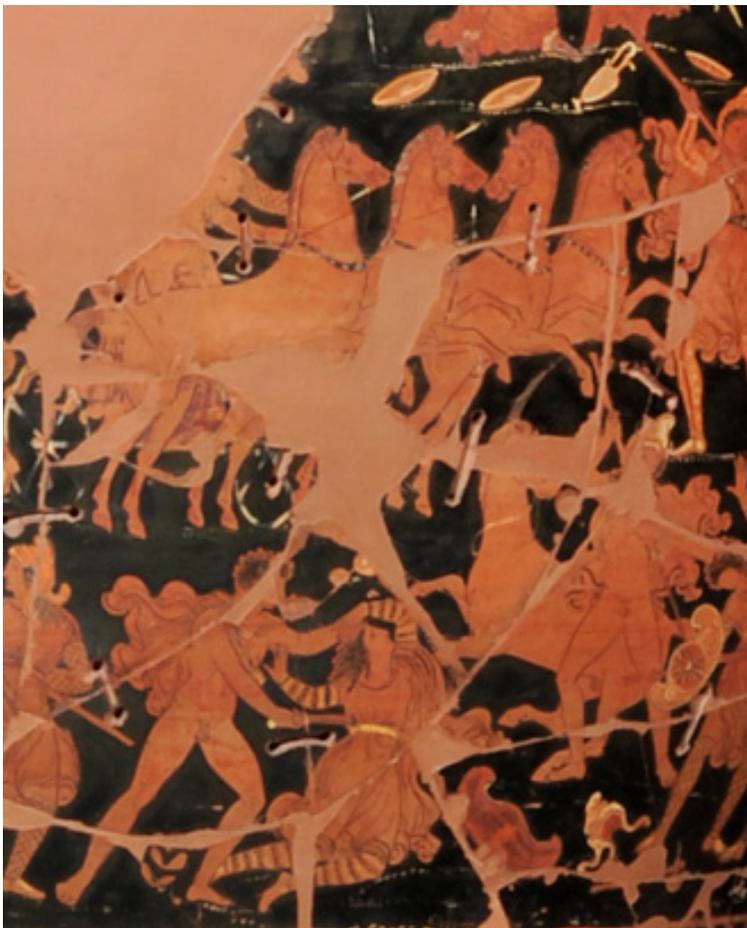
*Durante il restauro, particolare delle lesioni e delle fratture*



*Durante il restauro, integrazioni delle lacune*



Dopo il restauro, lato B, particolare



Dopo il restauro, lato A, particolare

probabilmente giustificabile con il gusto di rappresentare personaggi a cavallo o su quadriga, che pervade l'intero cratere costituendone il *leitmotiv* (per il motivo v. **PONTRANDOLFO 2008**). Il piede a campana è decorato da cavalieri raffigurati uno dietro all'altro al galoppo, in un ambiente scandito da colonne ioniche; sono nudi con il capo cinto dalla benda. Si tratta probabilmente di una rara raffigurazione della 'gara dei cavalli montati', una competizione ippica che si svolgeva durante le Olimpiadi.

Due quadrighe in corsa sono raffigurate sul collo di entrambi i lati che presentano, nuovamente, il tema del rapimento amoroso: sul lato A, Eos bramosa, rapisce il giovane Tithonos, scortata dai fratelli Helios su carro e Selene a cavallo, mentre due eroti sono in volo ad anticipare l'unione tra i due (per il tema v. **Ceramica a figure rosse 2012**, pp. 169-171). Sul lato B si ricorda un altro rapimento celebre, quello di Ippodamia, consenziente, da parte di Pelope, inseguito dal padre di lei Enomao la cui regalità è espressa dai tratti iconografici del condottiero, del tutto simili a quelli di Alessandro, su carro guidato dall'auriga Mirtilo; una Furia gli si contrappone. La giovane principessa indossa una ricca veste, corona e gioielli, mentre Pelope porta abiti orientali; la sua figura è collegata alle Olimpiadi, di cui fu il mitico fondatore. Sopra la loro quadriga vola un erote a esprimere la vittoria amorosa.

Il tema del rapimento amoroso diventa così una metafora edulcorata dell'atto violento della morte, a cui si accompagna la speranza di un aldilà beato e di una 'rinascita' espressa dalle vicende di Persefone che tornerà dagli Inferi per passare parte dell'anno con la madre tra gli dei.

I soggetti e i motivi iconografici selezionati dal Pittore di Dario appartengono a un repertorio comune anche alla tradizione macedone contemporanea (**MASSA-PAIRAULT 1996; POUZADOUX 2005**), fenomeno ben evidenziato,

come già ampiamente dimostrato, dal confronto con il bel affresco che raffigura il ratto di Persefone nella tomba omonima di Vergina, e da particolari figurativi come le stelle a più raggi che brillano sopra la quadriga di Enomao, simbolo adottato dalla dinastia macedone e posto sulle monete coniate da Taranto per pagare l'esercito di Alessandro il Molosso (**SENA CHIESA 2007**). Forse immagine solare sono le belle teste con riccia chioma bionda e volto sovraddipinto in rosso, inserite a impreziosire l'intreccio di palmette ai lati delle scene principali.

Espressione del raffinato decorativismo del pittore sono il fregio costituito da cariatidi alate con il corpo terminante in petali da cui si sviluppano volute, che decora la parte inferiore del vaso a chiusura della scena figurata, e i pesci – differenziati per forma e specie – che sembrano nuotare sotto l'inseguimento di Pelope e Ippodamia. Il primo motivo è utilizzato anche dal Pittore di Varrese, alla cui officina il Pittore di Dario è particolarmente legato, nella *loutrophoros* con il mito di Niobe (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 82267) a decorare la base del *naiskos*. Interessante è notare un 'difetto di fabbricazione', là dove a conclusione del fregio sul lato B, evidentemente realizzato con mascherine preformate, manca al ceramografo lo spazio per concludere la figura dell'ultima 'cariatide', già occupato dall'ampia composizione a palmetta, realizzata precedentemente, creando una brusca interruzione.

#### Bibliografia

**BRAUN 1836; HEYDEMANN 1872**, pp. 591-598, n. 3256; **TRENDALL 1982**, p. 495, n. 40; **GIULIANI 1984; PRISCO 1996**, pp. 114-115, n. 10.1; **Ceramica figurata a soggetto tragico 2003**, pp. 465-466, Ap 178; **POUZADOUX 2005; MONTANARO 2007**, pp. 708-710, n. 163.1 (con bibliografia precedente).

9. *Manufatti in argento*  
primo quarto del I secolo a.C.

« INDICE GENERALE

Il vasellame in argento, oggetto dell'intervento di restauro, è stato rinvenuto fortuitamente negli anni Venti a Tracini, località di mezzacosta a un paio di chilometri da Palmi, centro del versante tirrenico meridionale calabrese. Un territorio che nell'ultimo ventennio ha restituito significative testimonianze archeologiche per la storia dell'odierna Calabria in età ellenistico-romana.

Infatti le ricerche condotte a qualche chilometro da Tracini, sul pianoro di Taureana di Palmi, hanno documentato esaurientemente l'esistenza di un abitato attribuibile al *populus* Brettio dei *Tauriani* (III-I secolo a.C.) prima, e del centro romano di *Tauriana* (fine I secolo a.C. - IV secolo d.C.) dopo (Palmi 2002; *Gli italici del Métauros* 2005). Scoperte che ripropongono aspetti e problematiche interessanti per la ricostruzione del territorio a sud del fiume Petrace, antico *Métauros*, in un'area geografica da sempre considerata sotto la giurisdizione politico-amministrativa della città greca di *Rhegion*, localizzata nell'area dello stretto, a

circa una quarantina di chilometri da Palmi: ad esempio, per i secoli compresi tra la seconda metà del IV e la fine del II a.C., le presenze di gruppi non greci e la loro modalità di occupazione del territorio dal litorale fino alla zona aspromontana. Per l'età romana è senz'altro d'interesse avere individuato i resti di un centro urbano a tutti gli effetti, strategicamente organizzato su un pianoro dominante l'imbocco settentrionale dello stretto. Un abitato che gli scavi hanno verificato essere stato costruito sul precedente centro degli italici *Tauriani* e della cui riorganizzazione urbanistica il tempio su podio del I secolo a.C., pressoché sul ciglio del pianoro, è una significativa testimonianza. Il vasellame ritrovato a Tracini va letto come documentazione archeologica importante, poiché proveniente da un contesto territoriale interessato da un succedersi di eventi storici con l'intrecciarsi di realtà etniche diverse che ripropongono il tema dell'«incontro» tra gruppi italici e mondo romano. Romani la cui presenza è sempre più pressante a partire dagli inizi del I secolo a.C.

*tecnica/materiali*  
argento, tecnica a sbalzo, applicazioni in fusione

*dimensioni*  
brocche: alt. 15,2 cm, diam. bocca 8,5 cm; alt. 16 cm, diam. bocca 8,5 cm; tazza monoansata: alt. 6,8 cm, diam. 16,6 cm; tazza biansata: alt. 7 cm, diam. 15 cm; coppa carenata biansata: 7,7 cm, diam. 19,3 cm, peso 270 g; *simpulum* (attingitoio): lungh. 16,7 cm; *cochlear*: lungh. 3,5 cm; *applique* a protome femminile: alt. 4 cm

*iscrizioni*  
sul fondo della tazza biansata (inv. 8785): *Polai Lab(eria), P(ondo) I, Scrip(ulis) IX, P(ondo) I* e sul manico del *simpulum*: *P'*

*provenienza*  
Palmi (Reggio Calabria), località Tracini

*collocazione*  
Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale (invv. 8782, 8783, 8784, 8785, 8786, 8787, 8788, 15456399)

*scheda*  
Rossella Agostino

*restauro*  
Adduci Restauri di Antonio Adduci

con la direzione di Simonetta Bonomi e Rossella Agostino (SBA Calabria)

Una realtà territoriale dove accanto al principale centro di *Tauriana* si affiancano sulla sottostante fascia costiera, così come nelle colline preaspromontane, ville e appezzamenti coltivati che andranno a costituire la tradizionale organizzazione territoriale di età romana. Oggi, alla luce delle recenti e articolate scoperte per l'età ellenistico-romana, è evidente che questi reperti non possano definirsi manufatti isolati, 'casualmente' di pregio, ma si inquadrano in un contesto di livello socio-economico medio-alto. Il vasellame a oggi è stato interpretato quale ripostiglio di argenterie e il loro interrimento – scrive Piero G. Guzzo negli anni Settanta – «è comunque dovuto al timore della proprietà di perdere questi preziosi recipienti» attorno al primo quarto del I secolo a.C. (Guzzo 1977-1979). Anche se lo stesso Guzzo non escluderebbe del tutto l'ipotesi che si potesse trattare di un'incinerazione, tenuto conto anche del rinvenimento di una lucerna (del tipo a decorazione radiale) unitamente a un frammento ceramico, forse attribuibile al cinerario. La lucerna

offrirebbe, peraltro, una data certa per la chiusura del contesto. I pezzi (ad esclusione dell'*applique*) – forme aperte e chiuse più un attingitoio e un cucchiaino – sono rappresentativi di un tradizionale servizio da tavola romano: il *ministerium* (Guzzo 2006). In particolare, le forme attestate sono tipiche di un servizio per bere (*argentum potorium*), utilizzate tradizionalmente durante i banchetti. Caratterizzate da semplicità decorativa a differenza di esemplari di periodi successivi rinvenuti nella penisola e oltreconfine, nelle province romane, documentano la moda dei ceti benestanti del tempo di utilizzare il prezioso metallo per il vasellame da tavola (Pirzio Biroli Stefanelli 2006, pp. 19-29; Mielsch 1997). Nello specifico, la loro attestazione a Palmi conferma quanto documentato archeologicamente già prima dell'avvenuta romanizzazione dell'area, e cioè la presenza di un ceto sociale elevato e medio-alto, peraltro documentato già dal III secolo a.C., che utilizzava una suppellettile maggiormente raffinata sulla scia della moda del tempo.



*Dopo il restauro*



*Prima del restauro, coppa carenata biansata*



*Prima del restauro, simpulum (atingitoio), particolare dell'interno della vasca emisferica*



*Prima del restauro, coppa carenata biansata, particolare*



*Prima del restauro, simpulum (atingitoio), particolare della parte terminale del manico a testa di cigno*



*Durante il restauro, brocca, rimontaggio e consolidamento*



*Durante il restauro, tazza monoansata, consolidamento lacune con velo di Lione*



*Durante il restauro, tazza biansata, preparazione del ponte in cera per l'integrazione*



*Durante il restauro, tazza monoansata, rimontaggio dei frammenti*



*Dopo il restauro, tazza biansata, particolare delle iscrizioni sul fondo*

Mentre le due brocche a corpo ovoide (invv. 8782, 8783), utilizzate per versare i liquidi, presentano una sobria decorazione sull'orlo costituita da una costolatura a perline realizzate a punzone e da una serie concentrica di ovoli incisi, sono del tutto inornate la tazza con anse verticali ad anello raccordate

al corpo superiormente e inferiormente da una linguetta orizzontale (inv. 8785), la tazza monoansata (inv. 8786) e la coppa carenata biansata (inv. 8784). I confronti più immediati con le forme da Tracini di Palmi riportano ai secoli II-I a.C. e sembrerebbero ricollegarsi a produzioni di botteghe genericamente



*Durante il restauro, coppa carenata biansata, campione di pulitura*



*Dopo il restauro, brocca*

mente definite di area campana. E il particolare che a questi esemplari non si siano affiancate scoperte simili da contesti certi di scavo non permette una maggiore puntualizzazione. Un dettaglio interessante da segnalare è l'attestazione, sul fondo di una delle due tazze (inv. 8785),

del prenome al genitivo, a graffito puntinato, dell'originaria proprietaria: *Polai* cui segue un *nomen* gentilizio – *Lab* – riconducibile alla famiglia dei *Laberii*. Il *nomen* è ripetuto sempre sul fondo con una formula abbreviata. Al centro, è visibile una 'x' irregolare che per Guzzo potrebbe identificarsi con una



Dopo il restauro, tazza biansata



Dopo il restauro, simpulum (atingitoio)

sommatoria prova di buona qualità del metallo. Un ulteriore dato interessante, anche sotto l'aspetto cronologico come termine *ante quem*, è l'indicazione di due diversi pesi della tazza: *P(ondo) I, SCR(ipulis) IX* affiancato all'indicazione della *gens*, e *P(ondo) I* affiancato alla seconda citazione della stessa *gens*. La paleografia delle incisioni riporta alla metà del II secolo a.C.: la differenza di peso ricondurrebbe a due diverse pesature effettuate dopo l'utilizzo dell'oggetto per un certo numero di anni o a pesature fatte con due diverse bilance (Guzzo 1977-1979, p. 205) se si considera l'iscrizione completa come la principale.

Del servizio si conserva anche il *simpulum* (inv. 8787), una sorta di piccolo mestolo dal manico lungo utilizzato per versare i liquidi nella coppa da bere o anche come misura base per miscelare acqua e vino. Il manico del *simpulum* da Palmi termina con una testa di cigno modellata con cura (Talamo 2006, p. 216) e presenta un'iscrizione («P.») indicativa del peso originario (81,86 g).

Di un piccolo cucchiaino del tipo usato per mangiare molluschi (*co-*

*chlear*, inv. 8788), resta solo la coppa emisferica (Guzzo 2006, p. 95).

Il vasellame in argento era stato oggetto di un intervento di restauro d'emergenza negli anni Settanta in occasione del quale si era provveduto alla pulitura e alla saldatura delle numerose fratture dei singoli pezzi peraltro, in alcuni casi, lacunosi.

La scelta di proporlo il restauro nell'ambito del progetto *Restituzioni* è stata dettata dalla consapevolezza dell'importanza di intervenire su manufatti che per la loro tipologia e per la localizzazione del rinvenimento costituiscono una testimonianza interessante e al momento unica nel suo genere nel territorio reggino. L'opera del restauratore ha permesso non solo di curarne un'adeguata conservazione, ma anche di evidenziare alcune particolarità, quale la doratura dei motivi decorativi dell'orlo delle brocche prima del tutto illeggibile.

#### Bibliografia

Guzzo 1977-1979, pp. 193-209, tavv. LXX-LXXII; Paoletti 1994, pp. 467-556, in part. pp. 498-500.

10. *Stele funeraria*  
età augustea (fine del I secolo a.C. - inizi del I secolo d.C.)

*tecnica/materiali*  
scultura, bassorilievo; calcarenite  
dei colli Berici

*dimensioni*  
78 × 39 × 34,5 cm

*iscrizioni*  
nella fronte della stele: *P(ubli) Ae(mi)li; P(ubli) f(ili) Brevis*

*provenienza*  
vicinanze di Este (Padova), qualche  
anno prima del 1847

*collocazione*  
Este (Padova), Museo Nazionale  
Atestino (I.G. 1321)

*scheda*  
Cinzia Tagliaferro

*restauro*  
Patrizia Toson

con la direzione di Marisa Rigoni  
e Stefano Buson (SBA Veneto)

*indagini*  
identificazione del litotipo:  
Giampaolo De Vecchi (già Istituto  
di Mineralogia e Petrografia,  
Università di Padova); analisi  
del pigmento della rubricatura: Pietro  
Baraldi (Dipartimento di Scienze  
Chimiche e Geologiche, Università  
di Modena e Reggio Emilia)

« INDICE GENERALE

La stele, del tipo a edicola chiusa, è composta da due elementi sovrapposti: un'urna parallelepipedica e un coronamento con funzione di coperchio. Quest'ultimo presenta frontone con cornice a listello e tetto a spioventi, sormontato da un acroterio centrale a palmetta con foglie molto arricciate e da due acroteri laterali simmetrici (lacunoso quello di destra), costituiti ciascuno da un volatile accovacciato. All'interno del timpano sono effigiate due colombe affrontate che si abbeverano a un vaso. Su ciascun lato e sul retro vi sono gli incassi per le grappe metalliche di fissaggio al parallelepipedo sottostante, che è dotato nella parte sommitale della cavità per le ceneri, di forma quadrangolare, con bordo rilevato per l'innesto della copertura.

Sulla fronte e sui due lati esso presenta un epistilio a fascia liscia, sorretto da quattro pilastri angolari su alto zoccolo, con capitelli di tipo tuscanico e basi semplificate. Questi inquadrano le pareti, lavorate a gradina e decorate da rilievi: quella frontale reca, in alto, l'iscrizione, in basso la raffigurazione di un erote alato nell'atto di afferrare le zampe posteriori di un leprotto. Le pareti laterali presentano ciascuna un trampoliere – e specificamente un airone, come evidenziato nel corso del restauro – stante quello a destra, gradiente quello a sinistra. Il lato posteriore è rifinito semplicemente a gradina.

Sotto il profilo tipologico questo segnacolo presenta dei caratteri del tutto peculiari, che richiamano quelli delle stele architettoniche; ma le pareti sono chiuse, senza nicchie e ritratti, e le due facce laterali sono più espanse rispetto a quelle delle stele (COMPOSTELLA 1995, pp. 47 e 289). Si tratta di un tipo di monumento funerario che compare solo nel contesto atestino e in un numero di esemplari molto limitato, un *unicum* quindi nell'ambito della *Venetia*.

Tutto l'apparato decorativo della stele si serve di un codice figurato simbolico e allusivo che concorre a creare un discorso unitario volto all'idea della morte come viaggio o volo nell'aldilà, della felicità eterna e dell'immortalità attesa dal defunto. I volatili acroterali, che il recente restauro ha permesso di riconoscere come anitre o paperotte, piuttosto che colombe, figurano in qualità di guardiani e protettori del sepolcro; le colombe, addette al trasporto dell'anima nell'aldilà, si abbeverano alla fonte purificatrice secondo uno schema figurativo che, particolarmente attestato a Padova e nel territorio atestino, indicherebbe la presenza in quest'area di un culto escatologico. La colomba, ancora, appare in relazione speciale di protezione dell'universo infantile, quando presente sotto forma di giocattolo nelle tombe di fanciulli. All'idea dell'anima e della sua immortalità

sembrano riferibili i due aironi che, avvicinati all'ibis, simboleggiano la rinascita e le gioie dell'aldilà. Infine il soggetto dell'erote con la lepre, che compare sulla fronte, potrebbe rappresentare una generica scena di caccia con il consueto richiamo alla gioventù rapita dalla morte. Va ricordato tuttavia che la lepre, oltre che dell'immortalità, è anche il simbolo erotico per eccellenza, come sembra ribadire la presenza dell'erote.

Sulla fronte del monumento, sotto l'epistilio, compare, come si è visto, l'iscrizione. Disposta su due righe, con lettere incise profondamente, ma poco regolari, segni di interpunzione triangolari e tracce di linee-guida, essa riporta solo il nome del defunto al genitivo: *P(ubli) Ae(mi)li / P(ubli) f(ili) Brevis*. Il testo è molto semplice: «(Monumento di) Publio Emilio Breve, figlio di Publio».

Va sottolineato che nel campo epigrafico, fratturato e ricomposto, l'iscrizione presentava alcune lettere parzialmente lacunose, ma integrabili con sicurezza, mentre una lacuna di maggiore entità interessava la prima riga, in corrispondenza della parte centrale del gentilizio. Nel corso del restauro tale lacuna è stata integrata con le lettere MI, seguendo l'interpretazione già edita da Maria Silvia Bassignano (1997, p. 78), che restituiva il nome *AE-MILI*. La grafia della M con le aste verticali anziché oblique, non usua-

le tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I secolo d.C. – epoca alla quale, come si vedrà, è attribuita la nostra stele – è stata imposta dalla conservazione dell'attacco inferiore sinistro di tale lettera; essa trova comunque altri riscontri, come è stato verificato, in alcune iscrizioni di monumenti funerari coevi, conservati nello stesso museo.

Il defunto, connotato dai *tria nomina* e di condizione libera, era dunque un componente della *gens Aemilia*. Si tratta di un'antica famiglia locale, il cui nome compare graffito su urne cinerarie fittili rinvenute negli anni 1925-1926 in una sepoltura plurima di via Santo Stefano, nell'area della necropoli settentrionale del centro romano di *Ateste*. In questa sepoltura, che ebbe un arco cronologico di utilizzo di più di un secolo (dalla metà del II secolo a.C. alla fine del I secolo a.C.), oltre a elementi di corredo funerario di tradizione locale e romana, vi erano urne cinerarie iscritte sia in venetico che in latino; un buon numero di queste ultime menzionava appunto personaggi della famiglia degli *Aemilii*. Due altre attestazioni, sempre su olle cinerarie iscritte, provengono dalla necropoli della vicina casa di ricovero: si tratta di due donne, andate spose a membri di un'altra famiglia. Tutte le olle iscritte degli *Aemilii* sono attribuite al I secolo a.C., cioè al periodo in cui il mondo dei Veneti andava progressiva-





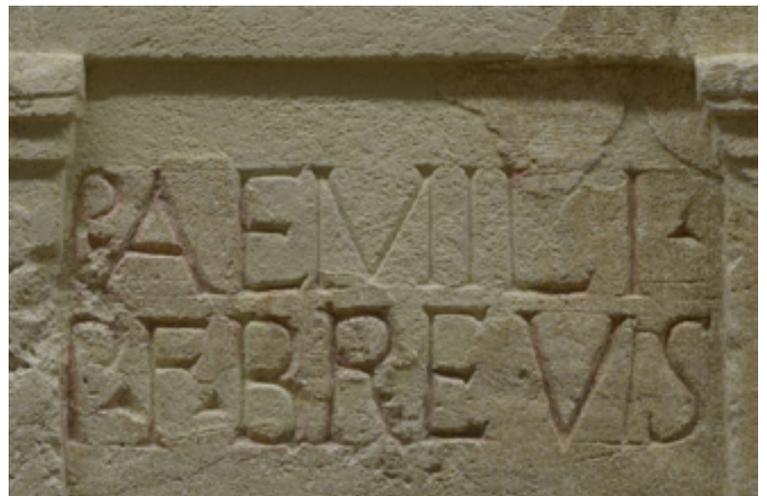
*Prima del restauro, fronte*



*Prima del restauro, lato destro*



*Durante il restauro, particolare dell'iscrizione*



*Durante il restauro, particolare dell'iscrizione con le integrazioni*



mente trasformandosi sotto la potente spinta della romanizzazione. Anche gli esponenti di questa famiglia locale furono certamente partecipi dei cambiamenti connessi con il processo di romanizzazione, che vide l'antico centro veneto diventare, dopo il 49 a.C., città romana (verosimilmente *municipium*), alla fine di un complesso *iter* politico-amministrativo che aveva coinvolto tutta l'Italia a nord del Po. Il completamento della trasformazione avvenne attorno al 30 a.C., quando *Ateste* mutò il suo *status* municipale in quello di *colonia* a seguito della deduzione di veterani, cioè di ex combattenti della battaglia di Azio (31 a.C.).

Proprio alcuni di questi veterani sono tra i committenti di tre pregevoli monumenti funerari conservati al museo, che rientrano tipologicamente in quel limitato gruppo, già sopra descritto, a cui appartiene anche la nostra stele, sebbene con dimensioni più ridotte rispetto ai grandi segnacoli dei veterani aziaci. E come i monumenti dei questi ultimi, anch'essa è attribuibile all'età augustea, verosimilmente al periodo tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I secolo d.C.

Si ha quindi l'attestazione di un esponente della *gens Aemilia* di un periodo successivo alle più antiche testimonianze della famiglia già ricordate. Sul sito preciso e sulle modalità di rinvenimento della nostra stele non vi sono notizie, in quanto lo storico locale che per primo la descrisse annotò solo che la stele proveniva dalle «vicinanze di Este» (FURLANETTO 1847, p. 349). E neppure il testo dell'iscrizione offre elementi per una connotazione più precisa del personaggio, a parte la rarità del cognome *Brevis* (piccolo?), che non ha altre attestazioni in Italia settentrionale. L'apparato decorativo fornisce purtroppo solo qualche indizio, che resta però molto generico. Un cippo conservato nello stesso museo e dedicato a *Nerantus*, bambino di tre anni, presenta infatti negli acroteri laterali, come nel nostro caso, delle anitre o papere, che non compaio-

no frequentemente come elementi acroteriali; altri monumenti funerari di bambini attestano spesso la presenza di piccoli animali. È singolare infine e forse non casuale che in un'altra stele del museo, tipologicamente simile alla nostra (BASSIGNANO 1997, p. 326, n. 219), si trovino riproposti, con analoga collocazione, gli stessi elementi di simbologia funeraria: due colombe affrontate nel timpano, due aironi ai lati, e in basso, sulla fronte, un genietto nell'atto di rincorrere un animale di piccole dimensioni, non identificabile. Anche in questo caso però i dati del rinvenimento ottocentesco sono generici e dall'iscrizione, evanida e mal leggibile, si ricava solo che il defunto apparteneva alla famiglia dei *Sepullii*.

Una valutazione complessiva del nostro monumento, che consideri anche le caratteristiche tecniche e stilistiche del rilievo e la tipologia della pietra impiegata, lo conferma come il prodotto di una bottega locale, che utilizza un litotipo di modesto pregio e adotta un linguaggio formale piuttosto corrente, anche se abbastanza accurato e attento alla descrizione dei dettagli. Tutti gli elementi considerati orientano verso una committenza di una certa disponibilità economica, che doveva appartenere a un ceto medio, ben rappresentato nelle attestazioni funerarie del contesto atestino.

L'intervento di restauro è stato di fondamentale importanza per il recupero e per una corretta lettura della stele. Essa ci è pervenuta in uno stato di conservazione problematico, con un'importante lacuna sulla fronte, estesa all'angolo superiore destro della copertura e a parte del volatile acroteriale. Le lacune erano l'esito di una frantumazione, effettuata forse in antico, che aveva interessato la parte superiore della fronte e dei due lati della stele, provocando anche vari frammenti – oltre a numerose scheggiature – che sono stati incollati in passato con mastice e boiaccia di cemento. La prima pulitura dei depositi di



*Durante il restauro, rimozione delle sigillature cementizie del timpano*



*Durante il restauro, lato sinistro, pulitura*

polvere grigiastra ha consentito di mettere in evidenza, oltre a incrostazioni di natura diversa e a diverse forme di degrado della pietra, anche residui della rubricatura

dell'iscrizione. Si è pertanto deciso di acquisire preliminarmente informazioni specifiche sia sul litotipo che sul trattamento di rubricatura. Nel primo caso l'esame autoptico,



*Dopo il restauro, lato sinistro*

effettuato da Giampaolo De Vecchi, già docente di Mineralogia e Petrografia presso l'Università di Padova, ha consentito di classificare la pietra come calcarenite dei

colli Berici, comunemente nota come 'pietra di Nanto'. La particolarità in questo caso è data dal fatto che essa include, oltre alle solite nummuliti, anche una grande con-



*Dopo il restauro, particolare del timpano*

chiglia fossile, un'ostrea, a cui si deve la venatura perlacea che percorre la parte inferiore della fronte della stele e la figura dell'erote. Quanto alla rubricatura, l'analisi di un campione effettuata da Pietro Baraldi del Dipartimento di Scienze Chimiche e Geologiche dell'Università di Modena e Reggio Emilia ne ha determinato la composizione, a base di ematite e magnetite nera, confermandone l'antichità. Il lavoro successivo, effettuato anche sulla base dei dati acquisiti, ha previsto la completa rimozione delle concrezioni e dei depositi superficiali ricarbonatati, con un

progressivo assottigliamento degli stessi a bisturi, e con interventi di pulitura differenziati a seconda delle diverse forme di alterazione superficiale della pietra. Particolarmente impegnativo è stato il restauro della parte superiore della stele, lacunosa e ricomposta in passato. Oltre alla ricollocazione *in situ* di un unico frammento rinvenuto nella cavità per le ceneri, andava affrontato il problema degli incollaggi effettuati in passato con materiali inadeguati, ma molto tenaci, e con allineamenti poco precisi. Per evitare un intervento che si presentava molto traumatico



*Dopo il restauro, particolare del volatile acroteriale*



*Dopo il restauro, fronte*

e rischioso per la scarsa resistenza del litotipo si è optato per un abbassamento, per quanto possibile, delle sigillature di cemento e mastice lungo le linee di fratturazione, integrando quindi le stesse con stuccature di malta di calce aerea cromaticamente adeguata. Particolare cura ha richiesto la modulazione dei bordi delle stuccature nei raccordi delle superfici non perfettamente allineate.

Si è passati quindi al problema delle integrazioni, che è stato risolto con la ricostruzione della parte frontale mancante, nonché dell'angolo destro della copertura (non completando però il volatile acroteriale); è stata inoltre effettuata la risarcitura di alcune altre modeste lacune, dove pareva necessario per una corretta lettura del monumento.

Nel corso di questa fase un notevole impegno ha richiesto il completamento dell'iscrizione, operazione per la quale è stata di prezioso aiuto la consulenza di Alfredo Buonopane, docente di Epigrafia presso l'Università di Verona. L'integrazione delle lettere lacunose, e in particolare delle due mancanti al centro della prima riga, ha richiesto un lungo e attento lavoro preparatorio, con la minuziosa verifica della compatibilità dei segni e delle tracce residue sulla pietra con la grafia delle lettere, così come completate e restituite nell'elaborazione finale dell'intervento di restauro.

#### Bibliografia

FURLANETTO 1847, p. 349; PIETROGRANDE 1883, p. 26, n. 33; PROSDOCIMI 1901, p. 45, n. 200; ZERBINATI 1982, pp. 318, n. 138f, 349, n. D19; COMPOSTELLA 1995, pp. 47, 289; BASSIGNANO 1997, pp. 78, 184-191, 326.

11. *Gruppo di maschere e di statuette fittili*  
prima metà del I secolo d.C. (statuette)  
metà del III secolo d.C. (maschere)

*tecnica/materiali*  
terracotta

*dimensioni*  
maschere: alt. 20-23 cm,  
largh. 17-18 cm  
statuette: alt. 15-16 cm (prima serie),  
20 cm ca (seconda serie)

*provenienza*  
maschere: Verona, piazza Arditì,  
scavo 2008-2010  
statuette: Verona, cortili  
del Seminario Maggiore,  
scavo 2005-2008

*collocazione*  
Verona, magazzini del Nucleo  
Operativo della Soprintendenza  
per i Beni Archeologici del Veneto

*scheda*  
Giuliana Cavalieri Manasse

*restauro*  
Silvia Ferucci (Kriterion)

con la direzione di Giuliana Cavalieri  
Manasse (SBA Veneto)

« INDICE GENERALE

I materiali provengono da due diversi scavi veronesi da poco conclusi.

Il primo gruppo è costituito da una serie di maschere provenienti da un vasto impianto artigianale per la produzione della ceramica messo in luce in piazza Arditì. La fabbrica, una delle più grandi e complete note nell'Italia settentrionale, occupava un isolato delimitato da tre strade glareate, una delle quali era un tronco della 'circonvallazione', posta immediatamente a ovest dell'Adigetto, un corso d'acqua che chiudeva la città a ovest/sud-ovest, costituendone l'effettivo limite urbano, e raccordava le principali arterie del nodo viario veronese. Al di là di esso si sviluppava il suburbio con le necropoli e le strutture produttive. Nella manifattura, scavata solo parzialmente per circa 400 mq, sono state individuate almeno otto fornaci realizzate e funzionanti in momenti differenti, diverse vasche per la depurazione o la lavorazione dell'argilla, pozzi a perdere e l'ambiente dove i vasi venivano realizzati, con basi e alloggiamenti dei torni. La produzione, tra l'età giulio-claudia e la metà del III secolo d.C., era differenziata, come spesso in questo genere di impianti o negli scarichi a essi pertinenti, e comprendeva principalmente ceramica d'uso domestico (85% dei materiali rinvenuti), vasi a pareti sottili, lucerne, segnata-

e piccola coroplastica, in buona parte rappresentata da figurine di divinità od oggetti simbolici a destinazione votiva come le ruote, ma anche da un consistente gruppo di maschere (CAVALIERI MANASSE, STUANI 2012).

I frammenti di quest'ultima classe provengono tutti dallo stesso scarico, che comprendeva anche vasi integri o spezzati con difetti di cottura, tre lucerne rotte, due bilicni e una a volute con becco angolare, resti di palchi di corna di cervo (impiegati come materiale da combustione nella cottura della ceramica, dopo averne tagliato le estremità, destinate ad altro utilizzo). Lo scarico riempiva una grande vasca per la decantazione dell'argilla, abbandonata, spogliata e sovrapposta ad altre, pure in disuso. Ai materiali di scarto erano associati un sesterzio di Gordiano III, emesso tra il 241 e il 243 d.C. (MATTINGLY, SYDENHAM, SUTHERLAND 1936-1949, p. 71, n. 26, b), in perfette condizioni e senza alcun segno di usura, e un frammento di piatto Hayes 45B in sigillata africana C, prodotto tra il 230-240 e il 320 d.C. Essi orientano per una collocazione dei reperti intorno alla metà del III secolo d.C., epoca compatibile anche con le produzioni più recenti dei soprammenzionati tipi di lucerne.

Non si può dire se i pezzi fossero scarti di una o più infornate, eliminati via via perché rotti o difettati.

Quel che è certo è che il gruppo delle maschere sembra essere appartenuto alla stessa infornata: è, infatti, omogeneo per materiale (impasto di argilla fine, camoscio-rossiccia tranne in un caso); per esecuzione di buon livello; per gli stessi dettagli tecnici (elementi cavi di spessore assai sottile, eseguiti a stampo con qualche ritocco a stecca, fori circolari in corrispondenza delle iridi con diametro di 20 mm, nasi pieni con narici forate, presenza di quattro forellini di sospensione, due alle orecchie e due al centro del capo verso il bordo posteriore); per dimensioni (altezza 20-23 cm, larghezza 17-18 cm) e infine per ciclo iconografico. Non si riconoscono difetti di fabbricazione: è, possibile, quindi, che gli oggetti siano stati eliminati semplicemente perché danneggiati durante o dopo la cottura. Assenti tracce di ingobbio o colore, che evidentemente andavano applicati dopo la cottura sui prodotti in perfette condizioni.

Si riconoscono quattro tipi. Il primo, e anche il più documentato (sei esemplari: si indica sempre il numero minimo calcolato), rappresenta il volto di un giovane uomo che reca sul capo una corona conviviale. I lineamenti sono regolari, gli occhi grandi, le guance paffute, il mento rotondo, le orecchie e il naso piccoli, la bocca semiaperta pure assai piccola. La capigliatura, con una frangia che scende fino a metà fronte, è stretta

appena sopra la fronte da una corona di due tralci di foglie piatte e segnate da fitte nervature, fermate al centro da un elemento a losanga. Il secondo tipo (due esemplari) è fortemente somigliante al primo, ma privo di corona. Riproduce un volto di ragazzo. Rispetto alla serie precedente il viso è più largo e paffuto e i capelli sono mossi e disposti in giri di grosse ciocche. Il terzo tipo, testimoniato da un solo pezzo, è a differenza degli altri in terracotta beige. Raffigura un viso giovanile con grandi occhi un po' obliqui, naso camuso e bocca larga e spalancata. Una sporgenza a goccia è sotto la narice destra che non è forata. La fronte è incorniciata da un casco di capelli diritti. Il quarto tipo (due esemplari) ritrae una maschera femminile (come indicano gli orecchini), il volto tendente al quadrato, la bocca aperta, il naso diritto, gli occhi grandi e sottolineati dalle sopracciglia inarcate, la fronte triangolare incorniciata da morbidi capelli spartiti in bande e ricadenti ai lati del viso in piccole trecce che scendono fino al mento. Se il ruolo della maschera nel mondo antico nella sua valenza simbolica, votiva, funeraria e genericamente apotropaica, è accertato da innumerevoli evidenze provenienti da contesti di varia natura e datazione, dall'età arcaica a quella ellenistica, in tutta l'area mediterranea, meno comune è la loro presenza in ambiti di piena età romana. Il gruppo pro-



*Dopo il restauro, maschere*



*Dopo il restauro, statuette*



Verona, piazza Arditì, lo scarico dei materiali da cui provengono le maschere



Prima del restauro, maschera in frammenti



Durante il restauro, maschere assemblate



Durante il restauro, maschera assemblata e controsagoma in plastilina realizzata per ricavare i frammenti mancanti

veniente dall'impianto produttivo veronese, che conta almeno undici esemplari, si configura dunque come un ritrovamento abbastanza eccezionale, soprattutto per l'Italia settentrionale, dove questo genere di manufatti è raro (ROSSI 2002, p. 407; BOLLA 2008, p. 526). Quanto alla tradizione figurativa cui le nostre maschere si ispirano, essa è con tutta probabilità riconducibile all'ambito teatrale, in particolare a quello della commedia nuova, dove il ridicolo non deriva più dalla buffoneria – le immagini veronesi, infatti, sono prive di tratti caricaturali –, ma da situazioni particolari, da malintesi o dal contrasto

dei temperamenti (BERNABÒ BREA 1998, pp. 14-20). Tuttavia la totale assenza del colore, che costituiva un elemento essenziale della connotazione dei personaggi, rende assai problematica l'identificazione dei tipi iconografici, dei quali ci è tramandato il repertorio dall'epitome dell'*Onomastikon* di Giulio Polluce (ultimi decenni del II secolo d.C.). Anche la funzione a cui la produzione era destinata rimane problematica. Questi oggetti potevano avere impieghi diversi: in ambito religioso essenzialmente di dono votivo. È questo l'uso più antico (ROSE 2006, p. 64), in Italia settentrionale sicuramente docu-

mentato nel *Capitolium* di Brescia (ROSSI 2002) e a Verona nell'area del Seminario Maggiore, di cui si dirà oltre. Altra funzione è quella decorativa, ben testimoniata anche dalla pittura parietale: oggetti d'arredo, *oscilla*, appesi a cordicelle, a ghirlande sia in porticati di edifici religiosi, sia soprattutto nell'ambito di architetture domestiche, l'utilizzo forse più attestato per l'età imperiale nelle regioni occidentali (DESBAT 1984, pp. 45-50 e *passim*; CORALINI 1997, p. 27; ROSE 2006, pp. 57-63, 65, 87-90). Per il loro simbolismo dionisiaco e la connessione con culti misterici che proponevano una vita felice nell'al-

dilà, le maschere ricorrono anche in contesti funerari d'età ellenistica in Grecia e in Italia centro-meridionale, mentre non sembra se ne conoscano esempi (grandi al vero o quasi al vero) in Germania, nelle Gallie e nella Cisalpina, anche se in queste regioni esse sono spesso raffigurate, in associazione ad altri elementi ornamentali, sui più svariati tipi di monumenti funerari (ROSE 2006, p. 67). Infine, proprio in considerazione del luogo di ritrovamento dei nostri reperti, va ricordato che le maschere, per il loro significato apotropico, venivano appese sopra le fornaci o nell'ambito dei laboratori ceramici



*Dopo il restauro, maschera di giovane con corona conviviale (tipo 1)*



*Dopo il restauro, maschera di ragazzo (tipo 2)*



*Dopo il restauro, maschera di giovane con naso camuso e capelli lisci (tipo 3)*



*Dopo il restauro, maschera femminile (tipo 4)*



Verona, Seminario Vescovile, la favissa con i votivi



Prima del restauro, figurine in frammenti



Prima del restauro, figura su triclinio in frammenti



Durante il restauro, figura su triclinio e giocatore di palla preparati per le integrazioni

per allontanare gli spiriti maligni e per ottenere la buona riuscita dei processi di cottura (ROSE 2006, p. 68). Nel caso veronese la possibilità di un simile impiego è da escludere: i pezzi sono troppi per poterli pensare esposti nella fabbrica e non sono stati rinvenuti sparsi nelle rovine della fornace, ma in giacitura unitaria, nell'ambito di uno stesso scarico di prodotti mal riusciti. L'ipotesi più probabile è che si trattasse di oggetti destinati alla vendita, quali elementi decorativi, correnti e poco costosi, verosimilmente di edifici abitativi.

Il secondo gruppo di materiali

presentato proviene da uno scavo dalla dinamica alquanto complessa, quello nei cortili del Seminario Maggiore: i dati esposti sono assolutamente preliminari, come, per altro, quelli di piazza Arditi, ma qui, a fronte di 1250 casse di reperti, non è neppure stato elaborato un progetto di studio.

Nel sito si riconoscono diverse fasi a partire dalla fine del II - inizi del I secolo a.C.; nella seconda, quella che qui interessa, la zona viene occupata da un'importante officina metallurgica che, stando alle analisi delle scorie, produceva manufatti di bronzo e di ferro. Le

matrici, rinvenute in pezzi nelle fosse di fusione, accertano anche la produzione di statuaria bronzea, precedentemente già ipotizzata solo su base indiziaria (BESCHI 1960, pp. 534 ss.; BUONOPANE 1998; BOLLA 2011; CAVALIERI MANASSE 1998, pp. 449-450). L'impianto utilizzava per la sua attività rilevanti quantità di sabbia e proprio a tale scopo era stato costruito lungo la sponda dell'Adige in un punto in cui le alluvioni fluviali avevano spinto ingenti ammassi di tali sedimenti: il loro prelievo comportò la formazione di grandi fosse che vennero poi riempite con materia-

li di risulta di vario tipo, in buona parte provenienti da un vicino santuario sino a oggi non identificato. A giudicare dalla distribuzione dei votivi che si dirada progressivamente da nord verso sud, dal cortile minore a quello maggiore del seminario, estendendosi su una superficie lunga oltre 500 m, è da credere che l'*aedes* fosse localizzata a nord dell'area oggi occupata dal seminario, in una zona di urbanizzazione cinquecentesca, intorno alla quale mancano informazioni. Nell'ambito del quartiere industriale, i votivi e gli oggetti che si può presumere venissero utilizzati



Dopo il restauro, figurina di togato

come offerte, erano sparsi un po' dovunque oltre che nelle buche: tra essi si contano piccole e grandi are con varie dediche (*omnibus deabusque; Magna Mater*, illeggibili), statuette fittili (circa 1000 pezzi in parte ricomponibili, in parte frammenti, dunque uno dei contesti numericamente più cospicui rinvenuti in Italia settentrionale), resti di maschere, anche con residui di colore, numerose lucerne anche mai utilizzate, vasi in ceramica di ottima qualità (pareti sottili, sigillate padane, italiche e sudgalliche). Alcune buche erano foderate con grossi ciottoli, probabilmente in funzione dell'utilizzo primario, e due di esse si caratterizzavano come vere e proprie favisse. La prima, di forma circolare (diametro interno 1,60 m, profondità 1,80 m), conteneva oltre un centinaio di figurine e una patera arretina di una forma datata tra l'11 a.C. e il 16 d.C., epoca cui rimanda anche il bollo in cartiglio firmato «NARCISSVS» (OXÉ, COMFORT, KENRICK 2000, n. 1252), così come la tipologia dei frammenti di anfore

che, insieme a uno spesso strato di sabbia, sigillava il deposito. Questo è perciò inquadrabile con precisione nella prima età imperiale. Da esso sono stati scelti per il restauro diciassette pezzi tra i più completi. Si tratta quindi di un campione, ma certo abbastanza rappresentativo del materiale dell'intera stipe. Vi si individuano due serie di statuette, una sui 15-16 cm di altezza, l'altra sui 20 cm, molte delle quali si ripetono identiche e sono uscite dalle stesse matrici, variando solo nella resa del rilievo, più o meno incisa o appiattita e confusa. La terracotta è di un impasto fine, da beige chiaro a rosato, variabilità che è effetto delle condizioni di giacitura (e, infatti, nello stesso pezzo sono assemblati frammenti di entrambe le tonalità). La fattura è grossolana e affrettata, se non scadente, priva di ritocchi a stecca, salvo rare eccezioni. Il ricorrere di queste caratteristiche tecniche, materiche e iconografiche suggerisce che la partita di votivi depositata nella favissa, o almeno buona parte di essa, sia da



Dopo il restauro, offerte votive raffiguranti mezzene di animali

attribuire alla medesima fabbrica. Le superfici recano, oltre a tracce di combustione, patine scure dovute alla giacitura che non è stato possibile eliminare con i restauri. I soggetti rappresentati sono abbastanza ripetitivi: soprattutto coppie di sposi, in diverse varianti analoghe a quelle della stipe di San Giorgio di Valpolicella (CAVALIERI MANASSE 1983-1984, p. 33). Le figure sono prevalentemente abbracciate e vestite di tunica e mantello, ma in due casi con braccia distese lungo i fianchi; in altri l'uomo reca solo il mantello, che gli avvolge le spalle e ricade dal braccio sinistro; in un esemplare il mantello, tenuto dalle mani sinistra della donna e destra dell'uomo, copre i dorsi di entrambi; in un altro ancora almeno il personaggio maschile della coppia è una figura caricaturale. Frequenti anche le figure femminili su *kline*, o stanti e ammantate. Tra le rappresentazioni di divinità le più comuni sono quelle di Venere – affiancata a destra da un erote e a sinistra appoggiata a un pilastrino –, e di Mercurio in una

delle tipologie più consuete, con petaso, borsa nella mano destra e mantelluccio avvolto sul braccio sinistro (due esemplari eseguiti con la stessa stanchissima matrice). Ancora si contano un togato, qualitativamente il pezzo migliore dell'intero gruppo, un'edicola con colonne tortili e *gorgoneion* nel frontone, destinata a contenere l'immagine di una divinità, riproduzioni miniaturistiche di offerte in natura, una colomba e tre mezzene di animale, forse un maialino, con la minuscola indicazione di visceri e ossa. Infine le figure caricaturali che sono sicuramente i pezzi più originali di tutto il contesto, ricollegabili alla tradizione comica e satiresca del primo ellenismo, due esemplari di giocoliere (*pilarius*) con volto dai lineamenti negroidi e succinto mantello che copre i fianchi, nell'atto di lanciare una sfera con la mano sinistra, mentre altre sfere ricadono sul piede destro, sulla spalla sinistra e sulla testa. Un vecchio giocatore di palla, una figura accucciata sopra un grosso fallo, alcune teste maschili.



*Dopo il restauro, figurina raffigurante un giocatore di palla*

Si presentano poi tre pezzi estranei alla favissa, ma provenienti sempre dall'area del seminario, scelti per dimostrare la grande varietà dei votivi presenti nello scavo: oltre a una figurina di Diana, caratterizzata dalla faretra, e a un grottesco, un vecchio gobbo osceno che porta un'anfora, si è proposta, per la rarità delle attestazioni del tipo in Cisalpina, una testina velata. Di discreta esecuzione, raffigura il volto e l'attacco del busto di un giovane uomo, dai lineamenti fini e regolari e dall'espressione seria, con mantello panneggiato sulla spalla sinistra. La testa nimbata, dipendente da una tradizione diffusissima nella media e tarda età

repubblicana in area centro-italica, è documentata anche nella stipe di San Giorgio (CAVALIERI MANASSE 1983-1984, p. 38). In generale riguardo al complesso di questi manufatti è da osservare che in tutta la Cisalpina il loro uso è prevalentemente funerario e più raramente d'ambito domestico, e che l'impiego votivo, così ben attestato a Verona, sembra tipico solo dell'area gardesana e dei territori limitrofi: oltre, appunto, alle presenze del seminario di Verona, quelle della già citata stipe di San Giorgio (CAVALIERI MANASSE 1983-1984 e anche MASTROCINQUE 2003), della stipe di Bosco della Rocca a Garda (BUONOPANE 1999), del



*Dopo il restauro, testina maschile velata*

presumibile santuario di Soiano del Garda (PORTULANO, FACCHINETTI 2010), di quelle di Monte San Martino presso Riva del Garda (BASSI 2007) e di Minerva a Breno (INVERNIZZI 2010).

Il restauro dei pezzi è stato preceduto da un'accurata cernita in un contesto di circa un migliaio di frammenti. Questo paziente lavoro ha permesso di ricomporre le tipologie più significative e di riconoscere i prodotti di un'unica matrice o di matrici uguali. Si è quindi scelto, per una maggiore leggibilità delle figure, di integrare alcuni elementi o parti mancanti ricorrendo ai calchi di pezzi identici.

#### Bibliografia

MATTINGLY, SYDENHAM, SUTHERLAND 1936-1949; BESCHI 1960, pp. 510-540; CAVALIERI MANASSE 1983-1984, pp. 21-44; DESBAT 1984; BERNABÒ BREA 1998; BUONOPANE 1998, pp. 292-294; BUONOPANE 1999, pp. 37-42; CAVALIERI MANASSE 1998, pp. 444-453; CORALINI 1997, pp. 1-54; OXÉ, COMFORT, KENRICK 2000; ROSSI 2002, pp. 407-411; MASTROCINQUE 2003, pp. 23-32; ROSE 2006; BASSI 2007, pp. 289-294; BOLLA 2008, pp. 524-526; PORTULANO, FACCHINETTI 2010, pp. 379-388; INVERNIZZI 2010, pp. 346-353; BOLLA 2011, pp. 59-64; CAVALIERI MANASSE, STUANI 2012.

12. *Frammenti di affreschi con armi gladiatorie*  
ultimo quarto del I secolo d.C.

*tecnica/materiali*  
intonaco dipinto ad affresco

*dimensioni*  
scomparto con trofeo di armi  
gladiatorie: 252,4 × 112 cm (senza  
cornice), 256,4 × 117 cm  
(con cornice)  
zoccolo con armi gladiatorie: 87 ×  
126 cm (senza cornice), 97 × 136 cm  
(con cornice)

*provenienza*  
Pompei (Napoli), *Ludus gladiatorius*  
VIII 7, 16

*collocazione*  
Napoli, Museo Archeologico  
Nazionale (inv. 9702, 9694)

*scheda*  
Valeria Sampaolo

*restauro*  
Pasquale Musella (Museo  
Archeologico Nazionale di Napoli,  
Laboratorio di Conservazione  
e Restauro)

con la direzione di Luigia Melillo  
(Museo Archeologico Nazionale  
di Napoli, Laboratorio  
di Conservazione e Restauro)

« INDICE GENERALE

I due frammenti, rinvenuti il 14 febbraio del 1767, furono staccati dopo un mese dalla scoperta assieme a due quadri, dalle pareti est e ovest dell'edera presente al centro del portico meridionale della cosiddetta 'Palestra dei Gladiatori', annessa al Teatro Grande di Pompei. La parete maggiore conservava il quadro centrale, «molto patito», con la raffigurazione di un uomo e di una donna, tra «architetture grottesche» e «varj compartimenti»; la parete a sinistra presentava nel centro un trofeo di armi e nel pannello, che viene detto di sinistra, il quadro con «un uomo vestito con asta nella sinistra e una donna tutta panneggiata», mentre il «riquadro che dovrebbe far simmetria con questo manca, essendo caduto l'intonaco»; sulla parete opposta rimaneva solo poco più dello zoccolo. Tale situazione non impedì di recuperare tutte le parti con elementi figurati, due dei quali sono i frammenti oggetto dell'attuale intervento di restauro, mentre non è stato possibile individuare i quadri con tema mitologico. L'incisione di Filippo Morghen, tratta dal disegno del fratello Giovanni, pubblicata nel primo volume degli *Ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame* (1838), riproduce dunque i particolari delle due pareti brevi, accostandoli come se fossero contigui, e sostituisce al quadro con figure ammantate quello di Marte

e Venere. È chiaro, grazie anche alle descrizioni della *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, il tipo di struttura decorativa dell'ambiente che presentava solo tre pareti essendo completamente aperto verso nord: la parete di fondo (attualmente interrotta da un varco di passaggio) aveva una decorazione a struttura simmetrica con edicola centrale tra pannelli laterali, le altre due pareti erano a struttura bipartita con al centro lo scomparto con i trofei di armi su fondo azzurro, inquadriati da colonne tortili di metallo, e ai lati i pannelli rossi. Lo zoccolo sottostante proponeva la stessa alternanza dimensionale di pannelli e scomparti e sull'omogeneo fondo nero si susseguivano ghirlande sospese, elementi geometrici, cespugli e cataste di armi. L'ambiente è situato al centro del lato sud del quadriportico annesso al Teatro Grande, utilizzato negli ultimi decenni di vita della città come *ludus gladiatorius*, come si dedusse dal rinvenimento in esso della gran parte delle armi da parata e da combattimento proprie degli spettacoli gladiatori. L'assenza della parete settentrionale e le dimensioni dell'*exedra* leggermente superiori a quelle degli ambienti distribuiti sui lati dell'edificio, inducono a ipotizzare per tale locale funzioni di rappresentanza e la decorazione dipinta, che non ha sino ad ora confronti e che richiamava apertamente la funzione dell'intero

complesso, accentuava la singolarità della stanza. Che la *porticus pone scenam* del teatro fosse divenuta caserma di allenamento con le piccole camere da letto per i gladiatori, la cucina sul lato est e una cella di punizione nella quale fu rinvenuto un ceppo per dieci condannati, è tra l'altro comprovato dalla circostanza che tutte le armi gladiatorie rinvenute a Pompei siano state restituite da quel luogo. Nel frammento di minori dimensioni (inv. 9694), corrispondente al solo zoccolo, si riconoscono, per la forma affusolata, per i margini non rettilinei e per la convessità corrispondente al ginocchio, una *cnemis*, l'alto schiniere che proteggeva anche la coscia, e l'*ocrea*, usata dal *murmillo* per proteggere solo la gamba sinistra alla quale era assicurata mediante legacci che passavano negli anelli raffigurati con precisione; il tridente e il *galerus*, unica arma di difesa del *retiarius* che veniva collocata sulla spalla sinistra a parziale protezione della gola. Non è ben leggibile un elmo a calotta, con paranuca e griglia di protezione per gli occhi, raffigurato di profilo, mentre si riconoscono bene due spade (*gladii*): una poggiata in orizzontale sul *galerus*, e l'altra che sporge obliquamente a sinistra dietro le armi. Del trofeo, che doveva innalzarsi nello scomparto soprastante, rimangono solo uno scudo ovale con rinforzo verticale e uno scudo rettangolare orna-

to da rilievi, tra i quali è poggiato un elmo completamente chiuso sul volto e con i fori circolari per gli occhi; la tesa ricurva e inflessa sui lati, con innesti per piume in corrispondenza delle tempie, ne indicano la datazione all'età flavia, perfettamente congruente con l'epoca di esecuzione del dipinto. Lo schiniere, caratteristico del *thraex* e dell'*hoplomachus*, è raffigurato in maniera molto simile nella lastra di sinistra del fregio del sepolcro di *C. Lusius Storax*, nel quale si vedono coppie composte da un *thraex* o da un *hoplomachus* al quale si oppone un *murmillo*. Nell'altro frammento (inv. 9702) il trofeo di armi è conservato quasi per intero, a giudicare dal rapporto di altezza rispetto al pannello vicino documentato nell'incisione di Morghen. Del palo di sostegno è in parte visibile la base circolare, apparentemente modanata. Partendo dall'alto si trovano: una *cnemis* dorata (riconoscibile come tale più che come scudo per le modalità di rappresentazione, ricorrenti anche negli zoccoli di questo ambiente); un *gladius* in ferro, come si desume dalla resa in colore nero, uno scudo rettangolare, d'argento con agemine d'oro, un elmo dorato, rappresentato di profilo a destra, con paranuca e griglia di protezione per gli occhi parzialmente aperta, ornato da un pennacchio rosso posto nell'apposito alloggiamento conico all'altezza della tempia, che



*Dopo il restauro, scomparto con trofeo di armi gladiatorie*



Dopo il restauro, zoccolo con armi gladiatorie

va a confondersi con le piume gialle del cimiero; un *gladius*; un fascio di tre giavellotti, uno scudo d'argento con dorature; uno scudo rettangolare dorato con rinforzo centrale; uno scudo circolare d'argento con ageminature d'oro che copre uno spiedo; un elmo con visiera a tesa liscia e cimiero di piume gialle e rosse; un *gladius* di ferro con l'elsa argentata. Poggiano per terra: a sinistra uno scudo d'argento con decorazioni in oro e a destra un altro scudo rettangolare, dorato, sui quali si trovano a destra una spada ricurva dalla grossa impugnatura (la *sica* tipica del *thraex*) e a sinistra un *gladius*. Davanti allo scudo d'argento sono ben visibili delle piume rosse per cui si intuisce la presenza

al centro di un altro elmo; sembra anche di leggere le tracce di un'altra spada curva (*sica*) appoggiata sulla cornice dello zoccolo, davanti alla quale è un pugnale rivolto con la punta in alto.

Sul fondo nero dello zoccolo sottostante spiccano un'*ocrea*, dotata anche degli anelli per il passaggio delle corregge, raffigurata ritta come se fosse appoggiata contro la parete di fondo; una *cnemis* sulla quale poggiano un elmo privo di visiera (?), un pugnale argentato con grossa impugnatura, un *galerus* d'argento e un tridente la cui lunga asta attraversa tutto il campo decorato.

Il trofeo di armi, il cui schema attinge alla tradizione ellenistica, è

assolutamente coerente non solo, come già detto, con la funzione del luogo nel quale è stato dipinto, ma le armi che lo compongono corrispondono esattamente all'armamento delle più famose categorie di gladiatori documentato soprattutto da bassirilievi con scene di scontri. Da quello di *Amiternum*, del I secolo a.C., nel quale due combattenti, difesi da scudi rettangolari con costolatura centrale e umbone, si affrontano a duello con lunghe lance mentre due assistenti per ciascuno di essi sono pronti a porgere ai combattenti altri tre giavellotti; a quello da *Castrum Novum*, con due gladiatori difesi dagli stessi scudi rettangolari e armati di una corta spada a lama diritta;

a quello del monumento funebre del liberto *C. Lusius Storax*, di età tiberiana, con i combattimenti tra *thraex*, *hoplomachus* e *murmillo*; a quello di età giulio-claudia dalla necropoli di Porta Stabia a Pompei, attribuito alla tomba di *Cneus Clovatus* o a quella di *Aulus Clodius Flaccus*, entrambi duoviri, nel quale il registro centrale si chiude con il duello tra un *hoplomachus* e un *murmillo*. La caratteristica di non avere le paragnatidi chiuse a proteggere integralmente il volto indica per questo tipo di elmo una datazione anteriore all'età augustea, e ancora al II secolo a.C., come attestato anche dalla statua in tufo da Pompei, una sorta di insegna di una *taberna*, raffigurante un



*Prima del restauro, scomparto con trofeo di armi gladiatorie*



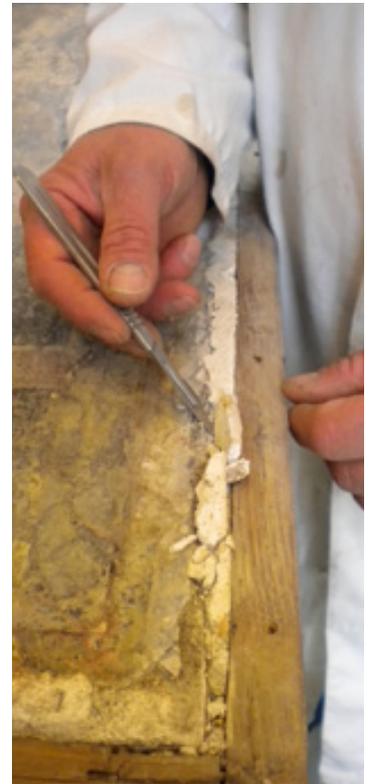
*Prima del restauro, retro dello scomparto con trofeo di armi gladiatorie*



*Prima del restauro, retro dello zoccolo con armi gladiatorie*



*Prima del restauro, zoccolo con armi gladiatorie*



*Durante il restauro, scomparto con trofeo di armi gladiatorie, asportazione delle vecchie integrazioni in gesso*



*Durante il restauro, scomparto con trofeo di armi gladiatorie, pulitura*

*hoplomachus* che solleva lo scudo in segno di vittoria, appoggiandosi a una statua di Priapo.

Entrambi i frammenti sono alletta-

ti su lastre di ardesia alle quali erano assicurati tramite gesso e sono contenuti in un cassettoni di legno che si è scelto di non sostituire in considerazione del suo buono stato di

conservazione e per non eliminare una testimonianza materiale della tecnica di distacco e di restauro adottata nel XVIII secolo. Il restauro è consistito essenzialmente

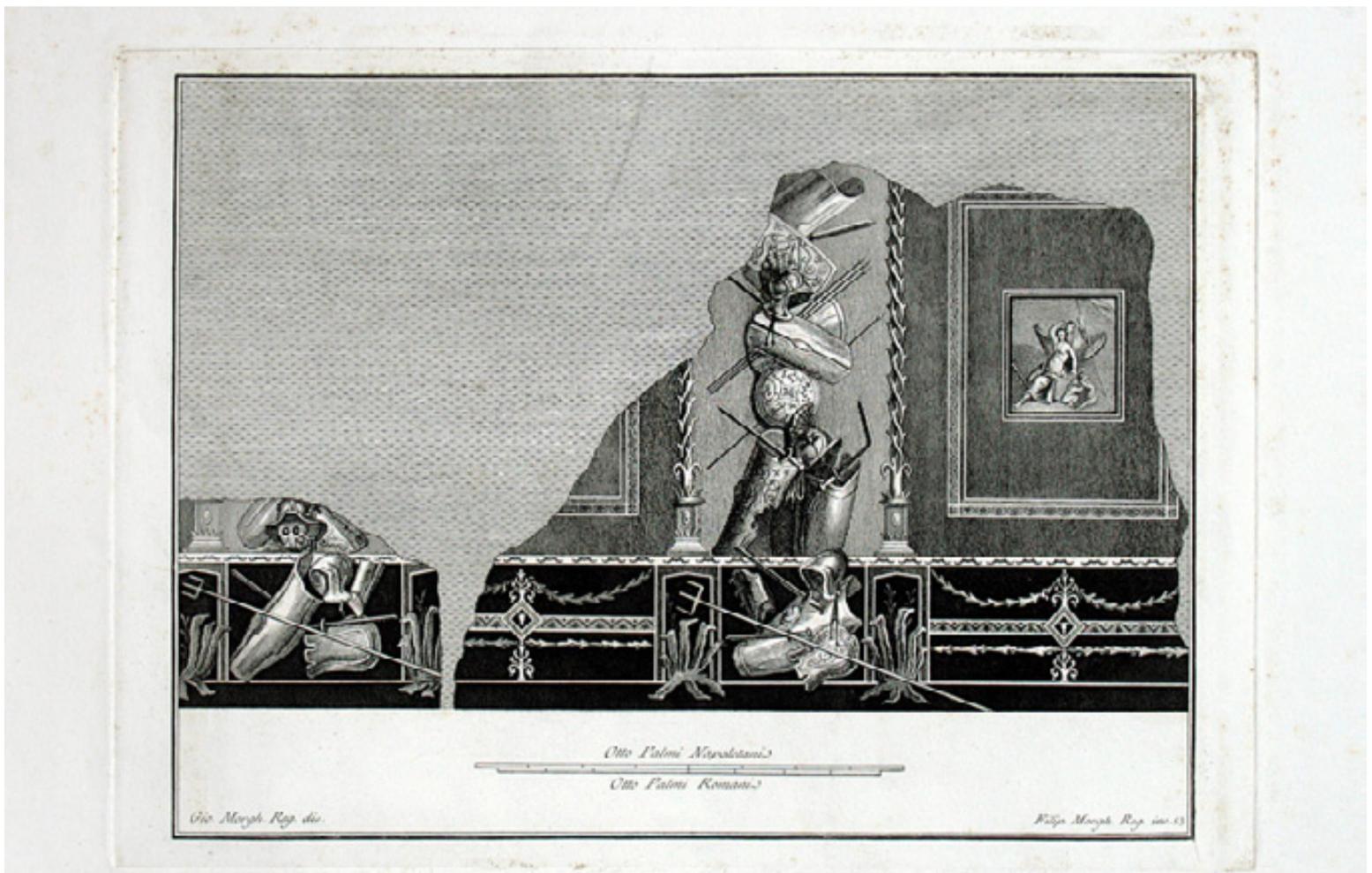
nella pulizia delle superfici liberate dagli strati di vernice e di cera disciolta in benzina che ingiallendosi avevano offuscato i colori di una scarna tavolozza ridotta al bianco,



*Durante il restauro, scomparto con trofeo di armi, integrazione della lacuna*



*Durante il restauro, scomparto con trofeo di armi, integrazione della lacuna*



*I frammenti di affreschi con armi gladiatorie nell'incisione di Giovanni e Raffaele Morghen (Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame, 1838, tav. 53)*

giallo e marrone, confondendoli in un uniforme tonalità di grigio. L'intervento, completato dal ritocco pittorico con colori ad acquerello sulle campiture di fondo, ha

restituito una lettura più nitida dei piani di profondità permettendo di individuare meglio i singoli particolari dei numerosi oggetti.

Bigliografia

*Gli ornati* 1838, I, tav. 53; *Pompeianarum Antiquitatum Historia* I, 1, 1860, p. 202; GARRUCCI 1853; MINERVINI 1859; HELBIG 1868, n. 1512.

13. Gruppo di cinque erme

II secolo - inizi del III secolo d.C.

*Erma di divinità maschile barbata (Dioniso-Platone?),*

*Erma di Milziade,*

*Erma di personaggio maschile barbato (Milziade?)*

*Erma del filosofo Carneade*

*Erma del filosofo Epicuro*

*provenienza*

recuperate nel mare Adriatico alle foci del fiume Reno nel 1936, 1938, 1940, 1942, 1954 (dal carico di una nave naufragata nel XVI secolo)

*collocazione*

Ravenna, Museo Nazionale  
(invv. 345, 346, 347, 348, 349)

*schede*

Antonella Ranaldi  
(scheda storico-artistica)  
Luca Mercuri e Claudia Tempesta  
(schede archeologiche)

*restauro*

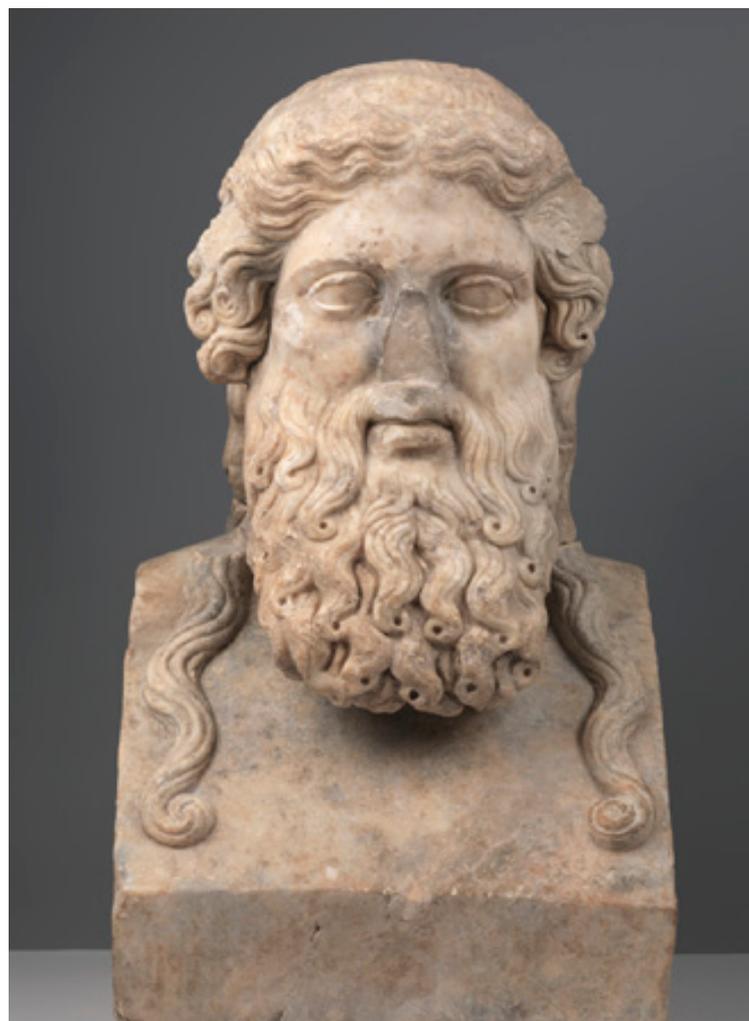
ETRA di Michele Pagani  
e Maria Lucia Rocchi

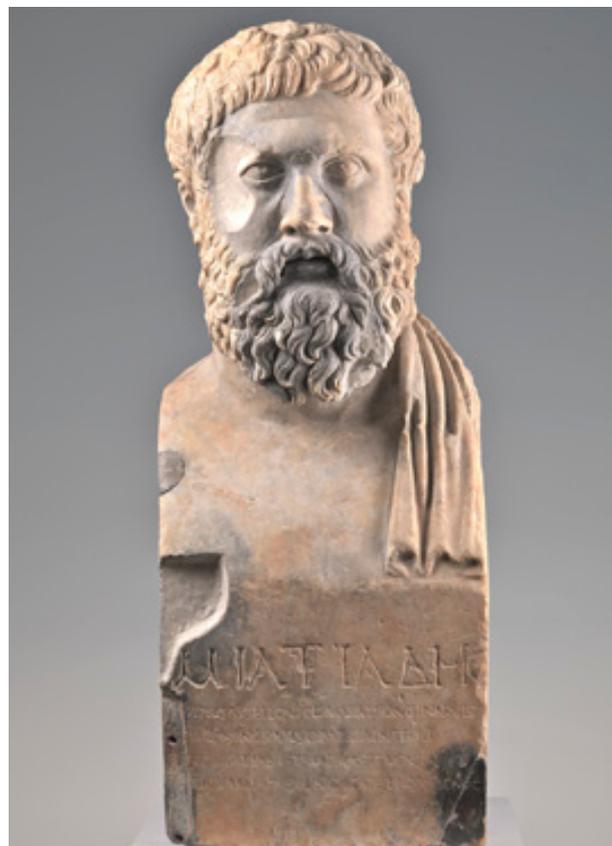
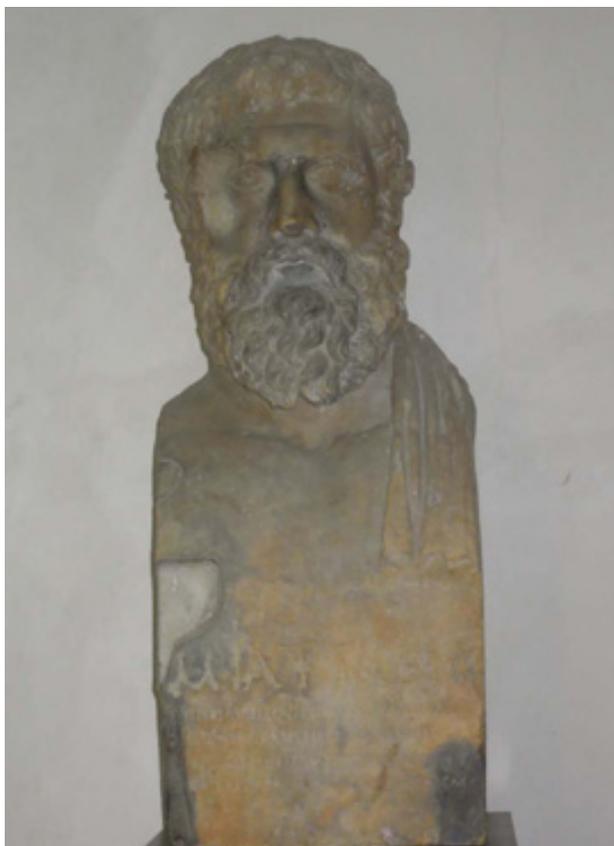
con la direzione di Antonella Ranaldi per il progetto scientifico (SBAP Ravenna); direzione del restauro: Giuseppa Maria Fazio (ISCR - Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro) e Cetty Muscolino (SBAP Ravenna), con la partecipazione di Antonella Pomicetti e Mauro Ricci (SBA Emilia-Romagna)

*indagini*

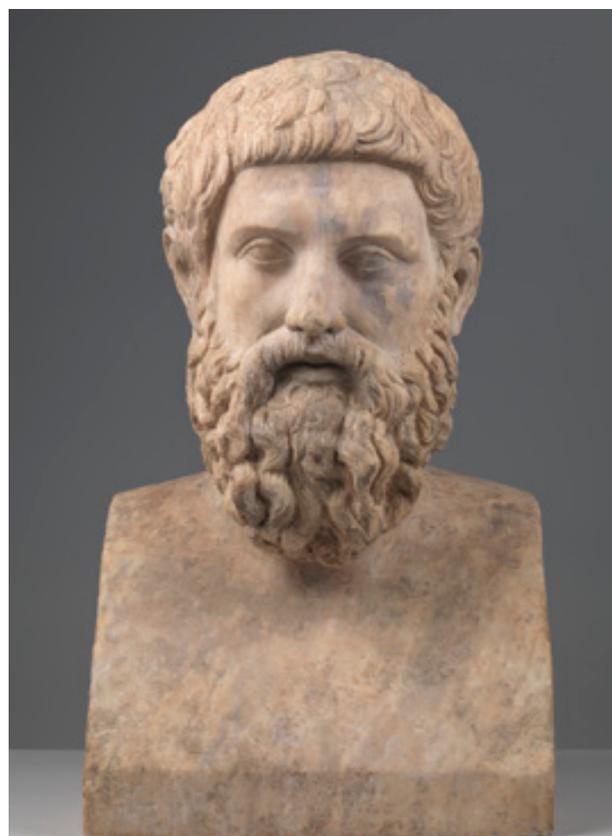
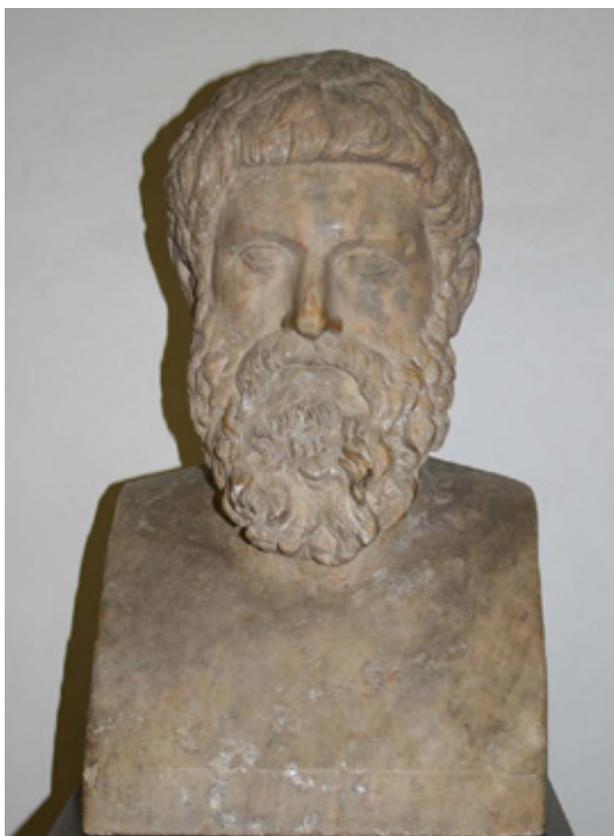
IDBC - Istituto di Diagnostica e Sperimentazione per il Restauro dei Beni Culturali, Pieve di Cento (Bologna); analisi biologiche: Fausto Tinti (Università di Bologna)

« INDICE GENERALE

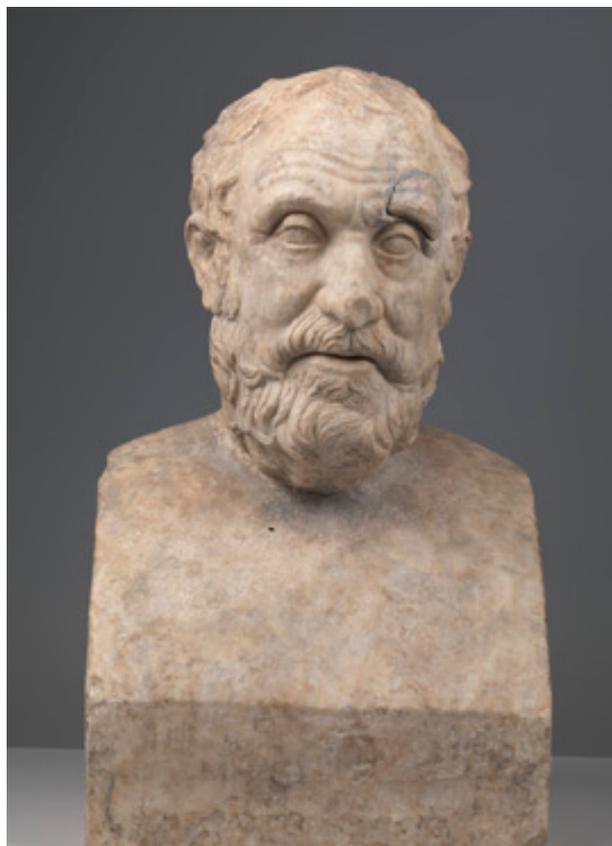
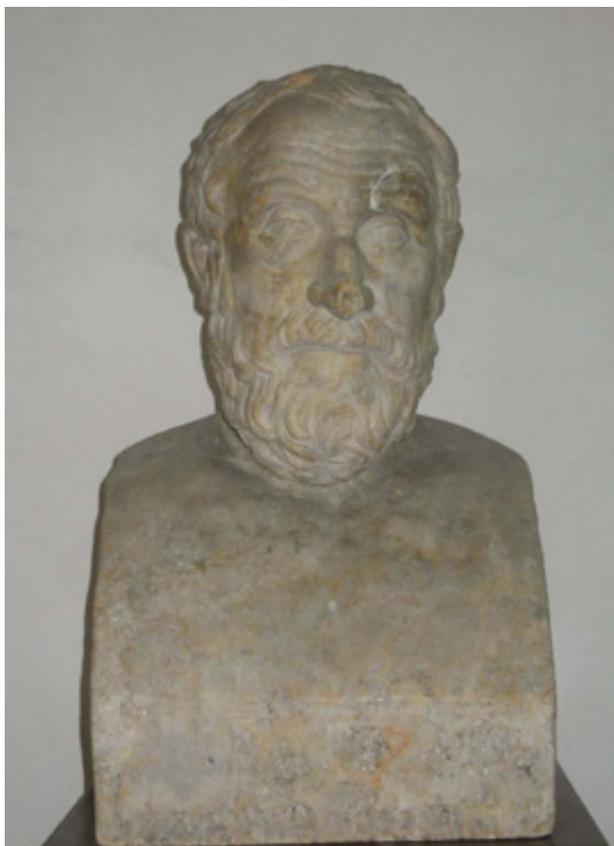




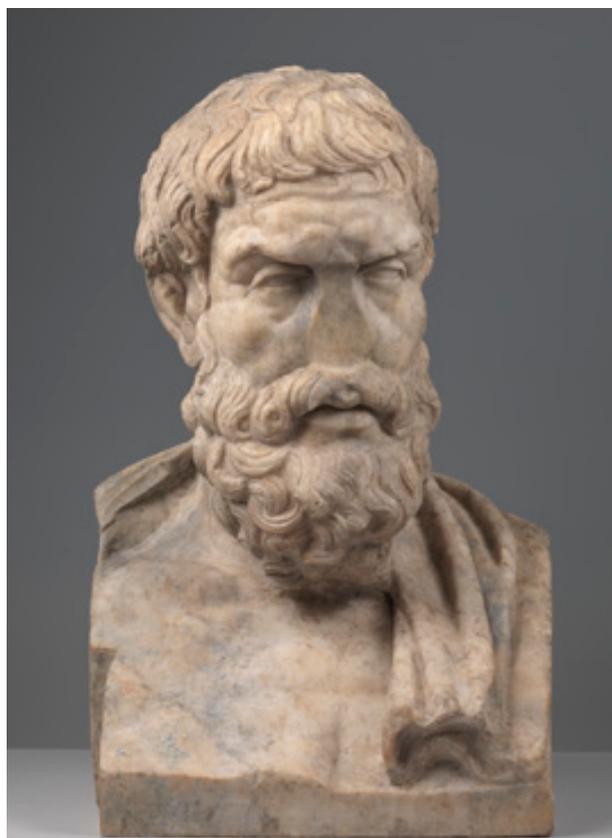
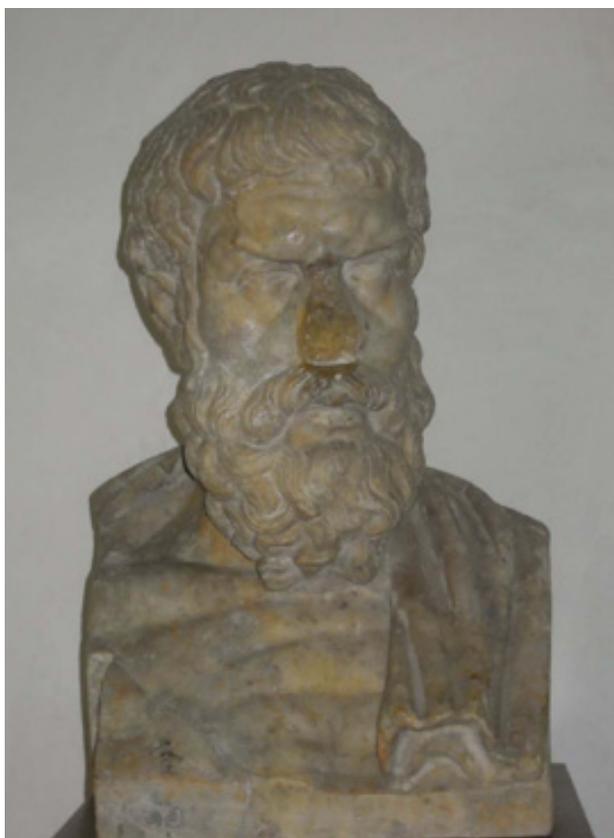
*Prima e dopo il restauro, Erma di Milziade*



*Prima e dopo il restauro, Erma di personaggio maschile barbato (Milziade?)*



*Prima e dopo il restauro, Erma del filosofo Carneade*



*Prima e dopo il restauro, Erma del filosofo Epicuro*

Al Museo Nazionale di Ravenna sono esposte cinque erme di età classica, copie romane di esemplari greci. Due raffigurano Milziade, le altre tre Carneade, Epicuro e il tipo detto Dionysos-Platon. Le erme furono ritrovate a partire dal 1936 del tutto fortuitamente da alcuni pescatori a circa sei chilometri al largo del mare Adriatico, sul litorale della marina di Ravenna, tra porto Corsini e la foce del Reno. Senza troppo clamore, il loro rinvenimento è riportato nei notiziari delle riviste specializzate edite a Ravenna. Esse affiorarono impigliate nelle reti, dapprima nell'agosto del 1936 la testa della divinità barbata (Dioniso?) e la testa di Milziade con l'iscrizione greca e latina, esposte da subito al Museo Nazionale (MURATORI 1937, pp. 20-21). Successivamente dal 1938 al 1942 si ripescarono in circostanze analoghe le altre tre erme: Epicuro, Milziade? e Carneade. Nuovamente il 9 ottobre 1954 riemerse anche il tronco poi ricongiunto alla testa di divinità barbata già ritrovata nel 1936.

L'erma di Milziade, il condottiero greco vincitore di Maratona, è di certa identificazione, in quanto riporta la doppia iscrizione in latino («colui che vinse in guerra i Persiani sui campi di Maratona, morto per i cittadini ingrati e per la patria») e in greco («tutti i Persiani, Milziade, videro queste azioni belliche e Maratona fu il campo sacro della tua virtù»). Un'altra iscrizione è sul lato dell'erma, e resta di difficile lettura (RICHTER 1965, p. 95; FRÊL 1969, p. 9).

Le erme rivestono un eccezionale interesse, sia come testimonianza scultorea dell'arte classica, in quanto copie romane del II secolo di prototipi greci del V, IV e III secolo a.C., sia per i soggetti rappresentati della serie degli 'Uomini illustri', descritti da Pausania nel Pritaneo. La storia dei loro rinvenimenti apre un capitolo da raccontare ricostruendone i vari passaggi e le perigliose vicissitudini. Il gruppo di erme conduce agli studi e alle passioni antiquarie in voga nel XVI secolo (Ursinius, Pighius, Statius, Ligorio) e agli scavi

nelle antiche ville romane da parte del cardinale Ippolito II d'Este. Dall'intreccio diacronico di queste tematiche, che investe il collezionismo estense tra Roma e Ferrara, ne è scaturito un progetto per il restauro e l'esposizione delle erme nell'ambito di *Restituzioni 2013*.

A.R.

a.  
*Erma di divinità maschile barbata (Dioniso-Platone?)*  
seconda metà del II secolo d.C.

*tecnica/materiali*  
marmo frigio (pavonazzetto)

*dimensioni*  
60 × 33 × 31,5 cm

*collocazione*  
Ravenna, Museo Nazionale  
(inv. 345)

L'erma, spezzata e ricongiunta all'altezza del collo, rappresenta un personaggio barbato: ne sono raffigurati la testa e il busto fino all'altezza dei pettorali, appena accennati, sotto i quali si imposta il robusto pilastro a lati lisci.

Il volto ovale presenta occhi grandi incorniciati da palpebre ben marcate e di netto spessore, la bocca è piccola e carnosa, lievemente dischiusa, inquadrata da lunghi baffi ondulati che vanno a confondersi con la folta barba, articolata in ciocche serpeggianti, arricciate alle estremità.

La fronte è bassa e liscia, incorniciata da una chioma che, ai lati di una scriminatura centrale, si articola in sottili ciocche ondulate, via via più mosse man mano che si avvicinano alle orecchie, parzialmente coperte. I capelli sono trattenuti sul capo da una sottile *taenia*, al di sotto della quale ricadono liberi in una massa compatta sulla schiena e in due lunghe ciocche serpeggianti davanti alle spalle. Siamo con tutta probabilità in presenza di una raffigurazione di Dioniso, riportabile al tipo iconografico del 'Dionysos-Platon', pur non potendosi esclu-

dere con sicurezza un'interpretazione come Hermes o Asclepio.

La lieve ma ben percepibile torsione del collo in avanti, il sensibile rilievo delle ciocche sulla fronte e il loro trattamento accurato, a contrasto con l'esecuzione sommaria non solo, come usuale, della parte posteriore della capigliatura ma anche di tutto il resto del capo e, infine, il trattamento della barba al trapano a notevole profondità ed esclusivamente nella sua porzione inferiore indicano che per l'erma era prevista una visibilità dal basso e da notevole distanza.

I tratti arcaizzanti della capigliatura uniti al trattamento pienamente classico, di sapore fidiaco, del modellato del volto collocano nella seconda metà del V secolo a.C. e in ambito attico il prototipo dell'erma, che invece è attribuibile a età antonina, per l'evidente ricerca di chiaroscuro nel trattamento del volto e della capigliatura e, soprattutto, per la profonda incisione al trapano dei riccioli terminali delle ciocche della barba, applicata sacrificando del tutto la plasticità della forma a esclusivo vantaggio della ricerca chiaroscurale.

L.M.

*Bibliografia*  
ARIAS 1953, pp. 122-123; MAIOLI 1975, pp. 54-58; *Dionysos* 1989, pp. 34.

b.  
*Erma di Milziade*  
fine del II - inizi del III secolo d.C.

*tecnica/materiali*  
marmo pentelico

*dimensioni*  
67 × 27 × 22,5 cm

*iscrizioni*  
doppia iscrizione in latino: «colui che vinse in guerra i Persiani sui campi di Maratona, morto per i cittadini ingrati e per la patria», e in greco: «tutti i Persiani, Milziade, videro queste

azioni belliche e Maratona fu il campo sacro della tua virtù»

*collocazione*  
Ravenna, Museo Nazionale  
(inv. 347)

L'erma raffigura un personaggio barbato, che l'iscrizione sul lato frontale del pilastro identifica con il condottiero greco trionfatore a Maratona, Milziade. L'indicazione del nome è seguita da due distici rispettivamente in latino («colui che vinse in guerra i Persiani sui campi di Maratona, morto per i cittadini ingrati e per la patria») e in greco («tutti i Persiani, Milziade, videro queste azioni belliche e Maratona fu il campo sacro della tua virtù»). Sul lato sinistro è presente un'ulteriore iscrizione, resa leggibile grazie agli interventi di restauro appena effettuati e attualmente in corso di studio.

La testa, la cui visione di due terzi è suggerita dall'occhio destro più largo e dall'arcata sopracciliare destra più alta, presenta una capigliatura articolata in ciocche corte, rigonfie e di forma virgolata, disposte, a partire dalla sommità del capo, in file concentriche, con un modellato più plastico sulla fronte e sui lati, quasi intagliate sulla nuca. La barba fluente presenta nelle sue porzioni originali ciocche brevi e scomposte, più mosse sulla guancia sinistra. Sulla spalla sinistra è gettato un mantello. Il pilastro porta su entrambi i lati gli incavi quadrangolari funzionali al collegamento con altre erme.

La trattazione dei piani del volto e la disposizione generale dei suoi elementi, uniti a un'idealizzazione non ancora manieristica, suggeriscono per l'originale greco di derivazione una cronologia alla metà del V secolo a.C. L'erma è invece databile a tarda età antonina-prima età severiana, per la forte ricerca chiaroscurale nella barba e nella capigliatura e la resa plastica delle pupille.

L.M.

#### Bibliografia

ARIAS 1953, pp. 103-108; FRÉL 1969, pp. 5-14; GALLAZZI, SETTIS 2006, p. 247.

c.

*Erma di personaggio maschile barbato (Milziade?)*

seconda metà del II secolo d.C.

#### tecnica/materiali

marmo pentelico

#### dimensioni

51 × 29 × 25,5 cm

#### collocazione

Ravenna, Museo Nazionale (inv. 346)

Si tratta dell'erma di un personaggio barbato, ipoteticamente interpretabile come Milziade. Il volto, di forma ovale, caratterizzato da occhi grandi e allungati, è coronato da una capigliatura folta a ciocche spesse e ondulate, che disegnano curve divergenti; solo sulla fronte esse si allineano a definire un taglio orizzontale netto. La bocca, piccola e carnosa, è inquadrata da due lunghi baffi spioventi tra i quali la barba ricade con ciocche più corte e meno segnate rispetto alle guance e alla parte sotto il mento, dove esse risultano invece mosse, fluenti, dense e definite tramite profondi tagli di contorno.

Il pilastro presenta ai lati gli incavi quadrangolari funzionali al collegamento con altre erme; sopra di essi due lettere greche incise sono interpretabili come marchi del marmorario.

Sulla parte posteriore del pilastro, a sinistra, una stretta fascia grezza attesta che la scultura fu ricavata da un elemento architettonico riutilizzato.

La stretta frontalità del volto, la lavorazione dei piani, l'accentuazione delle arcate orbitali, il trattamento della capigliatura collocano il ritratto originale nell'orizzonte del IV secolo a.C., mentre la ricerca chiaroscurale, la lavorazione della barba a profondi intagli, il

gusto coloristico per la capigliatura mossata indicano per l'erma una cronologia alla seconda metà del II secolo d.C.

L.M.

#### Bibliografia

ARIAS 1953, pp. 109-114; FRÉL 1969, pp. 14-15.

d.

*Erma del filosofo Carneade*

prima metà del II secolo d.C.

#### tecnica/materiali

marmo pentelico

#### dimensioni

51 × 29 × 25 cm

#### collocazione

Ravenna, Museo Nazionale (inv. 349)

L'erma ritrae un personaggio maschile barbato identificato con il filosofo greco Carneade (214-129 a.C.). La testa, volta leggermente a sinistra e in basso, presenta una fronte alta e corrugata, orbite oculari profondamente scavate al di sotto di arcate sopracciliari ben marcate, occhi velati da palpebre pesanti e naso aquilino; la bocca sottile è incorniciata dai baffi e da una corta barba, formata come la capigliatura da brevi ciocche scomposte.

L'equilibrio tra il modellato armonioso del viso e l'espressione assorta suggerita dalla fronte lievemente aggrottata e dall'accentuato chiaroscuro degli occhi si accorda all'immagine tradizionale del filosofo scettico Carneade, fondatore della Nuova Accademia platonica, con il quale il soggetto del ritratto viene identificato sulla base del confronto con esemplari analoghi, e in particolare con la replica iscritta della collezione Farnese, perduta ma riprodotta da calchi conservati a Copenhagen e a Ravenna.

Il ritratto è certamente la copia della statua onoraria eretta nell'Agorà di Atene – ricordata da Cicerone nel *De finibus* (5,4) – che raffigura il filosofo seduto e di cui soprav-

vive la base iscritta recante i nomi dei dedicanti, i cittadini ateniesi Attalo e Ariarate (*IG*, II2, n. 3781). Databile intorno alla metà del II secolo a.C., l'originale è inquadrabile all'interno della corrente classicista che si afferma nella scultura attica del pieno ellenismo, ma serba ancora qualche eco degli accenti coloristici ed espressivi propri della ritrattistica di epoca precedente; la replica romana si inserisce invece nella temperie culturale classicistica, profondamente permeata dagli ideali artistici e filosofici greci, che connota i primi decenni del II secolo d.C. e raggiunge la propria acme sotto il principato di Adriano. C.T.

#### Bibliografia

ARIAS 1953, pp. 119-122; RICHTER 1965, II, pp. 248-249; PICOZZI 1994, p. 353; ZANKER 1995, pp. 180-185; BALDONI 2008, pp. 140-141.

e.

*Erma del filosofo Epicuro*

prima metà del II secolo d.C.

#### tecnica/materiali

marmo pentelico

#### dimensioni

49 × 29 × 26 cm

#### collocazione

Ravenna, Museo Nazionale (inv. 348)

Il ritratto raffigura un personaggio maschile di età matura nel quale è riconoscibile il filosofo greco Epicuro (342-271 a.C.). Il volto allungato presenta una leggera torsione verso il basso e verso sinistra, che accentua l'impressione di serena concentrazione suggerita dalla fronte corruciata. La capigliatura ricade sulla fronte in lunghe ciocche con caratteristica terminazione a virgola e si appiattisce sulla nuca disponendosi simmetricamente rispetto a una scriminatura centrale. Con l'espressione quieta del viso contrasta il movimento plastico della barba, che scende fluente su

un lato e si aggroviglia sull'altro in riccioli scomposti, incorniciando la bocca dalle labbra piene. Il busto è in parte nudo e in parte drappeggiato da un lembo del mantello, che scende dalla spalla sinistra a coprire il petto; degna di nota è l'attenta resa delle linee dello sterno, allusione allo stato di debolezza indotto dalla malattia e alla fermezza d'animo dimostrata dal filosofo nell'affrontarla.

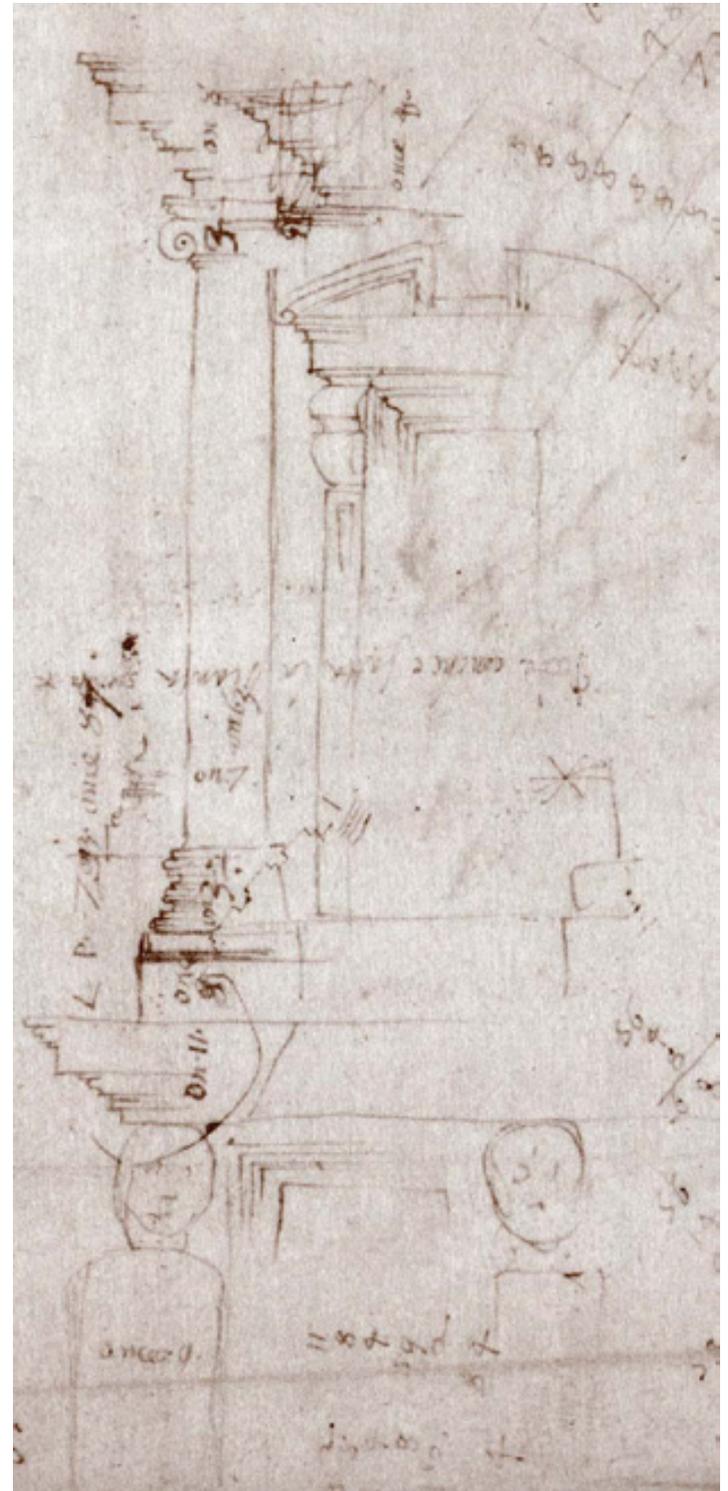
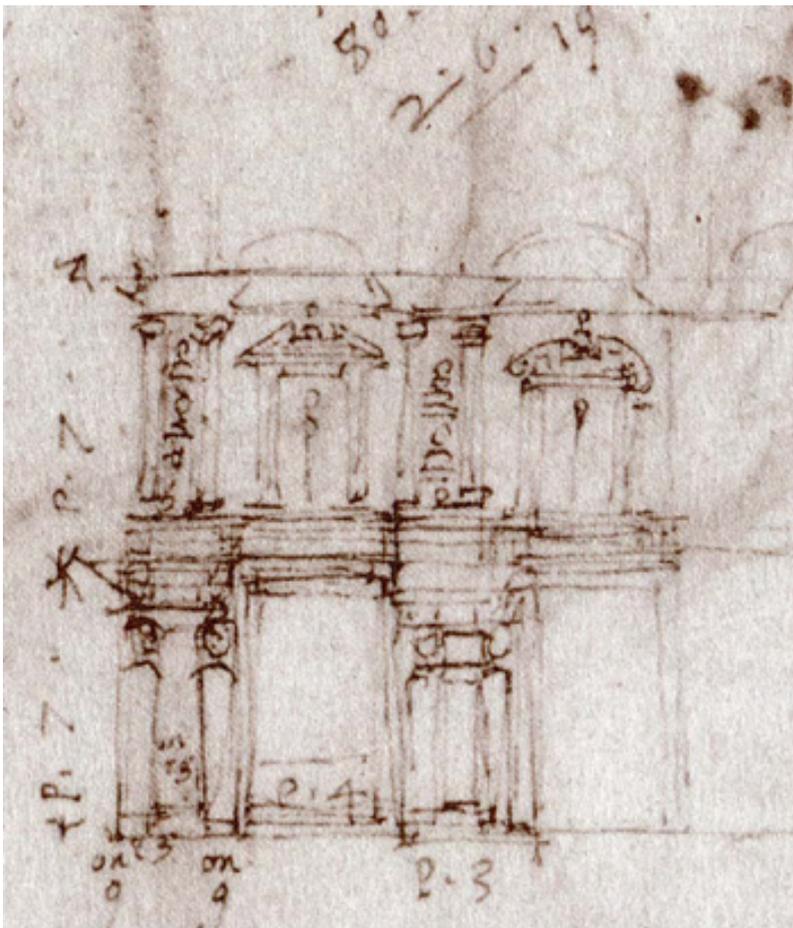
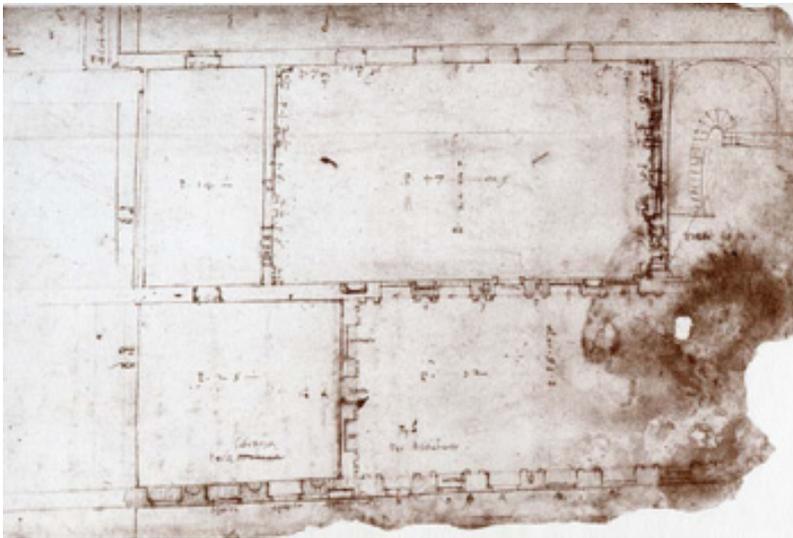
L'identificazione con Epicuro si basa sul confronto con numerose repliche di epoca romana, due delle quali iscritte, riferibili a un originale greco che raffigurava il filosofo seduto con un rotolo nella mano. L'intento naturalistico e lo spiccato colorismo del ritratto suggeriscono che l'originale sia stato scolpito da un artista di formazione microasiatica nel corso del III secolo a.C., forse per essere esposto all'interno del *Kepon* (il 'Giardino'), la scuola fondata da Epicuro alle porte di Atene. La fortuna di cui godette in epoca romana l'immagine di Epicuro, attestata dal considerevole numero di repliche note, è ricordata da Cicerone (*De finibus* 5,3) e Plinio (*Naturalis Historia* XXXV, 5); per le sue caratteristiche stilistiche, l'esemplare di Ravenna può essere datato nella prima metà del II secolo d.C. C.T.

#### Bibliografia

ARIAS 1953, pp. 114-119; RICHTER 1965, II, pp. 194-200; ZANKER 1995, pp. 113-122; BALDONI 2008, p. 140.

*Sulle tracce del viaggio interrotto da Roma a Ferrara. Le erme del Museo Nazionale di Ravenna e la biblioteca-Antichario di Ligorio*

Le erme erano state ritrovate negli scavi romani e acquisite dal cardinale Ippolito II d'Este, noto per le sue collezioni di antichità e per aver realizzato la villa d'Este a Tivoli e quella sul Quirinale a Roma. Lo stesso Ippolito fece inviare nel 1573 le erme a Ferrara ad arricchire la collezione del nipote, il duca di Ferrara, Alfonso II d'Este. Possiamo ora seguire il viaggio in-



Ligorio, pianta della libreria-Antichario nel castello estense di Ferrara e particolari dell'alzato dell'Antichario (Ligorio, Torino, vol. 20, ff. 87, 88; ed LIGORIO 2005a)

terrotto dal loro naufragio e individuare con precisione il luogo e la collocazione a cui erano destinate se fossero giunte a Ferrara, a ornamento della biblioteca del duca nel castello di Ferrara, realizzata su progetto di Pirro Ligorio.

‘In sembianze e in parole’ vengono presentate nell’ambito di *Restituzioni 2013* le erme del Museo Nazionale di Ravenna con l’intento di comunicare al pubblico la meraviglia di una storia diacronica dalla classicità greca e romana, e in particolare

il tema delle erme degli ‘Uomini illustri’ nelle accademie, nei pritanei, nelle antiche ville romane, nelle biblioteche antiche fino agli studi antiquari del Rinascimento, attraverso la passione del collezionismo, gli Este tra Roma, le ville romane

e tiburtine e Ferrara, il naufragio e infine il loro recupero. In questa storia di migrazione di importanti oggetti della collezione estense da Roma a Ferrara, assunse un ruolo chiave l’architetto e antiquario napoletano Pirro Ligorio.



Ligorio, Erma di Milziade (*Ligorio, Torino, vol. 23, f. 56; ed. LIGORIO 2005b*), la stessa del Museo Nazionale di Ravenna



Ligorio, Erma di Temistocle (*Ligorio, Torino, vol. 23, f. 86; ed. LIGORIO 2005b*), dovrebbe essere l'Erma del filosofo Epicuro del Museo Nazionale di Ravenna

Al servizio dal 1550 del cardinale Ippolito II d'Este, aveva lavorato per lui nelle sue diverse residenze, a Tivoli, nella celebre villa d'Este, e nella villa a Roma sul Quirinale, poi residenza papale. Prestò la sua opera in Vaticano, realizzando la casina di Pio IV e portando avanti la costruzione del Belvedere vaticano. Poi trasferitosi a Ferrara, dove rimase fino alla sua morte nel 1583, Ligorio continuò la sua attività al servizio degli estensi, assunto come antiquario nel 1568 dal duca Alfonso II d'Este.

Le tantissime erme che Ligorio vide nelle sue peregrinazioni antiquarie sono documentate nei suoi libri illustrati, in particolare nei manoscritti degli *Uomini illustri*, dove diciannove esemplari sono contrassegnati con asterisco (Ligorio, Torino, vol. 23; ed. LIGORIO 2005b). Ben note per averle viste presso le collezioni romane o direttamente nei luoghi del loro ritrovamento,

le cinque erme erano state prescelte da Ligorio per l'allestimento della biblioteca del duca Alfonso II, realizzata accanto ai suoi rinnovati appartamenti nel castello di Ferrara nel 1571-1574 (CORRADINI 1987, pp. 173-175; *Pirro Ligorio e le erme tiburtine* 1992, pp. 6-8; *Pirro Ligorio e le erme di Roma* 1998, pp. 17-19; in LIGORIO 2005b, pp. XIX-XX; PALMA VENETUCCI 2010, pp. 66-67). Alessandro de' Grandi, ambasciatore del duca, ne aveva curato il trasferimento da Roma. Esse viaggiarono via terra passando per Pesaro, imbarcate ad Ancona e risalendo per mare fino a Ravenna dovevano poi raggiungere Ferrara per via fluviale. Invece, ormai prossime alle foci del Reno, naufragarono in mare. Mai giunte a destinazione, esse ci offrono l'esemplare frammento sopravvissuto dell'allestimento architettonico della biblioteca, che prevedeva secondo il disegno di Ligorio (finito nelle ultime pagine

del vol. 20 di Torino, dedicato alle antichità di Tivoli), un apparato michelangiolesco sul tipo della Laurenziana, come hanno evidenziato di recente Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, proponendone una restituzione dell'alzato. In questo raffinato allestimento il reimpiego delle erme antiche giocava un ruolo essenziale. Le teste antiche non erano semplicemente esposte o musealizzate insieme agli altri oggetti della collezione, ma entravano a far parte dell'apparato architettonico, inserite, incastonate a mo' di preziose gemme, nelle membrature architettoniche di nuova concezione che Ligorio aveva progettato. Delle diciotto che inizialmente Ligorio aveva richiesto nel 1571 ad Alessandro de' Grandi, è probabile ne arrivarono al castello nel 1573 quattordici, entro «quattordici casse di marmo» insieme a sei casse di libri (CORRADINI 1987, pp. 176 ss.). Se si aggiungono alle

quattordici casse giunte a Ferrara le cinque teste del Museo Nazionale di Ravenna, si arriva a diciannove erme, numero che coincide con quello delle effigi contrassegnate da asterisco nei *Libri degli antichi eroi e uomini illustri* (Ligorio, Torino, vol. 23; ed. LIGORIO 2005b). Anche negli anni successivi continuarono le trattative condotte per il tramite di Alessandro de' Grandi per acquisire altre erme e altre sculture. Gli esemplari che effettivamente si utilizzarono, da rintracciarsi alcuni nell'inventario estense del 1584 (*Pirro Ligorio e le erme tiburtine* 1992, p. 6), furono molto presto trasferiti a Modena con la devoluzione del 1598. Non ne restano tracce, se non alcuni busti di imperatori romani, presso la Galleria Estense a Modena (CORRADINI 1987; E. Corradini, in *Sovrane Passioni* 1998), che dovevano trovarsi nelle scansie della biblioteca al secondo ordine. Tra queste sculture anche una testa di Euripide pseudoantica, ma in realtà moderna (CORSI 1993a; ID. 1993b).

Fulvio Orsini conosceva quanto Ligorio andava realizzando per l'*Antichario* del duca e in una lettera al cardinale Farnese del settembre 1574, preoccupato di dover cedere le erme che aveva raccolto per il cardinal Farnese, menziona, tra i pezzi di maggior pregio e valore, destinati alla biblioteca, proprio la testa di Milziade con la doppia iscrizione latina e greca: «Miltiade del Cardinale di Ferrara, antichità bellissima col nome et epigramma greco e latino» (RONCHINI 1880, pp. 49-50; CORRADINI 1987, p. 173). Sempre da Fulvio Orsini si apprende che la *libreria-Antichario* era destinata a raccogliere i manoscritti di Manuzio, di Stazio e di altri autori moderni, studiosi delle antichità; sebbene non nominati, è verosimile che fossero destinati alla biblioteca anche i libri di Ligorio. Come anche si apprende che le teste utilizzate come telamoni nei pilastri binati tra gli armadi al primo ordine, dovevano essere teste antiche e di numero considerevole: «Il S. Duca di Ferrara

per disegno di Pirro mette insieme la sua *libraria* di scritti a mano, fatta de' libri di Manutio, di Statio e d'altri; et sopra i pilastri che partono li armari mette teste antiche di philosophi et letterati. Et il S. Alessandro dei Grandi ha cura di procurarle; il quale n'ha messe insieme già quante n'erano in Roma in luoghi donde si sono potute havere» (CORRADINI 1987, p. 173; *Pirro Ligorio e le erme di Roma* 1998, p. 19).

La biblioteca venne poi descritta da Pighius nel 1574, a lavori conclusi, che elogia le sontuose strutture del castello – di recente rinnovate da Ligorio, dopo il franoso terremoto del 1570 – (quindi l'Appartamento degli Specchi e il cortile), e in particolare la *bibliothecae novae*, dove erano riposti i libri manoscritti, *rarissime antiquitatum reliquie*, statue, tavole, sigilli di bronzo e di marmo, monete antiche d'oro e d'argento, preziose gemme incise (PIGIUS 1587, pp. 350-351).

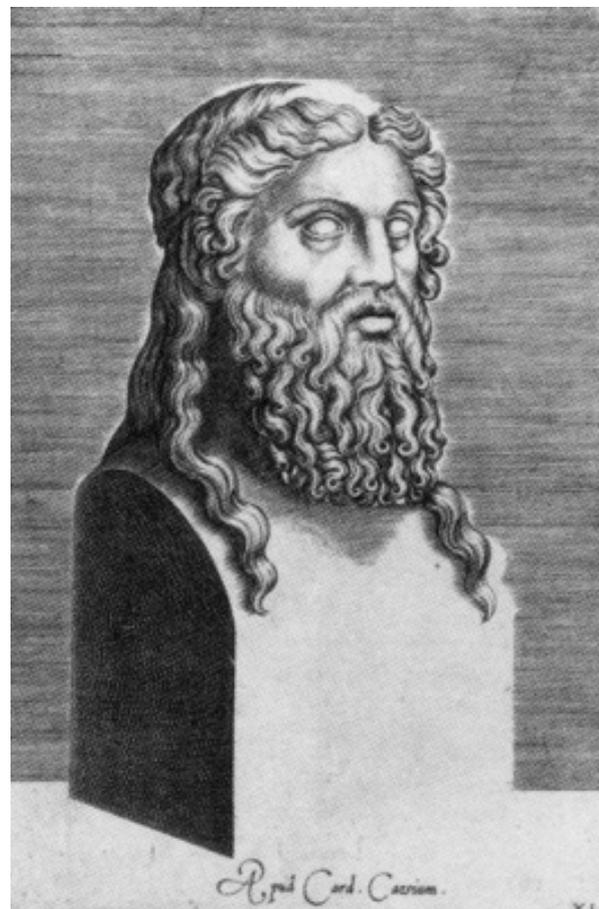
Lo schizzo di Ligorio nel vol. 20 di Torino è quello che rimane del progetto realizzato (Ligorio, Torino, vol. 20, ff. 87, 88; ed. LIGORIO 2005a, pp. 140-145).

Dalla pianta si comprende la collocazione al piano nobile della *libraria* nella sala più piccola (già archivio), collegata a sinistra alla torre Marchesana dove era l'appartamento di Alfonso, e accanto alla *libraria* a destra l'ampia sala detta *Antichario*, coperta da una volta a botte scandita da lunette e fasce; quella attuale invece porta tre ampie volte a crociera. Essa corrisponde all'attuale sala consiliare, nuovamente allestita negli anni Venti del secolo scorso. Le due sale della *libraria* e dell'*Antichario* si affacciano sul fronte orientale del castello, su un terrazzo a sbalzo con balaustra in ferro, che venne realizzato, probabilmente in quegli stessi anni, interamente in lastroni in marmo, appoggiati su possenti ed enormi mensoloni sempre in marmo, ancorati in profondità nel muro. Dal terrazzo si accedeva direttamente al giardino pensile detto 'delle duchesse' o 'degli aranci' che era stato realizzato da Girolamo da Carpi, dopo l'incendio del 1554, e



Ligorio, Erma di Platone (Ligorio, Torino vol. 23, f. 20; ed. LIGORIO 2005b), forse l'Erma di divinità maschile barbata (Dioniso-Platone?) del Museo Nazionale di Ravenna

su questo si affacciava l'intero fronte finestrato dell'*Antichario*. Stando al disegno di Ligorio, le pareti dell'*Antichario* erano divise su due ordini, con gli *armarii* per i libri, le monete e le gemme, in basso, scanditi da doppie erme-telamoni aggettanti, che avevano la peculiarità di portare i ritratti di filosofi, grammatici e storici greci. Ligorio ne appunta alcuni nomi, tutti greci, a destra dello stesso foglio, come Talete, Ippocrate, Solone: «Dindymo grammatico / Hermippo storico / Thalete matematico et philosopho / Hippocrate matematico / Solone Philosopho / Patrechchos storico / Epimenide Ephesio philosopho et scrittore città di Creta / Phania lesbio storico / Androttio storico» (Ligorio, Torino, vol. 20, ed. LIGORIO 2005a, p. 195). Nei libri degli *Uomini illustri* è incollato un



Statius, Erma di Platone della collezione Cesi (STATIUS 1569, tav. XL)

foglietto che riporta «quattro philosophi comprati», e i nomi scritti in greco di Diogene, Talete, Aristofane, Temistio, insieme ad altri (Ligorio, Torino, vol. 23, f. 47; ed. LIGORIO 2005b, p. 322, e Palma Venetucci in LIGORIO 2005b pp. XIX, XX, XXX), da riferirsi a erme acquistate da Alessandro de' Grandi per la biblioteca del duca, di cui si ha conferma nel carteggio di Alessandro de' Grandi del 1582 e del 1583, circa l'acquisto di erme di filosofi, tra cui Diogene e Talete provenienti dalla collezione Maffei (CORRADINI 1987, p. 178). Al secondo ordine, sopra i telamoni erano doppie colonne ioniche, tra le quali erano collocati i busti, probabilmente con le effigi degli imperatori romani, posti su due o tre file; sopra gli armadi, invece erano le edicole modigliate con

timpani spezzati, alternativamente curvilinei e triangolari. Una raro riferimento di Ligorio allo studio di Alfonso II si trova alla voce *Triclinio* della sua enciclopedia del mondo antico, a proposito delle immagini dei Satiri lì esposti: «della quale sorte molti esempi veggiamo, e per Roma e nelle belle antichità dell'Eccellentissimo e Serenissimo signor Alfonso secondo in lo suo studio di Ferrara, secondo sua Altezza ha raccolte per l'ammirazione dell'opere antiche» (Ligorio, Torino, vol. 17, f. 188v).

#### *Identificazioni e ritrovamenti nel XVI secolo*

Secondo l'uso antico, le erme potevano trovarsi presso gli ingressi, l'atrio e i peristili, come si legge nella descrizione della casa romana, detta da Ligorio 'di Proculo', nella



*Durante il restauro, Erma di Milziade, pulitura, rimozione meccanica delle stuccature in gesso novecentesche*



*Durante il restauro, Erma di Milziade, particolare delle ossidazioni grigio-nerastre provocate dalle patinature cinquecentesche*



*Durante il restauro, Erma di personaggio maschile barbato (Milziade?), pulitura, rimozione della resina poliesteri*



*Durante il restauro, Erma di personaggio maschile barbato (Milziade?), pulitura, rimozione meccanica dei residui di conchiglie marine*

vigna Strozzi sul Celio. Da qui veniva con sicurezza il Milziade con iscrizione, come ebbe modo di riconoscere Salvatore Aurigemma confrontando l'erma ripescata nel 1936 con quella disegnata da Fulvio Orsini (URSINUS 1570, p. 11; ARIAS 1953). L'erma era molto conosciuta e apprezzata dagli antiquari del tempo, è ricordata da Pighius (*Berol.* f. 146r), Mettelus (*Vat. Lat.* 6038, f. 108); Fulvio Or-

sini (URSINUS 1570, p. 11; FABER 1606, tav. 92) e più volte da Ligorio (Ligorio, Torino, vol. 23, f. 56; Ligorio, Torino, vol. 20, ff. 30v-31r; cfr. MANDONSKY, MITCHEL 1963, pp. 92-93, tav. 38; *Pirro Ligorio e le erme di Roma* 1998, pp. 35-39, 56-63; LIGORIO 2005b, pp. 45-46; CACCIOTTI 2010, pp. 86-88). Come si è visto doveva presentarsi mutila della parte centrale della barba, della bocca e del naso, integrata

dell'importante lacuna nel Cinquecento e rappresentata invece intera delle sue fattezze sia da Ligorio che da Fulvio Orsini.

Dallo stesso sito sul Celio vengono molto probabilmente le altre due teste, quella senza epigrafe con le sembianze di Milziade e l'Epicuro. Scrive Ligorio: «ove nel prostio et vestibulo di essa, erano poste molte imagini di hermes, cioè di pietre quadrate, con diverse effigie degli

iddii et de capitani et di huomini dotti. Tra le quali erano due termini col retratto di Milziade atheniese: l'una avea lettere scritte; et l'altra senza lettere; le quali ha havuto il signor Hippolito cardinale di Ferrara, il quale illustre signore l'ha ricevute l'una dal signor Uberto mantuano, con la imagine di Olenio fanciullo che accarezza una ocha; l'altra l'ha comprata insieme con la imagine di Aesculapio; tutte



*Durante il restauro, Erma del filosofo Carneade, analisi della superficie marmorea attraverso la microscopia ottica digitale*



*Durante il restauro, Erma del filosofo Carneade, pulitura, rimozione dei residui di incollaggio in gesso novecenteschi*

trovate in questo luogo tra le altre immagini» (Ligorio, Torino, vol. 23, f. 56; ed. **LIGORIO 2005b**, p. 45). Uberto mantovano era Uberto Strozzi, proprietario della vigna in cui furono ritrovate l'erma di Milziade e le altre acquistate da Ippolito II (*Pirro Ligorio e le erme di Roma* 1998, pp. 35-39, 56-63; **CACCIOTTI 2010**, pp. 86-88).

L'Epicuro potrebbe essere quindi verosimilmente la stessa effigie, di cui Ligorio propone prima il nome di Esculapio e poi di Temistocle; Palma Venetucci, in **LIGORIO 2005b**, p. XIX; **CACCIOTTI 2010**, p. 87), raffigurato come Temistocle nei *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*: «essa effigie è stata dagli antichi locata incontro a Miltiade, le quali sono di marmo pario, possedute dall'illustrissimo signore il Cardinale Hippolito» (Ligorio, Torino, vol. 23, f. 86; ed. **LIGORIO 2005b**, pp. 74-75, fig. 62), e in effetti somigliante al nostro Epicuro in cui il naso originale era già perduto quando fu ritrovato.

L'uso all'antica di queste erme venne ripreso nelle stesse ville papali, nella villa di Giulio III, dove alcune erme provenienti dalla villa Caiana tiburtina furono poste a sostegno di una pergola, e nel Belvedere vaticano, posizionate da Ligorio a ornamento dell'emiciclo del cortile basso.

Seguendo le tracce di Ligorio, è in-

teressante soprattutto contestualizzare il tema delle erme rispetto all'uso antico e alla particolare ambientazione in cui si collocavano, in particolare nelle accademie, riproposte sull'esempio di Cicerone nelle ville romane, reinterpretate e attualizzate poi nelle ville rinascimentali (**RANALDI 2001**, pp. 98 ss.). È il caso documentato da Ligorio della villa tiburtina detta Caiana, ricca di reperti di erme poste a ornamento delle accademie, speciale forma di ginnasi con portici terrazzati: «quivi a guisa di studio et di ginnasio, erano poste le memorie di molti philosophi, oratori, poeti, capitani et d'altri varii huomini heroichi et iddii a guisa di termini, i quali erano scritti col nome loro di chi erano i ritratti» (Ligorio, Torino, vol. 20, f. 25v, e in ed. **LIGORIO 2005a**, p. 43; anche Ligorio, Napoli, vol. 7, f. 405; **LIGORIO 2008**, p. 357; **RANALDI 2001**, pp. 104, 155-159). Ligorio ne elenca trentaquattro, di cui molte vennero portate nella villa di Giulio III. Tra le tante, che erano però quasi tutte acefale, nomina l'erma di Carneade. Ligorio riferisce anche che le teste ritrovate giunsero in casa dei Pichi, e da qui altrove, disgiunte dalle basi con i nomi iscritti, andarono disperse e rimasero incognite, tranne la testa di Teofrasto, completa della sua epigrafe, conservata nella casa dei



*Durante il restauro, Erma del filosofo Epicuro, pulitura, rimozione meccanica delle concrezioni calcaree marine*

Massimi (Ligorio, Napoli, vol. 7, f. 405; **LIGORIO 2008**, p. 357).

Resta difficile risalire alla provenienza dell'erma di Carneade, non riconosciuta da Ligorio con questo nome, sebbene documentata tra le antichità tiburtine, ma acefala, poi nella villa Giulia, in Palazzo Riccardi a Firenze, un'altra ritrovata alla metà del Settecento a Roma confluita nei Musei Capitolini e un'altra ancora ritrovata in quegli stessi anni a villa Adriana dal conte Giuseppe Fede (*Il Museo Capitolino* 1819, pp. 55, 145). Nelle *Imagines illustrium* di Fulvio Orsini, pubblicate postume nel 1602, compare il disegno con iscrizione di Carneade, nella fisionomia del tutto simile

all'esemplare di Ravenna (**URSINUS 1570**, tav. 42), da cui discende l'identificazione delle altre repliche note. Ma Orsini nella prefazione dice anche che cavata la testa ne fu posta un'altra. L'esemplare di Orsini, ma non è escluso ne possedesse due, ricordato da Bellori, giunse a Napoli con la collezione Farnese, ma se ne perde traccia dal 1805. Ne restano i due calchi, uno nella Gliptoteca di Copenaghen e l'altro a Ravenna, nell'Accademia di Belle Arti (**ARIAS 1953**, p. 120, n. 39; **Pirro Ligorio e le erme tiburtine** 1992, pp. 73-74; **BALDONI 2008**). Il Carneade Azara esposto nella Casa del Labrador Aranjuez in Spagna è invece moderno ma ne replica

l'iconografia dell'esemplare Farnese e dei pochi altri ritratti superstiti (B. Cacciotti, in *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento* 1992, pp. 190-192). La testa barbata di divinità detto Dionysos-Platon potrebbe assimilarsi nella fisionomia all'erma di Platone, che Ligorio ritrae nei *Libri di eroi e uomini illustri* (Ligorio, Torino vol. 23, f. 21; ed. **LIGORIO 2005b**, p. 18), contrassegnata da un asterisco insieme alle altre diciotto, e somigliante anche a quella disegnata da Statius della collezione Cesi (**STATIUS 1569**, tav. XL).

#### *In sembianze e in parole*

Nell'antichità le erme erano utilizzate anche a ornamento delle biblioteche. In questo caso Ligorio ricorre alle fonti scritte. Ne abbiamo un esempio calzante – motivo ispiratore per la nuova biblioteca di Alfonso II – nella descrizione ripresa da Plinio della *libreria* di Caio Asinio Pollione, poeta e storico «[...] *Asini Pollionis hoc Romae inventum, qui primus bibliothecam dicando ingenia hominum rempublicam fecit*» (N.H. XXXV 9-10), dove sempre Plinio scriveva che non essendoci il ritratto di Omero disponibile, venne adattato da un'altra testa. Ligorio ne fa esplicito riferimento a proposito dell'erma di Caio Asinio Pollione trovata presso porta Asinaria (San Giovanni in Laterano): «ove raccolse le opere di quanti haveano scritto innanzi a lui et non essendo contento di havere le parole di quelli in scritto, fece la sua *libreria* sì ampla e sì bene accomodata che vi pose li ritratti di marmo di tutti quanti, acciocché in sembianze et in parole fossero godute: et non potendo havere le effigie di Homero come l'altre. Ne fece accomodare una come scrive Plinio» (Ligorio, Torino, vol. 23, f. 85; ed. **LIGORIO 2005b**, p. 72). Ligorio riferisce anche dell'acquisto da parte di Tiberio Calcagno che vi fece alcuni lavori moderni. La testa della stessa erma era servita da esempio nella medaglia, scrive Ligorio, di «fra' Giovanniacono del Piombo parmegiano», Gian Giacomo Del Piombo, di Parma, familiare e assi-

duo commensale di papa Paolo II, da cui aveva avuto nel 1465 la pieve di San Martino di Noceto.

'In sembianze e in parole', come scrive Ligorio a proposito della biblioteca descritta da Plinio ornata delle effigi scolpite dei filosofi, la biblioteca del duca diventa un museo di antichità e di oggetti rari e preziosi, dove sono conservati, non libri a stampa, ma principalmente manoscritti, ed esposti gli antichi ritratti in marmo di poeti, storici e filosofi, posti su telamoni integrati agli apparati architettonici di nuova invenzione.

In quest'ultima creazione, di cui restano labili tracce, Ligorio ha modo di fondere ed esprimere le passioni coltivate nella sua intera vita lavorativa, nel sincretismo delle arti e dei saperi, dove l'antico si fonde materialmente al rinnovato e aggiornato linguaggio dell'architettura. Viene rappresentato nel telaio architettonico di una *scenae frons* un percorso conoscitivo, erudito e filologico, che collega le fonti del pensiero occidentale all'esplorazione dell'antico da parte degli scrittori moderni, per gli illustri committenti e quindi in modo esclusivo in forma manoscritta. In origine, in basso nell'orditura architettonica della biblioteca *Antichario*, erano posti gli eroi e gli uomini illustri del mondo greco, le cui sembianze, le erme-telamoni, di cui quelle di Ravenna sono il prezioso frammento mai giunto a destinazione, ma anche l'unico a cui possiamo risalire, copie romane degli originali greci, sostengono la trasmissione dei saperi e delle conoscenze negli scritti e negli oggetti raccolti.

#### *Il restauro*

L'intervento è stato eseguito da ETRA e diretto in collaborazione tra la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Ravenna e l'Istituto Superiore Centrale del Restauro con la partecipazione degli archeologi e dei restauratori della Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna. Il restauro ha permesso attraverso delicate operazioni di pulitura di

restituire una lettura più naturale delle sculture, valorizzandone l'eccezionale valore plastico e artistico. Con l'ausilio delle analisi chimico-fisiche, si sono indagati i materiali delle sculture, realizzate in marmo pavonazetto il Dioniso-Platone e in pentelico le altre quattro erme; si sono individuate le integrazioni-ricomposizioni più antiche della seconda metà del XVI secolo, eseguite a Roma prima del trasporto via mare delle erme, già riconosciute da Frêl nell'erma di Milziade con iscrizione (**FRÊL 1969**). I rifacimenti di alcune porzioni del modellato sono ancora conservati e particolarmente evidenti nell'arcata sopraccigliare di Carneade e soprattutto nell'intero blocco della barba, bocca e naso di Milziade con iscrizione, realizzato dallo scultore del completamento cinquecentesco, dove le ciocche della barba nella parte centrale di integrazione sono più mosse, rispetto alle ciocche antiche ai lati, i bordi tagliati e levigati per alloggiarvi il pezzo moderno. Gli interventi cinquecenteschi sono poi ancora più visibili negli incavi realizzati con raspe e scalpello per farvi aderire altre integrazioni andate poi perdute in mare, come i nasi di Epicuro e Dioniso. Le patinature cinquecentesche, applicate per omogeneizzare e adattare gli inserti moderni alle superfici antiche, sono degenerate, a seguito dell'immersione in acqua salata, in irreversibili macchie nere che insistono intorno alle parti integrate, sia quelle rimaste e ben visibili sul naso, bocca e barba di Milziade, che quelle disperse in mare. La lunga permanenza in mare ne ha alterato la materia, rivestendo la superficie lapidea di incrostazioni, tra cui le concrezioni delle conchiglie e le tracce di altre specie di fauna marina. Recuperate dal mare, le erme furono oggetto di una serie di interventi, con l'abrasione di gran parte delle conchiglie (se ne riconoscono le tracce che furono lasciate sul retro di Dioniso), l'incollaggio dei frammenti distaccati attraverso resine e perni e il trattamento protettivo superficiale con resine sintetiche. Nell'ultimo restauro le tracce

delle concrezioni delle colonie della fauna marina sono state mantenute, operando sulle superfici una delicata pulitura e rimozione dei depositi superficiali e dei prodotti applicati nel più recente passato tra cui lo strato di resina poliesteri che conferiva alle erme un colore giallastro. A.R.

#### Bibliografia

Notizie del rinvenimento in mare delle erme in «Felix Ravenna» 46, 1938, p. 64; 109/110, 1975, pp. 54-58; «Le Arti», 2, 1939-1940, p. 56; 3, 1940-1941, p. 467; 5, 194; 3, p. 139. Per le erme del Museo Nazionale: **ARIAS 1953**; **RICHTER 1965**; **BERMOND MONTANARI 1969**, p. 24; **FRÊL 1969**; **MAIOLI 1975**; **MAIOLI 1989**; **BALDONI 2008**; **NOVARA 2012**. Per gli studi antiquari e la biblioteca di Alfonso II d'Este: **STATIUS 1569**; **URSINUS 1570**; **PIGHUS 1587**; **FABER 1606**; **RONCHINI 1880**; **PACIFICI 1920**; **COFFIN 1955**, p. 180; **MANDONSKY, MITCHEL 1963**, pp. 92-93, tav. 38; **FRANZONI 1984**, p. 314, fig. 108; **CAVICCHI 1987**; **CORRADINI 1987**; **Pirro Ligorio e le erme tiburtine 1992**; **BROWN 1993**, p. 202, fig. 20; **CORSI 1993a**; **Id. 1993b**; **RANALDI 1995**; E. Corradini, in *Sovrane Passioni 1998*; **Pirro Ligorio e le erme di Roma 1998**; *Sovrane Passioni 1998*; **RANALDI 2001**; *Il Castello estense 2002*; **COFFIN 2004**, pp. 112-113; **PALMA VENETUCCI 2008**; **CACCIOTTI 2010**; **FAGIOLO, MADONNA 2010**; **PALMA VENETUCCI 2010**; Mss. Ligorio, Torino vol. 23, ed. **LIGORIO 2005b**; Torino vol. 20, ed. ed. **LIGORIO 2005a**; Napoli vol. 7, ed. **LIGORIO 2008**.

14. *Bassorilievo con il mito di Persefone*  
180-190 d.C. ca

*tecnica/materiali*  
marmo lunense

*dimensioni*  
74,5 × 87 × 13,5 cm

*provenienza*  
Roma, Trastevere (?)

*collocazione*  
Mantova, Museo di Palazzo Ducale,  
Appartamento vedovile di Isabella  
d'Este, Scalcheria (inv. gen. 6750)

*scheda*  
Stefano L'Occaso

*restauro*  
Giuseppe Billoni (Studio Restauro  
Billoni e Negri)

con la direzione di Stefano L'Occaso  
(SBSAE Mantova)

« INDICE GENERALE

Il rilievo costituisce il lato di un sarcofago, probabilmente dedicato al mito di Persefone e, di conseguenza, forse destinato a una donna (ZANKER, EWALD 2008, p. 370). Da sinistra incede Hermes, con il caduceo, presentandosi al cospetto di Ade, in trono, affiancato da Persefone velata. Sotto il trono è Cerbero, mentre sulla destra è la figura che ha dato più filo da torcere all'esegesi: si tratta forse della personificazione di un fiume infernale, per esempio lo Stige, come più avanti vedremo. Sull'angolo sinistro si vedono parti frammentarie di una coppia di serpenti, come già Dütschke (1880) notava. È logico supporre che questi guidassero il carro di Demetra.

Il marmo fu rinvenuto nel corso di scavi a Roma, verosimilmente entro gli anni del papato di Leone X, nato Medici, salito al soglio pontificio nel 1513 e morto nel 1521. Pare che egli stesso avesse offerto per il reperto archeologico l'ingente cifra di 500 ducati, ma in seguito il pezzo, divenuto proprietà del suo successore papa Adriano VI, fu donato a Federico Gonzaga, futuro marchese e poi duca di Mantova. Federico – in quegli anni capitano generale della Chiesa – probabilmente ricevette il marmo nel 1523, come attesterebbe una lettera di Baldassare Castiglione del 29 luglio 1523: «Circa la tavoletta che ha donata il papa al signor Marchese Illus. non occorre dir

altro, perché io so satisfatissimo, purché venga, come farà, a Mantova» (D'ARCO 1859, p. 92, doc. 118). Gonzaga cedette a sua volta il marmo a Isabella d'Este, sua madre; il passaggio da Roma a Mantova del pezzo e le notizie inerenti la sua scoperta, rivelate da d'Arco (1859, pp. 92-93, docc. 118-119), sono state integralmente ripercorse da Brown (1976, pp. 342-343, docc. XXV-XXIX; ID. 2002, pp. 282-286, n. 61). Il rilievo fu quindi alloggiato nell'Appartamento vedovile di Isabella d'Este e per l'esattezza nello Studiolo, sotto la finestra rivolta verso l'attuale piazza Lega Lombarda; lì è attestato nell'inventario redatto alla morte del duca Federico II (1540), nel quale sono accuratamente descritti anche gli ambienti che furono della marchesa Isabella d'Este, morta nel 1539. Il documento annota, siamo nel 1542, «uno quadro di marmo de basso relevo, con uno Plutone e Proserpina, Mercurio e Cerbaro, murato sotto dicta finestra et anticho» (LUZIO 1908, p. 423; FERRARI 2003, p. 349, n. 7319).

Il marmo era quindi collocato in quel *Santa sanctorum* del collezionismo rinascimentale che fu lo Studiolo della marchesana, tra tele di Andrea Mantegna, del Perugino, di Lorenzo Costa 'il Vecchio' e del Correggio e assieme ad altri pezzi antichi, li 'fotografati' dall'inventario Stivini: una testa di Bruto e una di «Antonio Carachale», mentre a

«man sinistra» e a «mano dextra della dicta finestra» vi erano due tavole «di marmo amachiato» giunte anch'esse da Roma (FERRARI 2003, pp. 349-350).

Il rilievo rimase fino alla fine del Settecento nello Studiolo, che pure fu privato nella prima metà del Seicento di tutte le decorazioni mobili e persino della *boiserie*. Una *Nota de' pezzi de' marmi, bassirilievi, busti ed altro stati levati da questa Regia Corte, da' magazzini, dal Palazzo della Favorita e di quello del Thè, nonché di Marmiolo, che si consegnano all'illustrissimo signor don Girolamo De Carli, segretario perpetuo della Reale Accademia*, datata «Mantova, 13 maggio 1775» e controfirmata dal medesimo Giangirolamo Carli, erudito abate senese, include «altro bassorilievo, levato sotto la finestra del Camerino contiguo alla stessa Scalcheria, rappresentante Plutone con Proserpina» (Archivio di Stato di Mantova, Scalcheria, b. 70).

Il marmo era stato quindi smurato tra il 1774 e il 1775 per confluire nelle raccolte della Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere, dal 1797 nota come Accademia Virgiliana. Il Museo Statuario fu inaugurato nel 1784 nel Palazzo degli Studi, un grande edificio costruito pochi decenni prima dall'architetto bolognese Alfonso Torreggiani per i gesuiti. Nel 1880 l'intera collezione di sculture fu ceduta al Comune di Mantova, con un rogito steso dal notaio Nicolini e ratificato da una

legge l'anno seguente (L'OCCASO 2011, p. 28); all'atto fu allegato un elenco di marmi steso nel 1872 dal direttore della biblioteca, Antonio Mainardi. L'intera raccolta di 373 pezzi del Museo Statuario cambiò allora proprietario, passando al municipio di Mantova. Dal 1915 la collezione di marmi fu depositata in Palazzo Ducale e qui da allora il marmo è esposto. L'attuale collocazione del bassorilievo è nella Scalcheria dell'Appartamento vedovile di Isabella d'Este, in un ambiente quindi attiguo allo Studiolo che per due secoli e mezzo lo ospitò.

Il pezzo gode quindi di un *pedigree* davvero eccellente, appartenuto dapprima a papa Adriano VI e poi a Isabella d'Este, e fu pertanto oggetto di ammirazione e studio sin dal Cinquecento: è riprodotto in uno schizzo a penna conservato in un album di disegni di Amico Aspertini oggi nel British Museum di Londra: il codice *London I* (inv. 1898, 1123-3-36), che raccoglie studi giovanili rielaborati e nuove osservazioni di materiali antichi, copiati dopo il 1528 ed entro il 29 settembre 1535 che segna la chiusura del lavoro. L'artista bolognese trasse ispirazione dal rilievo mantovano, fedelmente copiato al fol. 36v, e sviluppato senza soluzione di continuità a destra con una derivazione piuttosto libera da un sarcofago raffigurante *Paride con le ninfe*, di Villa Medici a Roma (Bo-



*Dopo il restauro*



Prima del restauro

BER 1957, p. 68). In quegli anni il marmo era già a Mantova e ciò impone di ipotizzare un passaggio in città dell'estroso artista bolognese, per altro già implicato nel 1519 in un progetto d'interesse gonzaghesco: il frontespizio xilografico della *Felicissima vita et gloriosa morte di lo illustrissimo et invicto Francesco da Gonzaga*, edita a Bologna, da Girolamo de' Benedetti (S. Urbini, in *Amico Aspertini* 2008, p. 327, n. 146 d).

Il marmo fu ammirato anche da Giulio Romano. Parrebbe infatti che questi lo avesse copiato in un disegno conservato alla fine del Settecento a Norimberga, nella collezione di Paul II Praun, e descritto tra i fogli di mano di Giulio (DE MURR 1797, p. 43, n. 6: «Pluton. Prestel, n. 6. de son nouveau Recueil de Dessins»). A questo disegno fece riferimento Dollmayr, che ebbe sotto gli occhi una riproduzione a stampa del foglio suddetto, incisa da Prestel nel 1781. Dollmayr affermò quindi che «Die Zeichnung zeigt so viele Aehnlichkeiten mit dem Pluto auf einem Relief der Akademie zu Mantua (Labus I, 3), dass es höchst wahrscheinlich wird, dass Giulio sie darnach gefertigt hat»; egli rilevò tuttavia alcune lievi differenze tra disegno e modello: «Nur einige

geringe Veränderungen sind vorgenommen. Die Rechte Plutos ist auf dem Relief wie zur Geberde des Sprechens erhoben, in der Zeichnung liegt sie auf dem Schenkel. Die Linke hat den Zweizack in die Hand bekommen, ist jedoch sonst unverändert geblieben. Ferner wurde der Thron etwas anders gestaltet und der Cerberus hinter diesem liegend dargestellt, die einzige bemerkenswertere Veränderung. Im Uebrigen ist jedoch der Hand ganz gleich mit dem des Reliefs gebildet» (DOLLMAYR 1901, pp. 183-184). Tali lievi varianti nella gestualità di Ade e in altri particolari non sembrano riscontrabili in altre versioni dello stesso soggetto, come il sarcofago posto sull'esterno del Casino Pallavicini-Rospigliosi a Roma e i cui fianchi sono murati a sinistra e a destra della lastra frontale; rispetto all'esemplare mantovano, il rilievo romano manca dell'ambientazione naturalistica e della figura sulla destra e inoltre differisce per la posizione frontale e non angolare del suppedaneo di Ade.

Il disegno riferito a Giulio Romano, che conosco solo attraverso l'incisione di Maria Katharina Prestel (SCHWAIGHOFER 2003, n. 68, *Kunst kommt aus Prestel* 2008, p. 218, n. 2009), non è stato rin-



Durante il restauro, rifiniture



Durante il restauro, rifiniture

tracciato e non posso quindi essere certo che fosse effettivamente suo, piuttosto che di altri, e inoltre mostrava il solo Plutone seduto su un trono (di foggia diversa da quella del rilievo) e dietro di lui Cerbero. Le analogie con il marmo non sono poi troppe, sì da far dubitare che il disegno ne fosse davvero una copia; maggior somiglianza è invece con la figura della divinità assisa nell'*Adorazione di Giove* affrescata nella loggetta del Giardino Segreto di Palazzo Te (SCHWAIGHOFER 2003, n. 68).

Giulio trasse forse ispirazione dal rilievo anche per l'invenzione dell'*Orfeo ed Euridice di fronte a Pluto-*

*ne* (C.M. Brown, in *Giulio Romano* 1989, p. 312; BELLUZZI 1998, I, p. 182), preparato in un disegno conservato al Département des Arts Graphiques del Louvre (inv. 3498) e tradotto in pittura da Anselmo Guazzi (L'OCCASO 2012a, pp. 14-15, 25-26). Curiosamente, sembra che Rubens sia stato attratto dal sarcofago Rospigliosi, che potrebbe aver copiato in un disegno conservato al Rubenshuis di Anversa (VAN DER MEULEN 1994, II, pp. 159-161, n. 139), ma non dal marmo mantovano, che pure certamente conobbe.

La fortuna iconografica del rilievo ha poi un'appendice ottocentesca;



*Durante il restauro, particolare con Cerbero all'inizio della pulitura*



*Durante il restauro, particolare con Ade, saggio di pulitura*



122 *Durante il restauro, rimozione dell'impacco*



*Durante il restauro, stesura dell'impacco*



*Dopo il restauro, particolare con Persefone*

nel 1842-1843 il pittore mantovano Giuseppe Razzetti dipinse un *Ritratto di Teresa Arrigoni con la figlia Drusilla* che si conserva in una collezione privata mantovana. La scena è ambientata in un interno con un camino; il paracamino – finta tela dipinta a monocromo – è una copia dal nostro rilievo (**L'OCCASO 2008**, p. 177; **ID. 2012b**, p. 152). Il poligrafo gesuita Saverio Bet-

tinelli fu il primo, ch'io sappia, a citare il rilievo in un'opera a stampa; dopo aver descritto un marmo antico murato sopra il camino della Scalcheria dell'Appartamento vedovile di Isabella d'Este in Palazzo Ducale, notò che «un altro basso rilievo antico, e bellissimo come questo è nella camera appresso sotto una finestra, in cui Plutone, con Cerbero appiè, seduto, e con a lato

una donna in piedi chiusa il volto da un velo, in faccia un giovine con su la spalla uno strumento da fiato, a quel che sembra, quasi fosse Orfeo, che chiede, e aspetta Euridice, e dietro altra donna con patera in mano; ma non ho potuto ben esaminare i due bassi rilievi» (**BETTINELLI 1774**, p. 87). Matteo Borsa, pubblicando gli appunti raccolti da Carli, nel 1790 menzionò il pez-



*Dopo il restauro, particolare del lato sinistro con serpenti*

zo, oramai conservato nel Museo Statuario; ne rilevò la provenienza dalla Corte ma ne identificò il soggetto con «Orfeo all'inferno»; scrisse poi che quanto «al tutto insieme di questo marmo, Montfaucon n'ha uno simile in molte parti tratto dal Bellori, né vi manca pure il suppedaneo, ed il trono» (**BORSA 1790**, pp. 12-13, 35). Il riferimento è al fianco destro del sarcofago

Rospigliosi, che l'erudito francese commentò e illustrò (DE MONTFAUCON 1722, pp. 78-79).

Millin notò e descrisse il rilievo mantovano, confutando la corrente identificazione del soggetto: «On croit y voir Orphée [...] mais [...] ce prétendu *pedum* c'est un *caducée*; et le prétendu Orphée est Mercure *psychopompe*, conducteur des âmes, qui présente une jeune fille à Pluton» (MILLIN 1817, pp. 285-286).

Il primo a identificare il marmo antico con il pezzo raccolto da Isabella fu Leopoldo Camillo Volta, il quale si limitò a notare rapidamente – promettendo un futuro affondo, mai edito – che Isabella raccolse molte antichità, tra cui il cosiddetto *Orfeo all'inferno*, «laddove non è che *Mercurio al cospetto di Plutone*» (VOLTA 1831, p. 261). Mainardi più dettagliatamente descrisse il marmo, con la giusta lettura iconografica, e lo confrontò con il sarcofago Rospigliosi, a differenza del quale nel sarcofago mantovano «v'ha una Naiade dopo del soglio di Plutone, laddove in quello di Rospigliosi e di Montfaucon v'è sculta invece dietro a Mercurio una fanciulla, che si vuole in essa rappresentata la primavera, e che noi, dal grembiule pieno di fiori, e dalla mossa de' piedi in atto di danzare, crediamo piuttosto una delle Ore; non tanto perché agli antichi era uso di collocarle agli angoli de' sarcofagi, quanto perché queste Divinità erano a Proserpina compagne di diporto durante il suo viaggio dall'inferno alla terra»; di conseguenza, tale figura altri non sarebbe che la ninfa Ciane, convertita in fonte allorché si oppose ad Ade che tentava di rapire Persefone (MAINARDI 1832, pp. 9-10). Lo studioso si spinse inoltre a ritenere che la scultura mantovana, pur di non eccellente fattura, «si manifesta più di greco scalpello, che di etrusco» (*ibidem*, p. 12); infine, tra le righe, fece balenare la possibilità che il soggetto raffigurato non sia Hermes che va a prendere Persefone, ma Hermes che fa da ambasciatore a Zeus su istanza di Demetra e per

questo motivo Persefone, da poco rapita, avrebbe un atteggiamento contrito (*ibidem*, p. 18, nota 17). Labus ignorò le osservazioni di Volta e Mainardi e ribadì la vecchia lettura del rilievo come «Orfeo all'inferno», pubblicandone un'incisione di Lanfranco Puzzi su disegno del conte Carlo d'Arco, erudito e artista dilettante, figura cardine dell'Ottocento mantovano (LABUS 1837, I, pp. 12-13 e tav. III). Dütschke e Levi proposero ragionevoli considerazioni circa l'iconografia del pezzo: il primo accolse l'ipotesi di Wieseler di ravvisare nella figura sulla destra una *Unterweltsnymphe* (MÜLLER, WIESELER 1856, p. 35, n. 857); la seconda, la quale concordò sull'interpretazione del pezzo come ἄνοδος Περσεφόνης, descrisse la figura sulla destra come raffigurazione dello Stige o del Lete, in sostanziale concordia con Robert (1919, p. 463). Secondo quest'ultimo il pezzo, «Stark überarbeitet», presenterebbe una particolarità: «Nur bei einer einzigen Sarkophagenklasse findet sich am rechten Ende der Vorderseite ein nach rechts gerichtetes Schlangengespann, nämlich auf den Medea-Sarkophagen, und so scheint es, daß hier einmal an der Schmalseite eines Medea-Sarkophags eine Unterweltszene angebracht war, wie an der des einen Protesilaos-Sarkophags die Büsser der Unterwelt und die umgekehrt an der Schmalseiten des Proserpina-Sarkophags Szenen aus dem Alcestis-Mythus». L'ipotesi di un accostamento in origine di miti diversi sembrerebbe però contraddetta da una lettera del 1523 di Alessandro Gabbioneta, il quale prometteva a Isabella d'Este di cercare di entrare in possesso delle parti rimanenti del sarcofago, che «era in molti pezzi» e «in quelli frammenti è il resto del rapto de Proserpina» (BROWN 2002, p. 284).

Vi è discreta concordia nella datazione del pezzo, che si fa oscillare tra il 150 d.C. circa (ROBERT 1919, p. 463; A. Bernhard-Walcher, in *“La prima donna del mondo”* 1994, p. 260, n. 94) e la seconda metà del

Il secolo d.C. (LEVI 1926, p. 214). In una recente catalogazione della collezione di statuaria del Museo di Palazzo Ducale, Anna Maria Tamassia ha proposto una datazione all'ultimo quarto del II secolo d.C. (scheda OA C 0300152422 del 2009), ravvisando stilemi formali – un preannuncio di colorismo e il trattamento della vegetazione – riconducibili alla tarda età di Marco Aurelio.

L'opera – strutturalmente solida – era ricoperta da sottili e generalizzati depositi di sporco, da residui di patine tendenti al bruno, da alcune macchie di ruggine e tracce di colore relativamente recente.

In quanto reperto da scavo, si notano ancora concrezioni calcaree in particolare sul lato sinistro e depositi di materiale terroso o di intonaco in alcuni sottosquadri. Se alcune abrasioni più rilevanti sono in particolare sotto il trono e su Cerbero, la superficie è in generale contrassegnata da sottilissime graffiature. Qualche ammaccatura è inoltre presente in alto a destra. La pulitura è stata effettuata mantenendo le alterazioni storicizzate ma eliminando i depositi, dapprima a secco con pennelli morbidi e aspiratore, quindi con miste e impacchi in polpa di carta con solventi a base d'ammonio eseguiti per settori e iniziando con tempi di contatto di circa mezz'ora. Le rifiniture della pulitura sono state effettuate a vapore e con matite abrasive e soluzione di carbonato d'ammonio saturo, quindi a bisturi. Il lavaggio finale è stato eseguito con impacco in polpa di carta e acqua distillata e le tonalizzazioni di alcune zone abrase e di cromia disomogenea con pigmenti stabili in polvere e cera microcristallina.

#### Bibliografia

BETTINELLI 1774, p. 87; BORSA 1790, pp. 12-13, 35; MILLIN 1817, pp. 285-286; VOLTA 1831, p. 261; MAINARDI 1832; LABUS 1837, I, pp. 12-13; MÜLLER, WIESELER 1856, p. 35, n. 857; D'ARCO 1859, p. 92, doc. 118, p. 93, doc. 119, p. 219, doc. 251;

FÖRSTER 1873, pp. 82-84; DÜTSCHKE 1880, pp. 286-287, n. 646; DOLLMAYR 1901, pp. 182-184; LUZIO 1908, p. 423; REINACH 1912, p. 51, n. 1; ROBERT 1919, pp. 462-463, n. 365; LEVI 1926, pp. 214-215; EAD. 1931, p. 89, n. 188; SPINAZZOLA LEVI 1946, p. 225; BOBER 1957, p. 67; BROWN 1976, pp. 326, 335, 342-343, docc. XXV-XXIX; M. Lyttelton, in *Splendours of the Gonzaga* 1981, pp. 167-168, n. 117; C.M. Brown, in *Giulio Romano* 1989, p. 312; A. Bernhard-Walcher, in *“La prima donna del mondo”* 1994, p. 260, n. 94; BROWN 1995, p. 77; FAIETTI 1995a, p. 68; EAD. 1995b, p. 291; VENTURA 1997, p. 33, nota 35, p. 126, n. 26; BROWN 2002, pp. 282-286, n. 61; FERRARI 2003, p. 349, n. 7319; L'OCCASO 2008, p. 177; BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 61; L'OCCASO 2012b, p. 152, nota 197.

15. *Mosaico con scena di lotta*  
prima metà del III secolo d.C.

*tecnica/materiali*  
tessere lapidee bianche e nere

*dimensioni*  
295 × 565 cm

*iscrizioni*  
in alto a destra: (...)AΠOΣ  
in alto a sinistra: TPIMΩP, ΔΑΜΑΣ

*provenienza*  
Reggio Calabria, a sud dell'angolo  
fra via Fata Morgana e via Marina  
Alta (oggi corso Vittorio Emanuele  
III), scavo 1922

*collocazione*  
Reggio Calabria, Museo Archeologico  
Nazionale

*scheda*  
Carmelo G. Malacrino

*restauro*  
Giovanni Riccardi

con la direzione di Simonetta  
Bonomi (SBA Calabria) e  
Carmelo G. Malacrino (Università  
Mediterranea di Reggio Calabria)

« INDICE GENERALE

La scoperta del mosaico risale al 9 febbraio 1922, quando gli scavi per le fondazioni di casa Guarna, situata all'angolo sud fra via Fata Morgana e via Marina Alta (oggi corso Vittorio Emanuele III), misero in luce i resti di alcune muraure antiche, presto attribuite a un complesso termale di età romana (PUTORTÌ 1924; AGOSTINO, MALACRINO 2012). Del rinvenimento l'ispettore onorario Francesco Morabito Calabrò informò immediatamente Paolo Orsi, soprintendente agli scavi e monumenti della Calabria in servizio presso l'allora sede temporanea di Siracusa. Nel telegramma, conservato nell'Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria, si legge che nel luogo «dove scavansi fondamenta costruzione casa Carlo Guarna, attiguo al suolo dove [...] circa 20 anni addietro, trovaronsi avanzi edificio greco-romano con frammenti vasi greci, romani, aretini, etc [...] ebbi sorpresa vedere scoperto frammento pavimento mosaico bianco nero con residuo figura virile giovane auriga – dalla testa al punto dove cominciava biga – con braccio destro levato in alto, recante nella mano scudiscio e bandierina (?) in atto trionfale?; e col sinistro in posizione orizzontale nella cui mano vedonsi le redini. Sopra detta figura, proprio vicino bordura semplicissima, osservai avanzo titolo ΑΠOΣ». A questa prima lettura icono-

grafica, certamente influenzata dall'unico altro mosaico figurato allora noto a Reggio (quello del Nettuno su biga scoperto nel 1881 a nord della città, lungo il torrente Annunziata) (ACCARDO 1998; FAEDO 2005), seguì presto una più corretta identificazione della scena. In una lettera del 17 febbraio l'ispettore onorario scriveva a Orsi: «sotto la mia direzione e vigilanza, venne eseguita la denudazione dello intero noto mosaico, il quale – comprese le parti mancanti – risultò delle dimensioni di metri 5.50 × 3.00. [...] Vi agiscono sei persone, mancanti a ciascuna diverse parti del corpo, perché il mosaico fu manomesso da tempo remoto. Un vero peccato! Delle sei teste una sola è completa, mentre delle altre cinque due vedonsi molto sdrucite e le altre tre mancano affatto! Parmi di vedere: 1. Due giovani nudi che lottano. Sopra di loro sta scritto: TPIMΩP / ΔΑΜΑΣ. 2. Una persona vestita (donna?) portante nella mano sinistra un ramo di lauro (?) che par voglia offrirlo ai lottatori suddetti. 3. Altri due giovani nudi anche in lotta. 4. Una persona vestita (donna?) col braccio destro levato in alto e recante nella mano uno scudiscio alla cui cima, essendovi attaccate delle cose pendenti, ci ricorda l'antica sferza. E in effetti, parmi che la persona voglia sferzare i due lottatori. Sulla testa di questa ultima persona leggesi ΑΠOΣ. Il mosaico venne costruito

su di un pavimento costituito da mattoni (quadrelloni), e sotto questo pavimento di laterizi – come io avevo preveduto – vi è il vuoto che non mi permisi di esplorare». Si trattava, quindi, del tessellato pavimentale di un ambiente dotato di ipocausto, che – sulla base anche della scena raffigurata – fu senz'altro pertinente alla grande sala riscaldata di una delle numerose terme di *Rhegium Iulium*. Nel giro di pochi giorni il mosaico, anche per le esigenze del cantiere privato, fu rilevato graficamente, strappato e smembrato in numerosi lacerti, i quali furono poi restaurati e sistemati su supporti in cemento (spessore 15 cm ca). Due anni dopo, il 29 febbraio 1924, il soprintendente Orsi stipulò con Carlo Guarna, proprietario dell'immobile, un contratto di compravendita che stabilì la cessione «allo Stato per metà somma di Lire 1500 [...] di un grande mosaico di età imperiale attualmente decomposto in sette pezzi, delle dimensioni complessive di m 5,65 × 3,1 con soggetto atletico». Poco sappiamo sulle vicende del mosaico nei decenni successivi. Fu trasportato prima nel Regio Istituto Magistrale e poi, nel 1954, nel Museo Archeologico Nazionale della Magna Grecia, dove fu collocato nel cortile interno. Nel 1981 il mosaico, da tempo smontato e conservato nei depositi, fu oggetto di un nuovo intervento di restauro,

nell'idea di una sua esposizione a parete all'interno della grande sala destinata a contenere i *Bronzi di Riace*. Con la consulenza di Antonio Cassio, docente di Tecnica del restauro all'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, le tessere furono staccate dalla loro base di cemento e allestite in uno strato di malta pozzolanica steso su pannelli leggeri di alluminio. Ma l'esposizione del mosaico non si realizzò e i lacerti restarono imballati nei depositi del museo fino al 2002, quando furono brevemente rimontati per motivi di studio (FLESCA, COSTABILE 2004-2005). Il mosaico, già restaurato in antico, si sviluppa su una superficie di 2,98 × 5,65 m. Si tratta di un pavimento in tessere di calcare sia bianco che scuro, apparecchiato con una densità di 40-55 elementi per dm<sup>2</sup>. La scena figurata si staglia su un fondo in tessere bianche (250 × 500 cm ca), inquadrata da una prima fascia in tessere nere (larghezza 6 cm) e da una seconda a contrasto (larghezza 9 cm). Un'ampia balza in tessere nere, solo in parte conservata, incorniciava l'intera composizione. Il campo centrale appare organizzato secondo uno schema compositivo simmetrico, costituito da due gruppi di tre figure in scala poco inferiore al vero (altezza 160 cm ca), rese in tessere nere con delineature e dettagli interni tracciati in tessere bianche. Al centro sono due rami di palma, affiancati da altrettan-



*Dopo il restauro*

te probabili corone: elementi che concorrono a dare una certa profondità alla scena. Delle sei figure rappresentate, due, nude, sono di atleti impegnati in una gara di pancrazio (a sinistra) e altrettante forse competono in una gara di pugilato (a destra). In entrambi i gruppi la figura restante, vestita di mantello, è identificabile con il personaggio dell'allenatore-giudice: l'una reca in mano un ramoscello di palma, l'altra una piccola verga. Sul fondo della scena, in alto, è visibile un'ampulla olearia fiancheggiata da due strigili appesi per il manico. Si tratta del caratteristico corredo dell'atleta necessario prima per ungere e poi per detergere il corpo.

La scena, stilisticamente, ben si inquadra in una serie di produzioni musive in tessere bianche e nere databili alla prima metà del III secolo d.C. (BECATTI 1965). Essa trova numerosi confronti a Ostia, tra cui il mosaico con pugilatori della *Caulopona* di *Alexander Helix*, quello con scena di misura del grano dell'aula dei *Mensores* o la grande composizione che decorava l'*apodyterium* delle terme dei Sette Sapienti (BECATTI 1961; NEWBY 2002).

Un dettaglio interessante è la presenza dei nomi degli atleti scritti in caratteri greci, purtroppo conservati lacunosamente. In alto a destra si legge solo parte del nome di uno dei due atleti, «[...]ΑΡΟΣ», per il quale ancora non è stata avanzata alcuna ipotesi di integrazione. In alto a sinistra, invece, compaiono i nomi dei due pancraziasti: il primo, *TPIMΩP*, potrebbe essere letto come abbreviazione per troncamento di *Τρίμων(ος)* e venire attribuito a un atleta forse di origine egiziana; il secondo, *ΔΑΜΑΣ*, verosimilmente è identificabile con *Marcus Aurelius Damas*, figlio del più noto atleta *Marcus Aurelius Demonstratus Damas*, originario di Sardi, vincitore a Olimpia nel 173 e nel 177 d.C., nonché fondatore di un'associazione alla quale aderirono i principali lottatori professionisti del tempo (MORETTI 1953; CALDELLI 1992; EAD. 1993; NEWBY 2005). In alcune iscrizio-



Il mosaico nel 1966



Prima del restauro



Prima del restauro, particolare

ni compare sia come pancraziaste (*παγκρατιαστής*) che pugile invincibile (*πύκτης ἄλειπτος*), ma anche come vincitore (*παράδοξος*) in un solo giorno nella gara di pancrazio e nel pentatlo. Ma è in particolare l'epigrafe di Sardi, con la sua datazione al 212-217 d.C., a contribuire a una più precisa lettura del mosaico reggino, poiché ricorda che anche il figlio fu un atleta vittorioso, giungendo, come il padre, a ricoprire i ruoli più importanti dell'associazione di atleti (*σύμπας ξυστός*).

I dati epigrafici e i confronti stilistici confortano per una datazione del tessellato reggino ai primi decenni del III secolo d.C. La presenza di un ipocausto inferiore, associato al tema iconografico, permette di attribuirlo alla sala riscaldata (*caldarium*



Prima del restauro, i lacerti accatastati nei depositi della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria



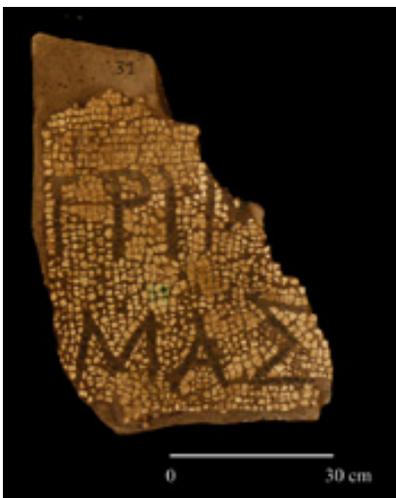
*Durante il restauro, particolare, riadesione con resina acrilica*



*Durante il restauro, particolare, integrazioni con malte premiscelate*



*Durante il restauro, particolari, integrazioni con tessere*



*Durante il restauro, il lacerto M.At.21 con parte dei due nomi dei pancraziasti*



*Durante il restauro, rimontaggio dei lacerti*

o *laconicum*) di un edificio termale di un certo impegno architettonico. Purtroppo nulla sappiamo dell'estensione di questo complesso. Secondo alcuni esso comprendeva un'altra importante evidenza archeologica reggina, offerta dalle

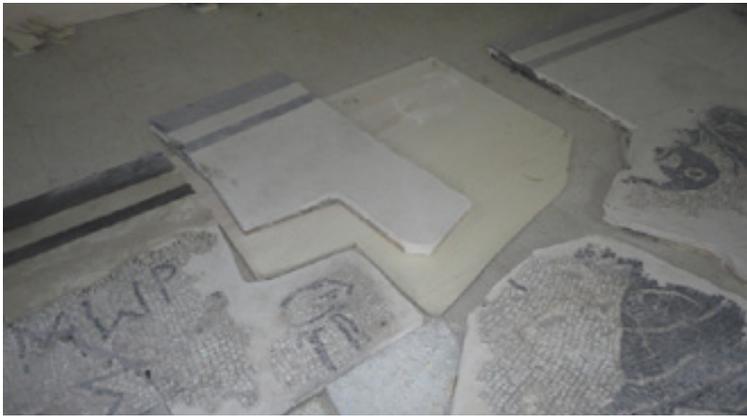
strutture e da un'ulteriore pavimentazione musiva venute in luce nel 1930, nell'isolato posto immediatamente a nord, durante gli scavi per la costruzione dell'hotel Miramare.

Al momento dell'avvio del nuovo

intervento di restauro tutti i lacerti si trovavano, nuovamente imballati, nei depositi del Museo Archeologico Nazionale della Magna Grecia. Durante il rimontaggio è stato rilevato come, nei vari spostamenti, alcune tessere poste sui bordi

dei pannelli si fossero staccate, alterando le cuciture tra i lacerti realizzate nelle precedenti operazioni di restauro. Lo stesso fenomeno ha coinvolto perfino alcune lenti di malta, probabilmente a causa delle sollecitazioni subite.

Il primo intervento ha riguardato la rimozione dei depositi organici superficiali mediante lavaggio con sapone neutro (Desogen), in rapporto di 1/10 in acqua demineralizzata. Per l'operazione sono stati impiegati sia spugne che pennelli di setola morbida. Si è passati poi alla riadesione delle tessere distaccate e all'integrazione delle lacune. Per la prima fase è stata utilizzata una resina acrilica formata di una parte di Acrylic e tre parti di acqua distillata, applicata con pipette, siringhe e spugne. Per la seconda, che ha riguardato le lacune più ampie e non risarcibili con tessere, si è adoperata una malta premiscelata composta di Ledan TA/1, calce La Farge, sabbia



*Durante il restauro, particolari, i nuovi pannelli*



*Durante il restauro, integrazioni*

a granulometria finissima, fluidificante tipo Gattocel, resina acrilica, acqua e un apposito pigmento, applicata con piccoli strumenti. La fascia e la balza perimetrali di tessere nere sono state integrate con la stessa malta opportunamente caricata cromaticamente, seguendo l'impianto geometrico originale. Invece le lacune minori create all'interno delle figure sono state colmate con tessere sciolte provenienti dal mosaico stesso, messe in opera secondo le linee guida offerte dalla tessitura musiva e dagli elementi figurativi. L'intervento successivo ha riguardato la rasatura sottolivello e la patinatura delle integrazioni con polveri colorate rese sottotono (pigmento ocra giallo e terra ombra bruciata in Acrylic diluito).

Per risolvere l'eccessiva frammentarietà del tappeto musivo (conseguenza del primo intervento di strappo) e per migliorare la resisten-

za dei vari elementi nelle fasi di movimentazione si è deciso di riunire i lacerti con le parti figurate in pannelli di maggiori dimensioni. Questo ha implicato l'aggiunta di nuovi supporti inferiori di alluminio alveolato appositamente sagomati. Tutte le fughe tra le tessere sono state riempite con boiaccia di calce idraulica. La protezione finale è stata eseguita con stesura di due mani di cera in emulsione con l'ausilio di pennelli di setola morbida.

#### Bibliografia

Archivio del Museo Civico di Reggio Calabria, cart. 16, pos. 16, prat. 10; Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria, cart. XXV, pos. 17, prat. 6; PUTORTÌ 1924, pp. 91-92; ACCARDO 1998, pp. 14-15; FLESCA, COSTABILE 2004-2005; FAEDO 2005, pp. 512-513; AGOSTINO, MALACRINO 2012, pp. 580-581.



*Dopo il restauro, particolare*

16. *Porzione di emblema in mosaico con figura di leopardo*  
seconda metà del III secolo d.C.

*tecnica/materiali*  
mosaico policromo

*dimensioni*  
176 × 339 cm

*provenienza*  
Faenza (Ravenna), via Cavour 8,  
scavo 1963

*collocazione*  
Faenza (Ravenna), palazzo Mazzolani,  
deposito della Soprintendenza  
per i Beni Archeologici dell'Emilia  
Romagna / Ravenna, Museo TAMO

*scheda*  
Chiara Guarnieri

*restauro*  
Paola Perpignani (Fondazione  
RavennAntica)

con la direzione di Chiara Guarnieri  
(SBA Emilia Romagna)

« INDICE GENERALE

Il frammento restaurato appartiene al *triclinium* di una ricca *domus*, scoperta nel 1963 in via Cavour 8 a Faenza in occasione della costruzione di un nuovo fabbricato. Situata nel settore occidentale della città romana e al margine della stessa, la *domus*, solo parzialmente individuata, è stata attribuita sulla base dell'esame stilistico del mosaico alla fine del II secolo d.C. Lo scavo mise in luce tre ambienti di cui non furono individuati i collegamenti; l'ambiente 1 era pavimentato con esagonette e losanghe in cotto; l'ambiente 3 era un vano di forma quadrangolare con pavimento in battuto di cocciopesto; infine un ultimo ambiente, 2, situato nel margine sud-est dello scavo, costituiva la porzione di un più vasto vano pavimentato a mosaico che per la ricchezza della decorazione fu interpretato come il *triclinium* dell'abitazione (MONTI 1965). Purtroppo le condizioni dello scavo, realizzato in emergenza e privo di dati stratigrafici affidabili, non permettono di definire con esattezza la cronologia della fondazione e il periodo di occupazione di questa *domus*. A quanto è dato di capire dalla descrizione effettuata al momento della scoperta (*ibidem*) l'abitazione, probabilmente costruita in età augustea, fu abbandonata a seguito di un incendio, le cui tracce sono tuttora visibili sulla superficie del mosaico;

le vicende che seguirono sono comuni a molte altre *domus* faentine: dopo essere stata spoliata dei materiali più preziosi il suo spazio fu utilizzato incongruamente e forse già in età altomedievale fu occupato da una piccola calcarata e da sepolture. Si doveva certamente trattare di una *domus* di un certo pregio, vista la ricercatezza della pavimentazione del triclinio; la stanza mosaicata, che doveva avere notevoli dimensioni, si trovava a una quota più alta rispetto agli altri ambienti venuti in luce, ed era collegata a essi probabilmente da due gradini, vista la differenza di dislivello (0,65 cm); tutt'attorno al pavimento correva inoltre una zoccolatura in marmo, documentata dal rinvenimento nel corso dello scavo di numerose lastre cadute sul piano. A fianco del triclinio si trovava una pavimentazione in esagonette e losanghe in cotto, tipica delle aree aperte, caratteristica che, unitamente al ritrovamento di un frammento di colonna scanalata e di un bacile in pietra (*labrum*), hanno indotto a individuare quest'ambiente come un'area aperta, forse un peristilio. Di più difficile interpretazione risulta invece il vano di forma quadrata con pavimentazione in battuto di cocciopesto con inserti lapidei (ambiente 3; 6,7 × 6,7 m), che presentava la medesima orientazione del triclinio (MONTEVECCHI 2000, pp. 136-139).

Quest'ultimo doveva essere un ambiente piuttosto vasto, di circa 80 mq, di cui la porzione scoperta ne costituiva solo una piccola parte (36 mq). Per consentirne lo strappo, il pavimento – che in gran parte si addentrava al di sotto degli edifici moderni – venne a sua volta diviso di nove sezioni, di cui l'emblema con il leopardo ne costituisce una. Lo strappo non ha conservato l'originale massetto di posa delle tessere che, dalla descrizione realizzata al momento della scoperta, sappiamo essere stato costituito da un sottile strato di cocciopesto su cui s'impostava un vespaio in ciottoli fluviali dello spessore di 0,35 cm; al di sopra si trovava uno strato di 10 cm in cocciopesto su cui erano allettate le tessere. Al momento dello strappo, nel 1963, il mosaico fu riapplicato su di una base in cemento armato con un'intelaiatura in ferro. Il passare degli anni e il progressivo degrado del supporto hanno portato in sofferenza il mosaico. Il rilascio di acidi, solfati e cloruri da parte del cemento hanno causato l'opacizzazione della superficie e alcune tessere apparivano fessurate a causa della corrosione delle armature metalliche. Il restauro è consistito in un taglio a diamante del piano del mosaico dal suo letto di posa, in una nuova ricollocazione su materiale leggero e inerte e in una pulizia della superficie che ha portato per

la prima volta in luce gli splendidi colori utilizzati per la resa del manto del leopardo. In questo mosaico è infatti di notevole interesse l'attenzione che è stata rivolta alla policromia, più spiccata nell'emblema ma presente anche negli elementi decorativi geometrici che costituivano il tappeto. La consapevolezza che si trattasse di un'opera di un certo pregio è confermata dalla presenza di tessere in pasta vitrea colorata a sostituzione delle originali in pietra andate perdute, che consente di ipotizzare un periodo d'utilizzo piuttosto prolungato nel tempo per questo mosaico. Il centro del mosaico era occupato da un emblema di cui resta solamente una minima parte: si tratta della raffigurazione di un leopardo volto verso sinistra, di cui manca parte del muso, rappresentato nell'atto di balzare su di un animale, un ungulato, di cui rimangono solamente le zampe posteriori. La scena si svolge su di uno sfondo neutro per cui l'ambientazione paesistica risulta del tutto assente (o almeno sembra tale dal frammento rimanente); la profondità è resa dalla sola linea dell'ombra data dalla figura degli animali, che costituisce una sorta di base d'appoggio circoscritta alle zampe nei colori arancione, verde, ocra e giallo. La figura del leopardo è resa cromaticamente con una serie di tessere in pietra locale la



*Dopo il restauro*



Foto generale del mosaico in corso di scavo



Prima del restauro

cui misura varia tra 0,5 e 1 cm, nelle diverse sfumature di verde, ocra, rosso scuro, arancio, oltre al bianco e al nero.

Purtroppo la lacunosità del frammento non permette di individuare con certezza la scena raffigurata, probabilmente una *venatio* tra animali. Il tema è presente nelle raffigurazioni tricliniari come soggetto dalle molteplici interpre-

tazioni, dal più banale riferimento alla selvaggina come cibo del convivio, alla vastità geografica ricordata dagli animali esotici rappresentati, all'esercizio della caccia, ai combattimenti degli animali negli anfiteatri, ai *vivaria* presenti nelle ville più lussuose, ma anche alla celebrazione della natura di matrice epicurea (SCAGLIARINI CORLAITA 2000). La funzione

simposiaca del vano, certamente il *triclinium* dell'abitazione, è confermata anche dalla presenza di *kantharoi* negli spazi attorno all'emblema centrale.

Sebbene alcuni confronti, non particolarmente stringenti, possano essere reperiti in Italia centro-meridionale (DI STEFANO 2005; GUIDONE 2011), quelli più probanti si possono trovare in area

mediterranea. A *Zeugma*, nell'attuale Turchia, si trova la figura di un leopardo – rappresentato in combattimento con un amorino insieme ad altre belve – nella fascia che si svolge attorno all'emblema centrale che raffigura la nascita di Afrodite. In questo caso, come a Faenza, l'ombra è resa da una semplice linea che parte dalle zampe; il mosaico è stato datato tra la fine del II e l'inizio del III secolo (ERGEÇ 2007, p. 117).

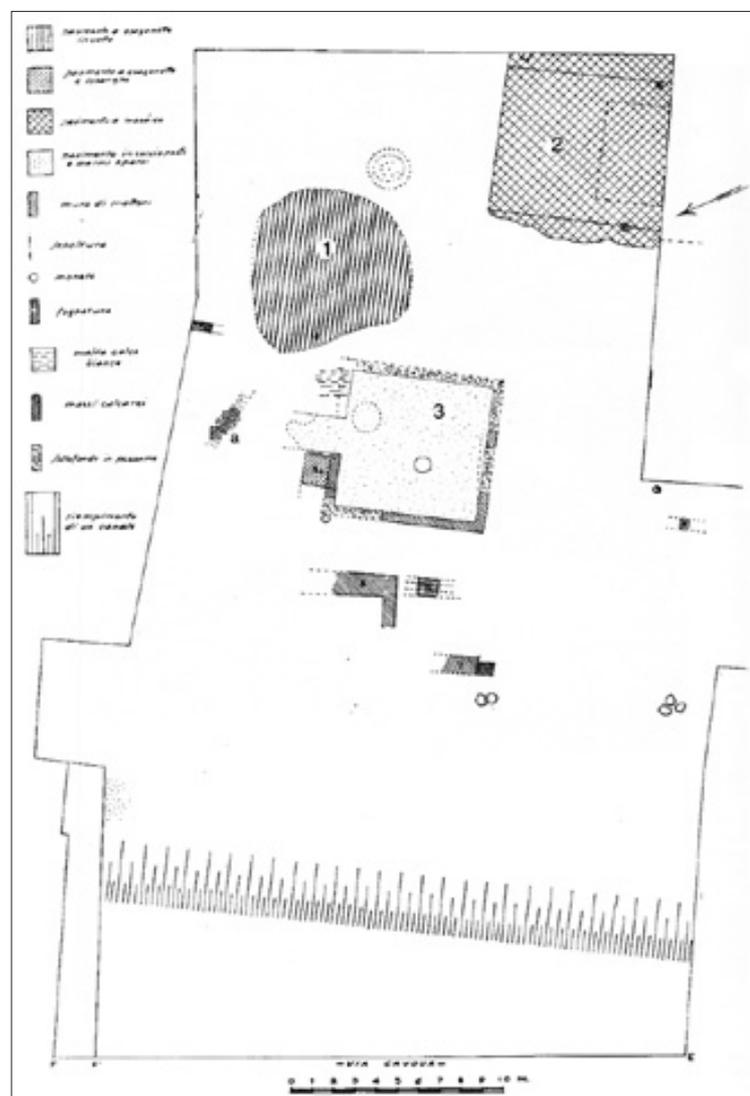
Altri due esempi ci provengono dalla Tunisia. Al Museo del Barco di Tunisi è conservato un pavimento di *Maxula Rates* (Radès) con una rappresentazione di bestie nel circo, in cui è raffigurata una leopardo nell'atto di balzare verso destra, in questo caso senza alcuna indicazione dell'ombra (BEN ABED-BEN KHADER 2002, n. 170); da *Hadrumentum* (Sousse), nella *Bizacena* costiera, dal triclinio della casa detta di Virgilio proviene un grande pavimento decorato con un cerchio centrale contenente le figure di Giove e Ganimede, attorno a cui se ne trovano altri otto che racchiudono raffigurazioni di bestie (un leone, un orso, dei cervidi e un onagro) oltre a due figure di leopardi, maschio e femmina, resi con una semplice linea d'ombra alla base delle zampe (*ibidem*, n. 177). Anche al Museo Nazionale di Damasco è conservato un pavimento proveniente da una chiesa di Hauwarté, vicino ad *Apamea*, datato alla seconda metà del V secolo; vi è raffigurato un leopardo che attacca due cervi, insieme a un cane e alcuni uccelli, in questo caso senza ombra; la resa naturalistica è data dalla presenza di boccioli a riempire lo spazio bianco (BALTY 1977, p. 128, n. 59). Da *Apamea*, ma attualmente conservato al Musée Royal d'Art et d'Histoire di Bruxelles, un mosaico che adornava il pavimento di un triclinio datato al primo quarto del V secolo d.C. raffigura un leopardo in atto di attaccare un uomo durante una caccia, senza alcuna traccia di linea d'ombra (*ibidem*, p. 105).

L'emblema faentino, che è bordato da una treccia a calice policroma e da un'ulteriore cornice con boccioli e foglie disposti a onda resa con tessere nere su fondo bianco, si trova al centro di un tappeto musivo caratterizzato da un disegno geometrico ripetitivo, costituito da una composizione di ottagoni irregolari a lati concavi che determinano dei cerchi collegati tra loro da una treccia semplice («motivo assiale che interrompe la trama»: *Le décor* 2002, pp. 246-252). Il cromatismo è reso da tessere in pietra locale di colore ocra, rosso scuro, giallo, bianco e nero, le cui dimensioni variano tra 1 e 1,5 cm. All'interno dei cerchi e degli ottagoni sono presenti elementi floreali e geometrici molto vari, quali ad esempio stelle a otto punte, fiori lobati, motivi a stuoia; a loro volta gli ottagoni sono bordati da fasce con decori geometrici diversificati. L'impressione generale è di una notevole ricchezza di immagini ma estremamente calibrata e realizzata con molta cura. La maniera compositiva generale del nostro esemplare, caratterizzata dalla presenza di un emblema all'interno di un tappeto decorato con un modulo ripetitivo complesso, rimanda al mondo delle province africane. I confronti reperiti si trovano infatti ad *Acholla*, nella *Byzacena*, dove le grandi terme presentano un tappeto simile ma con cerchi piccoli che ne legano di più grandi, attribuito alla prima metà del V secolo d.C. (stanza 16, probabile *calidarium*: *GOZLAN* 2005, p. 799); come nel caso faentino all'interno degli ottagoni è presente un fiorone. Anche in Grecia si trovano svariati esempi di mosaici di simile disegno, ad esempio a Nicopolis nella Basilica, ove è documentata una simile composizione, con cerchi e ottagoni a lati concavi ma collegati da una treccia continua, datata al secondo quarto del VI secolo d.C. (room II, basilica alpha: *SPIRO* 1978, pp. 432-435, figg. 460-462). Un confronto più stringente è nella Basilica di Arethousa, nella Macedonia centrale,

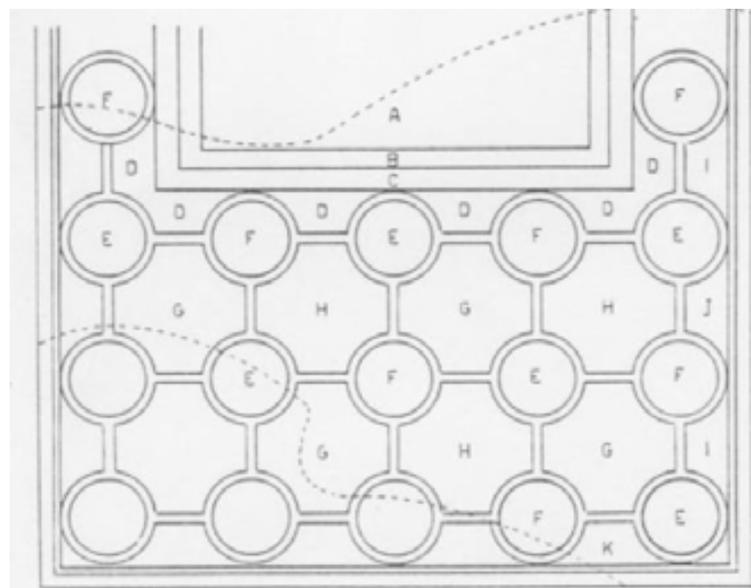
dove il mosaico, con una trama che mostra gli elementi geometrici legati tra loro nello stesso modo del nostro esemplare, viene datato tra la fine del V e l'inizio del VI secolo d.C., ma appare privo dei motivi decorativi all'interno degli elementi geometrici (*KARIVIERI* 2005). Il confronto più significativo ci è restituito da Atene; il transetto nord della Basilica vicina all'Ilissos mostra il medesimo motivo decorativo del tappeto faentino, caratterizzato da cerchi distanziati e definiti da una treccia e ottagoni contenenti motivi complessi posti con sequenza alternata. In questo caso il mosaico viene datato alla metà del V secolo (*SPIRO* 1978, room X, pp. 32-35, n. 30).

Nel suo complesso il mosaico faentino mostra un'adesione a moduli e schemi che rimandano a modelli nordafricani, e in particolare tunisini, che perdureranno anche in età tardoantica, diffondendosi in tutta l'area del bacino del Mediterraneo oltre che in Italia settentrionale (*GHEZZINI* 1996; *MAIOLI* 2003), attestando quel rapporto preferenziale dell'area adriatica con la tradizione africana, da mettersi in relazione alla circolazione dei modelli o delle stesse maestranze nell'ambito delle principali rotte commerciali. Come si è potuto notare dai confronti proposti la figura del leopardo trova origine da modelli derivanti da scene di lotta tra animali e da raffigurazioni di cacce o scontri nell'anfiteatro, in questo caso opportunamente 'ritagliata' e adattata alla singola esigenza iconografica. Il motivo decorativo con ottagoni concavi e cerchi, accanto a quello caratterizzato dalla presenza di cerchi grandi e piccoli, risulta assai poco frequente nelle province africane in età severiana, per aumentare notevolmente nella tarda antichità così come testimoniano gli esempi citati (*GOZLAN* 2005 p. 799).

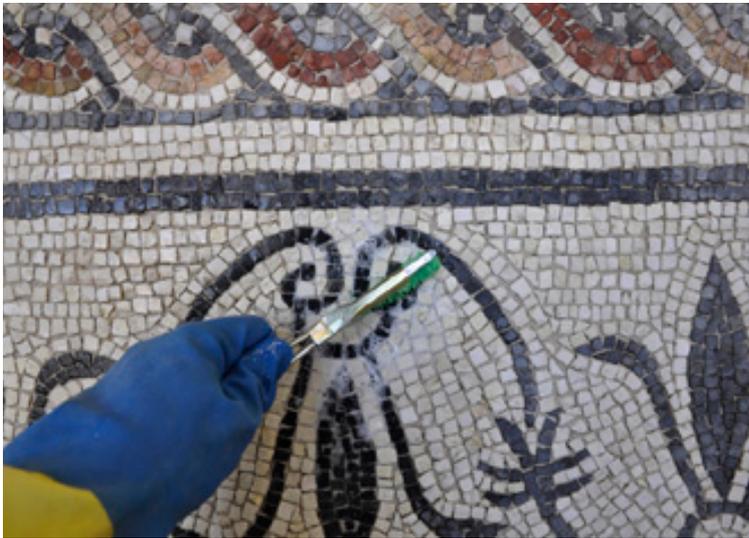
Se quindi tutti gli elementi, tematici e compositivi, rimandano al mondo africano, il medesimo mosaico conserva però nel con-



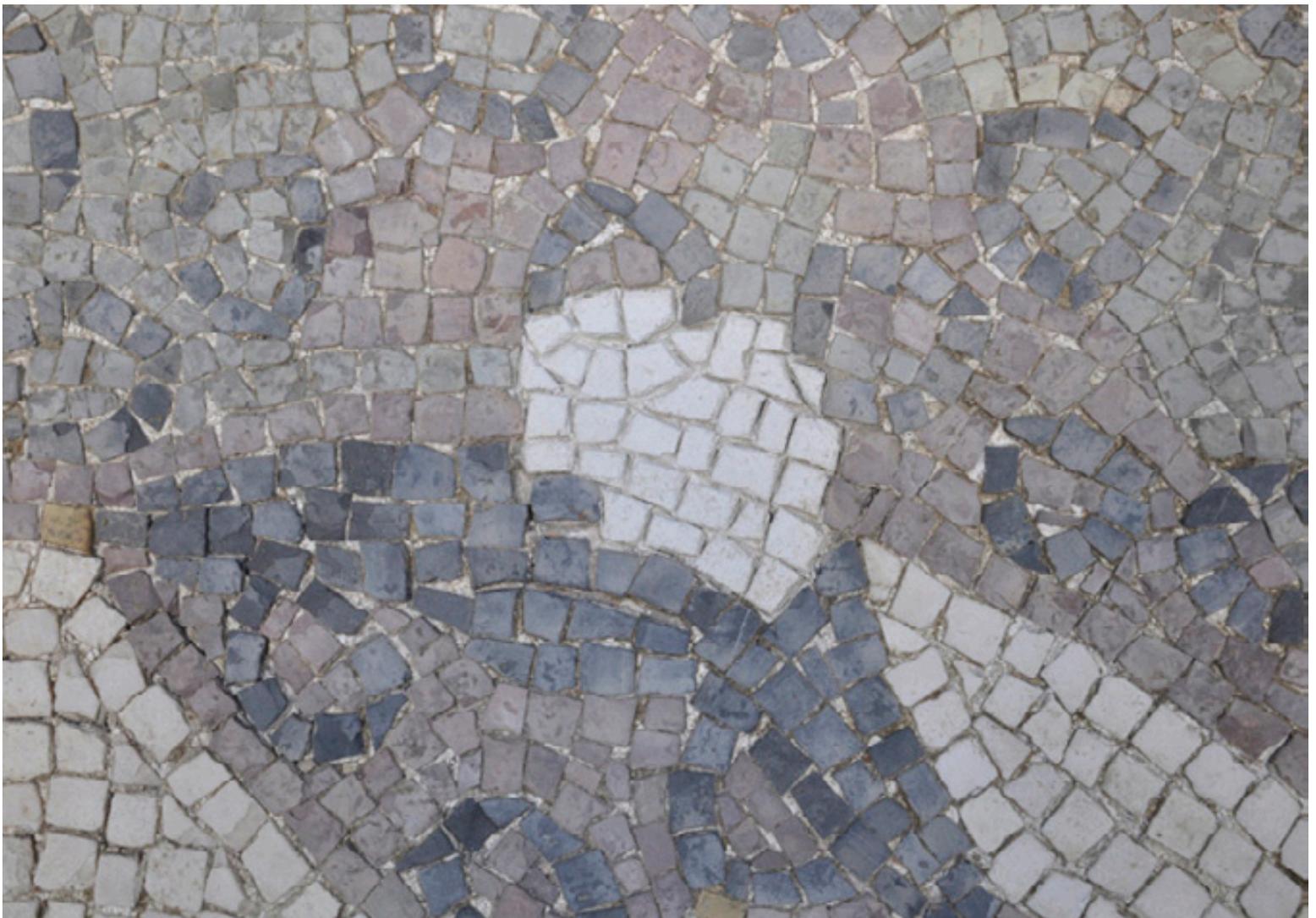
Planimetria dello scavo (Monti 1965)



Schema decorativo del pavimento



*Durante il restauro, pulitura*



*Durante il restauro, integrazione delle lacune*



*Dopo il restauro, particolare con la figura del leopardo*

tempo anche caratteristiche che lo accomunano alla tipica produzione musiva presente nella penisola nel II secolo d.C.; ci si riferisce in particolare a una certa 'rigidità' strutturale, a un senso della composizione geometrica molto netto e spiccato e alla presenza di un elevato numero di elementi decorativi resi in bicromia, come ad esempio i fiori lobati e le stelle a otto punte all'interno del tappeto, a cui si aggiunge la cornice con racemo vegetale che corre tutt'attorno all'emblema. In questo caso sembra quindi di trovarsi di fronte a una precoce acquisizione di temi e stili propri del gusto 'africano' ma filtrati attraverso una più rigorosa interpretazione tipica della produzione italiana. L'esemplare faentino, che viene

quindi ad accrescere lo scarso numero di testimonianze di questo tipo note in Italia, risulta inoltre di particolare importanza perché denuncia la presenza a Faenza di una *élite* culturale caratterizzata da una precoce e spiccata predilezione verso il gusto africano, ancorché intrisa di gusto locale. Per quanto riguarda la cronologia, non pare possibile confermare l'attribuzione alla fine del II secolo d.C. proposta dal primo scopritore (MONTI 1965) e ribadita in seguito anche da altri studiosi (SCAGLIARINI CORLAITA 1987, p. 386, nota 23); si propone invece per questo pavimento – in accordo con chi ha suggerito un'attribuzione più tarda (BOLLINI 1966, p. 131, inizio del III secolo d.C.; BERMOND MONTANARI 1965,

prima metà del III secolo d.C.) – una datazione attorno alla seconda metà del III secolo d.C.

#### Bibliografia

BERMOND MONTANARI 1965; MONTI 1965; BOLLINI 1966, pp. 152-156.

17. *Il 'Sarcofago di Giona'*  
300 d.C. ca

« INDICE GENERALE

L'ampia fronte di sarcofago, oggi isolata dalla cassa originaria e priva del coperchio, è adornata quasi per intero dal ciclo iconografico del profeta Giona, circondato (alle due estremità e, al centro, in alto) da scene o figure secondarie. *a*) Il ciclo di Giona: il profeta è gettato in mare dai compagni di viaggio (cfr. *Giona* 1), mentre infuria una «grande tempesta» (1,12), simboleggiata dalla vela rigonfia, dal vento personificato sopra di essa (integrato nel Settecento) e dal mare increspato (che «infuriava sempre di più» e «andava sempre più crescendo contro di loro»: 1,11-13); il «grosso pesce» (2,1) che inghiotte Giona nel racconto biblico è qui un mostro marino (*pistrix*) di derivazione iconografica greco-romana; lo stesso pistrice, stavolta speculare, rigetta verso destra il profeta «sull'asciutto» (2,11), uno sperone roccioso abitato da animali marini e terrestri; sullo stesso sperone di roccia, più in alto, Giona riposa disteso, in classica posa, sotto una «grande pianta» (4,6), dalle larghe foglie, in buona parte integrate. *b*) Scene e figure minori (dall'alto a sinistra): la risurrezione di Lazzaro (cfr. *Giovanni* 11,41-44); Pietro che battezza i carcerieri e l'arresto di Pietro (*Martyrium Petri*); pastore con due pecore entro un ovile a capanna; due pescatori si scambiano un cesto di pesce (in basso a sinistra); un pescatore con un giovane aiutante e un volatile che si china

verso il mare (in basso a destra). Un'ultima scena assai minuta è inserita a fianco del pistrice che rigetta Giona sulla riva: si tratta di Noè nella sua minuscola arca mentre riceve dalla colomba il ramoscello d'ulivo (cfr. *Genesi* 8,11; originali solo l'arca e il torso di Noè).

*Il rinvenimento  
e la storia antiquaria*

Secondo le testimonianze di Bosio e di Aringhi, il *Sarcofago di Giona* sarebbe stato rinvenuto in Vaticano, in un anno imprecisato, durante i lavori per la costruzione della nuova basilica (BOSIO 1632, p. 103; ARINGHI 1651, p. 334; LIVERANI 1999, pp. 137-138, n. 63; *Carta Archeologica di Roma* 2005, p. 245, n. 315.ad). La cronologia precoce del reperto (fine III - inizi IV secolo: *Repertorium* 1967, pp. 30-32) implica la sua pertinenza a uno dei sepolcri della vasta necropoli che precedette la costruzione del santuario petrino da parte dell'imperatore Costantino e che continuò a essere frequentata da fruitori di fede mista, pagani e cristiani, sino a età avanzata, mentre a poca distanza dalla tomba apostolica fioriva il santuario suburbano di Cibele (LIVERANI 2000; ID. 2003).

La prima attestazione del sarcofago va riconosciuta nell'inedito disegno a matita e sanguigna del codice Barberiniano Latino 4423 (BAV, Barb. Lat. 4423, f. 13r, riprodotta

*tecnica/materiali*  
marmo bianco italico a grana fine

*dimensioni*  
66 × 223 × 19 cm

*provenienza*  
Vaticano, area della Basilica (necropoli sotto San Pietro?);  
*post* 1568 nel palazzo della Valle-Capranica; dal 1584 nei giardini di villa Medici; dal 1757 nel Museo Cristiano di Benedetto XIV; dal 1854 nel Museo Pio Cristiano

*collocazione*  
Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano (inv. 31448, ex 119)

in queste pagine per la prima volta), che ne testimonia la presenza a Roma, nel rione Sant'Eustachio, presso il palazzo della Valle. La datazione di questa raffigurazione si ricava dal raffronto con il disegno presente al foglio 23r del medesimo codice, evidentemente pertinente alla stessa mano e firmato da Giovanni Francesco Rutilioni, canonico lateranense tra il 1558 e il 1587, data della sua morte (SCALIA 1993). L'appartenenza del *Sarcofago di Giona* alla collezione della Valle-Capranica non trova riscontro in nessun altro documento noto (MICHAELIS 1891; PAOLUZZI 2007): l'assenza del sarcofago dall'inventario allegato al testamento di Angelo Capranica (†1577: ASC, Arch. Capranica, archivio proprio, b. 533, fasc. 1; ASR, Notai Capitolini, Curtius Saccoccus, b1569, ff. 654r-655v, 682r-683v), rende verosimile che l'acquisizione risalga piuttosto al figlio di questi, Paolo. Quest'ultimo fu canonico del Capitolo di San Pietro a partire dal 1561, ma risiedette stabilmente a Roma solo dopo il 1568, salvo una permanenza a Firenze come nunzio apostolico tra il 1579 e il 1581. Negli anni della presenza a Roma di Paolo Capranica in qualità di canonico di San Pietro, i lavori per la costruzione della nuova basilica portarono al rinvenimento di numerosi sepolcri marmorei pertinenti all'utilizzo dell'edificio paleocristiano: a quanto è dato

*scheda*  
Umberto Utro, Alessandro Vella, Massimo Bernacchi

*restauro*  
Massimo Bernacchi (Musei Vaticani, Laboratorio Restauro Materiali Lapidei; responsabile: Guy Devreux)  
con la direzione di Umberto Utro (Musei Vaticani)

sapere, tuttavia, l'unico contesto cronologicamente compatibile con la datazione del *Sarcofago di Giona* corrisponde al settore antistante l'antica facciata (LIVERANI 1999, n. 35; *Carta Archeologica di Roma* 2005, pp. 246-247, n. 317). Nel 1584 Paolo Capranica vendette la collezione di famiglia al cardinale Ferdinando de' Medici che la allestì, insieme a numerose altre opere, nella propria residenza romana sul Pincio (GASPARRI 1992). Sin dal 1588 il *Sarcofago di Giona* compare negli inventari di villa Medici (CECCHI, GASPARRI 2009, p. 451, n. 1116), collocato dapprima nel piazzale antistante la residenza, poi nel 'viale Maestro' (*ibidem*, pp. 534-537), usato come fontana in associazione con una statua porfiritica raffigurante Atena (*ibidem*, p. 276, n. 411; TOULIER 1989, pp. 54-55, n. 32, didascalia 32). Al 1591 risale un disegno anch'esso inedito del Menestrier che qui riproduciamo (BAV, Vat. Lat. 10545, f. 197r), probabilmente tratto da un originale del van Winghe (DE ROSSI 1865), mentre nel 1632 fu edita postuma la raffigurazione contenuta nella *Roma sotterranea* di Bosio (BOSIO 1632, p. 103) qui pure riproposta. Attorno al 1737 la fontana aveva cessato di funzionare e il sarcofago si presentava rovinato e ricolmo di terra (BOTTARI 1737, pp. 186-193). In occasione dell'allestimento del Museo Cristiano da parte



*Dopo il restauro*



Parte frontale del sarcofago poco prima del 1584 (BAV, Barb. Lat. 4423, f. 13r)



Parte frontale del sarcofago nel 1591 (BAV, Vat. Lat. 10545, f. 197r)

di papa Benedetto XIV, attorno al 1757 gli scalpellini del Sacro Palazzo Apostolico, diretti da Andrea Blasi, segarono la fronte decorata del sarcofago e la consegnarono a Bartolomeo Cavaceppi, che si occupò di restaurarla e di integrarla: il rilievo venne dunque affisso a una parete del nuovo museo, incorniciato da una modanatura dorata (CHATTARD 1767, pp. 55-56; GENNACCARI 1996, pp. 197-205; EAD. 1997a, p. 55). Ne fu distaccato nuovamente nel 1854 per essere riallestito in Laterano, presso la galleria del nuovo Museo Pio Cristiano (GARRUCCI 1879, p. 17 e tav. 307,1; UTRO 2006; ID. 2009). Il sarcofago tornò infine in Vaticano, luogo del primo rinvenimento, con il trasferimento dei Musei del Laterano nel 1963, dopo che per

ben due volte ne era stato allontanato durante la sua pluricenteneria storia collezionistica.

*La riscoperta della decorazione dei fianchi e la forma del perduto sarcofago*

Dalle notizie appena esposte sulle vicende antiquarie del sarcofago appare evidente che le moderne attenzioni da esso ricevute, specie dopo la musealizzazione dell'isolata fronte, siano state rivolte principalmente alla stupefacente narrazione del ciclo del profeta, delineata insieme ad altre scene sulla parte appunto frontale. Dal momento in cui Blasi rese quest'ultima dall'originaria cassa del sarcofago, ogni traccia di essa è stata perduta. Per di più, il destino del *Sarcofago di Giona* diveniva quello di essere

murato a parete, sia in quella singolare *Wunderkammer* che fu il museo di Benedetto XIV (dov'era incorniciato come un quadro), sia, più tardi, nel Museo Lateranense di Pio IX. Ricondotto in Vaticano nel 1963, il sarcofago fu rinchiuso come gli altri monumenti del museo entro casse, fino all'inaugurazione dell'allestimento di Josi nel 1970. Non poté vederlo dunque Deichmann che lo descrisse nel suo *Repertorium* del 1967 sulla base delle riproduzioni fotografiche della vecchia collocazione in Laterano. L'attuale posizione, tra altri frammenti scultorei relativi al ciclo iconografico del profeta, sottolinea ancora una volta l'aspetto bidimensionale del rilievo, nascondendo i brevissimi tratti superstiti dei fianchi del sarcofago e ancor più il retro della

grande lastra marmorea, addossata a parete, benché non più murata. È questa, dunque, la giusta occasione per portare all'attenzione di un più vasto pubblico questi 'lati' meno noti del *Sarcofago di Giona*. Soprattutto a sinistra, la decorazione superstite del fianco è chiaramente leggibile, costituita, verso l'alto, da alcuni grappoli di ciliegie ben delineati e, in basso, da frammentarie e indecifrabili porzioni di altri elementi – sembrerebbe – vegetali (cfr. la restituzione grafica qui presentata). Il lato destro, dalla superficie più manomessa dagli interventi di Blasi e Cavaceppi, lascia tuttavia intravedere, verso l'alto, alcuni elementi globulari che potrebbero riferirsi ad analoghe ciliegie o ad acini d'uva. La decorazione trova riscontri con una frequente tipologia di ornamentazione fitomorfa dei fianchi di sarcofagi fra III e IV secolo, costituita in particolare da cesti viminei ricolmi e debordanti dei frutti più svariati, spesso posti anche a terra intorno a essi. Marina Sapelli ne chiarisce l'originaria derivazione da più complesse iconografie stagionali, senza sminuirne il valore meramente decorativo (SAPELLI 1985, pp. 37-38, con ulteriori riferimenti). Un esempio vicino a quello del nostro sarcofago è quello dei fianchi di un sarcofago nei giardini di Colle Oppio, a Roma (*Repertorium* 1967, pp. 419-420, n. 1004, tav. 161), dove si riconoscono distintamente tra i frutti grappoli di ciliegie. Ce ne siamo serviti per la ricostruzione che proponiamo.

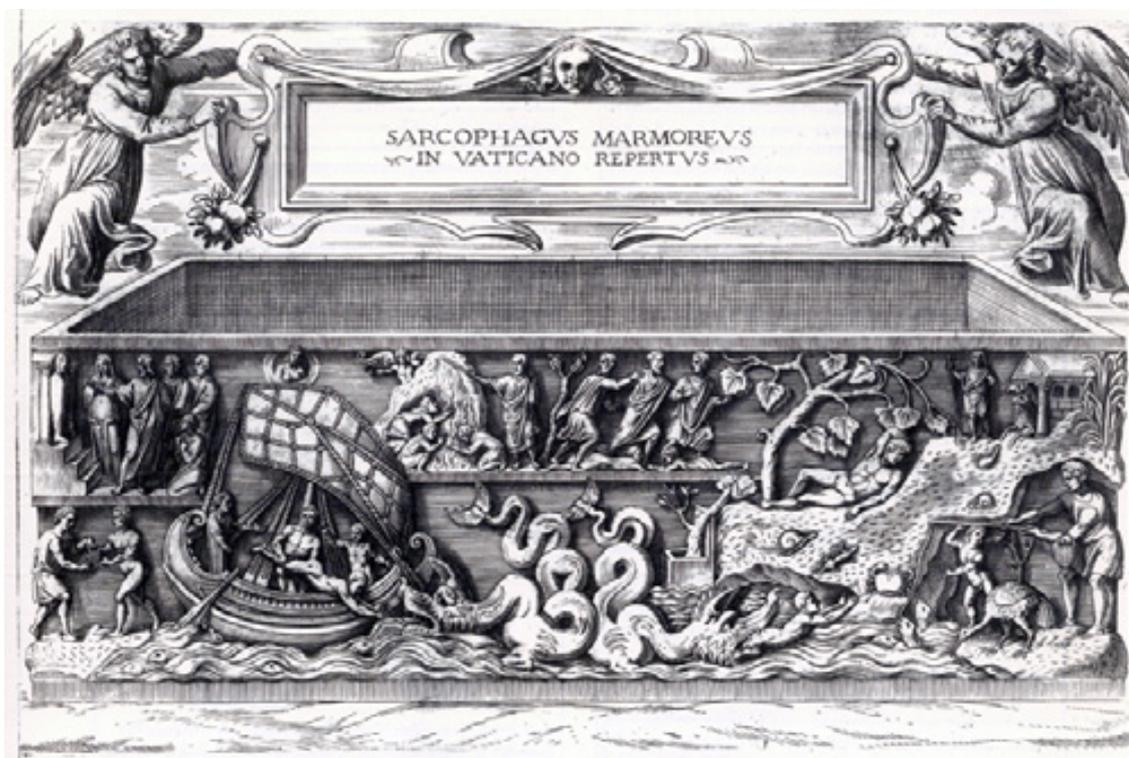
Un cenno, infine, alla forma originaria della cassa del sarcofago, che Bosio riproduce internamente quadrata e dai fianchi di sottile spessore. Questa di Bosio è l'unica visione che ci sia pervenuta del sarcofago nella sua interezza, prima della musealizzazione settecentesca. E tuttavia, sfortunatamente, essa sembra piuttosto una veduta standardizzata, per dare l'idea appunto della tridimensionalità del manufatto, che una veritiera rappresentazione della forma originaria del sarcofago. Un esame accu-

rato del retro della fronte, com'è a noi giunta, permette infatti di indovinare, in corrispondenza degli spessori laterali resecati, una curvatura dei fianchi in corrispondenza degli angoli della cassa, che aveva dunque – internamente – forma a vasca, come qui si propone, seguendo il confronto di altri esempi coevi (es. GENNACCARI 1997b, p. 853, n. 19). Sulla resecazione della base, poi, si segue con chiarezza verso sinistra il crescente spessore di un marmoreo cuscino poggiatesta, elemento anch'esso di comune attestazione nella fattura dei sarcofagi più curati di quel tempo (in evidenza nel disegno ricostruttivo).

#### Aspetti iconografici

Il *Sarcofago di Giona* rappresenta un vero spartiacque nello sviluppo della tematica iconografica cristiana sui sarcofagi tardoantichi. E non soltanto perché la sua esecuzione si colloca cronologicamente sull'esatto crinale – com'è ormai generalmente accettato – fra il III e il IV secolo. Ma anche, e soprattutto, perché questo straordinario monumento segna un passaggio fondamentale nella concezione spaziale della decorazione della fronte dei sarcofagi, e insieme testimonia l'affermarsi in modo nuovo e imponente dei temi biblici su tale tipo di manufatti.

Dal punto di vista della composizione del campo iconografico, il sarcofago mostra evidente il tentativo, pur ancora malsicuro, di organizzare lo spazio su due registri, per meglio disporre un maggior numero di scene su più piani: è una conquista del *Sarcofago di Giona* l'uso di linee orizzontali alla base delle scene collocate superiormente. Ma le linee, che si alternano all'invalente debordare del grande ciclo del profeta, non sono perfettamente in asse tra loro e, per di più, si sviluppano per una porzione limitata della larghezza della fronte. Si consideri, in ciò, come il sarcofago venga a collocarsi esattamente a metà strada fra due altri rilievi praticamente coevi (e di analoghe dimensioni): la la-



Il sarcofago ancora integro agli inizi del XVII secolo (da Bosio 1632, p. 103)

stra di Velletri (*Repertorium* 1998, pp. 83-84, n. 242, tav. 80,2), più organica nella distribuzione su due registri delle scene bibliche, alternate alle figure in totale altezza dell'orante e di due pastori, ma che soffre dell'assenza di linee separatrici e di una conseguente confusione del limite fra i piani; e la lastra policroma frammentaria del Museo Nazionale Romano (*Repertorium* 1967, pp. 320-322, n. 773, tav. 123; SAPELLI 2002), che sembra invece, con la sua coerente e armoniosa linea divisoria mediana, una prova generale per la nascita dei sarcofagi a doppio registro, e che soffre, semmai, di una non piena organicità nell'accostamento orizzontale delle scene. Per il resto, l'idea di una linea continua quale base di scene collocate nello spazio superiore della fronte sembra aver origini dalla base lineare del suolo nei sarcofagi a 'grandi pastorali' (come si osserva nel celebre esemplare policromo del Museo Pio Cristiano: *Repertorium* 1967, pp. 3-4, n. 2, tav. 1) o ancora nel singolare *escamotage* del sarcofago di Santa Maria Antiqua (*ibidem*, pp.

306-307, n. 747, tav. 117), dove la pergola di Giona si sviluppa come una sorta di linea appena inclinata, sopra la quale riposano distesi tre ovini.

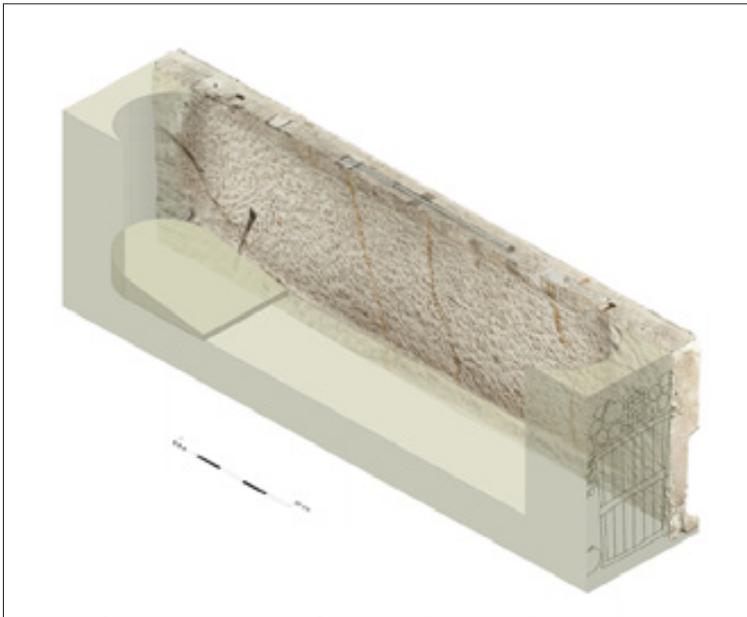
Dal punto di vista più strettamente iconografico, assistiamo poi a un'affermazione mai vista del racconto biblico sulla fronte di un sarcofago. Non che costituisca una novità l'apparizione di scene bibliche sui sarcofagi del tardo III secolo. Sempre più frequentemente, ormai, i sarcofagi cosiddetti 'del Paradiso', con le loro personificazioni simboliche e lo sviluppo delle tematiche della beatitudine oltremondana (su un terreno religioso non ancora, in partenza, cristiano), ospitavano scene bibliche d'impatto sempre più consistente, come appunto è evidente in Santa Maria Antiqua (BISCONTI 2004). Ma il *Sarcofago di Giona* ribalta in maniera copernicana la questione: non è più la tematica 'paradisiaca' a ospitare le scene cristiane, quanto al contrario è un sarcofago ormai propriamente cristiano a ospitare – ai suoi margini, si osservi! – elementi sempre più ridotti dell'im-

maginario simbolico preesistente. Il nuovo secolo è ormai, sul *Sarcofago di Giona*, svoltato. E il nuovo secolo, tutto intero, è come in esso anticipato: anticipazione dei grandi sarcofagi biblici dell'età costantiniana; anticipazione, come si è detto, delle fronti a doppio registro; ma vorremmo anche ritenere anticipazione, nello spropositato sviluppo narrativo della storia del profeta, delle iconografie bibliche del pieno e tardo secolo, come l'ingresso in Gerusalemme, come Bethesda, ma ancor più come il grande passaggio del Mar Rosso, che ben cento anni dopo recupererà il potente simbolismo veterotestamentario del mare, luogo di morte e di salvezza.

Il *Sarcofago di Giona* mostra, dal punto di vista iconologico, l'interpretazione 'cristiana' di tale celebre e breve racconto profetico veterotestamentario: questo è infatti, secondo le parole di Gesù, il 'segno' che prefigura la sua resurrezione dalla morte (cfr. *Matteo* 12,39-40). Nel sarcofago sono presenti anche altri 'segni' pasquali: quello della resurrezione di Lazzaro,



Assonometria ricostruttiva della cassa del sarcofago (Alessandro Vella)



Spaccato assonometrico ricostruttivo della cassa con il cuscino marmoreo (Alessandro Vella)

e – particolare quasi nascosto ma illuminante – quello dell'acqua del diluvio, dalla quale Noè è tratto in salvo. Il sarcofago approfondisce, poi, in senso escatologico questa lettura, 'raffigurando' l'idea paolina della risurrezione di Cristo quale presupposto della salvezza del cristiano: «Se infatti siamo stati totalmente uniti a lui con una morte

simile alla sua, lo saremo anche con la sua risurrezione» (*Romani* 6,5). Attraverso il battesimo, richiamato dall'acqua delle due scene veterotestamentarie e dall'episodio apocrifo di Pietro e i carcerieri, ogni cristiano – e così il defunto di questo sarcofago – sa di essere unito alla morte di Cristo e alla sua risurrezione. Il profeta disteso a



Resti di decorazione del lato sinistro della cassa, fotografia e restituzione grafica (Alessandro Vella)

riposare sotto la pergola è, ancora, richiamo immediato al *refrigerium* dei defunti 'dormienti'. È dunque, pienamente, un sarcofago 'pasquale' il *Sarcofago di Giona*, al pari dei sarcofagi ancora così lontani del Mar Rosso.

Anche la permanente presenza delle immagini simboliche paradisiache si presta, quale corollario, all'interpretazione cristiana: il pastore, infatti, veglia anch'esso, accanto a Giona dormiente, due pecore in riposo entro un ovile – immagine del *Philánthropos* divino, che dà la vita per le sue pecore –; mentre i pescatori che, in basso, incorniciano alle due estremità la storia del profeta salvato dalle acque esaltano la rilevanza della tematica salvifica marina, richiamando discretamente l'immagine dei 'pescatori di uomini' (*Matteo* 4,19), come suggerisce Clemente Alessandrino a proposito dei primi simboli cristiani (*Paedagogus* 3, 11, 59-60), o anche quella dei 'pesciolini'/fedeli che vivono nell'acqua del battesimo, secondo Tertulliano (*De Baptismo* 1).

Infine le due scene petrine – che qui verosimilmente nascono – sono a nostro avviso da preferire (seguito SOTOMAYOR 1962, pp. 63-66)

all'interpretazione pure avanzata quali scene mosaiche: lo proverebbero gli abiti militari dei tre soldati alla miracolosa fonte (che più tardi si fissarono canonicamente in numero di due e riceveranno sul capo il *pileus pannonicus*) e le difficoltà nell'identificazione in chiave mosaica della scena dell'arresto, qui affollata di protagonisti prima della riduzione al numero canonico di due soli soldati.

Desideriamo, concludendo, ricordare un altro meno celebre 'sarcofago di Giona', un sarcofago infantile custodito nella Glyptotek Ny Carlsberg di Copenaghen (*Repertorium* 1998, pp. 2-3, n. 7, tav. 3,1, qui riprodotta), ma rinvenuto a Roma, in età imprecisata, presso porta Angelica. Con tutta probabilità il sarcofago è pertinente alle propaggini iniziali della necropoli della via Trionfale, lungo il declivio nord-est del colle Vaticano (LIVERANI 2003, pp. 403-404), forse sull'altro versante della via rispetto alla porzione appena esplorata, poco più a ovest, sotto il parcheggio di Santa Rosa (*La necropoli vaticana* 2006). Il confronto dei dati topografici e stilistici ci fa ipotizzare la provenienza dei due sarcofagi 'di Giona' da una stessa bottega, attiva a cavallo fra III e IV secolo, che produce opere di pregio per una zona funeraria ampia e sempre più ampiamente occupata dalle sepolture cristiane attratte dalla venerata tomba di Pietro. Una bottega sollecitata a tentare nuove vie rispondenti alla sensibilità nuova dei committenti, che non disdegna i simboli dell'immaginario 'paradisiaco' ma si apre alla sperimentazione di nuove strade nel solco della tradizione giudeo-cristiana cara a Pietro: solco dal quale può, infine, fiorire in modo così sorprendente il gran «segno di Giona» di *Matteo* 12; solco, ancora, nel quale può germogliare per la prima volta, ispirato alle scene di Mosè, il ciclo dello stesso apostolo Pietro.

#### I restauri

Il restauro eseguito nell'ambito del progetto *Restituzioni* 2013, nel



*Il Sarcofago di Giona di Copenhagen (da Repertorium 1998, tav. 3,1)*



*Prima dell'ultimo restauro*



*Durante il restauro, particolare del frammento destro del sarcofago dopo il distacco: superficie della lesione con il perno in ottone segato*



*Durante il restauro, fronte del sarcofago, operazioni di riassetto*

ripristinare le condizioni ottimali per la conservazione e la fruizione dell'opera, ha offerto l'opportunità di riconsiderare storicamente gli interventi a cui essa fu sottoposta a partire dalla seconda metà del XVIII secolo.

A seguito di precedenti restauri, infatti, il primo dei quali dovuto a Bartolomeo Cavaceppi (1757), la fronte del sarcofago si presentava integrata in più punti e ricomposta da frammenti, fatti aderire con collante a base di colofonia e cera, tramite il supporto di grappe e perni metallici; una estesa porzione presso lo spigolo inferiore destro denunciava anche interventi di età più recente, che avevano comportato la rimozione degli ancoraggi più antichi e il ricorso ad adesivi sintetici (poliestere?). L'intera superficie, particolarmente nei sottosquadri del rilievo, era interessata da uno strato di sporco e polveri grasse, che, in alcune zone, ricopriva le colature di miscela utilizzata per far aderire le integrazioni in

marmo, rendendo l'insieme esteticamente discontinuo. Numerosi elementi integrati in marmo nel Settecento, o rimodellati in gesso nei secoli successivi, risultavano parzialmente distaccati e in pericolo di caduta. Il problema principale era però costituito dalle lesioni verticali passanti che attraversano il rilievo in quattro punti differenti. La perdita di efficacia da parte del vecchio adesivo, infatti, aveva reso precaria la statica di alcuni frammenti, determinando l'esigenza di riaprire due delle antiche lesioni. La documentazione storica, unita alle osservazioni autoptiche compiute nel corso di questo restauro, ha consentito di identificare differenti momenti nella progressione dei fenomeni di degrado. È noto, infatti, come, prima del trasferimento in Vaticano, il *Sarcofago di Giona*, rimasto per quasi due secoli esposto alle intemperie, si presentasse «logoro in qualche parte, e in una costituzione da logorarsi sempre più» (BOTTARI 1737, p. 186).



*Durante il restauro, particolare della vela della nave, operazione di fissaggio delle antiche integrazioni*

Attorno al 1757, l'intervento degli scalpellini del Blasi, inteso a isolare la parte decorata, dovette rappresentare un evento estremamente traumatico dal punto di vista conservativo: l'«urna sagra» venne «scalzata nelle testate» per distaccare la fronte, gli attacchi dei lati corti e del fondo vennero spianati a sub-

bia e le parti non decorate vennero mandate in scaglie «a forza di ferri» (GENNACCARI 1997a, p. 55). Ciò che rimaneva del sarcofago giunse a Cavaceppi «molto intartato», «corroso» e «pieno di velutello» (GENNACCARI 1996, p. 197), oltre che frammentato in almeno tre pezzi (*ibidem*, p. 205).



*Dopo il restauro, particolare con Giona gettato in mare dai compagni di viaggio*

Lo scultore provvide a ripulirlo e «impomiciarlo», ricomponendo i frammenti con perni e grappe, stuccando e integrando in marmo le lacune del rilievo e dei bordi. Sulla base delle indicazioni documentarie, le due lesioni ricomposte da Cavaceppi vanno identificate con quella che interessa l'estremità sinistra, in corrispondenza della nave («un cantone antico grande») e quella presso lo spigolo in basso a destra. Oltre a ciò, durante le operazioni di restauro il bassorilievo si «rompé nel mezzo in mani altrui»: fu dunque necessario ricomporre la frattura, identificabile con quella che interessa il mostro che ingoia Giona, proteggendo le integrazioni appena ultimate con «mistura e gesso» (*ibidem*). In tale occasione, inoltre, si distaccò il «cantone an-

tico» precedentemente fissato e fu necessario saldarlo nuovamente. Una quarta frattura riscontrabile sul marmo e ricomposta con grappe in modo del tutto simile alle precedenti non compare nei resoconti di Cavaceppi ed è da ritenersi certamente posteriore al primo restauro, dal momento che coinvolse le stesse integrazioni settecentesche. Anche in questo caso, l'utilizzo di «mistura» come collante lascia immaginare un intervento relativamente antico: si può ipotizzare che esso risalga al 1854, quando il rilievo fu smurato per essere trasferito al Laterano. È possibile che nella medesima occasione fossero riaperte e ricomposte almeno alcune delle lesioni già trattate da Cavaceppi, come lascia dedurre, presso il «cantone antico»,

il rinvenimento di perni trafilati in ottone al piombo, identici a quelli dell'intervento ottocentesco.

La documentazione contenuta nei registri del Laboratorio Restauro Materiali Lapidari dei Musei Vaticani (1° quaderno giornaliero generale, settembre 1977), infine, consente di attribuire il restauro operato con adesivo sintetico (poliestere?) a un intervento effettuato in occasione della movimentazione dell'opera per il trasferimento negli Stati Uniti, in occasione della mostra *Age of Spirituality*.

Allo stato attuale, compiuta la delicata operazione di smontaggio di due dei frammenti che compongono il rilievo, si è provveduto a estrarre i perni in ottone, sostituendoli con un nuovo sistema di ancoraggio meccanico inossidabile

reversibile e procedendo così al riassetto delle parti. Dopo aver adeguatamente fissato le integrazioni in pericolo di cadute si è proceduto a un'accurata pulizia delle superfici, sia originali sia di restauro, ricorrendo a soluzioni solventi messe a punto a seguito di saggi preliminari. Tutte le operazioni di restauro sono state precedute e accompagnate da una campagna di rilievo grafico e fotografico di dettaglio.

#### Bibliografia

BOSIO 1632, p. 103; ARINGHI 1651, pp. 334-335; BOTTARI 1737, pp. 186-193, tav. 42; GARRUCCI 1879, p. 17, tav. 307,1; ROLLER 1881, pp. 252-254, tav. 38,1; FICKER 1890, p. 60, n. 119; MITIUS 1897, p. 108, n. 56; AINALOW 1901, pp. 88-89; STR-



Dopo il restauro, particolare con Giona disteso sotto la pianta

ZYGOWSKI 1903, pp. 197-198; DE WAAL 1906, p. 34, fig. 2; WITTIG 1906, p. 52, fig. 43; BECKER 1909, p. 25, n. 72; DE WAAL 1909, p. 251; DÜTSCHKE 1909, p. 103; MARUCCHI 1910, p. 15, tav. 18,1; DE WAAL 1911, pp. 141-148; STYGER 1913, pp. 60-63; WILPERT 1922a, p. 15, tav. 1.1; WILPERT 1922b, pp. 181, 185; SAUER 1924, p. 316; STUHLFAUTH 1925, p. 95, n. 48, fig. 25; WILPERT 1925, p. 160; DÖLGER 1927, tav. 287; STYGER 1927, p. 55; WILPERT 1927, p. 62; CAMPENHAUSEN 1929, p. 2; WILPERT 1929, pp. 17, 26, 32, 109, 140, tavv. 9,3, 233,1; GERKE 1935, p. 31; SCHÖNEBECK 1936, p. 245, n. 3, tav. 45,1; SIMON 1936, p. 137; WILPERT 1938, pp. 71-73, 126, 152, 193, fig. 49; DINKLER 1939, pp. 60-63, fig. 26; MERCURELLI 1939, p. 79; GERKE 1940, p. 339, n. VI,1,

tavv. 1,1-3, 16,3; WEIGAND 1941, pp. 131-134, 139, 160, 162, 437-438, 446; DÖLGER 1943, p. 644; GERKE 1948, pp. 9, 93, n. 7, fig. 7; GERKE 1949, tab. I, n. 5; DE BRUYNE 1951, p. 99; THULIN 1954, p. 15; DARMSTÄDTER 1955, pp. 12, 31, n. 2; FINK 1955, pp. 13, 42, 87, tav. 31; VAN ESSEN 1955, p. 55; FABRICIUS 1956, p. 98, tav. 29,3; SIMON 1957, pp. 308, 316, 318-319; SOTOMAYOR 1962, pp. 63-66, 183, 221; DEICHMANN, KLAUSER 1966, pp. 23-24, 50-51, n. 2, tav. 1,1; GRABAR 1967, pp. 142-143; *Repertorium* 1967, pp. 30-32, n. 35, tav. 11; ENGEMANN 1973, pp. 72-74, tavv. 34a, 35b; E. Dinkler, in *Age of Spirituality* 1979, pp. 405-406, n. 361; DEICHMANN 1983, p. 131; D. Stutzinger, in *Spätantike und frühes Christentum* 1983, pp. 611-612, n. 203; G. Spinola, in *Tesoros artísticos*

*del Vaticano* 1993, pp. 45-46, n. 3; Id., in *Dalla terra alle genti* 1996, p. 223, n. 72; GENNACCARI 1996, pp. 161, 164, 197-205; GENNACCARI 1997a, p. 38; LIVERANI 1999, pp. 137-138, n. 63; KOCH 2000, p. 239, n. I.4, fig. 12; F. Bisconti, in *Pietro e Paolo* 2000, pp. 206-207, n. 46; G. Spinola, in *Animals in Western Art* 2001, pp. 192-193, 333-334, n. 57; DRESKEN-WEILAND 2003, pp. 121, 378, n. E 28; BISCONTI 2004, pp. 58-59; *Carta Archeologica di Roma* 2005, p. 245, n. 315.ad; UTRO 2005, p. 68; BISCONTI 2006, pp. 379-380; U. Utro, in *Petros eni* 2006, pp. 168-169, n. III.23.

18. Artefici bizantini, veneti, centroitaliani (?)  
*Reliquiario della vera croce del cardinale Bessarione*  
XIV-XVIII secolo

*tecnica/materiali*

argento, argento dorato, bronzo dorato, rame dorato, ferro, vetro, perle, turchese, granati, resine vegetali, legno, tempera

*dimensioni*

109 × 40 × 19 cm; 47 × 32 × 4,5 cm (tabella centrale)

*iscrizioni*

ΤΠΠΓΤΤΑΦΚ (*recto* della croce)

Ι (εσοϋ)ς Χ(ριστϋ)ς

ΝΙ ΚΑ ΦΧΦΠ (*verso* della croce)

profilo della croce:

ΤΟΝ ΚΟΣΜΟΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΝ

ΣΤ(αυ)ΡΙΚΟΝ ΤΥΠΟΝ ΑΡΓΥΡΟ

ΚΟΣΜΕΙ ΑΔΕΛΦΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ

ΕΙΡΗ(νη) ΘΥΓΑΤΗΡ

ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΙΝΑ ΣΩΤΗΡΙΑΣ

ΕΗΤΕΥΞΙΝ ΑΥΤΡΟΝ

ΠΤΑΙΣΜΑΤΩΝ

ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΝ(εϋμστ)ΙΚ(ου)

sul *recto* della croce:

Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ Ι(εσοϋ)ς Χ(ριστϋ)ς

Ο ΒΑΣΙΛΕΥς ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ

ΜΝ(ήσ)θ(η)ΤΙ ΜΟΥ Κ(ύρι)Ε

ΟΤΑ(ν) Ε(λθ)Ω

sulle *Scene della Passione di Cristo*

dipinte: ΠΡΟΔΟΣΙΑ; ΕΡΧΟ(μενος)

Ε(πι)

ΣΤ(αυ)ΡΟΥ; Ι(ε)Σ(ου) Χ(ριστου)

ΑΝΑΒΑΣ ΕΠΙ ΣΤ(αυ)ΡΟΥ; Η

ΜΑΣΤΙΓΩΣΙΣ; Ο ΕΜΠΙΑΙ(γμος);

Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣ(ι)Σ; Ο

ΕΠΙΤΑΦΙΩΣ

sul *verso* della stauroteca:

BESSARIO · EPISCOPVS ·

SABIN(ensis) · CAR(dinalis) ·

NICAENVS · PATRIARCHA · CON

STANTINOPOLITANVS · BEATAE

· VIRGINI · MARIAE · SCHOLAE · CA

RITATIS · VENETIIS

*provenienza*

Venezia, Scuola Grande di Santa Maria della Carità

*collocazione*

Venezia, Gallerie dell'Accademia (n. S19, inv. 349)

*scheda*

Valeria Poletto

*prima fase di smontaggio*

SSPSAE e per il Polo Museale della Citta di Venezia: Soprintendente *ad interim* Anna Maria Spiazzi - Gallerie dell'Accademia: *direttore* Matteo Ceriana

*direzione dei lavori*: Valeria Poletto

*direzione tecnica*: Serena Bidorini

*restauratori*: Serena Bidorini; Cinzia

Ortolani, Andrea Santacesaria

(Opificio delle Pietre Dure), Mari

Yanagishita

*restauro*

OPD - Opificio delle Pietre Dure

Soprintendente Marco Ciatti

Direzione Settore Oreficeria: Clarice

Innocenti; Direzione Tecnica: Cinzia

Ortolani; Direzione Settore Dipinti

Mobili: Marco Ciatti; Direzione

Tecnica: Francesca Bettini, Andrea

Santacesaria; restauratori: Mari

Yanagishita, Francesca Bettini,

Andrea Santacesaria

*indagini diagnostiche*

Andrea Cagnini, Monica Galeotti,

Simone Porcinai (per le parti

metalliche, vitree e le decorazione

a finto smalto); Carlo Lalli,

Giancarlo Lanterna (per la parte

pittorica); Alfredo Aldrovandi

(Laboratorio Scientifico OPD); con

la collaborazione di Darya Andrash,

Federica Innocenti

hanno collaborato alla diagnostica:

indagine microprofilometria a

scansione laser e microscopia con

focale: Raffaella Fontana, Enrico

Pampaloni, Marco Barucci (INO -

Istituto Nazionale di Ottica, CNR

- Consiglio Nazionale delle Ricerche,

Firenze); indagini multispettrale:

Annette Keller; Piotr Targowski,

Magdalena Iwanicka (Uniwersytet

Mikolaja Kopernika w Toruniu-

NCU, Polonia); Maria Perla

Colombini, Anna Lluveras Tenorio,

Alessia Andreotti (Università degli

Studi di Pisa, Dipartimento di

Chimica e Chimica Industriale,

SCIBEC - Laboratorio di Scienze

Chimiche per la Salvaguardia dei

Beni Culturali)

*documentazione fotografica*

Marco Brancatelli, Giuseppe Zicarelli

(Laboratorio Fotografico OPD);

Stefano Saccomani, Bruno Vannucchi



*Dopo il restauro, fronte*



La stauroteca del cardinale Bessarione è un oggetto straordinariamente complesso e di problematica lettura. La sua struttura attuale è il risultato di interventi succedutesi nel tempo dei quali è possibile solo in parte comprendere cronologia, sequenza ed entità. Benché il restauro appena conclusosi abbia chiarito alcuni aspetti travisati dalla letteratura critica passata, non pochi appaiono i quesiti ancora insoluti che si dovrà, per quanto possibile, cercare di sciogliere incrociando i dati acquisiti con l'intervento conservativo e la campagna diagnostica con quelli derivanti dalla ricerca archivistica e storica artistica.

Il prezioso reliquiario, che custodisce frammenti della vera croce e della veste di Cristo, deve il suo nome al cardinale Bessarione a cui appartenne per alcuni anni. Prelato di origini greche, Bessarione fu una figura di primo piano nel quadro politico e religioso del XV secolo per la sua intensa attività diplomatica volta a favorire la ricongiunzione delle chiese orientali e di quella occidentale e in un secondo momento a promuovere una crociata contro i Turchi che nel 1453 avevano conquistato Costantinopoli. In precedenza la stauroteca, di proprietà della famiglia imperiale bizantina, era stata donata da Giovanni VIII Paleologo al patriarca costantinopolitano Gregorio Mammias e costui, rifugiatosi in Italia dopo la caduta della capitale greca, la consegnò alla sua morte, avvenuta nel 1459, al cardinale Bessarione.

Il manufatto presenta una croce centrale in argento dorato a triplice traversa, contraddistinta da una raffinatissima lavorazione a filigrana e decorata da clipei con monogrammi greci su fondo verde. Lungo il bordo esterno una prima iscrizione recita: «Questo tipo della croce adorata in tutto il mondo viene adornato in argento da Irene Paleologina, figlia del fratello dell'imperatore, per la salvezza e remissione dei peccati» e una seconda scritta indica «Gregorio confessore». La croce a filigrana è alloggiata in un incavo ricavato nella tavola di legno e accanto a essa tro-

vano posto due frammenti della tunica di Gesù e due schegge del legno della croce di Cristo. Completano la decorazione della parte centrale due piccole piastre realizzate a sbalzo raffiguranti gli arcangeli Michele e Gabriele e le immagini di sant'Elena e dell'imperatore Costantino dipinte a oro su vetro. La superficie restante è ricoperta da lamine d'argento pigmentate di blu e decorate con una serie di minuti e monotoni fiorellini dorati; lungo i profili laterali e inferiore della tavola, infine, si trovano raffigurate sette scene della Passione di Cristo: la *Cattura*, la *Derisione di Cristo*, la *Flagellazione*, la *Salita al Calvario*, la *Salita alla croce*, la *Deposizione dalla croce* e la *Deposizione nel sepolcro*. La scena cardine della *Crocifissione* si trova in uno sportello separato che si inserisce a scorrimento a coprire la parte mediana e più sacra dell'oggetto. La tavola rettangolare così composta è completata da un'asta d'argento di fattura rinascimentale, che si raccorda al resto del reliquiario con un sostegno a foglie e volute; il retro, infine, è ricoperto da una lamina, sempre in argento, divisa in due parti con una targa celebrativa del dono fatto alla Scuola Grande di Santa Maria della Carità da Bessarione, vescovo di Sabina, metropolita di Nicea e patriarca di Costantinopoli.

Quest'ultima iscrizione ricorda come il manufatto, dopo molteplici passaggi, sia giunto a Venezia. Bessarione fu promotore di importanti atti di liberalità nei confronti della città lagunare nella speranza di indurre la Serenissima a sostenere, con l'apporto fondamentale della sua flotta, la crociata contro i Turchi indetta da papa Pio II. È da ricondurre a questa ricerca di consenso il lascito alla città della sua importante collezione di codici greci, ancor oggi conservati nella Biblioteca Marciana, e la donazione nel 1463 della preziosa stauroteca. In quell'anno il Guardian Grande della Scuola Ulisse Aliotti aggregò il cardinale tra i confratelli e Bessarione stese l'atto di donazione del reliquiario con la precisazione che lo avrebbe tenuto con sé fino alla sua morte. Nove



*Prima del restauro, particolare con l'inserimento a scorrimento della tavoletta centrale*

anni più tardi, sentendo prossima la fine e dovendo affrontare un viaggio duro e faticoso in Francia in qualità di legato pontificio, il cardinale dispose che il reliquiario venisse consegnato da tre suoi emissari che lo avrebbero portato da Bologna a Venezia. Fu così che il 24 maggio 1472 il reliquiario giunse in laguna e fu accolto prima in San Marco e poi con solenne processione portato nella chiesa di Santa Maria della Carità e da qui nella sala dell'albergo della Scuola stessa. Nella missiva con cui Bessarione comunicava ai

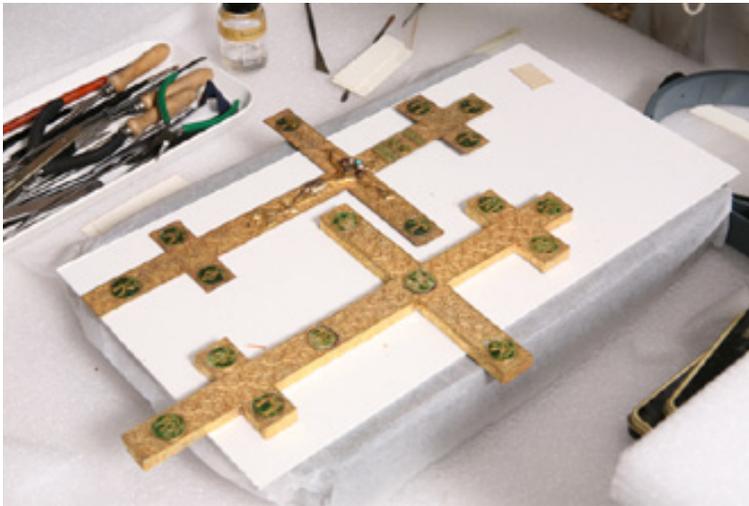
confratelli la sua decisione dichiarava anche che «Ornandam curavi argento quo est conclusa: et adhibendam astam, ut ad gestationem in supplicationibus sit accomodata» (SCHIOPPALALBA 1767). Il cardinale si era premurato di impreziosire il manufatto e renderlo adatto a un uso processionale dotandolo di asta d'argento; l'intervento rinascimentale è da collocare, pertanto, in un momento precedente l'arrivo dell'oggetto in laguna e da attribuire probabilmente a maestranze centroitaliane.



*Dopo il restauro, tavoletta centrale con la Crocifissione*

L'importante donazione fu onorata dalla Scuola della Carità con la realizzazione di un tabernacolo che la potesse degnamente custodire e a chiusura dello stesso venne commissionato a Gentile Bellini un dipinto che costituiva una sorta di pala feriale in grado di evocare l'oggetto sacro quando non era esposto (LABOWSKY 1994, pp. 287-294). Nella tavola, oggi conservata alla National Gallery di Londra, compare il cardinale Bessarione assieme a due confratelli inginocchiati ai piedi della stauroteca raffigurata in

primo piano e di proporzioni maggiori del reale. Con una precisione quasi fotografica, Bellini documentò l'oggetto al momento dell'arrivo a Venezia nella sua esatta conformazione e stato di conservazione. Se da un lato vi è la corrispondenza puntuale di molti dettagli come la definizione della filigrana e dei clipei che ornano la croce centrale e la precisa riproposizione delle scene dipinte, dall'altro è possibile notare come l'oggetto sia pervenuto a noi con alcune variazioni che testimoniano un intervento di restauro pro-



*Durante il restauro, croce filigranata in argento dorato*



*Durante il restauro, croce filigranata in argento dorato, particolare*



*Durante il restauro, croce filigranata in argento dorato, particolare*



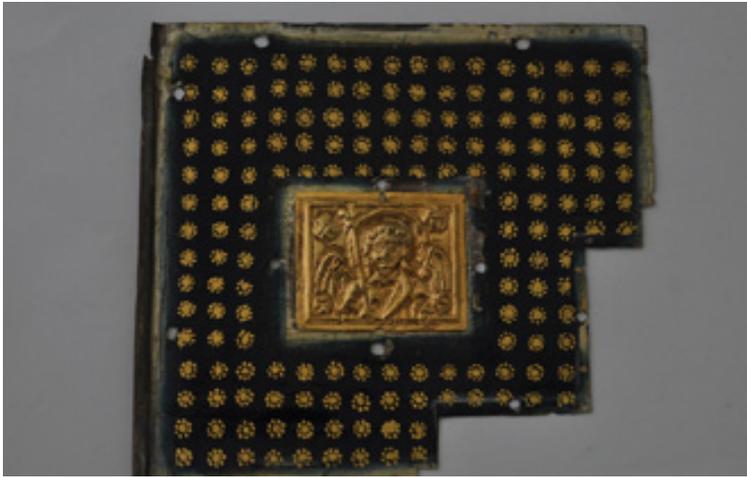
*Durante il restauro, croce filigranata in argento dorato, particolare dell'iscrizione lungo lo spessore*



148 *Tavoleta con la Cattura prima e dopo la pulitura*



*Durante il restauro, particolare della reliquia del legno della croce*



*Durante il restauro, lamine d'argento con resina vegetale e placche a sbalzo con gli arcangeli Michele e Gabriele a fine pulitura*



*Durante il restauro, pulitura delle guarnizioni gemmate*

mosso in un momento imprecisato dai confratelli della Carità (KLEIN c.d.s.). Nel dipinto di Londra risultano spostate le due placche con le figure degli arcangeli, manca il fon-

do azzurro con decorazione a minuti fiorellini dorati e soprattutto è attestata una condizione di vetustà con la descrizione di alcune lacune della superficie dipinta tuttora riconosci-



*Durante il restauro, vetri dipinti con l'imperatore Costantino e sant'Elena*

bili, benché nel frattempo reintegrate. Questo aspetto è un elemento di particolare importanza poiché se al momento della donazione l'oggetto mostrava evidenti e non marginali segni del tempo dobbiamo del tutto escludere l'ipotesi avanzata da parte della critica che attribuiva a Bessarione la committenza delle scene della Passione di Cristo (BETTINI 1954; MOSCHINI MARCONI 1955; F. Lollini, in *Bessarione e l'Umanesimo* 1994, pp. 451-453; POLACCO 1994; ID. 2001). La stauroteca, quindi, a esclusione della parte argentea rinascimentale di cui si è già detto, è nella sua interezza un pro-

dotto costantinopolitano. Quale sia la genesi e il momento di esecuzione del manufatto, tuttavia, non è semplice dirlo. L'iscrizione presente sul margine della croce centrale ci fornisce un appiglio cronologico, pur non chiarendo in modo inequivocabile l'entità e la natura di quell'intervento. Per l'identificazione di Irene Paleologina, che si descrive come figlia del fratello dell'imperatore, sono state avanzate diverse proposte; la più accreditata tra esse, tuttavia, sembra essere quella che la riconosce come colei che – figlia di Demetrio despota del Peloponneso e nipote di Michele IX



*Durante il restauro, rimontaggio*



*Dopo il restauro, retro, particolare dell'iscrizione*

coimperatore assieme ad Andronico II dal 1294 al 1320 – andò in sposa nel 1340 a Matteo Cantacuzeno divenendo lei stessa imperatrice nel 1355 (FOGOLARI 1922-1923; MOSCHINI MARCONI 1955; F. Lollini, in *Bessarione e l'Umanesimo* 1994, pp. 451-453; KLEIN c.d.s.). Il fatto che nella scritta non vi sia alcun riferimento al marito, né alla sua condizione imperiale, lascia supporre che il lavoro fatto eseguire e celebrato da Irene sia precedente a quella data. L'iscrizione, peraltro, non chiarisce se Irene abbia realizzato *ex novo* la croce centrale, se l'abbia semplicemente abbellita e se siano da attribuire a lei anche la tabella lignea in cui la croce stessa è stata inserita. Piuttosto incerta anche l'identificazione del Gregorio citato nella seconda scritta. Se per la maggior parte della critica si tratta di un'aggiunta posteriore trattandosi del patriarca che donò la stauroteca a Bessarione (MOSCHINI MARCONI 1955, Polacco 1955), una recente ipotesi lo identifica con Gregorio Palama, vissuto alla metà del XIV secolo (KLEIN c.d.s.). Appare piuttosto probabile, comunque, che in origine la croce filigranata fosse oggetto autonomo e verosimilmente la vera stauroteca contenente la reliquia del sacro legno. Esistono numerosi esempi di stauroteche così strutturate e appare del resto incomprensibile l'inserimento di un'iscrizione in un punto che nella conformazione attuale dell'oggetto non è più accessibile.

Altrettanto incerto il momento in cui dopo il suo arrivo a Venezia furono apportate le modifiche che si possono osservare dal confronto con il dipinto londinese di Gentile Bellini. L'unico e importante intervento di cui ci è giunta documentata notizia fu quello eseguito tra il luglio del 1765 e il febbraio del 1766 da Giovanni Battista Schioppalalba, cappellano della Scuola Grande di Santa Maria della Carità. Ricaviamo le informazioni da alcuni documenti dell'archivio della Scuola in cui viene ricordata l'estrazione e la riposizione delle reliquie conservate nella 'tabella' donata dal cardinale

Bessarione, pulita e restaurata, ma soprattutto dall'erudita pubblicazione che lo stesso Schioppalalba produsse sullo straordinario oggetto (SCHIOPPALALBA 1767). Nel testo Schioppalalba, potendo attingere a documenti della Scuola ora non più rintracciabili, fornì molti dei dati storici che sono alla base della conoscenza attuale della stauroteca e soprattutto eseguì la prima puntuale trascrizione dell'iscrizione celebrativa di Irene Paleologina. Non viene precisato, tuttavia, quale sia stata l'entità del lavoro eseguito sul reliquiario, che certamente dovette esserci, e forse diverse modificazioni erano già state realizzate in un intervento non documentato se, come notato da Holger Klein (c.d.s.), appaiono già visibili in una riproduzione di Giovanni Grevembroch del 1764. Sono certamente ascrivibili a manutenzioni più o meno consistenti eseguite dopo l'arrivo a Venezia della stauroteca il fondo azzurro cosparso di fiorellini dorati, a lungo ritenuto uno smalto e rivelatosi invece una resina vegetale, e le profilature metalliche che chiudono la sagoma della croce centrale e incorniciano la parte dipinta. Anche le scene cristologiche furono integrate nelle parti lacunose e protette da uno spesso strato di vernice. Appartengono a questi interventi d'epoca moderna anche le lumeggiature dorate che, seppur non originali, si è ritenuto comunque di mantenere.

Le indagini radiografiche e il successivo completo smontaggio della stauroteca hanno dimostrato, inoltre, l'integrità dell'oggetto e l'infondatezza della notizia che la croce centrale fosse stata privata, tra Otto e Novecento, del retro e che questo si trovasse in collezione privata viennese (POLACCO 1992; ID. 1994). L'incisione del reliquiario riprodotto nella pubblicazione di Schioppalalba attesta una struttura sostanzialmente identica a quella attuale, le vicende successive di cui fu protagonista non incisero quindi sulla sua conformazione. Soppressa la Scuola della Carità con decreto napoleonico del 1806, il prezioso reliquiario fu dapprima



*Dopo il restauro, tabella centrale aperta*

acquisito dal conte Luigi Savorgnan e poi dall'abate Celotti e da questi ceduto, nel 1821, all'imperatore Francesco I d'Austria (MOSCHINI MARCONI 1955). Rientrata in Italia in seguito alle restituzioni conseguenti alla guerra del 1915-1918 (MODIGLIANI 1923), la stauroteca del cardinale Bessarione fu assegnata alle Gallerie dell'Accademia che nel frattempo avevano trovato sede proprio nell'antico complesso della Carità, venendo nuovamente collocata nel locale che fu l'antica sala dell'albergo della Scuola.

#### Bibliografia

SANSOVINO 1663, p. 282; CORNER 1749; GREVEMBROCH 1764, f. 4; SCHIOPPALBA 1767; MORELLI 1800, p. 88; MOSCHINI 1815, I, p. 197; FOGOLARI 1922-1923; MODIGLIANI 1923, pp. 63-64; PLANISCIG 1928, pp. 41-42; BETTINI 1954, pp. 35-36; MOSCHINI MARCONI 1955, pp. 191-194; LASAREFF 1966, p. 50; L. Moretti, in *Venezia e Bisanzio* 1974, n. 112; GINZBURG 1981, pp. 37, 48; POLACCO 1992; LABOWSKY 1994, pp. 287-294; F. Lollini, in *Bessarione e l'Umanesimo* 1994, pp. 451-453; Id. 1994; Id. 2001; KLEIN c.d.s.

19. Lorenzo di Niccolò di Martino  
(Firenze, documentato dal 1392 al 1412)  
*Santi Francesco e Maria Maddalena; Profeta Isaia*  
1409

« INDICE GENERALE

I due santi, raffigurati a figura intera, in piedi su un pavimento marmoreo, si stagliano contro uno sfondo dorato. Sulla sinistra san Francesco indossa il saio lacerato in corrispondenza della ferita sul costato, da cui fuoriescono raggi dorati così come dalle altre quattro stigmate su mani e piedi. Regge un libro e una croce, che in quest'opera è un grande ed elaborato pezzo di oreficeria con tabelle mistilinee alle estremità. Al suo fianco è santa Maria Maddalena, che indossa un abito rosso e un manto dello stesso colore, foderato di verde. Anche lei ha un libro, e con la mano sinistra sorregge una pisside marmorea contenente l'unguento con il quale cosparsa i piedi di Cristo durante la cena in casa di Simone il Fariseo. La pelle eburnea del suo volto è incorniciata da vellutati capelli biondi che le ricadono sulle spalle. Le due figure sono inserite in una cornice a sagomatura mistilinea con due archi a sesto acuto, sopra i quali, nella cimasa, è raffigurato il *Profeta Isaia*. Il polittico di cui la tavola faceva in origine parte è stato parzialmente ricostruito da Federico Zeri (comunicazione orale alla direzione del Museo Bagatti Valsecchi del 16 marzo 1994; citata da S. Bandera, in *Museo Bagatti Valsecchi* 2003, p. 218). La tavola in origine ne era lo scomparto destro, mentre l'elemento centrale era costituito dalla *Madonna con il Bambino* datata 1409 (cfr. BERENSON 1932, p.

302), generalmente custodita nella cappella del Noviziato (o cappella Medici) in Santa Croce a Firenze, ma attualmente depositata nei laboratori della Fortezza da Basso dell'Opificio delle Pietre Dure, in attesa del completamento del restauro per i danni dovuti all'alluvione del 1966. Del complesso si conosce anche il laterale sinistro, oggi di proprietà delle Gallerie fiorentine, che in anni recenti era conservato nel convento di San Marco a Firenze e che al momento è anch'esso depositato nei laboratori della Fortezza. Quest'ultima opera, nella quale sono raffigurati i *Santi Ludovico di Tolosa e Giuliano* e, nella cimasa, il *Profeta Geremia*, è pressoché inedita; fu attribuita a Lorenzo di Niccolò da Luciano Bellosi nel 1977 (scheda OA 09/00121921, Ufficio Catalogo della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze). Il polittico era probabilmente completato in basso da una predella, dove – come di consueto – potevano essere raffigurate storie della vita dei personaggi dipinti negli scomparti maggiori. In alto invece doveva concludersi con tre cuspidi, la cui forma poteva essere simile – magari con una carpenteria meno elaborata – a quella delle tavole che sormontano il monumentale polittico con al centro l'*Incoronazione della Vergine*, commissiona-

*tecnica/materiali*  
tempera e foglia d'oro su tavola

*dimensioni*  
136,1 × 74,5 cm  
(misurazione massima)

*iscrizioni*  
sullo zoccolo: «S(AN)C(T)US·FRANCISCUS·(CON)F(ESSO)R»  
sul rotolo retto dal profeta nella cimasa: «+ISAIA·P(R)OFE[TA]»

*provenienza*  
Firenze, Basilica di Santa Croce,  
Cappella di san Giuliano (?)

*collocazione*  
Milano, Museo Bagatti Valsecchi  
(inv. n. 998; XIII Camera Verde)

*scheda*  
Lorenzo Sbaraglio

*restauro*  
Carlotta Beccaria

con la direzione di Isabella Marelli  
(SBSAE Milano) e Lucia Pini  
(Museo Bagatti Valsecchi)

*analisi scientifiche*  
Letizia Bonizzoni, Marco Gargano  
(Dipartimento di Fisica, Università  
degli Studi di Milano)

to a Lorenzo di Niccolò nel 1402 per l'altar maggiore della chiesa di San Marco a Firenze e trasportato nel 1440 a San Domenico a Cortona per far posto alla nuova pala dell'Angelico (cfr. DE VRIES 2010, pp. 86-96, con bibliografia precedente). Come in quest'ultima opera, sulle cuspidi laterali potevano essere effigiati l'*Arcangelo annunziante* a sinistra e la *Vergine Annunziata* a destra. Nella cuspidi centrale erano forse raffigurati il *Redentore benedicente*, oppure la *Trinità*, o anche una *Crocifissione*, cioè alcuni dei soggetti che più frequentemente occupavano le parti cuspidali dei polittici fiorentini. Da sottolineare, comunque, che prima di Zeri già Adelheid M. Gealt (1979, p. 156) aveva associato tra loro i *Santi Ludovico e Giuliano* delle gallerie fiorentine e la *Madonna con il Bambino* di Santa Croce, classificandoli come lavori della bottega di Lorenzo di Niccolò. La studiosa tuttavia, travisando le parole di Crowe e Cavalcaselle (1864-1866, II, 1864, p. 25), li collegava erroneamente a un altro polittico descritto dai due studiosi che Gealt riteneva disperso: quest'opera, in passato riferita a Lorenzo di Niccolò, è oggi concordemente attribuita a Niccolò Gerini (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890 n. 8610; cfr. BOSKOVITS 1975, p. 408). L'appartenenza dei tre pannelli al medesimo polittico è confermata, oltre che dallo stile e dalla forma

delle tavole, dalle loro dimensioni: il laterale sinistro misura infatti 135,5 × 71,4 cm, vale a dire la grandezza del dipinto Bagatti Valsecchi senza le modanature ai lati, di cui l'esemplare fiorentino è sprovvisto. Lo scomparto centrale è invece, come di solito, un po' più grande dei laterali (151,2 × 76,4 cm). Ulteriori conferme vengono dalla presenza delle stesse tipologie di punzonature nelle fasce decorative che corrono lungo i bordi della cimasa, ottenute tramite l'utilizzo di tre punzoni, due a forma di fiore e uno di archetto, spesso impiegati da Lorenzo di Niccolò (cfr. SKAUG 1994, punch marks nos. 116, 312, 568). Da sottolineare anche che i retri delle tre tavole sono attraversati orizzontalmente da due incavi della medesima altezza nei quali erano incastrate le traverse che tenevano unito il polittico, e che furono rimosse allo smembramento del complesso: l'incavo inferiore, alla base delle tavole, è alto circa 19 cm, mentre il superiore, che si trova più o meno all'altezza degli archi (a circa 90 cm dalla base), misura circa 23 cm.

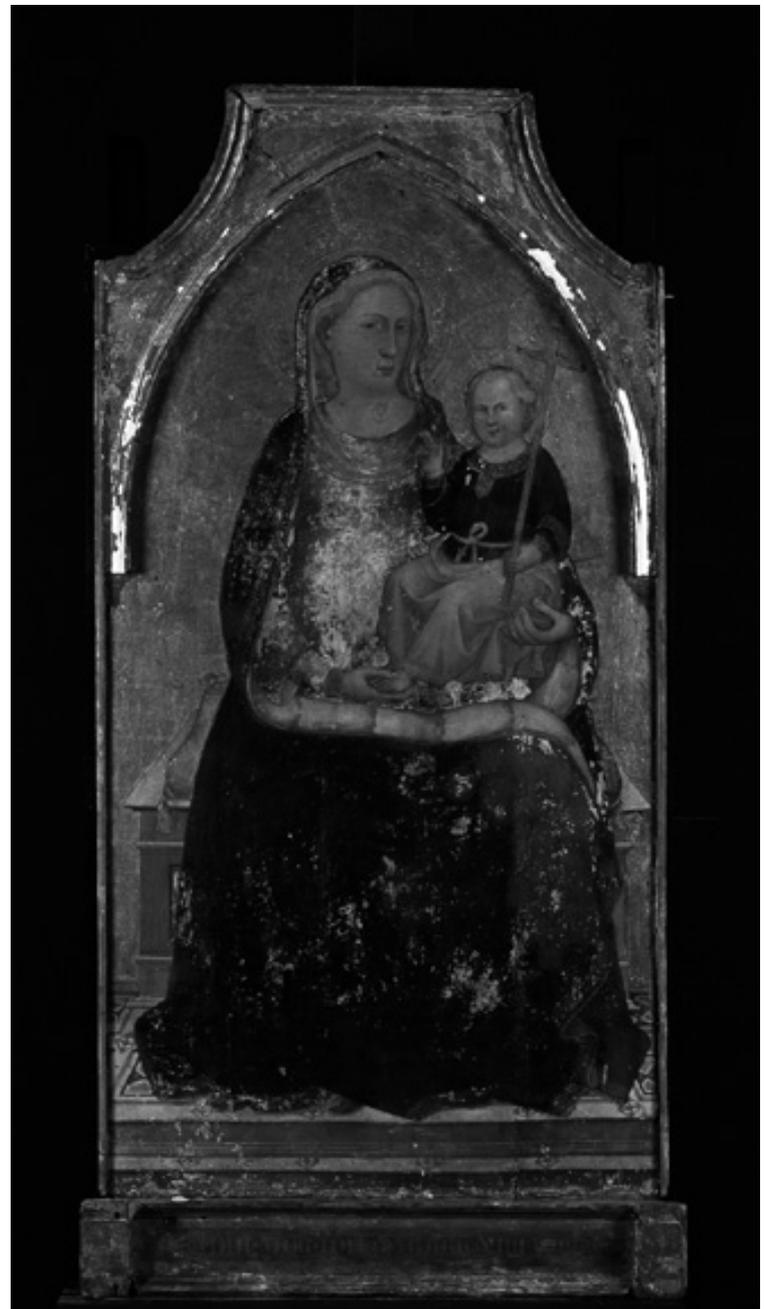
L'intervento, che si è concentrato soprattutto sulla superficie pittorica, è stato condotto da Carlotta Beccaria tra febbraio e luglio 2012 e ha potuto contare su analisi e indagini scientifiche effettuate da Letizia Bonizzoli e Marco Gargano dell'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Fisica, e su fo-



*Dopo il restauro*



*Scomparto laterale con i Santi Ludovico e Giuliano, Firenze, Basilica di Santa Croce, Cappella del Noviziato (Medici), attualmente in deposito presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze*



*Scomparto centrale con la Madonna e il Bambino, Firenze, Museo di San Marco, attualmente in deposito presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze*

tografie e riflettografie di Giuseppe e Luciano Malcangi. Dopo lo smembramento del politico, lungo tutto il fianco sinistro della tavola Bagatti Valsecchi, è stato incollato un listello – dorato sul lato frontale – largo circa 3,5 cm. Questo intervento, effettuato con tutta probabilità nell'Ottocento al fine di rendere simmetrico lo scomparto per esporlo autonoma-

mente, fu presumibilmente eseguito a Firenze, dato che il suo carattere mantiene una certa coerenza con le parti originali dell'opera, cosa che generalmente accade in misura minore nei restauri eseguiti a Milano su commissione dei Bagatti Valsecchi. La ricostruzione delle modanature della cimasa lungo i margini laterali è probabilmente dovuta al medesimo intervento.

Anche la fascia decorativa del fondo oro, ai lati, è stata malamente ricostruita con incisioni a mano libera che simulano le punzonature. Di restauro sono pure gli elementi terminali della trabeazione e le colonnine tortili. L'incorniciatura della tavola Bagatti Valsecchi subito dopo lo smembramento del politico doveva insomma avere un aspetto simile a quello che ancora

oggi conserva il laterale sinistro con i *Santi Ludovico e Giuliano*. In più l'opera milanese ha conservato la base della colonnina a destra, mentre quella che stava alla sinistra della tavola è di restauro (l'originale è tutt'ora fissata alla *Madonna con il Bambino* di Santa Croce). Quanto alla parte dipinta, lo stato di conservazione dei *Santi* Bagatti Valsecchi sembrerebbe migliore ri-



Prima del restauro

petto a quello delle altre due tavole fiorentine. L'intervento ha consentito di recuperare il tono cromatico originario, che era stato offuscato da una spessa pellicola di sporczia mista a diversi strati di vernice ossidata, rimossi insieme ad alcuni vecchi restauri pittorici scuriti. I più estesi ritocchi interessavano la piega in alto del mantello della santa e la zona inferiore del pavimento. Le lacune sono state integrate 'a rigatino' e quelle più estese sono state la-

sciate sotto livello. Il fondo dorato è in buono stato di conservazione, a parte una zona più abrasa intorno al *Profeta Isaia*.

Non è noto quando e da chi fu acquistato il dipinto in questione; probabilmente ciò avvenne verso gli ultimi due decenni del XIX secolo, periodo in cui i fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi comprarono la maggior parte degli oggetti per la loro residenza in via Santo Spirito a Milano con l'in-



Prima del restauro, retro

tento di ricostruire un'abitazione signorile rinascimentale (PAVONI 1994b). L'altro scomparto laterale proviene dalla farmacia del convento domenicano di San Marco a Firenze, dove restò fino al 1867 (come riportato nell'iscrizione a penna su un cartellino incollato sul retro: «No. 5 Estratto dalla Farmacia annessa al Convento di S. Marco di Firenze nel Febbraio 1867»). L'originaria collocazione del polittico smembrato dovette

però essere una chiesa francescana, data la presenza dei due santi appartenenti a quest'ordine. La provenienza dalla Basilica di Santa Croce dello scomparto centrale ne è una conferma. Tuttavia la cappella Medici, dove la *Madonna con il Bambino* è attestata nella prima metà dell'Ottocento (FANTOZZI 1842, p. 206), già separata dagli altri scomparti del polittico, non può essere stata la collocazione originaria dell'opera, essendo stata



Riflettografia IR

costruita oltre trent'anni dopo la data iscritta alla sua base (PAATZ 1940-1954, I, 1940, p. 560). La provenienza dalla chiesa di Santa Croce rimane comunque l'ipotesi più probabile, anche perché nel polittico è particolarmente sottolineato lo strumento della Passione a cui la Basilica è dedicata: una croce di ampie dimensioni è sorretta sia dal Bambino che dall'*alter Christus*, Francesco. Certo, in entrambi i casi non si tratta di un *unicum*,

ma è anche vero che all'attributo qui è dato particolare risalto. Da notare inoltre – come gentilmente segnalato da Giovanni Giura e Claudia Timossi – che nell'inventario redatto a metà Ottocento dei dipinti esposti nella sacrestia e nella cappella del Noviziato, dove sono annotate le provenienze di diverse opere che arrivarono a Santa Croce da altre chiese in seguito alle soppressioni, la *Madonna* datata 1409 compare senza alcuna segnalazione



Durante il restauro, dopo le fasi di pulitura e stuccatura

al riguardo, altro piccolo indizio a favore perlomeno di una sua provenienza *ab antiquo* dalla Basilica francescana (*Sculture e quadri* 1846-1855, c. 2 v).

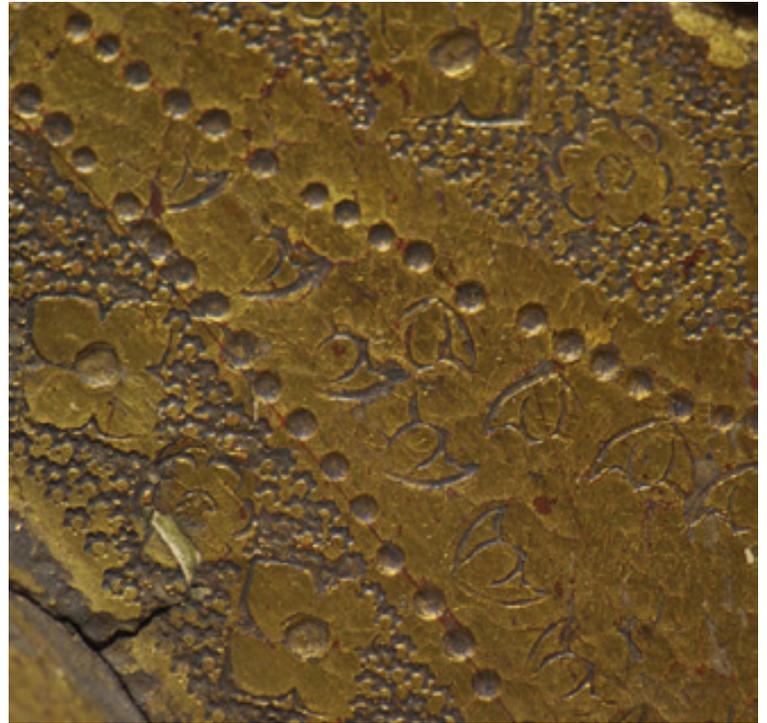
Per Santa Croce Lorenzo di Niccolò eseguì certamente gli affreschi della perduta cappella Machiavelli, e probabilmente il polittico oggi nella cappella del Noviziato raffigurante la *Madonna con il Bambino tra dieci santi*, verosimilmente eseguite per l'altare della cappella dedicata a san

Ludovico di patronato della famiglia Bardi di Vernio (su Lorenzo di Niccolò a Santa Croce, cfr. GIURA 2011, in particolare p. 32).

Un'indicazione utile per una più precisa ipotesi sull'originaria ubicazione del polittico di Lorenzo di Niccolò è la collocazione di san Giuliano sulla sinistra dello spettatore, o meglio immediatamente alla destra del Cristo raffigurato in grembo alla Madre. Si tratta della posizione più importante, general-



*Prima del restauro, particolare del lato sinistro (si osserva l'allargamento sulla fascia esterna posteriore e la zona originale)*



*Prima del restauro, particolare del motivo decorativo a fiori e archetti sul lato destro di Maria Maddalena*



*Durante il restauro, particolare della cimasa con il profeta Isaia, fase di pulitura*



*Prima del restauro, particolare a luce radente del collo di Maria Maddalena*

mente riservata al santo a cui era intitolato l'altare sul quale era posta la pala. Effettivamente a Santa Croce esisteva una cappella dedicata a san Giuliano, ed è quindi lecito ipotizzare che da qui provenga l'opera. In un elenco delle cappelle della Basilica fiorentina risalente al 1597, la cappella di San Giuliano è ricordata nel chiostro grande di Santa Croce (cfr. **MENCHERINI 1929**, p. 31), enumerata dopo la cappella dei Pazzi e prima di quella dei Cerchi (corrispondente all'attuale sala IV del Museo dell'Opera). Alfredo Cirri, agli inizi del XX secolo (**CIRRI [1865-1944]**, II, pp. 1188, 1293), sosteneva che si trovasse nel chiostro quattrocentesco, ma ignorava se fosse stata «fondata al tempo del vecchio chiostro o dopo che lo Spinelli eresse l'attuale [quello quattrocentesco]»; lo studioso sosteneva inoltre che «confinava a muro in parte con la cappella de' Cerchi». Fu fondata da un esponente della ricca famiglia fiorentina dei Mellini (cfr. **MENCHERINI 1929**, p. 31), che acquisirono nel 1486 il patronato della cappella già dei Guidalotti dedicata alla Natività della Vergine, ubicata in quel braccio trecentesco, distrutto nell'Ottocento, che divideva in due l'attuale primo chiostro di Santa Croce (cfr. **CARL 1981**). Come confermato in un memoriale del 1600 (*ibidem*, p. 223), in quel periodo quest'ultima cappella manteneva il patronato dei Mellini e la dedizione alla Natività. Mezzo secolo dopo Stefano Rosselli (1651-1657, I, cc. 328v-329r) riferiva che la cappella Guidalotti-Mellini, da lui definita «assai bella grande e magnifica», era «intitolata già in San Giuliano [...] la quale essendosi da pochi anni in qua estinta la detta famiglia, è stata conceduta all'università de' Beccai [macellai] per adunarci la loro compagnia».

È inoltre documentato che Piero Mellini lasciò una rendita per «dire ogni mattina una messa» nella cappella della sua famiglia «intitolata in san Giuliano» e posta «ne' chiostru», «nel cimitero detto de'



*Dopo il restauro, particolare del volto di san Francesco*

Mellini» (*Stratto B della Sagrestia di Santa Croce* [1606-1624], cc. XIIr, XXXIVr). Tale officiatu-  
ra – voluta da Piero di Francesco Mellini (1411-1485), figura nota agli studiosi di storia dell'arte per aver commissionato a Benedetto da Maiano il pulpito di Santa Croce e il busto che lo raffigura,

oggi al Museo del Bargello – non implica tuttavia che anche la fondazione della cappella intitolata al santo risalisse alla fine del XV secolo. Infatti, come si è visto, esisteva probabilmente già in precedenza nei chiostru di Santa Croce una cappella dei Mellini a lui dedicata, posta accanto alla cappella

dei Cerchi, e infatti lo stesso ramo della famiglia Mellini aveva, prima della sepoltura ai piedi del pulpito, una tomba di famiglia verso il fondo della navata sinistra, la cui lapide è tutt'ora esistente, dove Duccio Mellini e i suoi familiari furono sepolti a partire dalla fine del Trecento (sulla cappella Mellini



Dopo il restauro, particolare del volto di Maria Maddalena

si veda anche *Il pulpito di S. Croce* 1913, p. 244 e PAATZ 1940-1954, I, 1940, pp. 508, 625 nota 112; sui Mellini cfr. *Raccolta Ceramelli Papiani* [1896-1976], fasc. 3144, s.p., e *Raccolta Sebregondi*, sec. XX, fasc. 3515, s.p., Firenze, Archivio di Stato).  
Le informazioni su queste vicende,

comunque, non paiono del tutto chiare e coerenti tra loro. Le ricerche in merito andranno quindi approfondite per sapere di più, in generale sulla storia delle cappelle nei chiostri di Santa Croce, in particolare su quella di San Giuliano, e per confermare la proposta qui formulata sulla provenienza del

politico di Lorenzo di Niccolò che, allo stato attuale, resta un'ipotesi di lavoro.  
Riferiti alla scuola di Lorenzo di Niccolò da Gian Alberto Dell'Acqua (1974), i *Santi* Bagatti Valsecchi sono stati attribuiti direttamente alla mano dell'artista da Federico Zeri nel 1994 (vedi sopra). Il pare-

re dello studioso è stato accolto da tutta la letteratura artistica. Pittore fiorentino, Lorenzo di Niccolò di Martino collabora negli anni Novanta del Trecento con Niccolò di Pietro Gerini di cui a lungo è stato erroneamente considerato il figlio (su Lorenzo, cfr. FAHY 1978; WEPPELMANN 2007; PIERGUIDI 2007 con ampia bibliografia). Pur prendendo le mosse dalla rigida osservanza neogotica di Gerini, Lorenzo preferì adottare una consistenza più morbida per gli incarnati delle sue figure e una maggiore delicatezza nel disegnare i panneggi e nella scelta dei colori, avvicinandosi così a pittori quali Spinello Aretino, Lorenzo Monaco giovane o il Maestro della Madonna Straus. Si dimostra inoltre più attento, rispetto a Niccolò, nel collocare correttamente le figure nello spazio. Il politico datato 1409, di cui i *Santi* Bagatti Valsecchi costituivano lo scomparto destro, appartiene all'ultima attività del pittore ed è avvicicabile ad altre sue opere della maturità come l'*Incoronazione della Vergine e santi* del Museo dell'Opera di Santa Croce a Firenze, datato 1410 e proveniente dal monastero di San Salvi (GIURA 2011, p. 40 nota 21). In questa fase Lorenzo cerca di adeguare i suoi modi alle novità tardogotiche, allungando le figure, ricercando pose più eleganti e aggraziate e addolcendo ulteriormente incarnati e cromie. Così le figure di *Santi* del Museo Bagatti Valsecchi, nonostante mantengano forme monumentali in continuità con la tradizione trecentesca fiorentina, reggono con grazia raffinati oggetti d'oro e di marmo, scambiandosi sguardi accostanti e indefiniti.

#### Bibliografia

DELL'ACQUA 1974, p. 17, n. 998; PAVONI 1994b, p. 44; S. Bandera, in *Museo Bagatti Valsecchi* 2003, p. 218, n. 291; MARANI 2003, p. 207.

20. Bartolomeo di Tommaso  
(Foligno, Perugia 1408 ca - Roma ante 1454)  
*Adorazione del Bambino*  
1427-1430 ca

*tecnica/materiali*  
tecnica mista su tavola

*dimensioni*  
130,2 × 56,5 cm  
(campo pittorico, altezza  
alla cuspide 107,5 × 42/42,5 cm)

*provenienza*  
Fossombrone (Pesaro e Urbino)  
chiesa di Sant'Agostino

*collocazione*  
Milano, Pinacoteca di Brera  
(inv. Nap. 534, inv. gen. 72,  
reg. cron 198)

*scheda*  
Emanuela Daffra

*restauro*  
Restauro Beni Culturali  
di Anna e Luigi Parma

con la direzione di Emanuela Daffra  
(SBSAE Milano)

*indagini fisico-chimiche*  
CSG Palladio; Fabio Frezzato

*indagini fotografiche*  
Roberto Giuranna, Patrizia  
Mancinelli (Pinacoteca di Brera,  
Laboratorio Fotografico)

#### « INDICE GENERALE

Rosa e verdi a contrappunto, lacche, piccole gore scarlatte, blu di lapislazzulo. Ma soprattutto oro, tanto oro. L'inedito fulgore con cui si presenta ora questo spicchio di paradiso, dove la Vergine bionda medita pregando sul robusto Bambino, invita a riesaminare un dipinto che sino a ora ha goduto di trattazioni precise ma sintetiche, quasi degli aforismi.

Era probabilmente la parte centrale di un insieme più ampio, che la qualità dei materiali impiegati ci fa immaginare di grande prestigio, giunto a Brera il 10 giugno 1811 e registrato al numero 534 dell'Inventario Napoleonico con una provenienza da San Giacomo a Pergola (CLERI 1992, con bibliografia specifica precedente). Invece un riscontro con gli elenchi che accompagnavano gli imballi provenienti dalle Marche (Milano, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano, Archivio antico, parte 1, 16) conferma che viaggiò in una cassa (la 6E) con opere provenienti da Fossombrone e Sant'Angelo in Vado. Una nota del medesimo elenco la dice «spedita per sbaglio ma per essere notata nel processo verbale hanno dovuto inoltrarla» permettendo così di sciogliere ogni riserva circa la provenienza, già segnalata prudentemente come ipotesi (DROGHINI 2003), dalla chiesa degli agostiniani a Fossombrone. Attribuita genericamente a 'scuo-

la greca' e come tale esposta, dalla seconda metà del XIX secolo compare nelle guide del museo (ad esempio *Pinacoteca* 1877, p. 68) come opera di Jacobello del Fiore, sull'onda della provenienza marchigiana e dell'avvolgente andamento dei panneggi. Tuttavia, pur rimanendo il dipinto nelle sale venete, già nel catalogo di Malaguzzi Valeri (MALAGUZZI VALERI 1908, p. 108) un punto di domanda accompagna il nome dell'autore. Dopo la prima guerra mondiale (MODIGLIANI 1935, p. 96) fu ascritto alla scuola marchigiana della prima metà del XV secolo per poi attestarsi, grazie a una comunicazione orale di Longhi, citata tanto da Zeri quanto nella documentazione interna del museo, su Bartolomeo di Tommaso, dal cui catalogo non fu più tolta (ZERI 1961, p. 52; ZANOLI 1969, pp. 64 ss.; SENSI 1977; TOSCANO 1977; SILVESTRELLI 1987, p. 573; CLERI 1992; MARCELLI 2004; MAZZALUPI 2007; DE MARCHI 2008; MAZZALUPI 2008; COLTRINARI 2010).

A tutt'oggi l'analisi più completa del dipinto resta la pagina di Federico Zeri (ZERI 1961) che con puntualissime osservazioni lo data entro il 1430 e ne radica la cultura in terra marchigiana, nella costiera adriatica segnata dalla presenza di Andrea de' Bruni da Bologna e dai suoi umori caustici, tra quello che allora era noto con il nome di comodo di Carlo da Camerino (ora

divenuto lo storico Olivuccio di Ceccarello, cfr. MARCHI 2002) e Arcangelo di Cola.

Da allora gli ampliamenti del catalogo di Bartolomeo, la messe di documenti che lo riguardano e, da ultimo, le puntualizzazioni sulla scuola di Ancona (*Pittori ad Ancona* 2008), non hanno spostato i termini dello specifico problema. Bartolomeo, nato intorno al 1408 (SENSI 1977, p. 108; MAZZALUPI 2008, p. 176) da un *calzolarius* di Foligno, seguì gli spostamenti paterni legati al commercio del cuoio e dei pellami, formandosi nelle Marche dove i documenti a partire dal 1425 lo dicono a Ancona, a Recanati e poi in Romagna, in stretto rapporto con due dei pittori più importanti all'inizio del secolo, Olivuccio di Ceccarello e Pietro di Domenico da Montepulciano e con le loro botteghe.

Piuttosto si registrano valutazioni diverse sul peso che nella formazione del giovane hanno avuto l'uno e l'altro pittore (MAZZALUPI 2007; DE MARCHI 2008; MAZZALUPI 2008; COLTRINARI 2010, n. 41). Per questo la migliore lettura di un'opera aurorale quale questa porta dati significativi di ragionamento.

Non che l'aspetto del dipinto sia radicalmente mutato, ma l'unico restauro documentato, condotto da Giovanna Turinetti nel 1980, dopo aver eliminato le parti posticce dell'incorniciatura e sanato i

danni strutturali, davanti a una pellicola pittorica in condizioni molto discontinue aveva saggiamente ritenuto di attenersi a una pulitura superficiale. Le foto agli infrarossi eseguite prima dell'odierno intervento mostrano una superficie che alterna porzioni assai impoverite – e successivamente velate dal restauro –, come il volto della Vergine e il corpo del Bambino, ad altre quasi intatte, come i volti degli angeli. È stata perciò determinante la rimozione dello strato superficiale costituito da protettivi alterati, fosfati e ossalati, che attutiva lo splendore delle tinte, annullava i dettagli, rendeva impercettibili i molteplici passaggi di piani appiattendolo l'immagine e conferendole l'«austerità cupa e solenne di un idolo affumicato» con la quale la caratterizzava Zeri (ZERI 1961, p. 52).

Esaminiamola dunque con attenzione.

Si è scritto che la tavola doveva probabilmente trovarsi al centro di una struttura più complessa: lo fanno pensare l'ampio scasso orizzontale che corre sul retro a circa due terzi di altezza e quelli verticali sui lati lunghi, forse funzionali ai raccordi di un insieme articolato. Non ci sono però tracce di cavicchi o altre connessioni con elementi laterali e ciò lascia aperta l'eventualità che si trattasse di una pala singola. Poiché il tavolato è stato resecatato lungo tutto il perimetro non è possibile abbracciare per ora



*Dopo il restauro*



*Prima del restauro*



*Prima del restauro, verso*



*Prima del restauro di Giovanna Turinetti del 1980*



*Durante il restauro, fase di stuccatura*



*Prima del restauro, ripresa IR, particolare del Bambino e del manto*

con sicurezza l'una o l'altra ipotesi. Di certo, invece, il campo pittorico è integro: lungo il lato destro la preparazione sale leggermente e sul piano di fondo si leggono ancora bene le incisioni che segnavano le mezzerie per il posizionamento della cornice originale, posta

in opera prima che la carpenteria fosse ammannita. Dobbiamo perciò completare l'insieme con una cuspide sopra gli angeli adoranti – il pensiero va a un esempio più antico quale il polittico di Francesco d'Antonio da Ancona conservato al Museo Puškin di Mosca – e

colonnine tortili simili a quelle che chiudono i singoli scomparti nei polittici di Bartolomeo alla Vaticana o alla Galleria Nazionale delle Marche.

L'effetto sarebbe stato quello di uno spazio non articolato in profondità e compresso ai lati contro il gruppo divino che, solo, doveva emergere grazie alle scalature spaziali con cui è costruito. Queste si percepiscono nella posa del Bambino; nel manto, che ora possiamo inseguire in tutte le morbide pieghe replicate attorno al capo della Madonna, sulle spalle, sulle ginocchia; nell'andirivieni del velo che copre Gesù, passando tra le gambe per scivolare poi docilmente in avanti seguendo il mantello pesante. Quanto anche il chiaroscuro ne fosse partecipe lo si intuisce dal manto o dalle parti di incarnato meno sciupate, che mantengono ombre fumose e apici luminosi. Qui l'arrotondarsi dei volumi era letteralmente inseguito, a partire dal fondo verde lasciato trasparire nei massimi scuri, da una fitta tessitura di pennellate

rosa, rialzate alla fine con minuti colpi di biacca.

La fascinazione esercitata sul pittore da una spazialità intesa come attributo dei singoli corpi e non come organica composizione di uno spazio unitario che tutti li contiene si legge bene poi nel cerchio degli angeli, schiacciati dai lobi della cornice in un non luogo, ma che inclinano i volti secondo un vero e proprio campionario di scorci possibili.

La convivenza di registri alternativi è sotto vari aspetti la cifra tipica del dipinto.

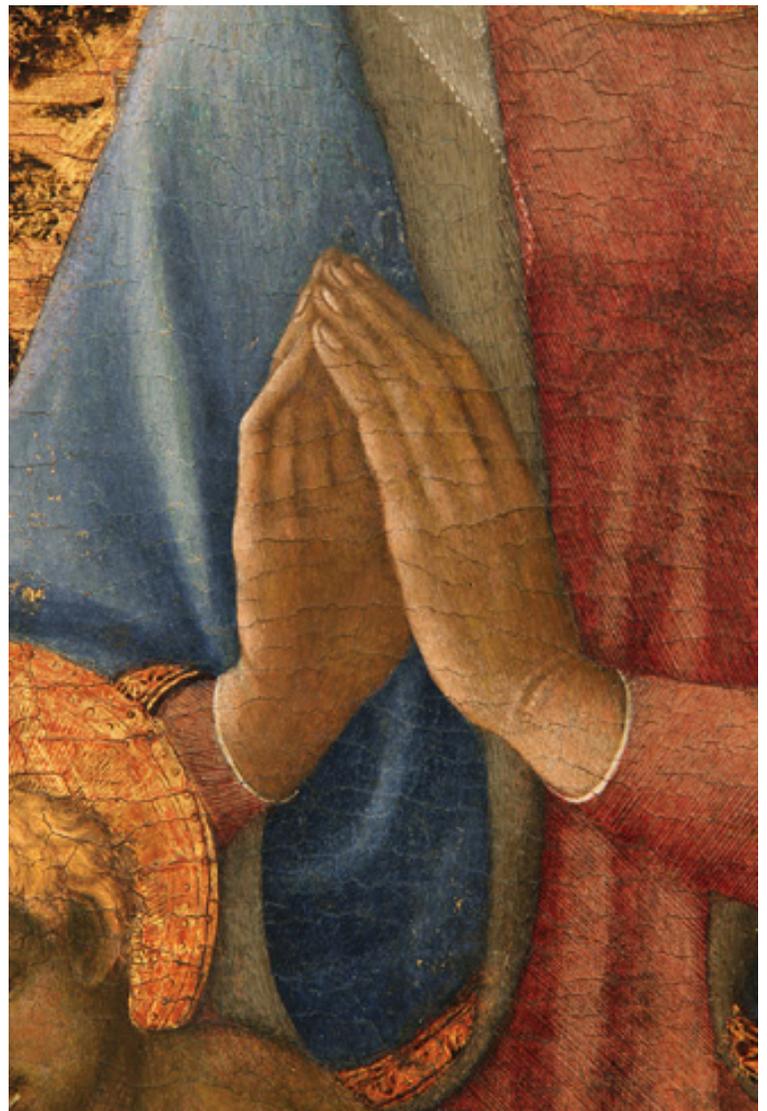
Le stesure morbide non annullano la grinta espressionistica che sarà poi sempre tipica di Bartolomeo, e che traspare nell'articolazione delle mani della Vergine, nell'insistere sulle pieghe della pelle, nella vivacità un po' ferina del Bambino, vispo come un satirello. Così la manipolazione dei metalli mira sia all'esaltazione di materiali preziosi e fulgenti sia alla mimesi naturalistica. La lamina d'oro è lavorata con incisioni, linee, semplici punzoni



*Prima e dopo il restauro, particolare della mano del Bambino*



*Durante il restauro, particolare, prove di pulitura*



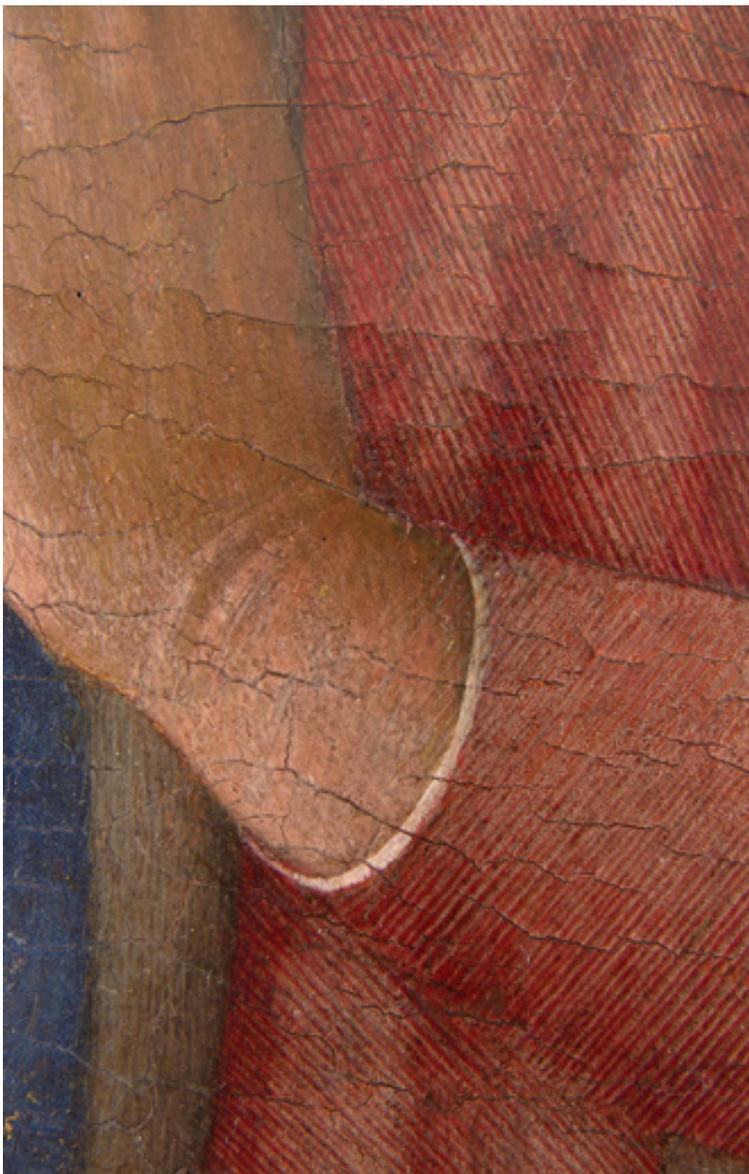
*Dopo il restauro, particolare delle mani della Vergine*



Dopo il restauro, particolare del Bambino e del manto



Dopo il restauro, particolare dell'incarnato della Vergine



Dopo il restauro, particolare della lavorazione sull'abito della Vergine

circolari variamente associati a creare superfici di diversa lucentezza, come per il nimbo crocesignato del Bambino. Nel drappo che copre il trono l'oro è opaco perché incavato da lunghe linee parallele così da alludere al fondo di un damasco chiuso da una linea rossa. Anche nella veste della Vergine la foglia d'argento è schiacciata dal bulino in fitti solchi. Le pieghe sono segnate da pennellate di lacca rossa e, a conclusione, sull'intera superficie è stesa un'ulteriore velatura di lacca che, raccogliendosi nelle parti incavate, dà vita a una regolare rigatura. Ne deriva un'immagine programmaticamente sontuosa, non solo per i materiali usati, ma anche per quelli riprodotti. Il broccato imita infatti un vertice virtuosistico della produzione tessile, fingendo un velluto alluciolato verde a due altezze: la parte centrale, più corposa, è realizzata con uno strato di pigmento velato di lacca, successivamente graffito per restituire gli occhielli d'oro dell'alluciolatura, mentre quella più bassa è resa attraverso la sola lacca trasparente. Sotto i piedi della Vergine è forse uno sciamito orientale, doppiato di rosso e decorato, regalmente, da grifoni. Una simile profusione di stoffe pregiatissime che finisce per annullare l'architettura del trono ha come unico paragone Gentile da Fabriano, che nello stesso modo stende dietro la Madonna del Po-

littico Quaratesi un sontuoso campionario di sete e velluti, anche se possiamo citare un più modesto antenato forse anconetano nella *Madonna dell'Umiltà* di recente attribuita ad Andrea de' Bruni (DE MARCHI 2008, pp. 27-28).

Se dopo questo scrutinio torniamo all'interrogativo circa l'alunato di Bartolomeo di Tommaso presso Olivuccio di Ceccarello piuttosto che Pietro di Domenico da Montepulciano, a prima vista i paralleli più immediati sembrano essere con opere di quest'ultimo: la posa del Bambino riecheggia quella del piccolo Gesù nella *Madonna dell'Umiltà* del Metropolitan (1420) di ipotetica provenienza anconetana (MAZZALUPI 2008, p. 133). Il tema del Bambino coperto da un velo e l'eco gentiliana possono venire dalla medesima fonte (DE MARCHI 1998, pp. 276-281; ID. 2004, pp. 13-23) e segni di legami tra i due artisti sono stati individuati nell'affresco realizzato da Pietro per San Marco a Osimo databile con buona sicurezza tra il 1428 e il 1429 (MAZZALUPI 2008, p. 143) e che può funzionare da riferimento cronologico per la tavola di Brera. Non stupisce dunque che De Marchi collochi la formazione di Bartolomeo presso Pietro di Domenico (DE MARCHI 2008, pp. 53-54).

Però la tecnica pittorica – dato di tramando essenziale all'interno di una bottega – esibita nel nostro di-



*Dopo il restauro, particolare della corona sul capo della Vergine*

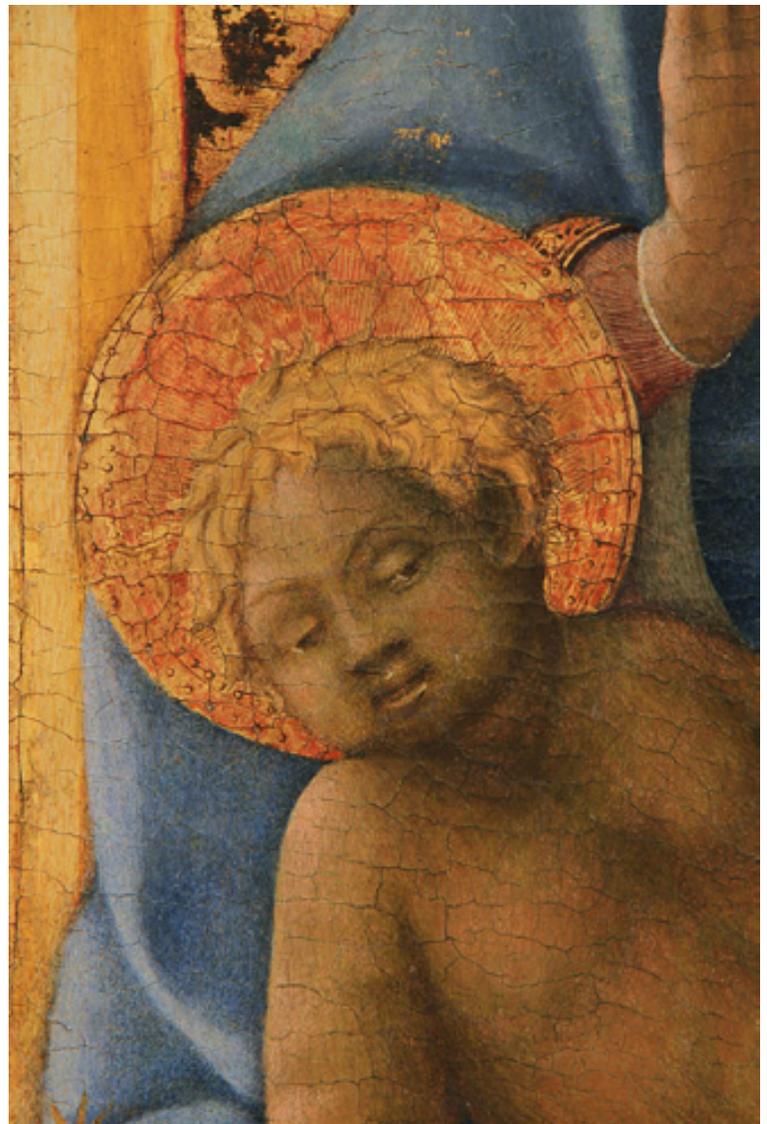


*Dopo il restauro, particolare del gruppo di angeli sulla sinistra*

pinto è molto più vicina a quella di Olivuccio: lo dimostrano la costruzione degli incarnati a partire dagli scuri, la resa delle trasparenze. La stessa attitudine alla sperimentazione del maestro camerte, il suo estro vivace ed eccentrico sono fratelli di quelli che animeranno il percorso creativo di Bartolomeo. È dunque più convincente pensare che la prima formazione di quest'ultimo sia avvenuta presso Olivuccio (vedi anche COLTRINARI 2010, p. 66) ma che, verso lo scadere del terzo decennio, complice l'incarico di concludere per il convento di San Francesco ad Ascoli (MAZZALUPI 2008, pp. 172-177, doc. 53; COLTRINARI 2010) un'opera iniziata da

Pietro di Domenico, Bartolomeo sia stato affascinato da quello che De Marchi (2008, p. 43) definisce il «linguaggio tutto latte e miele» di quest'ultimo.

Che per il folignate si sia trattato di una fascinazione momentanea è confermato da un confronto tra la nostra tavola e la successiva opera datata, il trittico per San Salvatore a Foligno, che sappiamo concluso entro il 1432 (MARCELLI 2004, con bibliografia precedente). Qui i ritmi spezzati, le anatomie nervose e stirate che nella *Madonna* di Fossombrone fanno capolino come marchi inconfondibili appena velati da molli eleganze, finiscono per farla da padroni segnando il preva-



*Dopo il restauro, particolare del volto nimbo del Bambino*

lere del tono visionario che di Bartolomeo sarà sempre proprio.

#### Bibliografia

*Pinacoteca* 1877; MALAGUZZI VALERI 1908; ZERI 1961; ZERI 1963; ZANOLI 1969; SENSI 1977, p. 24; TOSCANO 1977; SILVESTRELLI 1987; CLERI 1992; DROGHINI 2003, pp. 172-173; DE MARCHI 2008; MAZZALUPI 2008; COLTRINARI 2010.

21. Ignoto  
*Crocifisso*  
seconda metà del XV secolo

*tecnica/materiali*  
scultura lignea policroma

*dimensioni*  
256 × 154 cm

*provenienza*  
Castiglione a Casauria (Pescara),  
abbazia di San Clemente

*collocazione*  
L'Aquila, deposito del Museo  
Nazionale d'Abruzzo (inv. OPS2142)

*scheda*  
Elisa Amorosi

*restauro*  
Silvia Pissaggioia

con la direzione di Lucia Arbace  
(SBSAE Abruzzo)

« INDICE GENERALE

Prelevato per motivi di sicurezza il 14 dicembre 1982 dall'abbazia di San Clemente a Casauria, ove era esposto sul lato destro della nuda parete di controfacciata, il crocifisso venne trasferito al Museo Nazionale d'Abruzzo, nel Castello Cinquecentesco dell'Aquila.

L'eccellente livello di qualità dell'imponente, intensa figura del Cristo, benché notevolmente intaccata nella sua integrità materica, venne rilevato in una rara monografia, dedicata nel 1975 all'abbazia, nel cui corpo, alle pagine 102-105, sono riservate alla scultura quattro facciate, evidenziate rispetto alle altre per essere su fondo nero: in esse, la presentazione del crocifisso è significativamente incentrata nell'analisi della mutevole espressione del volto, riprodotto sia nella veduta frontale che in quelle laterali, acutamente rappresentative della fase culminante dell'agonia del Cristo, nel momento estremo che precede la morte; a efficace commento delle tre immagini, sono riportate, in didascalia, le ultime sue parole: «Padre, perdona loro, perché non sanno quello che fanno»; «Mio Dio, perché mi hai abbandonato?»; «Tutto è compiuto» (*Abbatia Sancti Clementis* 1975, p. 105).

Null'altro si registra al riguardo: nonostante la prolungata permanenza nel Museo Nazionale d'Abruzzo, dapprima nel locale Laboratorio di restauro, dove fu sottoposta a un intervento di disinfestazione e con-

solidamento e, a partire dal 1985 nei depositi, dove sino ad ora è stata conservata, la scultura è rimasta sconosciuta. Né risulta documentata una più antica provenienza, anche a fronte della richiesta di restituzione dell'opera, avanzata nel dicembre 2008 dal Comune di Pescosansonesco, il quale ne sosteneva l'originaria appartenenza alla chiesa di San Giovanni Battista, distrutta da una frana che aveva investito il paese, agli inizi degli anni Trenta del secolo scorso; richiesta che traeva spunto dalla citata monografia, in cui il compilatore della scheda, il padre barnabita Filippo Parenti, affermava che la «pregiata scultura» era a San Clemente a Casauria da una «trentina di anni» e vi era stata portata da Pier Luigi Calore (1858-1928), cittadino di Pescosansonesco. Calore, curatore per incarico del re d'Italia dei restauri dell'abbazia, allora in stato di abbandono al punto di essere ridotta a ricetto di greggi e pastori, si dedicò con grande impegno al suo recupero, tanto da essere definito 'l'uomo dell'Abbazia', ma si scontrò con la Soprintendenza archeologica delle Marche che estendeva, a quel tempo, la sua competenza anche all'Abruzzo e gli impose di sospendere i lavori.

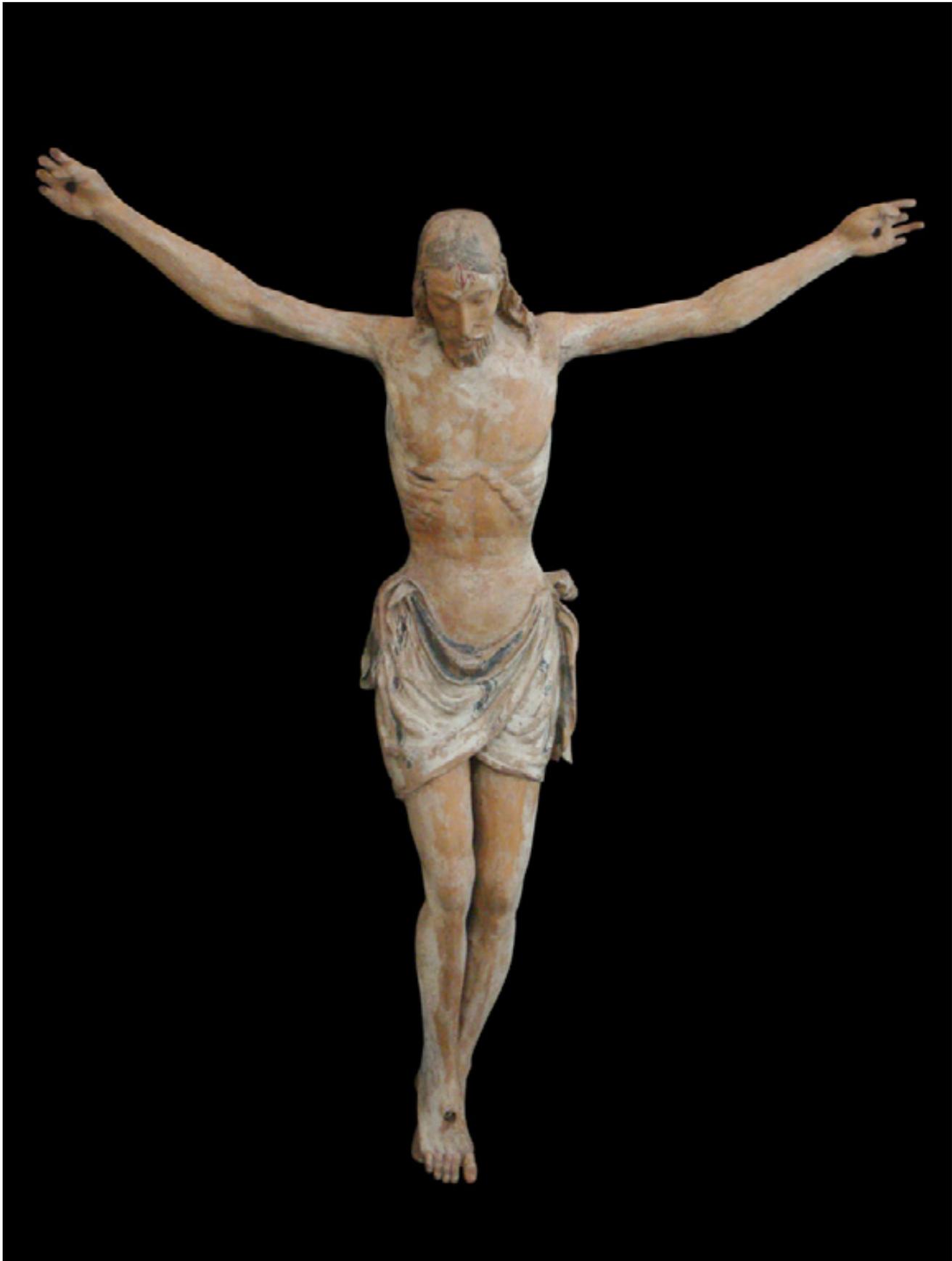
In realtà, il dato non può assumersi per attendibile, non fosse altro che per strette ragioni anagrafiche, essendo Calore venuto a mancare nel 1928, prima del rovinoso

evento di cui sopra. Dell'operazione di messa in sicurezza delle opere coinvolte nel disastro, si fa peraltro menzione in una nota del 24 ottobre 1934, prot. n. 04734, pos. 11, conservata nell'Archivio Storico della Soprintendenza, con cui Francesco Verlengia, che firma per conto del soprintendente della Regia Soprintendenza d'Arte Medievale e Moderna dell'Aquila, impartisce alla direzione del Corpo Reale del Genio Civile l'ordine di recuperare i «preziosi pezzi d'opera scolpiti in pietra, esistenti sulla facciata della distrutta chiesa di San Giovanni Battista di Pescosansonesco», in attesa di essere murati sulla facciata dell'erigenda, nuova chiesa all'Ambrosiana. Né del crocifisso, né di altre opere mobili si fa cenno, il che fa presumere che fossero state ricollocate *in loco*, a cura dello stesso parroco; sembra inoltre improbabile che la comunità locale accettasse di essere privata di una delle poche opere scampate alla distruzione. Non si spiega peraltro come mai Verlengia, redattore di numerose schede di opere d'arte, tra cui quelle di Pescosansonesco, abbia ommesso di catalogare questo importante crocifisso. Tutto porta a escludere che, all'epoca, ovvero negli anni Trenta, in cui l'attività di schedatura ebbe per la prima volta notevole impulso, nella chiesa di San Giovanni Battista vi fosse il crocifisso; è anche da escludere che fosse conservato nella chiesa di San Nicola,

la quale, per quanto si apprende da Antinori, già nel 1566 aveva perso ogni arredo sacro (*TROPEA* 1983, pp. 23-24).

Pertanto, allo stato attuale delle conoscenze, non si ravvisano elementi di sorta che consentano di risalire ad altre precedenti collocazioni, rispetto a quella accertata dell'abbazia di San Clemente a Casauria, di cui l'opera è da ritenere, fino a prova contraria, pertinente. Quanto alla conservazione, rilevanti appaiono le cadute, non solo degli strati pittorici, ma anche della preparazione a stucco che costituiva una componente essenziale della ricercata tecnica d'esecuzione di quest'opera, come si evidenzia in particolare nel volto, mentre le perdite della materia lignea sono localizzate nelle mani e in un piede, privi delle dita.

La scultura, posta su una croce non originale, è stata intagliata a tutto tondo: le gambe e il busto sono stati ricavati da un unico grande blocco di legno, al quale sono stati assemblati, per la realizzazione delle braccia e della testa, in due parti, altri elementi, calettati con colla e cavicchi lignei e con perni metallici forgiati a mano. Nel corso del restauro, sono stati individuati altri tre inserti originali: il pollice della mano destra, la piega all'estremità destra del perizoma e parte del gomito del braccio destro. Nel retro della testa, è visibile la linea di giunzione, mascherata, sul davan-

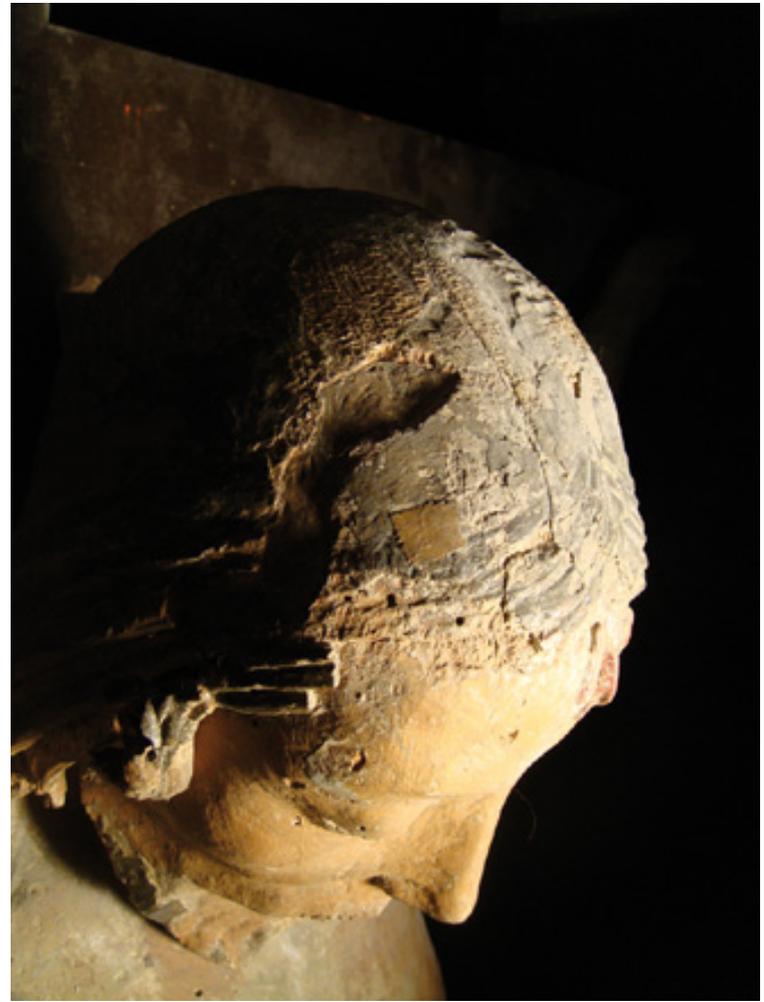




*Prima del restauro*

ti, dalla barba e dalle clavicole; due cavicchi uniscono la testa al busto. Dietro alle spalle, si rileva uno spesso inserto trasversale con funzione di rinforzo, fissato con due elementi metallici, e un massiccio gancio, per sospendere il Cristo alla croce. Una tela a trama piuttosto larga, probabilmente di lino, è stata applicata da tergo, lungo la fascia mediana del busto. Com'è noto, la tela era utilizzata per rinforzare le parti più fragili, in specie le giunzioni, e veniva anche frapposta, sotto alla preparazione, per limitare i danni connessi ai movimenti del legno; non di rado, ci si avvaleva della tela anche per completare il modellato. Sempre nel retro, si evidenzia un'ampia e profonda cavità, dovuta allo svuotamento del tronco, con cui venne realizzata la scultura, pratica cui si faceva ricorso per

ovviare alla formazione di fenditure del legno. Essa appare vistosamente annerita, probabilmente a seguito di un procedimento di affumicatura, cui si ricorreva, insieme alla bollitura in 'acqua chiara', per rendere il legno meno sensibile alle variazioni termo-igrometriche e all'attacco dei tarli. Nella testa, la barba e i capelli appaiono profondamente segnati dalla caduta di ampie porzioni della preparazione in stucco che completava l'intaglio, rifinendone il modellato, al punto che il legno si presenta in buona parte a vista, specie nella barba e nelle ciocche dei capelli. Da segnalare, un insolito, finissimo particolare che s'intravede a mala pena: una sottile, frivola treccina, dall'intaglio accurato, che si snoda dietro l'orecchio. Per contro, nella zona della nuca, la capigliatura ap-



*Prima del restauro, particolare della testa*

pare sommariamente percorsa dai nudi solchi della sgorbia. Quanto alle braccia e alle gambe, esse sono perfettamente intagliate e accuratamente rifinite, anche sul retro; del piede destro, si conservano le dita, intagliate a parte, mentre il sinistro ne è privo ed è resecato dell'arcata plantare, forse per adattarlo alla superficie della croce di rifacimento. Una sottile rasatura superficiale di preparazione, di colore chiaro, probabilmente a base di gesso e colla, è stata utilizzata negli incarnati per rifinire l'intaglio del legno e accogliere il colore; strati preparatori più consistenti, determinanti per la resa plastica, vennero usati per completare la barba, la chioma e la calotta del capo nonché per modellare particolari a effetto, come i rivoli di sangue sulla fronte e i capelli. Dei due lembi aggettanti del peri-

zoma, quello di destra è stato intagliato in un massello di legno a parte, mentre quello di sinistra risulta direttamente, e tanto più realisticamente, ricavato da un brandello di tela impregnato di stucco. L'artista si è servito dello stucco anche per colmare due mancanze del legno, ai lati del collo: tali stuccature, malferme, sono state consolidate e non rimosse, nel corso del restauro. Le residue tracce di policromia che si conservano nel succinto perizoma, negli occhi, nel sangue della fronte, si dimostrano all'altezza dell'elevata qualità del modellato, in un riuscito connubio di valori plastico-pittorici. Si presume che la pellicola pittorica, non analizzata nel corso del restauro, sia costituita da una tempera. Carattere saliente dell'opera, è la forma allungata, longilinea del cor-



*Durante il restauro, particolare del busto dopo la pulitura*



*Durante il restauro, particolare della testa dopo la pulitura*



*Durante il restauro, particolare del fianco, reintegrazione*

po che conferisce un empito di rara eleganza alla imponente figurazione. Di grande effetto il nobilissimo appiombamento del corpo, da cui il dolore sembra essere svanito nonché l'apparente levità delle braccia, come liberate da ogni tensione, la cui ampia apertura si mantiene ortogonale rispetto all'asse del corpo. Affusolate e finemente modellate, le gambe, appena flesse, scendono dritte, di poco discoste; i piedi,

traffitti da un unico chiodo, sono perfettamente sovrammessi. Sui fianchi, si adagia un corto perizoma che si abbassa con naturalezza sull'addome: si tratta di un drappo leggero, addobbato con grande attenzione all'effetto decorativo, vedi la felice soluzione degli abbinamenti di risvolti e strisce, ottenuta giocando sul contrasto dei colori. Le morbide pieghe trasverse si raccolgono su ambo i lati, for-

mando lembi diseguali: quello di destra fuoriesce più corto, rimboccato in una gora con un profondo sottosquadro; quello di sinistra è annodato e scende più lungo e dritto, appena mosso da poche pieghe verticali, ad andamento parallelo. Nella rappresentazione del corpo, dalle distese, delicate anatomie, si stempera e si dilegua ogni residuo di tensione drammatica, di cui non si conserva ricordo, se non nel paten-

te squarcio del costato, da cui deve essersi staccato il fiotto di sangue in pastiglia: un modellato naturale che rinuncia a ogni accentuazione, costruito con un accostamento sapientemente equilibrato di masse, per lo più lisce e tornite, dove la luce scorre e si dilata a formare una resa anatomica morbida, sensibilmente arrotondata, in cui le linee salienti dei tendini delle braccia, dei piedi e delle mani e la lieve depressione epigastrica affiorano, appena sottopelle, fino alle pieghe del perizoma, dove la luce si ferma e si addensa. Il corpo, caratterizzato da un'accentuata strozzatura in vita, sembra ancor più illeggiadrito dalle cadenze decorative del perizoma, bene accordate e integrate nella visione generale dell'opera.

Questa pacata realizzazione naturalistica vira di colpo nel crudo realismo del volto scarnito, aspro e tormentato, il cui espressionismo, potente ed essenziale, sembra essere esaltato, piuttosto che diminuito, dalla caduta di ampi brani della preparazione.

La testa è reclinata in avanti, dritta sullo sterno; l'ovale del volto scavato è allungato e affilato; le gote emaciate sono tese sugli alti zigomi; gli occhi, stravolti, quasi del tutto dischiusi; il naso è dritto, la fronte regolare; la bocca socchiusa, evidenzia il labbro inferiore più carnoso, lasciando intravedere i denti e la lingua anelante del morente; i capelli, dalla consueta spartitura centrale, sono diversamente disposti: a sinistra, le ciocche girano dietro l'orecchio mentre a destra lo coprono con grande naturalezza; la barba, corta e bipartita, scandita in una serie di piccoli ciuffi, dai solchi paralleli dell'intaglio, era in origine rifinita dal modellato a stucco di cui si conserva solo un breve tratto a sinistra.

Nel volto, è concentrata l'espressione dell'estrema sofferenza, con una singolare definizione patetico-drammatica, ribadita in ogni dettaglio: la resa anatomica è accentuata dall'affilatura dei tratti, dalla pelle tirata sugli zigomi, dalle asimmetrie dei capelli e degli occhi dischiu-

si: volto trasformato in maschera tragica in cui l'artista ha inteso cogliere il momento supremo in cui il Cristo esala l'ultimo respiro.

Tutto concorre alla messa a punto di questa nobilissima figurazione, entro cui sembra acquietarsi, con signorile compostezza, nei sottili trapassi delle leggiadre anatomiche, scevre da ogni enfaticizzazione e come rilassate nell'imminenza della fine, tale da suscitare al massimo grado la tenerezza del compianto. L'opera ostenta, nel procedimento esecutivo dell'intaglio e nell'uso della preparazione e del colore, una sicurezza tecnica tale, da far supporre che l'artista abbia avuto a riferimento un modello o che fosse specializzato in produzioni consimili.

Gran parte del potere di suggestione del Cristo di San Clemente risiede nella testa, che è diritta e conferisce alla figura un particolare e singolare effetto espressivo, tra lo spasimo e l'abbandono. Del fatto che si tratti della testa originale e non di un rifacimento, fanno fede l'omogeneità della materia lignea e la continuità dei segni della sgorbia, praticati ad assemblaggio avvenuto e visibili, ai lati del volto e nel retro. Del tutto avulso dalla trattazione anatomica della testa e delle spalle, l'inserto orizzontale che copre, da tergo, la cavità del legno e funge da rinforzo per sospendere il Cristo alla croce.

A una chiara tendenza di gusto rinascimentale, corrispondono l'incisività dei valori formali, l'efficace resa naturalistica e la drammatica umanità del volto: nella sua bruciante espressività, per quanto consentito a una corretta lettura dalla perdita di gran parte della policromia, che nei volti assume una determinante funzione plastica, sembrano ravvisarsi echi e suggestioni dell'ultima produzione di Donatello. Laddove, nel corpo, sull'intenso plasticismo di marca fiorentina, prevale un senso di eleganza tardogotica che si coglie nei lineamenti regolari del volto, nella descrizione minuta di alcuni particolari, nelle slanciate proporzioni,



*Durante il restauro, particolare del piede, stuccature*



*Durante il restauro, particolare della mano, stuccature*



*Durante il restauro, particolare della spalla, stuccature*



*Durante il restauro, particolare, tassello di pulitura*

nel sentore di un che di tenero e pittoricamente fuso nella modellazione tenue e sfumata.

Non di rado, i crocifissi erano repliche di archetipi veneratissimi, spesso andati perduti, riconducibili a filoni tradizionali di ampissima diffusione che potevano risultare molto distanti fra loro, sia *strictu sensu* che sotto il profilo culturale. Tale assunto è ben rappresentato

dalla fortuna del modello iconografico del 'crocifisso gotico doloroso', espressione di una passionalità aspra e violenta, con esiti anche brutali nelle tipiche ostentazioni patetico-pietistiche, la cui diffusione, ampiamente configurata da De Francovich, sebbene ridimensionata in tempi recenti (SEMFF 1984), perdurava ancora nella seconda metà del Quattrocento nei vari centri

italiani, grazie all'attività di scultori girovaghi, i quali percorrevano in lungo e in largo la penisola a caccia di commissioni. In quel tempo peraltro, anche i francescani osservanti si fecero fautori e propagatori di un linguaggio figurativo capace di determinare nei fedeli l'immedesimazione nelle sofferenze del Cristo. Emblematica al riguardo, la figura, ben documentata, di *Johannes*



*Dopo il restauro, veduta dall'alto*

*Teutonicus, scultor egregius in crucifixis effigendis*, cui sono annoverate più di quaranta opere disseminate in numerose città dell'Italia settentrionale e centrale, dal Friuli al Lazio; egli non va confuso, in Abruzzo, con l'omonimo autore «Biomen da Lubeca», che firma e data, nel 1476, la *Incoronazione della Vergine* nella lunetta della chiesa di Santa Maria Maggiore di Caramanico (Pescara) (PICCIRILLI 1915, pp. 266-267).

Giovanni esordisce nel 1449 con il crocifisso del Duomo di Salò, in cui si appalesano soluzioni stilistiche e formali tipiche delle sue produzioni, una serie di crocifissi di stampo dichiaratamente 'tedesco', fatti di figure sperticate, con lo sterno rilevato, giro vita largo, gambe tese, perizomi elaborati, ma schematici e a pieghe stirate; capigliature a ciocche lunghe, spesse e attorcigliate, profusione di rivoli di sangue, lingua mobile, vene rilevate con cordini sottesi allo strato di gesso. Alla ricostruzione di questa notevole e prolifica personalità, che aveva suscitato l'interesse di Giovanni Previtali, Margrit Lisner dedicò nel



*Dopo il restauro, particolare del busto*

1960 uno studio, tuttora basilare, cui hanno fatto seguito segnalazioni di vari altri esemplari, con ricerche più organiche per il comprensorio umbro-marchigiano (LUNGI 2000, p. 165; DE MARCHI 2002, pp. 73-98; FRANCESCUTTI 2006, pp. 82-91).

In Abruzzo, meritano particolare considerazione due presenze: il crocifisso, significativamente conservato proprio in prossimità della Basilica di San Clemente, nella chiesa di Santa Maria del Paradiso, del convento dell'Osservanza a Tocco da Casauria (riprodotto in DI VIRGILIO 1991), schiettamente informato ai modi del Teutonico, nella folta e lunga capigliatura, trattenuta dalla tipica corona di spine 'a catena', nel ridondante perizoma 'alla tedesca', nella profusione di sangue e di grafismi; elementi che peraltro s'innestano in un monumentale impianto classicheggiante, già cinquecentesco. L'altro esemplare, il grande crocifisso della chiesa del Soccorso, che si ritiene eseguito non oltre il 1478, si trova a L'Aquila: raramente citato nelle guide, gli è dedicata una

menzione da parte di Luigi Lopez, nella scheda della chiesa redatta da Venanzio di Clemente, il quale rilevava come l'opera esprimesse l'idealizzazione del dolore, nel «volto del Cristo dolente [da cui] traspare la calma della vittima che ha accettato il supremo sacrificio»; egli sottolineava lo studio diligente delle anatomie, per concludere che «forse non è errato attribuirlo ad Andrea dell'Aquila» (LOPEZ 1996, p. 230). Il crocifisso del Soccorso è stato pubblicato recentemente, nel 2005, come prima opera di Giovanni Teutonico in Abruzzo, da Daniele Benati, il quale ne ha rilevato la vicinanza stilistica, oltre che cronologica, al crocifisso di San Pietro di Perugia, eseguito dal «Magistro Johanne Teutonico intaiatore», proprio nel 1478: il crocifisso dell'Aquila «presenta quella regolarizzazione delle forme e dei volumi in senso quasi geometrico e, direi, pierfrancescano che si manifesta al grado più alto nel Crocifisso in San Pietro di Perugia [...]». Si tratta di caratteri che consentono di seguire lo sviluppo di un'unica bottega (se non proprio

di un unico maestro) da soluzioni di tipo tardogotico al pieno dominio del linguaggio rinascimentale» (BENATI 2005, p. 315).

Come a Perugia così all'Aquila, si ha in definitiva un'immagine più controllata dove tuttavia trovano conferma sia la tecnica esecutiva, vedi i cordini sottesi alla preparazione, sia i caratteri tipici del Teutonico, vedi il volto che, sebbene più regolare, mantiene la fisionomica determinata dal mento largo e pronunciato, dalle labbra affilate e dai bulbi oculari tondi ed evidenziati e ripropone tutti gli ingredienti per rendere uno stereotipato atteggiamento 'doloroso'.

Rispetto al crocifisso del Soccorso, il Cristo di San Clemente trova i punti di contatto più significativi proprio in quegli aspetti innovativi, più propriamente rinascimentali che lo connotano, come la regolarità delle anatomie e delle proporzioni; la posizione retta, perfettamente verticale del corpo; l'identica disposizione dell'apertura delle braccia sulla croce; il perizoma più severo e tagliente nei margini dorati, rispetto a quello più frivolo di Casauria. Viceversa, se ne discosta per l'assenza del ricorrente formulario, invalso per rappresentare il dolore, grazie alle accentuazioni grafiche e all'uso di una fisiognomica 'impressionante', per ottenere una resa fortemente emotiva dell'immagine.

Nel nostro, invero, il ricorso a particolarità iconografiche e formali di stampo settentrionale appare assimilato e rielaborato attraverso il filtro della sensibilità di un artista ormai maturo, in possesso di un proprio bagaglio culturale, in grado di proporre soluzioni semplificate e stilizzate.

Altre influenze oltremontane, ma di marca franco-fiamminga, possono cogliersi nelle proporzioni longilinee, nei tratti stessi del volto, nella delimitazione del ventre piccolo e arrotondato, poco prominente, nell'evidenziazione discreta della minuta piega sull'ombelico e delle cartilagini costali, come pure nel caratteristico restringimento del punto vita.



*Dopo il restauro, veduta dall'alto*

Il 'maestro di San Clemente', impegnato ad affinare, perfezionare e ammodernare i suoi mezzi espressivi con esiti assai personali, appare ispirato da un sentimento di autentica passionalità: egli riesce con una grafia sorvegliata, che rifiuta formule ripetitive e popolareggianti, a rendere il dramma della morte del Cristo in una immagine carica di umore, con un'espressività intensa e tutta particolare.

La forza e l'efficacia, con cui il 'maestro del crocifisso di San Clemente' manifesta il proprio sentimento patetico, sembrano richiamare alla memoria gli aspetti di veemente espressività che connotano, nel secolo precedente, i crocifissi umbri dei vari maestri 'espressionisti', come il Maestro di Visso presente nell'Abruzzo aquilano con l'esemplare della Basilica di Collemaggio

proveniente dalla chiesa aquilana di San Biagio, collocazione cui fa riferimento l'attribuzione di Previtali, cui potrebbe essere aggiunto l'altro, poco noto, dell'abbazia di San Giovanni a Lucoli; ancorché da essi, espressione di un'emotività sentimentale, appassionata, ma popolare e 'anticlassica', il Cristo di San Clemente, che risponde a canoni di bellezza e di razionalità anche nel volto, venga ad appartarsi (PREVITALI 1986, p. 10, fig. 11). Per contro, se ne possono cogliere i prodromi ideali e di gusto, sempre in terra umbra, nella versione 'estenuata', aristocratica e protorinascimentale, esibita nei tre crocifissi del 'Maestro Sottile', a Orvieto (due al Duomo, il terzo a San Francesco), frutto di una sensibilità sofisticata che inclina alla 'cadenzata eleganza' delle proporzioni, all'attenuazione

delle delicate anatomiche, illeggiadrite e illanguidite ai limiti della leziosità e accompagnate a una descrizione minuta e insistita dei particolari (TOESCA 1951, pp. 277-291; PREVITALI 1970, pp. 9-27).

Raffinato e colto, il linguaggio del 'maestro di San Clemente' si dimostra aggiornato a quel complesso fenomeno di cultura che informò Napoli e il meridione per tutto il Quattrocento, caratterizzato dall'innesto delle novità di stretta matrice fiamminga nel corpo della tradizione tardogotica, nel cui alveo si posero, con l'autorità di modelli emblematici di riferimento, opere come il noto crocifisso della chiesa di San Gregorio Armeno (BOLOGNA, CAUSA 1950, n. 50), opera di ignoto fiammingo riferita alla fine del XV secolo, ritenuto di particolare significato nel testimoniare gli

stretti rapporti che intercorrevano, nel secondo Quattrocento, tra Napoli e i Paesi Bassi, per il tramite della Spagna e della Francia: un modello tanto autorevole e apprezzato, da costituire un'importante fonte d'ispirazione ancora nel Cinquecento, come dimostrano alcune tardive filiazioni, nella chiesa di Sant'Agrippino e nello stesso convento di San Gregorio Armeno.

Di tutto rilievo, anche il particolarissimo crocifisso della chiesa dell'ospedale pschiatrico di Aversa, di ignoto del XIV-XV secolo, da cui discende, sempre a Napoli, il crocifisso di San Pietro a Majella (BOLOGNA, CAUSA 1950, n. 52).

A tali opere, il nostro ebbe verosimilmente modo di guardare, a giudicare da una serie non casuale di analogie: quanto al Cristo di San Gregorio Armeno, l'impostazione generale della



*Dopo il restauro, particolare del perizoma*



*Dopo il restauro, particolare della testa, veduta frontale*



*Dopo il restauro, particolare della testa, veduta laterale da destra*



*Dopo il restauro, particolare della testa, veduta laterale da sinistra*

figura longilinea, le gambe tese e accostate, la ricercatezza del drappo, lo speciale grafismo delle cartilagini costali rilevate. Quanto al Crocifisso di Aversa, il corpo allungato, segnato dalla notevole strozzatura del punto vita e, al di sotto della curva epigastrica, la particolare, minuscola piega sopra l'ombelico nonché il partito del succinto perizoma che non sembra avvolgere strettamente i fianchi, ma è come accostato e sospeso sul davanti.

Stilemi che acquistano pienezza di significato al momento in cui concorrono e si sostanziano in un intento ben riuscito di ricerca, individuale e originale, di particolari esiti espressivi, nel vagheggiamento di suggestioni evocative del momento del trapasso.

L'ignoto autore, forse un locale, è in possesso di una formazione di tutto rispetto ben informata e al passo con i tempi, attenta ai fatti della coeva cultura figurativa, do-

minata da una molteplice varietà di influssi. Quanto alla datazione, per lo stretto, rapporto con gli esempi napoletani, cui si è fatto cenno, oltre che con il crocifisso del Soccorso, al Cristo di San Clemente può convenire una collocazione alla seconda metà del XV secolo.

Altre interessanti possibilità di confronto possono essere individuate in Abruzzo, a cominciare da opere che si conservano in zona, come nell'oratorio di Santa Maria delle

Grazie nella vicina Alanno, dove, sull'altare della seconda cappella a sinistra, è collocata, purtroppo in cattivo stato di conservazione, una scenografica *Crocifissione*, composta dal crocifisso, in legno dorato e policromato, con ai lati le due figure inginocchiate dei dolenti, la Madonna e san Giovanni Evangelista, entrambe realizzate in terracotta dipinta. In questo gruppo, di notevole bellezza, lo schema della ferma posizione frontale, la pacata realizzazio-



*Dopo il restauro, particolare del mento*

ne naturalistica delle tre figure, le espressioni intensamente patetiche dei volti dei dolenti, l'attenzione alla resa dei particolari, come si rileva nei grumi di sangue e nelle lacrime, ottenuti con la policromia e l'uso dello stucco, sono soluzioni stilistiche ed esecutive manifestamente coerenti con quelle che ritroviamo nel Cristo di San Clemente.

Il gruppo di Alanno è stato di recente pubblicato da Stefano De Mieri, il quale vi ha rilevato affinità con i noti scultori aquilani Giovannantonio da Lucoli e Paolo Aquilano il Vecchio.

Altri due crocifissi sono conservati a Penne, nella cattedrale di San Massimo e nella chiesa del convento di

Santa Maria in Colleromano: a eccezione di una residuale nota di 'iperrealismo' nelle vene rilevate, vi sono reiterati gli stessi elementi di gusto e d'iconografia del Cristo di San Clemente, sebbene in esso trovino più sensibile e compiuta formulazione (BOLOGNA 2003, pp. 427-428). Ai due crocifissi pennesi, può essere accostato, per l'asciutta figura, il crocifisso della chiesa di Montebello di Bertona (FRANCHI DELL'ORTO, VULTAGGIO 2003, p. 665).

Da citare infine il veneziano Francesco Trina, poco più che un nome fino al recente contributo di Antonio Cuccia che ne ha documentato l'attività in Sicilia, dove l'artista si sarebbe trasferito, sotto l'auspicio

dei padri benedettini, suoi protettori e principali committenti. Nel corso del suo passaggio lungo tutta la penisola, egli potrebbe aver toccato l'abbazia di San Clemente a Casauria che era importante tenimento dei benedettini. All'ordine dei benedettini fu peraltro consegnata la chiesa del Soccorso all'Aquila, edificata anche grazie all'attività dei frati dell'Osservanza. Fra quante opere gli vengono attribuite, il crocifisso della confraternita della Cintura di Palermo, quello dell'abbazia benedettina di San Martino delle Scale, nella vicina Monreale, e segnatamente il crocifisso della chiesa madre di Bivona (Agrigento), in cui «la se-

chezza o il poco sviluppato nudo della persona trovano compenso nel molto pregio d'espressione del sembiante» (DI MARZO 1880-1883, p. 667), sembrano proporre, nell'intonazione generale del discorso figurativo, soluzioni e contenuti formali non dissimili da quelli del crocifisso di San Clemente, tanto da poter essere indicativi del gusto elevato della committenza, da identificare verosimilmente nel colto ambiente benedettino.

Bibliografia

*Abbatia Sancti Clementis* 1975, pp. 102-105.

*tecnica/materiali*

tessitura-velluto, seta, filo e lamina in oro e argento

*dimensioni*

89 × 225 cm

*provenienza*

Ascoli Piceno, cattedrale di Sant'Emidio

*collocazione*

Ascoli Piceno, Museo Diocesano

*scheda*

Daniele Diotallevi

*restauro*Laboratorio di Arti Tessili  
La Congrega di Valeria Davidcon la direzione di Daniele Diotallevi  
(SBSAE Marche)

## « INDICE GENERALE

Questo manufatto è una preziosa testimonianza della presenza in Ascoli di raffinatissimi prodotti d'arte serica. Costituito da fasce figurate, a ricamo in seta e oro, il paliotto proviene dal Tesoro della Cattedrale, ed è stato realizzato riusando e adattando elementi appartenenti a parati liturgici databili alla seconda metà del XV secolo.

Simili preziosi manufatti sono conservati in numerose varianti presso raccolte d'arte sacra e musei, ma ancor più presenti sono le rappresentazioni in opere di pittori del Rinascimento che ne attestano la diffusione e lo splendore. Carlo Crivelli e i crivelleschi documentano alcuni di questi paramenti in una serie di figure abbigliate con piviali arricchiti da ricami figurati sugli stoloni, come nel *San Pietro* del polittico di San Domenico di Ascoli, nel *Sant'Emidio* del polittico del Duomo di Ascoli, e anche nel *San Silvestro* e nel *San Lorenzo* di Massa Fermana e nel *San Pietro* del polittico di Camerino.

Questi straordinari parati vedono all'opera artisti famosi che furono non solo creatori di cartoni ma anche esecutori degli stessi ricami, come il padovano Francesco Squarcione e Pedro Berruguete, che operò alla corte dei Montefeltro con i suoi apporti iberico-fiamminghi. Altrettanto importanti risultano le opere di ricamo della scuola di Pollaiuolo con esempi fiorentini, assisiati e palermita-

ni o della scuola di Botticelli o di quella del Pinturicchio. Lo stesso ambiente marchigiano annovera i camerinesi Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni in questo settore e alcuni esempi di antichi paliotti ricamati come quello di San Ciriaco ad Ancona, o di riuso di vesti liturgiche come nel piviale del Museo di Recanati. In ambito fiorentino lavorano operatori che per primi tentarono la tecnica dell'oro velato, rielaborazione del francese *or nué*, documentata nelle raccolte dell'Opera del Duomo di Firenze e del Bargello provenienti da Santa Maria Novella e da Santa Maria Nuova.

In area meridionale sono attivi ricamatori con influenze franco-fiamminghe ancora di ascendenza angioina ma che già utilizzano modelli spagnoli di derivazione aragonesa, mentre in area settentrionale straordinari sono gli esempi delle raccolte di Bologna, di Salzano, di Savona, di Motta di Livenza e altre. Le tipologie di questi manufatti sono varie e differenziate come le tecniche utilizzate per l'opera di ricamo, ma la distinzione più vistosa può essere marcata tra due modelli, quello che prevede inserti di stolone o colonne con vere e proprie scene e quello realizzato con figure isolate. Quest'ultimo modello si distingue tra il tipo a figure inserite in riquadri o nicchie con complesse architetture a sfondi prospettici e quello con figure in

nicchie a edicola con o senza sfondi di paesaggio. A quest'ultima tipologia si avvicina il paliotto ascolano, che presenta caratteri generali piuttosto tipici della produzione centro-italiana con alcune particolarità relative alla tecnica esecutiva e del riporto in fase di adattamento e riuso; possiamo considerarlo praticamente inedito dal punto di vista scientifico fino alle conclusioni di Andrea Cipollini del 2010.

Il primo a citare il manufatto del Museo Diocesano in forma di paliotto nel 1853 è Giovanni Battista Carducci in *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, dove descrivendo le opere conservate nel Tesoro della Cattedrale dice: «In altra minor sacrestia sono da vedere alcuni distintissimi saggi dell'arte dell'antico ricamo in Italia. Un piviale, lavoro del XIII secolo [...]. Tal piviale e la mitra che gli sta accanto, destituita de' suoi antichi ornamenti, furono doni fatti da P. Niccolò IV alla propria patria [...]. Spetta ai lavori di ricamo già osservati nella minor sacrestia, come opera del cinquecento, il bellissimo paliotto che qui pure tra gli altri oggetti si vede. È sempre un incantesimo riconoscermi la dotta economia di que' pochi segni da cui vengon fuori le eleganti figure che la adornano, e tali che il Sanzio stesso non isdegnerebbe di averle tracciate».

Nel 1894 Emidio Luzi nel suo *Cenno storico critico descrittivo della*

*Cattedrale Basilica di Ascoli Piceno* dice: «Finalmente in questo tesoro sono degni di nota un paliotto in ricamo con ben disegnate figure del XV secolo».

Nel 1912 da Pietro Capponi nella sua *Guida alla Cattedrale Basilica di Ascoli Piceno* viene così citato: «Fra i lavori di ricamo vi si trova un magnifico paleotto del 1500, formato da figure sì eleganti, che al dire del Carducci Sanzio stesso non isdegnerebbe di averle tracciate».

Cesare Mariotti in *Ascoli Piceno* del 1928 dice: «Nello stesso Tesoro furono collocate anche le due opere di Pietro Vannini delle quali abbiamo già discorso e, quasi contemporaneamente, vi entrò anche un prezioso paliotto di stoffa ricamata. È questo un finissimo lavoro diviso in due zone ciascuna delle quali racchiude dodici pannelli contenenti altrettante figure sacre a colori quasi tutte ripetute due volte. Si suppone che questo paliotto possa essere un lavoro locale e che ne abbia dato il disegno Carlo Crivelli; avendo le figure e gli ornati molti caratteri dello stile di lui».

Della stessa opera Luigi Serra nel 1936, nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, scrive: «Paliotto d'Altare, costituito da una stoffa intelaiata in epoca recente, su cui sono fissate in senso verticale dodici strisce di velluto nero rappresentanti ventiquattro figure di Madonne e Santi; ricamati in oro e seta, distribuite in due ordini so-



*Dopo il restauro*



Prima del restauro



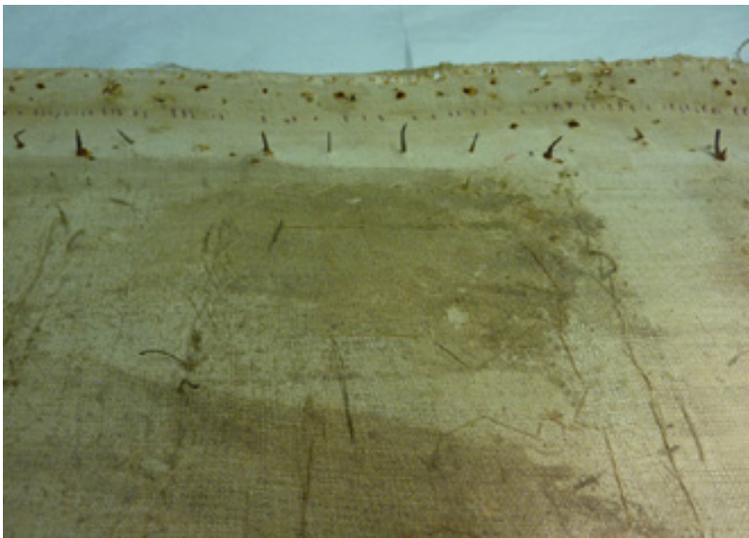
Prima del restauro, particolare con Sant'Emidio

vrapposti. Due delle suddette strisce misurano in.  $0,23 \times 0,88$  [sic] e presentano in alto un Santo in piedi e in basso un Santo a mezza figura. Le altre dieci strisce misurano m.  $0,14 \times 0,80$  [sic] e raffigurano diciotto Santi in piedi; intercalati a due Madonne con il Bambino. Tutte le figure sono poste entro fregi floreali in oro raccolti in alto a forma di nicchie. Misura dell'intero paliotto m.  $2,55 \times 0,89$  [sic]. Manifattura locale del sec. XV ispirata a forme crivelleschi.

Nel 1968 Antonio Rodilossi nel suo *Il Museo Diocesano di Ascoli Piceno* scrive: «Il paliotto è costituito da una stoffa rettangolare, su cui sono fissate in senso verticale dodici strisce di velluto, rappresentanti ventiquattro figure di Madonne e Santi; ricamate in seta e oro, distribuite in due ordini sovrapposti [...]. I lineamenti stilistici sono vagamente crivelleschi per cui deve trattarsi di un lavoro di manifattura ascolana del sec. XV. Nel suo genere è piuttosto unico che raro». Il paliotto è costituito da dodici fasce su velluto unito in seta rossa montato in epoca più recente su tela. Sono raffigurate ventiquattro figure isolate, ricamate in filo di seta a diverse colorazioni, filato oro-argento e laminetta oro-argento, applicate sul fondo con la diffusissima 'tecnica del riporto' che a volte era prevista anche solo per i volti,

a testimonianza di specializzazioni di bottega in cui l'esecuzione era pianificata e controllata in senso specialistico ma anche del riuso frequente dovuto al pregio attribuito a questi prodotti. Le due fasce maggiori collocate alle estremità rappresentano, su due ordini sovrapposti, *San Pietro* (in alto a sinistra) e *San Tommaso Apostolo* (in basso a sinistra), un probabile *Sant'Emidio* (in alto a destra) e *Sant'Elena* (in basso a destra). Le dieci fasce minori interne contengono rappresentazioni uguali e ripetute, tranne sette figure di *Apostoli*, con asse di simmetria centrale verticale a cominciare dalla quinta. Nel registro superiore sono disposte da sinistra le figure di un *Santo vescovo*, *San Paolo*, *San Pietro*, la *Madonna con il Bambino*, il *Cristo benedicente*, e ancora è ripetuta la sequenza del *Cristo benedicente*, la *Madonna con il Bambino*, *San Pietro*, *San Paolo* e un *Santo vescovo*. Sul registro inferiore sono rappresentati a cominciare da sinistra *San Giuda Taddeo*, *San Giovanni Battista*, *San Matteo*, *San Giovanni Evangelista*, *San Bartolomeo*, *Sant'Andrea*, *San Giovanni Evangelista*, *San Giacomo Maggiore*, *San Giovanni Battista* e *San Simone*.

Ogni figura maggiore delle fasce laterali è inclusa in una nicchia realizzata in filato oro-argento con effetti di rilievo che si presenta



Durante il restauro, particolare, smontaggio dal telaio

come un apparato architettonico-decorativo. È inquadrata lateralmente da una coppia di sottilissime colonne tortili sormontate da un capitello svasato, dal quale si dipartono diramazioni di un fregio vegetale fiorito con volute convergenti verso un effetto a candelabra che, partendo da un rocchetto centrale coronato, termina lateralmente in due figure ibride e simmetriche a testa di grifo. Un fregio analogo ma semplificato, realizzato con le stesse caratteristiche del precedente, inquadra le figure delle fasce minori proponendo una notevole unità d'insieme. I fregi in oggetto, pur presentando analogie tecnico-esecutive rispetto alle figure, non appaiono totalmente coerenti con lo stile di queste e quindi con le ipotesi di datazione, e le immagini riportate in alcuni punti sembrano sovrapporsi a coprire piccole porzioni di margine delle volute delle nicchie.

I Santi mostrano, in alcuni casi anche tra loro, alcune differenze, come nel trattamento di ombreggiature e panneggi delle vesti, a volte più grafiche come in quelle della Vergine, a volte più chiaroscurate e plastiche come nel mantello del San Pietro Maggiore; differenze nel tipo di aureole, alcune a canestro come quella di Sant'Elena, o concentriche e auree come nel caso di San Simone, oppure a rilievi con-

centrici in azzurro come nell'*unicum* del San Tommaso Apostolo; differenze si rilevano anche nelle proporzioni, più allungate e goticheggianti come nell'immagine di Maria con il Bambino e del Santo vescovo giovane, più plastiche e monumentali come nel caso del San Pietro. Le fisionomie hanno definizione più o meno marcata e sono generalmente realizzate a punto spaccato o a punto pittura, ma alcune si caratterizzano per essere sottolineate da lievi sfumati e linee sottili, altre da netti contrasti: si vedano ad esempio i volti del Santo vescovo benedicente e di San Tommaso nei quali lo sfumato rende con pochi tratti delicati l'effetto fisiognomico, a confronto con l'accentuato espressionismo del volto di San Simone.

Evidenti sono lacune e aree anche estese di consunzione che non restituiscono pienamente l'integrità di alcune figure, come la Sant'Elena e il volto del Cristo benedicente.

Ampio e vario lo spettro delle tecniche, come quella affine all'*or nué* o della lamina trattenuta, l'uso del punto grosso o pieno e del punto pittura: a questo proposito si confrontino i manti e gli abiti delle figure del San Tommaso, l'oro del Cristo e del San Giuda Taddeo. Inoltre in diverse campiture è presente l'uso del punto arazzo. Raffinatissimi gli effetti pittorici



Durante il restauro, particolare, smontaggio dal telaio



Durante il restauro, particolare con la Madonna con il Bambino, applicazione della crepeline



*Durante il restauro, particolare con San Tommaso apostolo, tintura della crepeline e dei tessuti di base*

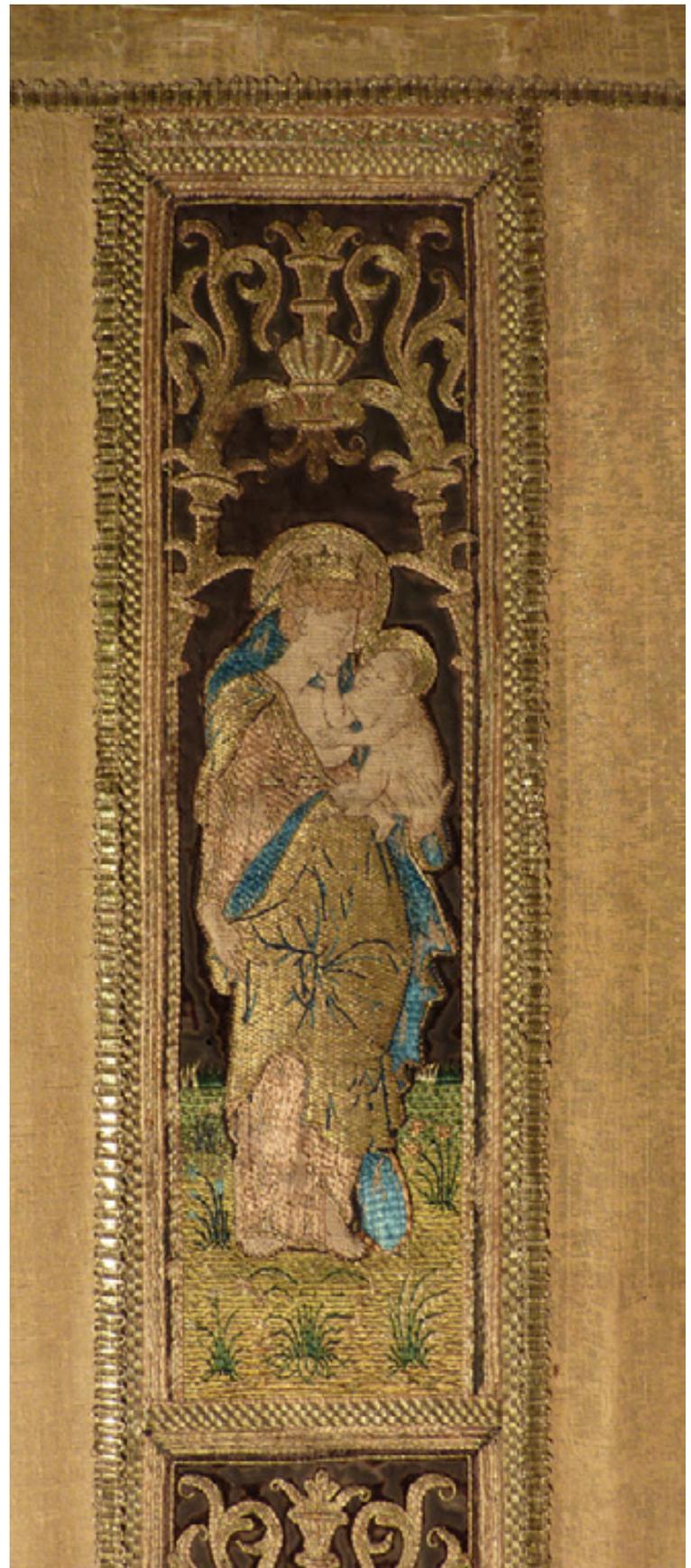


*Durante il restauro, fissaggio del ricamo in oro*

degli occhi, delle barbe e dei capelli, come anche quelli usati per ottenere le diverse rese delle trame dei tessuti. Interessante è anche il trattamento del suolo che simula un prato con ciuffi d'erba che nel caso dell'immagine di *Maria* risulta fiorito, tecnica ed effetti molto vicini ad alcuni esempi toscani che sfruttavano molto bene le potenzialità del *gros de Tour*, degli effetti lanciati o aggiunti.

Le misure del paliotto conservato nel museo sono quasi identiche a quelle del più antico paliotto d'ar-

gento della cattedrale; le figure tagliate in basso o mancanti per completare la simmetria o la sequenza generale potrebbero essere state escluse, in quanto risultate eccedenti, per adattarlo alla misura del paliotto argenteo. Questa osservazione rende interessante l'ipotesi che sia servito per molto tempo a coprire e proteggere la pregiata e più antica opera di oreficeria durante i periodi liturgici non solenni, e forse a salvarlo nel 1796 dall'ordine di requisizione degli oggetti preziosi da parte di papa Pio



*Dopo il restauro, particolare con la Madonna con il Bambino*



Dopo il restauro, particolare con San Tommaso apostolo

VI per concorrere al pagamento delle pretese napoleoniche; il dato che può sostenere più efficacemente questa ipotesi è la visita pastorale alla cattedrale fatta dal vescovo cardinale Berneri nel 1595, che riporta la seguente prescrizione: «Pallis

Altarium similiter praetiosioribus, ad ea melius conservanda, velaria eodem quindici dierum spatio parentur, et in eisdem configantur». È verosimile e documentato da numerosissimi esempi analoghi che le componenti decorative del

paliotto fossero in origine elementi appartenenti a stoloni di piviale relativamente alle figure minori e a colonne di pianeta relativamente a quelle maggiori, che decoravano un prezioso parato liturgico composto almeno da pianeta, piviale e mani-

polo, complessi *pendants* testimoniati da esempi celebri. È proprio lo sviluppo totale in lunghezza delle fasce minori superstiti – che misura 830 cm – e quello delle fasce laterali maggiori – che misura 350 cm – a far presupporre l'appartenenza a più elementi di un grande parato cerimoniale che poteva essere costituito anche da dalmatiche e tunicelle.

L'analisi complessiva del manufatto permette di valutare soprattutto affinità ed elementi stilistici generali. I caratteri più evidenti e l'impianto iconografico rimandano a un ambiente centro-italiano anche marchigiano ma non privo di influenze venete che giustificano alcuni goticismi, e a tale proposito si vuole ricordare che la collocazione cronologica dell'opera nella seconda metà del XV secolo, sostenuta dagli studiosi, coincide con un momento particolarmente importante per lo sviluppo delle arti in Ascoli e con la presenza dello stesso Crivelli. Datando il parato originario a questo lasso temporale si può ragionevolmente ipotizzare che possa essere appartenuto (o come dono personale o per essere stato da lui stesso commissionato) a Prospero Caffarelli, vescovo di Ascoli dal 1464 al 1500, e pertanto la produzione locale o l'importazione di oggetti artistici durante questa importante congiuntura storica non si possono considerare né marginali o minori, né provinciali, se si valuta da un lato la statura e gli interessi culturali della figura di Caffarelli, mecenate colto e operoso, ma anche la modernità e affinità di questi prodotti con le tendenze e il gusto dominanti nelle realtà culturalmente ed economicamente più dinamiche ed evolute della penisola. Ascoli era all'epoca area di produzione di sete e ricami insieme a Camerino, regolava usi e costumi con leggi proprie e annoverava miniatori illustri, orafi e artisti, eruditi e teologi di fama: era cioè una città pienamente in linea con lo spirito dei tempi.

Dopo accurata documentazione fotografica, si è esaminato lo stato



*Dopo il restauro, particolare con San Pietro e un Santo vescovo*

di degrado del manufatto, a occhio nudo, con lente di ingrandimento e microscopio per una valutazione del lavoro complessivo e per un'indagine delle principali tipologie di

filati, tecniche, supporti utilizzati per la creazione dell'opera; i dati sono stati supportati e completati da indagine scientifica dettagliata, con prelievi a campione. La fase

preliminare è stata definita con la creazione di tavole di mappatura, per testimoniare le condizioni di degrado del manufatto, i restauri da effettuarsi.

Le fasi di intervento, in successione si possono individuare in: smontaggio dell'opera dal supporto-telaio in legno; smontaggio delle bordure, delle aggiunte di tessuto a coprire



Dopo il restauro, particolare con San Paolo

le lacune, di precedenti restauri che potenzialmente avrebbero potuto ulteriormente compromettere la stabilità dell'opera per la trazione discontinua e irregolare dei filati

utilizzati o per l'irrigidimento delle colle usate come consolidanti; pulitura per via fisica (macro e micro-aspirazione del manufatto con monitoraggio delle polveri): lo schema

creato con la numerazione di tutte le figure è stato utile a ricavare un quadro del partecellato presente sul manufatto, in particolare nelle fasce ricamate, dove la tipologia dei filati

(seta non ritorta, oro filato) aveva favorito una maggiore penetrazione e deposito dello 'sporco'; prelievo a campione delle polveri per successiva analisi chimica; pulitura per via chimica localizzata e chimico-fisica con asportazione, sul *verso* e sul *recto* dell'opera, dei residui e tracce di colla, cera e altre sostanze estranee individuate; specifica pulitura dei filati in oro-argento (fisica e chimica); smontaggio, dopo selezione accurata, dei vecchi restauri ritenuti troppo invasivi e che rischiavano di provocare ulteriori danneggiamenti dell'opera; consolidamento strutturale: inserimento di toppe di supporto in tono o di complemento-miglioramento estetico della superficie; consolidamento sul supporto preesistente, del ricamo di bordure e galloni con tecnica ad ago e/o resinatura finale; proposta espositiva e analisi delle possibilità di ritensionamento sul telaio originale dell'opera in vista della futura fruizione in ambito museale.

Al termine di tutti gli interventi chimici, fisici, e meccanici, posizionato il paliotto su telaio, il restauro si è concluso con la documentazione fotografica dello stesso in vista generale e dettagliata sul *recto-verso*.

#### Bibliografia

CARDUCCI 1853, pp. 69-70, 72; LUZI 1894, p. 61; CAPPONI 1912, p. 83; MARIOTTI 1928, pp. 70-71; SERRA 1936, p. 218; RODILOSSI 1968, pp. 29-30; *Suppellettile ecclesiastica* 1988, pp. 43-45; *La Cattedrale di Ascoli Piceno* 2008, pp. 66-67; CIPOLLINI 2010, pp. 66-67.

23. Inghilterra, Nottingham (?)  
*Trittico con Storie della Passione*  
seconda metà del XV secolo

*tecnica/materiali*  
alabastro in parte dipinto, legno  
intagliato, dipinto e dorato, vetri  
*égglomisés*

*dimensioni*  
165 × 306 cm

*iscrizioni*  
sulla predella: *Captus est Ih[esu]s;*  
*Duct[us] est Ih[esu]s ad Pilatu[m];*  
*Ih[esu]s portat cruce[m] sup[er]*  
*humeru[m]; Crucifixus est Ihesus;*  
*Deposit[us] est d[e] Cruce; Sepultus*  
*est Ih[esu]s; Resurrecco [sic!] d[omi]ni*  
*n[ost]ri*  
sui cartigli degli *Evangelisti*, solo  
parzialmente conservate: (...) *I[hesu Ch]ri[sti] (...)* (sul cartiglio  
di Marco); *[Fu]it in diebus herodis*  
*regis* (sul cartiglio di Luca); (...) *verbum*  
(sul cartiglio di Giovanni); *Liber generationis Ih[esu] Xri[sti]* (sul  
cartiglio di Matteo)  
sul cartiglio del centurione: *Veri*  
*[filius] dei era[t] I[ste]*  
nella scena di *Cristo davanti a Pilato*:  
scritte non decifrabili

*provenienza*  
Napoli, chiesa di San Giovanni  
a Carbonara

*collocazione*  
Napoli, Museo di Capodimonte  
(inv. A.M. 10816)

*scheda*  
Paola Giusti

*restauro*  
Bruno Tatafiore

con la direzione di Paola Giusti  
(SSPSAE e per il Polo Museale della  
Città di Napoli)

*indagini diagnostiche*  
Claudio Falucci

« INDICE GENERALE

Suddiviso in tre pannelli raccordati da cerniere, il polittico in alabastro del Museo di Capodimonte è in realtà una grande macchina lunga oltre 3 m e spessa dagli 8 ai 10 cm, con una cornice lignea destinata a racchiudere e a fissare, ma anche a inquadrare sontuosamente e a illustrare attraverso scritte esplicative i rilievi di pietra.

Questi ultimi, sei di uguali dimensioni e il settimo – il centrale – di misure maggiori, illustrano le fasi salienti della Passione di Cristo: la *Cattura* (*Captus est Ihesus*), *Cristo davanti a Pilato* (*Ductus est Ihesus ad Pilatum*), l'*Andata al Calvario* (*Ihesus portat crucem super humerum*), la *Crocifissione* (*Crucifixus est Ihesus*), la *Deposizione dalla croce* (*Depositus est de Cruce*), *Cristo nel sepolcro* (*Sepultus est Ihesus*), la *Resurrezione* (*Resurrectio domini nostri*). Affiancano il riquadro centrale, in scala minore, le figure dei quattro *Evangelisti*, ciascuno con il proprio simbolo e un cartiglio con

l'*incipit* – o un versetto iniziale – del proprio Vangelo. Il polittico, seguendo uno schema raro di cui non si trova oggi altra traccia se non in questo esemplare, doveva essere in origine completato in alto da due ante più piccole – di cui resta testimonianza nelle cerniere originali di fissaggio al pannello centrale – che dovevano probabilmente raffigurare anch'esse *Storie della Passione* o singole figure di *Santi*, e che dovevano chiudere la parte alta del polittico. Esse risultano già perdute nel 1832 quando, nella prima descrizione analitica dell'opera fatta da Verde e Pagano nel Real Museo Borbonico di Napoli, dove in quel momento essa era stata trasferita, si dice «q'on n'a jamais pu [les] retrouver» (VERDE, PAGANO 1832, p. 4).

L'acquisizione del polittico all' allora Palazzo dei Regi Studi, poi Museo Nazionale, avvenne fra il 1809 e il 1813, a seguito della soppressione nel 1799 del locale monaste-

ro agostiniano di San Giovanni a Carbonara – dove esso si trovava esposto in sacrestia –, e della successiva cessione nel 1808 degli ambienti del convento all'ospedale di Marina (FILANGIERI DI CANDIDA 1924, p. 26; DE RINALDIS 1928, pp. 376-377).

Quest'opera straordinaria realizzata in Inghilterra, quasi certamente a Nottingham (principale centro di lavorazione dell'alabastro a partire dalla metà del Quattrocento), e presente *ab antiquo* nella chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara, costituisce un tassello importante nella ricostruzione della fitta mappa di intrecci e di scambi attraverso i quali circolavano e venivano commercializzati i prodotti d'arte nel Medioevo.

San Giovanni a Carbonara è infatti una chiesa legata alla dinastia degli Angiò Durazzo, e in particolare alla figura del re Ladislao il cui monumento funerario campeggia sul fondo della navata. Questa

gigantesca sepoltura, voluta dalla sorella Giovanna II che gli successe al trono, e realizzata per la massima parte fra il 1424 e il 1430, costituisce una vera e propria apologia del personaggio e della casata, non a caso evidentemente ispirata a quella di Roberto in Santa Chiara (PANE 1975-1977, I, 1975, p. 109), di nemmeno cento anni più antica, ma con in più un sapore fastoso da 'autunno del Medioevo'. E proprio a Ladislao, sovrano guerriero capace di tenere sotto scacco nei brevi anni del suo regno (1399-1414) l'intera penisola italiana e il papato stesso (PEYRONNET 1969, pp. 376-388) la grande cona scolpita si lega poichè, secondo una testimonianza del canonico Carlo Celano, «[il sovrano] la faceva portare dovunque egli andava, fino nei campi militari, per esporla sugli altari quando udir volea messa» (CELANO 1692, ed. 1970, I, p. 230). E se la data di morte di Ladislao, 1414, non può combaciare con quella di esecuzione



*Dopo il restauro*



Prima del restauro

ne del polittico, non anteriore alla metà del secolo (R. Causa, in *Sculture lignee* 1950, p. 124), se d'altro canto le caratteristiche dell'opera – circa 230 kg di massiccio alabastro racchiuso entro una, al confronto assai più fragile, struttura lignea – mal si sposano a quelle di facile trasportabilità che dovevano avere gli altari da campo, resta tuttavia la provenienza stessa dell'opera dalla chiesa a consentire di conservare, magari in senso più lato, il legame con la dinastia angioina e con l'indirizzo improntato a un gusto «gotico internazionale» imperante in quell'*entourage* (R. Causa, in *Sculture lignee* 1950, p. 124; R. Naldi, in *Giovanni da Nola* 2007, p. 9). Il polittico è dunque un tassello, documentato come è *ab antiquo* nella chiesa di San Giovanni a Carbonara, del successo e della circolazione degli alabastrini inglesi in Europa attestata dalla fine del Trecento e poi giunta al suo apice nel Quattro e nel Cinquecento

(GARDNER 1951, p. 303; PITMAN 1954, p. 220).

Ben prima infatti che Enrico VIII, a partire dagli anni trenta del Cinquecento, e poi suo figlio Edoardo VI, specie nel 1552, suo ultimo anno di regno, mettessero in atto distruzioni e dispersioni di immagini nelle chiese e nei monasteri inglesi, facendo sì che numerosi polittici in alabastro venissero, invece che distrutti, rimossi e inviati in Europa (MACLAGAN 1920, p. 62; CHEETHAM 2005, p. 52), questi prodotti, evidentemente assai apprezzati anche oltre la Manica per il loro vivace e polimerico aspetto finale, dovettero essere ampiamente commercializzati: alabastrini inglesi giungevano in Francia e Spagna, legate all'Inghilterra da antichi e ben consolidati percorsi commerciali marittimi, ma anche – lungo le vie di traffici sanciti dalla lega anseatica o di altri e ancor più lontani contatti commerciali – nei Paesi Bassi, in Danimarca, nella penisola scan-

dinava e sino in Islanda (MACLAGAN 1920, pp. 56-61; CHEETHAM 1983, ed. 2005, pp. 80-84), qui per la continuativa presenza di vescovi inglesi (CHEETHAM 2005, p. 47); alabastrini inglesi giungevano in Italia, infine, dove già nel 1382 un «Cosmato Gentilis», nunzio papale in Inghilterra, chiedeva l'autorizzazione a importare sculture in questo materiale (PITMAN 1964, p. 87).

In Italia, in particolare, la presenza di polittici a Venezia, Ferrara, Genova, Pisa, Venafrò, Maiori e Napoli (PAPINI 1910, *passim*; CIARTOSO LORENZETTI 1928, pp. 9-17; R. Causa, in *Sculture lignee* 1950, pp. 123-125; tutti, purtroppo, a eccezione di quest'ultimo, qui presentato, e dell'altro pure conservato in Campania, a Maiori, smembrati e privi della magnifica cornice lignea) attesta come anche questo paese, per quanto presto culla del ben diverso gusto rinascimentale per la cultura classica, fosse una vivace e ricettiva 'piazza' per

la diffusione e la circolazione degli alabastrini inglesi, a dimostrazione che il ricercato ed espressivo linguaggio tardogotico di questi oggetti, imperante in Inghilterra durante tutto il Quattrocento, poteva essere ben apprezzato e richiesto anche in Italia, proprio sull'onda di una fama e di un successo commerciale consolidati.

Gli *alabastermen* (o *alabastrymen*, o *alabastermen* come, nei documenti del tempo, venivano citati non solo gli scultori, i pittori e i carpentieri che realizzavano questi prodotti, ma anche quelli che li commercializzavano e vendevano; cfr. PRIOR, GARDNER 1912, pp. 462, 504; PITMAN 1954, p. 219; CHEETHAM 1984, ed. 2005, p. 14) furono cioè capaci di imporre e diffondere sul mercato europeo, alla stregua e meglio di quanto era avvenuto nel Due e Trecento con gli avori parigini, ad esempio, i loro prodotti (piccoli oggetti devozionali come altari o rilievi con la



*Prima del restauro, particolare del sistema di ancoraggio delle lastre alla struttura lignea*



*Dopo il restauro, intervento di rinforzo strutturale del sistema di contenimento delle lastre*



*Prima e dopo il restauro, particolare della cornice e del fondo azzurro*



*Prima e dopo il restauro, l'Andata al Calvario, particolare*





Prima del restauro, Cristo nel sepolcro e la Resurrezione



Dopo il restauro, Cristo nel sepolcro e la Resurrezione (anta destra)

*Testa del Battista* per committenze private, sculture e soprattutto pale d'altare e politiche per chiese e monasteri).

I politici, in particolare, dedicati prevalentemente al ciclo mariano o a quello della Passione, talvolta arricchiti da storie e figure di santi, erano capaci di illustrare attraverso formidabili sequenze narrative le storie dei *Vangeli* canonici e apocriphi, o varie storie di santi per lo più tratte dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine (*The Alabaster Men* s.d., pp. 8-10; CHEETHAM 1884, ed. 2005, p. 17) in modo non solo da 'drammatizzare' i soggetti rappresentati grazie a una forte ricerca espressiva e patetica (MACLAGAN 1920, p. 55), ma anche di spiegarli e commentarli con estese didascalie dipinte – sui basamenti che fungono da predella – in nero su fondo

bianco, dunque ben visibili anche a distanza, nella semioscurità delle chiese, e ancora di dar voce ai personaggi rappresentati attraverso cartigli che questi tengono nelle mani e che ne riportano le parole. Soluzioni del genere, pur ampiamente utilizzate sin dal tardo Medioevo, specie nelle sequenze di storie in più episodi (si pensi alle serie degli arazzi, dove quasi sempre compaiono targhe con l'indicazione dei soggetti illustrati e cartigli con frasi o motti), assumono negli alabastri inglesi una funzione didascalica e di commento alle immagini molto precisa. Se a ciò si unisce la vivace policromia dei rilievi, la brillantezza e la preziosità dell'alabastro lasciato invece a vista in ampie superfici, la ricchezza delle macchine lignee anch'esse policrome ornate da intagli in legno dora-

to di gusto *flamboyant*, da pastiglie dorate, talvolta – come nel bellissimo trittico qui presentato – da vetri *églomisés* (cioè dorati e dipinti sul retro), se ne comprenderà facilmente il successo e la diffusione. La tipologia stessa degli altari in alabastro, provvisti di ante richiudibili e montati entro inquadramenti di robusto legno di quercia lasciato quasi allo stato grezzo e non rifinito (MACLAGAN 1920, p. 53; CHEETHAM 1884, ed. 2005, p. 26), se da un lato ne prevedeva una collocazione finale fissa, poiché il peso delle ante e la fragilità delle cerniere non avrebbero potuto consentire, come nei trittici dipinti, un reale cambio di posizione delle ante stesse, d'altro canto ne agevolava anche lunghi e complessi trasporti, offrendo dei prodotti artistici in pratica già provvisti di

un proprio imballaggio.

Grazie all'abbondanza di cave di alabastro in tutto il Derbyshire, la lavorazione di questa pietra – tenera, traslucida e facilmente lavorabile – documentata in Inghilterra sin dalla metà del XIV secolo (PRIOR, GARDNER 1912, p. 460) e utilizzata per tombe, sculture e monumenti, si volse, nel Quattrocento, alla produzione prima di singoli rilievi scolpiti, poi di grandi politici. Si hanno notizie di *alabastermen* attivi a York, Lincoln, Burton, Trent, forse a Bristol e Norwich, e soprattutto a Nottingham (GARDNER 1951, p. 311; CHEETHAM 2001, p. 14) nel corso del XV secolo, cosicché – grazie ai tutori fondamentali studi di Prior e Gardner dell'inizio del secolo scorso – questa città viene generalmente riconosciuta come il principale



Durante il restauro, reintegrazione



Durante il restauro, particolare della predella con l'iscrizione «Deposit[us] est d[e] Cruce», saggio di pulitura



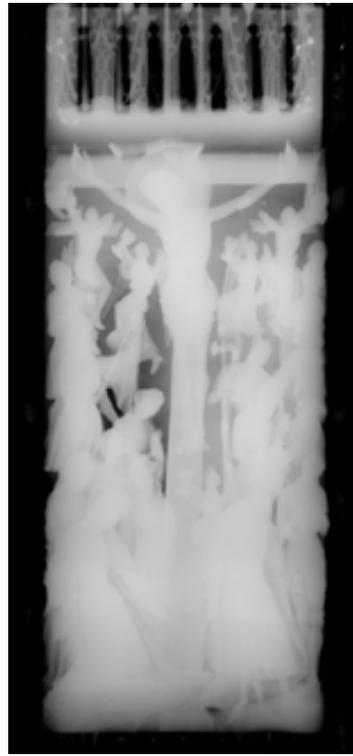
Durante il restauro, operazione di pulitura

centro di lavorazione di questi polittici a partire dagli anni Ottanta del Trecento (PRIOR, GARDNER 1912, *passim*; GARDNER 1951, p. 311; *Exposition* 1967, p. 11). Oltre settanta retable e polittici più o meno completi ancora esistenti (CHEETHAM 1884, ed. 2005, pp. 59-60), fra i quali di centrale importanza quelli noti *ab antiquo*, il primo della cattedrale di Santiago di Compostela donato da John Goodyear nel 1456 (HILDBURG 1955, pp. 304-307; PITMAN 1954, p. 227), altri due con storie mariane, menzionati in Islanda – uno a Hitardalur nel 1463 (ora al Museo Nazionale d'Islanda a Reykjavík), l'altro a Möðruvellir nel 1471 (ora al Museo del Folklore di Akureyri; cfr. CHEETHAM 1884, ed. 2005, pp. 44,57) –, infine i numerosissimi rilievi provenienti da pale invece smembrate e ancora conservati in chiese e musei, attestano l'incontestato successo di queste opere. Si trattava dunque di una produzione di tipo seriale, con una suddivisione di compiti e di professionalità, e con un più che probabile uso di accantonare una piccola scorta di pezzi intagliati – specie se di tipo decorativo o di importanza secondaria – già pronti per l'uso.

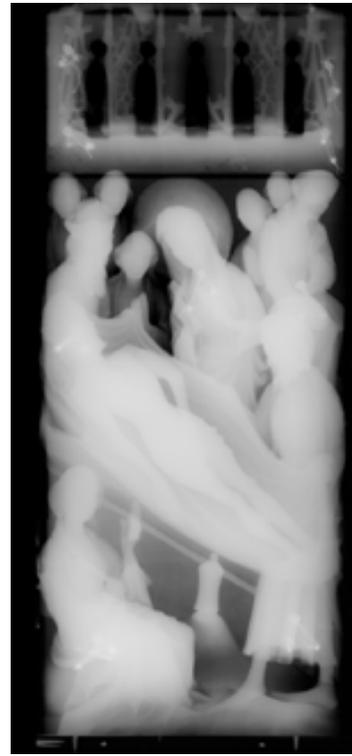
I polittici databili nella seconda metà del secolo, nella cui tipologia rientra anche quello napoletano, sono caratterizzati, secondo la classificazione proposta da Prior e Gardner e tuttora seguita dalla critica moderna, dai coronamenti architettonici dei rilievi a guglie e pinnacoli traforati, lavorati su pezzi staccati, dall'inserzione sempre più frequente di figure di piccole dimensioni fra i rilievi o sugli estremi delle pale, dall'utilizzo di schemi iconografici e forme compositive ripetitivi, dal progressivo ampliamento di dimensione di queste opere che – da trittici – si evolvono in grandi dossali d'altare con i rilievi posti su due file, come quello del Museo Vivenel di Compiègne, o quelli delle chiese parrocchiali di Génissac e di La Celle (PRIOR, GARDNER 1912, *passim*, in particolare pp. 500-506; *Exposition* 1967, pp. 11-12). Tali caratteristiche ben si combinavano con una suddivisione seriale del lavoro, poiché i coronamenti architettonici potevano essere facilmente eseguiti secondo tipologie standard da aiutanti o collaboratori diversi, e non essere dunque tutti perfettamente uguali in uno stesso polittico (come avviene a Napoli o a Norwich



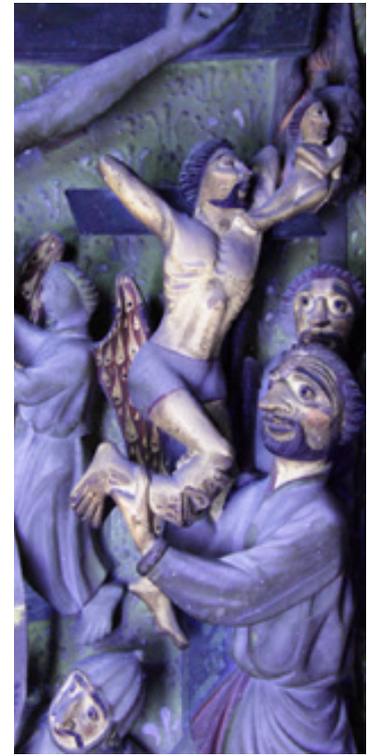
*La Cattura, radiografia*



*La Crocifissione, radiografia*



*Cristo nel sepolcro, radiografia*



*La Crocifissione, particolare, ripresa della fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta*



*Dopo il restauro, particolare di un coronamento architettonico*

Castle, sul quale cfr. CHEETHAM 1983, fig. 47). Anche le figurine minori potevano venire conservate in piccoli quantitativi già pronti nelle botteghe, ed essere montate dove si rendeva necessario, cosa che spiega perché in queste parti si riscontrano spesso dimensioni e proporzioni diverse (come si vede proprio nei piccoli *Evangelisti* del polittico di Napoli); anche i bassorilievi narrativi, infine, specie nei dossali di grandi dimensioni, risultano talvolta eseguiti da mani differenti (PITMAN 1954, p. 228). Per queste caratteristiche di 'serialità' comuni, nel Medioevo, anche ad altre produzioni artistiche capaci di realizzare oggetti 'di lusso' a costi contenuti, ricavandone un indiscusso e plurisecolare successo (si pensi per tutti agli smalti limosini due e trecenteschi), i trittici e grandi dossali in alabastro del secondo Quattrocento sono stati frequentemente sottovalutati dalla critica, o etichettati come prodotti di modesta qualità (PRIOR, GARDNER 1912, p. 504) laddove

invece, e specie in alcuni dei tritici verosimilmente collocabili a immediato ridosso della metà del secolo, come quello di Capodimonte o come l'altro a esso assai simile già in collezione Swansea e ora al Victoria and Albert Museum di Londra, la qualità esecutiva e l'accuratezza dell'intaglio sono quelle delle migliori sculture inglesi coeve e risultano d'altro canto eseguite quasi esclusivamente da una sola mano, come è stato sottolineato da Pitman proprio a proposito del polittico napoletano (PITMAN 1954, p. 228). Caratteristiche salienti – oltre alle splendide macchine lignee purtroppo solo raramente pervenuteci – sono il grande affollamento delle scene (quasi prive di sfondi paesaggistici o di inquadramenti architettonici, e con i personaggi spesso disposti su più file che riempiono la superficie dei pannelli), l'estenuata eleganza – davvero da 'autunno del Medioevo' – e l'allungamento delle figure, cui si affiancano i toni marcati e quasi caricaturali con i quali sono descritti i personaggi con ruolo negativo, giudei o romani che siano, e infine la brillante policromia dell'insieme. È da sottolineare che anche l'uso del colore risponde alla logica appena descritta: utilizzato estensivamente negli sfondi e nei particolari non di figura (nimbi, sepolcri, croci) in modo da far meglio risaltare i corpi, dove la lucente materia è in vista, esso è applicato con grande misura sui personaggi sacri, dove campisce parsimoniosamente i risvolti o i bordi delle vesti, le barbe e i capelli, per estendersi invece sugli abiti e sui cappelli di romani e giudei, e soprattutto per coprirne *in toto* i volti, sottolineando ed evidenziando visivamente la contrapposizione dei ruoli nel contesto narrativo.

Così nelle *Storie della Passione* del polittico napoletano Cristo, la Vergine e san Giovanni, la Maddalena dalle lunghe trecce e Pietro che rinfodera la spada dopo aver mozzato l'orecchio di Malco nella cattura, gli evangelisti dei pilastri, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo che si oc-



Dopo il restauro, la Cattura

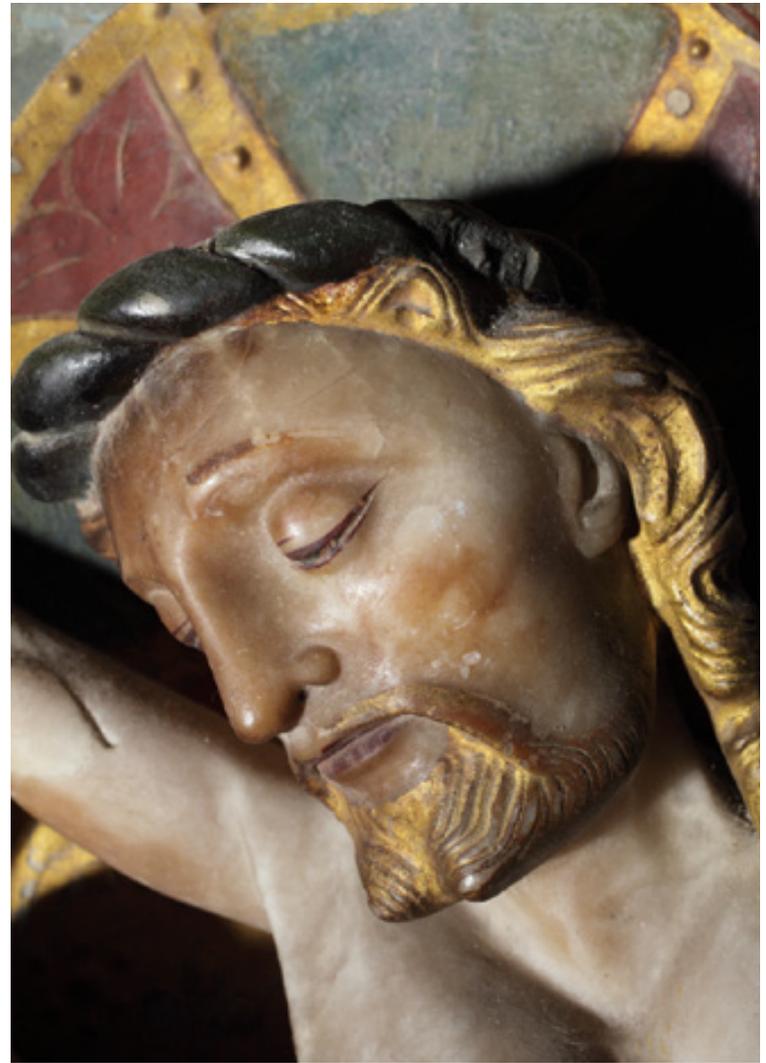


*Dopo il restauro, Cristo davanti a Pilato, particolare*

cupano del seppellimento di Cristo, ma anche il soldato romano Longino (che, da anni malato agli occhi, dopo aver trafitto il costato di Gesù e aver ricevuto proprio sugli occhi delle gocce del suo sangue guarisce miracolosamente e si converte), il centurione che, ai piedi della croce, riconosce Cristo come Figlio di Dio o il buon ladrone (dunque i pagani ‘convertiti’ dal messaggio evangelico), presentano gli incarnati di un diafano pallore in contrasto con quelli della variegata schiera di soldati e aguzzini, tutti elegantemente abbigliati nelle armature o nelle vesti del tempo (fra cui spiccano, nell'*Andata al Calvario*, gli abiti tagliati a corto gonnellino pieghettato decorati con facce irridenti con la lingua in fuori).

Prodotti di poliedrica bellezza, assieme sculture e oggetti di arte decorativa, frutto di produzione seriale e opere capaci di soddisfare le esigenze delle committenze più altolocate, racconti divulgativi ed esplicativi dei testi sacri e manufatti ‘suntuari’ di ricercata bellezza, i polittici di alabastro realizzati in Inghilterra nel corso del Quattrocento proprio per queste loro così diversificate caratteristiche godettero di un successo incontestato, e questo è pienamente comprensibile solo quando – come nell’opera di San Giovanni a Carbonara, completa e oggi restaurata – se ne possono leggere tutti questi aspetti.

Il restauro, operato da Bruno Tatafiore con la consulenza di Gabrie-



*Dopo il restauro, la Crocifissione, particolare*

le Castaldo per la carpenteria e la collaborazione di Maurizio Mazza, ha interessato in primo luogo il risanamento della struttura lignea, in assi di legno di quercia disposte orizzontalmente, tenute insieme da incastri a cuneo lungo costa. Dopo la rimozione meccanica di depositi incoerenti e polveri, stratificatisi in particolare sulle parti orizzontali del polittico, si è effettuata la disinfestazione dell’insieme, e il consolidamento di un’asse di quercia che si presentava fessurata. Precario risultava l’assetto statico dell’opera, poiché il notevole peso dei rilievi in alabastro – che gravano sul piano di calpestio del basamento che funge da predella, composto da tavole anch’esse in legno di quercia di appena 12 mm – ne aveva causato in

più punti la fessurazione, con l’avvio di un processo di scivolamento in basso dei rilievi di alabastro. Si è dunque creata una struttura di rinforzo capace di sostenere la pesante macchina lignea senza alterare l’elasticità dell’insieme: all’interno del basamento sono stati inseriti dei moduli rettangolari in *okumè* marino (uno stratificato di legno molto stabile, resistente alla compressione e pressoché inattaccabile da muffe e insetti xilofagi) che consentono di scaricare il notevole peso dalla tavola superiore al fondo. Per ciò che riguarda l’ancoraggio originale dei rilievi d’alabastro alla macchina lignea, questo è ottenuto con fili di rame annegati nel piombo fuso entro apposite cavità scavate sul retro della pietra, dove il rilie-

vo è maggiore, e poi ancorate con chiodi alla struttura lignea (sistema questo ancora presente nelle altre opere complete, come il polittico Swansea; cfr. MACLAGAN 1920, p. 54; BASILE 1986, p. 111). Nel corso di un precedente restauro, di cui non si hanno precise notizie, i fili originali in rame sono stati rafforzati intrecciandoli ad altri in ottoni. Poiché dall'esame visivo e dalle indagini radiografiche (eseguite, assieme alle altre indagini diagnostiche, da Claudio Falcucci con la collaborazione di Claudia Maura) tale sistema si è rivelato funzionale, esso è stato conservato, sostituendo unicamente i chiodi (come si è detto non originali) con viti inserite negli stessi fori. Anche le cerniere originali in ferro, prive delle spine e dunque svincolate da vecchia data da ogni funzione d'uso, sono state conservate.

La decorazione pittorica a tempera della struttura lignea, per ciò che riguarda l'azzurro (azzurrite), era applicata senza preparazione e si presentava dunque decoesa dal supporto. Dopo la rimozione delle cornici intagliate e dorate si è effettuata in modo diversificato, a seconda del colore su cui si interveniva (rosso, azzurro e bianco), la pulitura con solventi e azione meccanica, e il consolidamento della pellicola pittorica. Anche il resto dell'apparato decorativo della cornice, in cui compaiono pastiglie dorate e vetri *églomisés*, è stato pulito e consolidato.

I rilievi in alabastro, la cui superficie polita e levigata esalta la lucentezza della materia, presentano una vivace cromia che era pressoché celata dagli strati di polvere e di depositi incoerenti e che si è rivelata invece, dopo la pulitura, quasi integralmente conservata e senza tracce di ridipinture. Il colore, una tempera stesa con legante proteico, presenta solo piccole zone abrase o consunte e rivela oggi particolari precedentemente non visibili, come l'oro dei capelli e delle vesti, dato a pennello con polvere d'oro su basi a bolo, o come l'azzurrite delle croci, disseminate di fiori come nel



*Dopo il restauro, Cristo nel sepolcro, particolare*

trittico Swansea del Victoria and Albert Museum.

Il restauro e le indagini svolte sul polittico di San Giovanni a Carbonara, oltre a restituirci nei giusti rapporti ed equilibri la complessità di un oggetto come si è detto polimaterico e vivacemente policromo, hanno anche e soprattutto consentito di studiarne le tecniche di esecuzione e i sistemi costruttivi che potrebbero, in futuro, rivelarsi determinanti per il restauro e per lo studio di altri meno ben conservati polittici del genere.

#### Bibliografia

CELANO 1692, ed. 1970, I, p. 230; PARRINO 1700, I, p. 309; SIGISMONDO 1788-1789, I, 1788, p. 108; VERDE, PAGANO 1832, pp. 4-5; D'AFFLITTO 1834, I, p. 126 (lo cita erroneamente come ancora in San Giovanni a Carbonara); D'AMBRA, DE LAUZIÈRES 1855-1857, pp. 525-526; CHIARINI 1856-1860, III, 1860, ed. 1970, p. 1800; FIORELLI 1873, p. 54; PAPINI 1910, pp. 210-211; MACLAGAN 1920, p. 61; FILANGIERI DI CANDIDA 1923, p. 33; DE RINALDIS 1928, pp. 376-377; R. Causa, in *Sculture lignee* 1950, pp. 123-125; PITMAN 1954, p. 228; MOLAJOLI 1957, ed. 1960, p. 121; *Le collezioni* 1982, pp. 24-25; BASILE 1986, pp. 116-117, 120-121; P. Giusti, in *Museo di Capodimonte* 2002, pp. 248-249; R. Carafa, in *Venti catalani* 2002, p. 58; CHEETHAM 2005, p. 59; R. Naldi, in *Giovanni da Nola* 2007, p. 9.



Dopo il restauro, la Crocifissione

#### 24. Benedetto Diana

(Venezia 1460 ca - 1525)

*Madonna in trono con il Bambino fra i santi Girolamo e Francesco e due donatori*

1486 ca

#### *tecnica/materiali*

tecnica mista su tela

#### *dimensioni*

94,5 × 176,1 cm

#### *provenienza*

Venezia, Palazzo della Zecca

#### *collocazione*

Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (cat. d. 18)

#### *scheda*

Claudia Cremonini

#### *restauro*

Sandra Pesso

con la direzione di Claudia Cremonini (SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Venezia)

#### *indagini*

radiografia, riflettografia IR, fluorescenza UV: Diagnostica per l'Arte Fabbri di Davide Bussolari; fluorescenza a raggi X: Ornella Salvadori (SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Venezia, Laboratorio Scientifico della Misericordia); sezioni stratigrafiche: Enrico Fiorin

#### « INDICE GENERALE

Il dipinto – una delle prime opere note del giovane Benedetto Diana, nonché una delle poche databili con una certa precisione del catalogo dell'artista – si trovava in origine negli Uffici della Zecca di Venezia, dove le guide sei-settecentesche lo descrivono all'interno di una prima grande stanza «de' Magistrati», sopra le finestre (BOSCHINI 1664, p. 84; ZANETTI 1733, p. 150; ZANETTI 1771, p. 70). Passato poi nelle raccolte di Palazzo Reale, dove ornò l'«antica camera di Napoleone» (LEVI 1900, p. 27) e dove ancora lo registrava Venturi nel 1915, entrò a far parte nel 1921 dei beni assegnati ai musei statali di Venezia (*Elenco delle opere d'arte dell'ex Palazzo Reale* 1921, p. 7, n. 135), con destinazione alla nuova Galleria Giorgio Franchetti inaugurata nel 1927.

L'originaria collocazione nel Palazzo della Zecca (riedificato nel 1535) è attestata per la prima volta da Francesco Sansovino (1581), che segnala il quadro tra una serie di «pitture memorabili» visibili nella nuova sede, con assegnazione precisa a Benedetto Diana.

La tela – giunta a noi in uno stato di conservazione tutt'altro che ottimale, con un tessuto pittorico fortemente abraso e consunto che già nel 1771 aveva indotto Zanetti a definire il quadro «quasi invisibile» sia «per il sito» che «per l'età» (ZANETTI 1771, p. 70) – costituisce uno dei più antichi e paradigmatici

esempi di come l'iconografia votiva dell'omaggio alla Vergine sviluppata in ambito belliniano e riservata inizialmente all'elezione dei dogi, si andasse precocemente estendendo, nel corso della seconda metà del Quattrocento, ad altre cariche pubbliche di rilievo, per divenire prassi consolidata all'interno di un filone devozionale della ritrattistica di rappresentanza che si innesta, con esiti di intenso naturalismo, sugli schemi rinnovati della 'Sacra Conversazione'.

All'interno di un'ampia e pausata composizione che si dipana in senso orizzontale entro un impaginato rigorosamente simmetrico, scandito da una sapiente progressione di piani, le figure dei santi Girolamo e Francesco e dei due donatori si dispongono, spaziate, ai lati della Vergine che – assisa in trono con il Bambino e immersa in una luce calda e avvolgente – si staglia contro lo sfondo del cielo e di una veduta d'acqua, conchiusa sulla linea dell'orizzonte da una bassa e dilatata prospettiva di paese. Perno strutturale della raffigurazione è il «bizzarro trono di sapore ferrarese» (PAOLUCCI 1966, p. 6) su cui si addensano i significati simbolici religiosi e politici dell'opera e dove, entro un assetto architettonico di capziosa eleganza formale non estraneo a suggestioni provenienti dall'arte orafa e dai contemporanei modelli della scultura in bronzo, la metafora mariana del fonte battesi-

male sembra coniugarsi con l'idea stessa dello scrigno prezioso (la Zecca di Venezia) in cui è custodito il tesoro della Serenissima, posto ai piedi della Vergine (BENEDICENTI 2001, p. 15).

L'identificazione dei ritratti dei donatori, inginocchiati in primo piano e affiancati ai santi eponimi, con i due «massari monete argentei» Girolamo Pesaro e Giovanni Francesco Trevisan – riconoscibili grazie alla presenza degli stemmi del casato apposti ai lati del trono (LUDWIG 1905, pp. 57, 61) – ha fornito un importante appiglio per la cronologia del dipinto, il cui impianto iconografico riprende e sviluppa, in chiave centralizzata e di accentuata simmetria binaria, un modello già messo a punto da Gentile e Giovanni Bellini nel dipinto votivo Mocenigo ora alla National Gallery di Londra (1478-1479 ca), aggiornandolo entro un orizzonte mentale e una sensibilità luministica che – in anticipo, parrebbe, sullo stesso palione del doge Agostino Barbarigo oggi in San Pietro Martire a Murano, datato 1488 – denota un'assimilazione ormai piena e non banale delle più alte e innovative prove di Antonello da Messina e Giovanni Bellini licenziate a Venezia tra la metà dell'ottavo decennio e i primi anni Ottanta del secolo. La documentata elezione alla carica di entrambi i funzionari della Zecca nel 1486 sembra infatti consentire l'assegnazione dell'opera a

una data non troppo distante da quell'anno (da ritenersi almeno coincidente con quello di commissione del dipinto, se non proprio con i tempi di effettiva esecuzione), sulla quale concordemente si è appuntata la critica (VENTURI 1915, VII, 4, p. 610; PAOLUCCI 1966, pp. 5-6; LUCCO 1990, pp. 458, 462; BENEDICENTI 2001, pp. 10-16, 89-90), evidenziando l'alto grado di condensazione culturale e l'originalità di mediazione tra vecchio e nuovo che l'artista palesa – poco più che esordiente, a queste date – nella tela della Ca' d'Oro.

Non bastano infatti a spiegare l'ampio respiro monumentale e la fusione atmosferica della luminosa scena *en plein air* dispiegata nella paletta in esame (fatta anche la dovuta tara agli effetti sgranati e più sfumati di una tessitura cromatica che ha irreversibilmente perso la sua compattezza originaria), i debiti con il più anziano maestro Lazzaro Bastiani, da cui pure parrebbero discendere, come è stato osservato da Paolucci, l'esteso modulo orizzontale dell'impaginato scenico – ripreso dalla lunetta votiva del 1484 di Santa Maria e Donato a Murano – e la giustapposizione tradizionale di quinte naturalistiche e architettoniche (le rocce sulla sinistra, la città sulla destra) già esibita nella *Natività* bastianesca oggi alle Gallerie dell'Accademia, riferibile al 1480 circa.

Né, del resto, il rapporto di dare



*Dopo il restauro*



*Prima del restauro*



*Durante il restauro, particolare del ritratto di Girolamo Pesaro, riflettografia IR*



*Durante il restauro, particolare di san Girolamo dopo la pulitura*



*Durante il restauro, particolare di san Girolamo, riflettografia IR*

e avere tra il probabile maestro Lazzaro Bastiani e il giovane Benedetto Diana dovette essere a senso unico, se si considera che i nessi cronologici tra la nostra tela e la *Pala di Santa Veneranda* oggi alle Gallerie di Venezia – databile secondo i più recenti suggerimenti critici al 1490 circa (LUCCO 1990, p. 462) e in assoluto il riferimento più stretto per l'elaborata invenzione del trono della Vergine – appaiono oggi ribaltati a favore di una priorità temporale del dipinto della Zecca, nel quale, come acutamente osservato da Benedicenti (2001, p. 14), un apporto inventivo non trascurabile per la struttura composita del trono, con paraste desinenti in mascheroni ed elementi a candelabra lucidamente sbalzati dalla luce, potrebbe essere giunto dallo scultore Alessandro Leopardi, in quel tempo orafco e stampatore di Zecca, in stretto contatto con la corte estense di Ferrara.

Nel solco della lezione apportata da Antonello da Messina a Venezia, il modello primario su cui mostra di sintonizzarsi idealmente Benedetto Diana, nella ferma tenuta di immagini tornite dalla luce e nella calibrata euritmia spaziale che connotano il dipinto della Galleria Franchetti, è da ricercare in opere



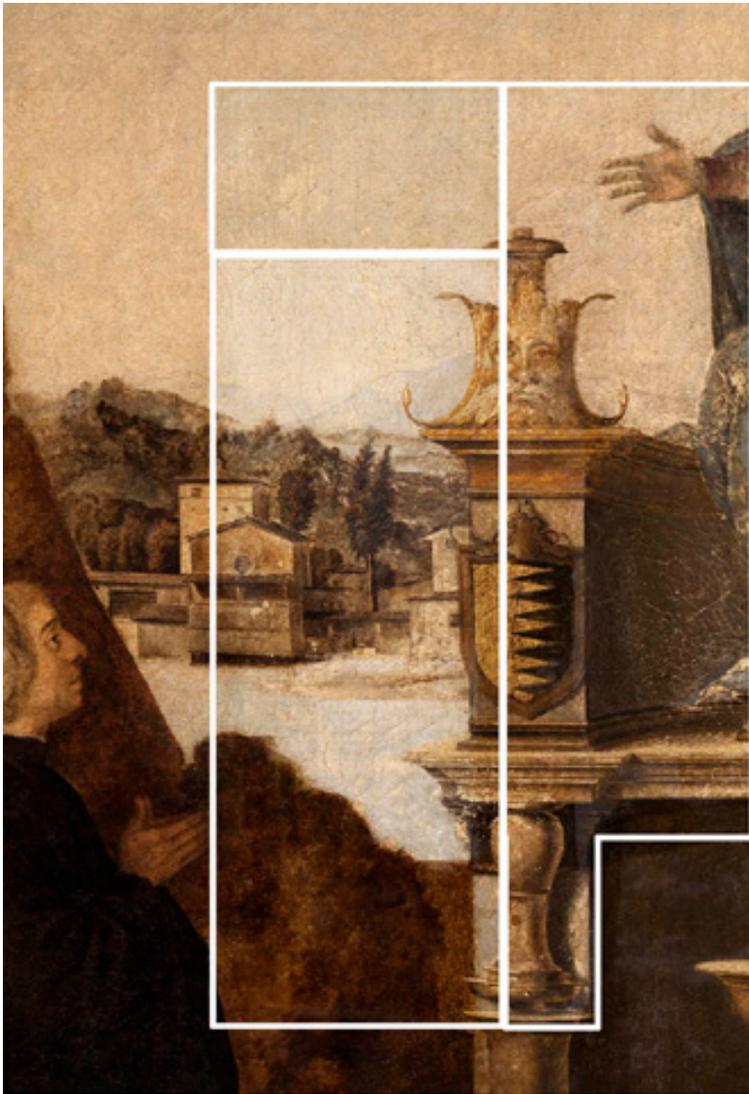
*Dopo il restauro, particolare di san Girolamo*

capitali di Giovanni Bellini come la *Pala di San Giobbe* (1478 ca - 1480), cui rimanda il maestoso e concreto accamparsi della figura della Vergine nell'invaso prospettico del trono (PAOLUCCI 1966, p. 6), o la *Trasfigurazione* di Capodimonte dipinta per il Duomo di Vicenza sul 1478-1480, di cui l'opera in esame risente fortemente nel rigoroso impianto simmetrico, nella

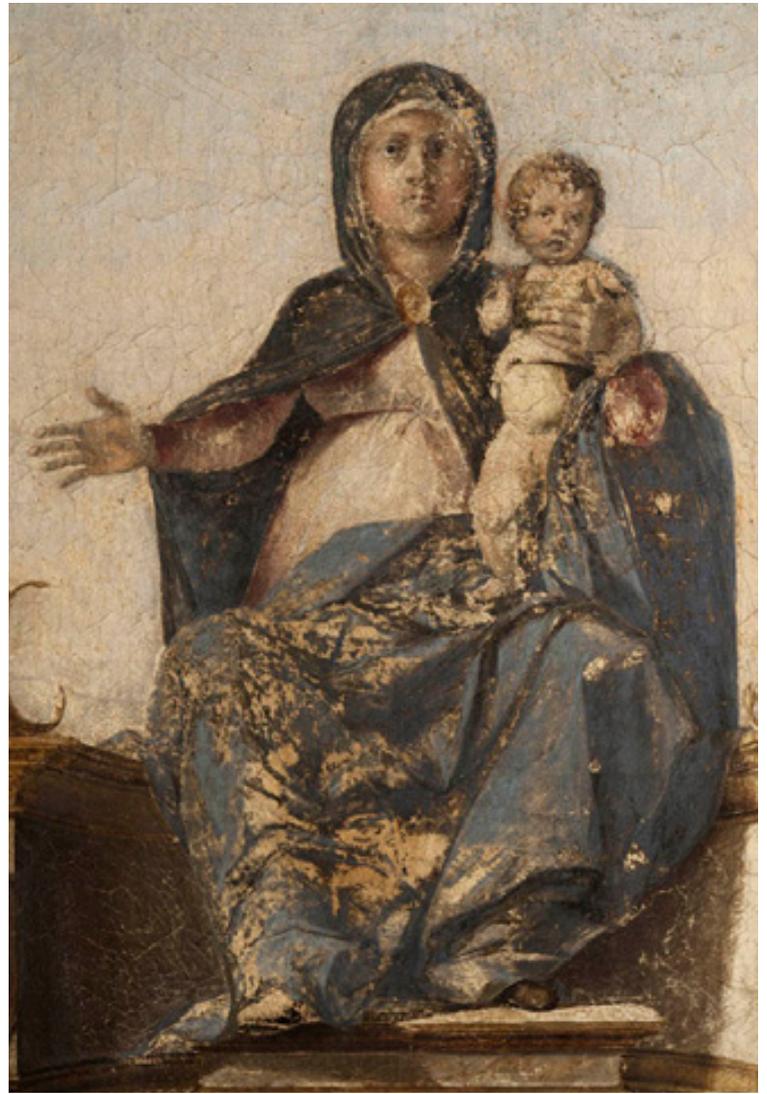
frontalità solenne della figura centrale e nella stessa idea del manto erboso che ricopre concrezioni rocciose. Echi di invenzioni belliniane di forte apertura naturalistica, come quella del *San Francesco in estasi* della Frick Collection di New York, paiono inoltre ravvisabili nell'ampio risalto della stratificazione rocciosa alle spalle di san Girolamo, che richiama peraltro, come già

osservava Paolucci, un repertorio figurativo caro al pittore Bartolomeo Montagna, con cui Diana fu in contatto nei primi anni Ottanta per la commissione di un perduto affresco per la Scuola di San Marco e che certo dovette esercitare un ruolo di importante mediazione nell'assimilazione dei costrutti di più innovativa tendenza. È entro queste fonti principali di

ispirazione che si innestano i prelievi, più volte evidenziati dalla critica, dai modelli più attardati di Alvise Vivarini (come quelli offerti dalla pala francescana di Treviso oggi alle Gallerie dell'Accademia, datata 1480, da cui derivano i panneggi squadrati e geometrizzanti dell'esile figura di san Francesco, o dal *San Matteo* delle Gallerie dell'Accademia già in San Pietro



*Durante il restauro, particolare del paesaggio e del trono con prove di pulitura*



*Durante il restauro, particolare della Madonna con il Bambino dopo la pulitura*



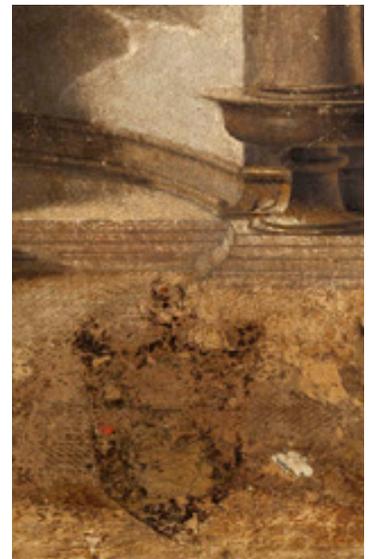
*Durante il restauro, particolare del Bambino dopo la pulitura*



*Durante il restauro, particolare del Bambino, radiografia*



*Durante il restauro, particolare del Bambino, riflettografia IR*



*Durante il restauro, particolare di uno stemma ai piedi del trono dopo la pulitura*



*Dopo il restauro, particolare della Madonna con il Bambino*



*Durante il restauro, riflettografia IR*

Martire a Murano, possibile prototipo per la gestualità stilizzata che informa il san Gerolamo) ai quali pure sembra collegarsi quella peculiare predilezione di Diana per una incisività grafica acuminata e tagliente che verrà a costituire – assieme a una caratterizzazione pungente, al limite dell'umoresco delle fisionomie maschili e al «sapore quasi metafisico» dei partiti architettonici – uno dei tratti inconfondibili della poetica del pittore, in un percorso costantemente improntato a una difficile sintesi tra rigore formale e istanze espressive di stampo realistico, mutate via via dai protagonisti più eccentrici della terraferma (PAOLUCCI 1966), che sembra connotare la parabola evolutiva dell'originalissimo artista fin da queste precocissime date.

La pellicola pittorica del dipinto è molto abrasa e presentava sgranature diffuse su tutta la superficie. La lettura dei valori cromatici era ulteriormente compromessa da un generale offuscamento delle tinte causato da una antica patinatura di colore bruno – molto spessa e disomogenea – stesa evidentemente nell'intento di 'mascherare' il depauperamento del tessuto pittorico generato da fattori ambientali e danni prodotti da sostanze caustiche

utilizzate nel corso di antiche puliture.

La consunzione della materia pittorica è risultata particolarmente evidente in prossimità degli incarnati e dei manti. Danni più gravi al colore dovuti a incaute puliture abrasive si registrano soprattutto in corrispondenza del manto della Madonna, dove la superficie è in alcuni punti scalfita da numerosi graffi, e nella figura del Bambino (in buona parte perduta), nonché in corrispondenza dei cinque stemmi in primo piano, dei quali, a eccezione di esigue tracce residue di colore e foglia d'oro è ora visibile solo la sagoma perimetrale. La presenza di ridipinture virate di tono contribuiva ad alterare la corretta percezione della cromia. Il manufatto era inoltre compromesso da alcune deformazioni del supporto, dovute a un pronunciato rilassamento della tela nella parte centrale e da sollevamenti di colore.

Il cattivo stato di conservazione dell'opera – alloggiata già, all'interno dello stabilimento della Zecca, in una grande stanza «sopra le finestre» (BOSCHINI 1664, p. 84; ZANETTI 1733, p. 150) – è registrato già nel 1771 dalla guida di Zanetti, che la dice «quasi invisibile» a causa dell'età e del «sito» (p. 70). Non si sono per il momento rintracciate

notizie documentarie riguardo restauri precedenti l'ingresso della tela al museo, che certamente intervennero nel corso del XIX secolo e che dovettero includere almeno un restauro di primo Ottocento, verosimilmente effettuato in occasione del passaggio del dipinto nelle raccolte di Palazzo Reale.

Nel secolo scorso sono documentati due interventi conservativi, realizzati rispettivamente nel 1960, a opera di Antonio Lazzarini, e nel 1972 da Savino Bortoluzzi, dei quali si conserva testimonianza fotografica presso l'archivio del museo. La relazione tecnica, inerente soltanto il secondo dei due, riporta una breve descrizione dello stato di conservazione degli strati pittorici, registrando tra le operazioni effettuate la pulitura, la stuccatura e il restauro pittorico.

Da attribuire all'intervento del 1960, come confermano i frammenti cartacei di quotidiani dell'epoca incollati lungo i bordi, è la foderatura attuale, realizzata tramite incollaggio del supporto a due tele ad armatura piana, che si è scelto di mantenere nel corso del presente restauro. Nell'occasione il dipinto fu probabilmente intriso di una grande quantità di colla e sottoposto a una stiratura prolungata, con apporto elevato di calore, cui pa-

iono imputabili lo schiacciamento della pennellata di colore, delle vecchie stuccature e ridipinture più antiche e una certa rigidità della materia che a tutt'oggi si riscontra. L'estesa lacuna degli strati pittorici nel margine inferiore è stata colmata nel tempo con tre tipologie di stucco, riconoscibili per la diversa colorazione: uno marrone verdastro e un altro di colore marrone più scuro (riscontrabile anche in prossimità degli stemmi abrasati), applicati probabilmente prima del restauro degli anni Sessanta, e uno stucco di colore bianco, individuato anche nel margine con la preparazione a vista, imputabile all'ultimo intervento del 1972.

Il restauro attuale è stato affiancato da esami scientifici non invasivi (radiografia digitale, riflettografia IR e fluorescenza UV). Lo studio è stato approfondito con l'ausilio di alcune sezioni stratigrafiche, volte a identificare la successione degli strati pittorici e i materiali costitutivi e attraverso test microchimici effettuati per individuare la natura dei leganti. Le indagini sui pigmenti sono state ampliate con una campagna di rilevamento tramite esame in fluorescenza a raggi X (XRF).

Il dipinto è composto da un'unica pezza di tela con armatura a spina di pesce (saia), a tessitura fitta (la radiografia ha evidenziato una densità media di 16 fili per centimetro). La preparazione, conformemente a quanto in uso all'epoca, è stesa in due strati sovrapposti, a base di gesso sottile e legante proteico, con una finitura a sola colla volta a ottenere una superficie più omogenea e meno assorbente. Si osserva una successiva imprimitura, probabilmente a olio essiccato e biacca (pigmento individuato con l'esame in fluorescenza a raggi X), evidente nel margine perimetrale dove sbordano alcune pennellate in prossimità del cielo.

L'esame radiografico condotto sull'intera superficie ha permesso di individuare con precisione la costruzione compositiva dell'opera. Varianti di modesta entità sono





*Dopo il restauro, particolare della parte centrale del trono*

ravvisabili nei volti delle figure di sinistra, che risultano leggermente spostati, nella figura del Bambino – anch'essa sfalsata e con il volto in origine ruotato in direzione di san Girolamo – e nel paesaggio a destra della Madonna, dove si evidenzia un ripensamento in corrispondenza delle montagne sullo sfondo, che sembrano subentrare all'iniziale progetto di un corso fluviale.

La riflettografia IR ha rivelato un disegno sottostante a grafite molto accurato, in parte distinguibile anche a occhio nudo in prossimità delle parti consunte e nella veste di san Girolamo, ricco di particolari in cui le ombreggiature, realizzate con piccoli tratti diagonali, già delineano l'effetto di tridimensionalità apprezzabile nella stesura finale. I manti delle figure, soprattutto quelli dei committenti, denotano un'estrema cura nell'andamento delle pieghe; la minuzia nel dettaglio che connota il fare del pittore è altresì evidente nella vasca della fontana, ai piedi del trono della Madonna, in cui sono disegnati profili di volti maschili in bassorilievo. In prossimità delle mani dei santi si osservano segni di spolvero, indice di uno studio preliminare e della loro successiva trasposizione. Nel cielo traspaiono tracce relative alla costruzione prospettica e, a luce radente, si riscontrano alcuni segni di uno strumento geometrico per il posizionamento delle figure, probabilmente il compasso adope-

rato anche per incidere le aureole dei santi.

La tavolozza è a base di impasti semplici, con poche stesure condotte per sottili velature di colore con legante oleoso, come evidenziato dagli esami microchimici. I pigmenti identificati sono riconducibili a quelli disponibili sul mercato veneziano all'epoca: i toni bruni nel paesaggio sono ottenuti con un impasto a base di terre e dolomite (pigmento estratto da cave locali); il prezioso blu oltremare, mescolato con il bianco di piombo, è utilizzato negli azzurri del cielo, delle montagne sullo sfondo e nel manto della Madonna; resinati di rame, terre e dolomite sono impiegati nei verdi della vegetazione; giallo di stagno e ocre gialla risultano presenti in prossimità dei mascheroni e del Bambino, mentre lacca rossa, ocre e biacca si riscontrano nel manto di san Girolamo. Gli incarnati risultano a base di biacca, ocre rossa e vermiglione e gli stemmi sono dorati a foglia applicata su bolo rosso (dati emersi dalle indagini della sezione ricavate dai tre prelievi effettuati – due in prossimità del volto e del manto della Madonna, il terzo in prossimità della vegetazione nella roccia, alle spalle di san Girolamo – e dalla fluorescenza a raggi X).

L'intervento odierno ha previsto inizialmente il recupero delle deformazioni del supporto, con l'apporto di umidità e pressione

controllata, la verifica della buona funzionalità dell'attuale foderatura – che si è scelto di mantenere nonostante la rigidità, onde evitare ulteriori traumi alla superficie pittorica – e il consolidamento delle scaglie di colore sollevate, che interessavano soprattutto il manto del committente di sinistra.

La pulitura, eseguita in modo selettivo e graduale, è stata condotta in due fasi con l'utilizzo di materiali e procedure diversificate: le vernici ossidate e ingiallite e i ritocchi dei restauri più recenti sono stati eliminati con l'utilizzo di miscele binarie di solventi organici a composizione predefinita; la patinatura alterata e disomogenea di colore bruno scuro, a base di sostanze proteiche, probabilmente colla animale, è stata asportata con un gel viscoso (*solvent gel* con solvente organico apolare), che ha permesso la lavorazione e l'eliminazione per assottigliamento del materiale non originale in completa sicurezza.

I rifacimenti in prossimità delle figure della Madonna e del Bambino sono stati mantenuti in quanto il colore originale è quasi del tutto mancante, così come altre piccole ridipinture molto tenaci rispetto alla materia originale, in corrispondenza delle mani del committente Francesco Trevisan e delle stimate di san Francesco. Ugualmente conservate sono state le stucature presenti, giacché ancora funzionali e non debordanti sul colore originale.

Nella fase di restituzione estetica si è mirato al recupero di una corretta leggibilità nel rispetto dello stato di conservazione del dipinto: le diffuse abrasioni sono state attenuate con velature di colore, stese fino a ottenere un equilibrio tra la materia originale e le mancanze (evidenti soprattutto negli incarnati e nei panneggi). Le stucature e le ridipinture antiche sono state trattate mediante reintegrazione a tono (acquerelli Winsor & Newton e colori per il restauro a vernice Gamblin).

Per recuperare l'uniformità di rifrazione ottica della superficie

dipinta, sono state effettuate più applicazioni di vernice: una prima stesura dopo la pulitura, per il livellamento e la saturazione della pellicola pittorica, utilizzando una vernice chetonica stesa a pennello (Laropal K80 diluita al 15% in essenza di petrolio); dopo la prima fase di reintegrazione pittorica ad acquerello si è proceduto alla stesura a pennello di vernice sintetica diluita (Surfin Vibert della Lefranc & Bourgeois diluita al 50% in essenza di petrolio); per la protezione finale si è applicato, mediante nebulizzazione, un ulteriore strato della stessa vernice pura.

#### Bibliografia

SANSOVINO 1581, p. 115 (ed. 1663, p. 315); RIDOLFI 1648, p. 24; BOSCHINI 1664, p. 84; ZANETTI 1733, p. 150; ID. 1771, p. 70; SELVATICO, LAZARI 1852, p. 48; LEVI 1900, p. CCXIII; LUDWIG 1905, pp. 57, 61; VENTURI 1907, p. 284; CROWE, CAVALCASELLE 1912, p. 228; VENTURI 1915, p. 610, fig. 389; *Elenco delle opere d'arte dell'ex Palazzo Reale* 1921, n. 135; FOGOLARI, NEBBIA, MOSCHINI 1929, p. 142; TIETZE, TIETZE CONRAT 1944, ed. 1979, p. 165, pl. XL; BERENSON 1957, I, p. 74; PAOLUCCI 1966, pp. 5-6, tavv. 2-3; LORENZETTI 1974, p. 435; VALCANOVER 1986, pp. 29, 32; P. Humfrey, in *La pittura in Italia* 1987, p. 618; WOLTERS 1987, p. 137, fig. 120; HUMFREY 1990, p. 744; LUCCO 1990, pp. 458, 462; MOSCHINI MARCONI 1992, pp. 36-37; SARTOR 1999, p. 117, nota 6; TEMPESTINI 1999, p. 994; BENEDECENTI 2001, pp. 10-16, 89-90; AUGUSTI, SACCARDO 2002, p. 73; M. Lucco, in *La Pinacoteca Ala Ponzone* 2003, p. 13.

25. Lorenzo Costa  
(Ferrara 1460 ca - Mantova 1535)  
*Adorazione dei Magi*  
1499

*tecnica/materiali*  
olio su tavola

*dimensioni*  
73,9 × 181,5 × 2,7 cm

*iscrizioni*  
firmata e datata sulla pedana:  
«LAVRENTIVS COSTA 1499»

*provenienza*  
Bologna, chiesa di Santa Maria  
della Misericordia

*collocazione*  
Milano, Pinacoteca di Brera  
(inv. Nap. 171; inv. gen. 111;  
reg. cron. 354)

*scheda*  
Emanuela Daffra

*restauro*  
Carlotta Beccaria, Roberto Buda

con la direzione di Emanuela Daffra  
(SBSAE Milano)

*indagini*  
Patrizia Mancinelli, Roberto  
Giuranna (SBSAE Milano,  
Laboratorio Fotografico); Letizia  
Bonizzoni  
e Marco Gargano (Università  
degli Studi di Milano);  
Giuseppe e Luciano Malcangi

#### « INDICE GENERALE

In una rara fotografia di Bruno Stefani vediamo l'*Adorazione dei Magi* di Lorenzo Costa esposta sotto l'*Annunciazione* di Francesco Francia, a evocarne la collocazione e la funzione originarie in un insieme che la storia ha irrimediabilmente disperso.

Infatti la tavola era la predella dell'ancona posta sull'altare maggiore della chiesa agostiniana di Santa Maria della Misericordia a Bologna. I commissari napoleonici la prelevarono insieme alla tavola centrale, un'*Adorazione del Bambino* di Francesco Francia, e ai dipinti che ornavano gli altari delle cappelle Manzuoli (opera anch'essa di Francia) e Casio (di Giovanni Antonio Boltraffio). Ma il gruppetto, giunto a Brera il 3 giugno 1809 e composto scegliendo fior da fiore nel ricco e omogeneo corredo decorativo della chiesa bolognese, fu presto scompaginato.

Il rarissimo capolavoro di Boltraffio fu adocchiato da Dominique Vivant Denon e, nonostante le resistenze della Commissione dell'Accademia di Brera (Milano, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano, Archivio Antico II, 11; SICOLI 2000, p. 35, n. 25), dopo un breve braccio di ferro dagli esiti prevedibili fu avviato al Louvre nel 1812. Dopo la caduta di Napoleone e il ritorno di Bologna allo Stato Pontificio (1816) vennero restituite alla città di origine e destinate

alla locale Galleria dell'Accademia le due tavole di Francia cosicché restarono a Milano i soli *Magi* di Costa.

Solo idealmente dunque possiamo ricongiungere la ricca cornice coronata da una cimasa tripartita con l'*Angelo Annunziante* e la *Vergine Annunziata* ai lati del *Cristo Risorto* di attribuzione non unanime a Costa (per una sintesi, cfr. NEGRO, ROIO 2001, p. 106) tuttora in chiesa, la pala quadra raffigurante l'*Adorazione del Bambino* di Francia della Pinacoteca di Bologna (NEGRO, ROIO 1998, pp. 144-146) e infine la nostra predella.

L'ancona, che nella sua struttura evocava, modernizzandolo, il grande esempio costituito dalla *Pala dell'Osservanza* di Cossa, era frutto di una committenza prestigiosa. Nella tarda primavera del 1498 Antonogaleazzo II Bentivoglio, colto secondogenito del signore di Bologna avviato in una carriera ecclesiastica che godeva di tutte le premesse per essere luminosa, partì all'improvviso per la Terra Santa con un piccolo seguito (*Diario bolognese* 1886, p. 235; WALTER 1966).

Ne ritornò alla fine di ottobre tra manifestazioni di giubilo tali che ne rimane traccia perfino nel diario del capomastro Gaspare Nadi (*Diario bolognese* 1886, p. 245): «con grande allegrezza de tutto il puovelo sonò dui dì le campane del chomun e quele de san piero e de san petronio e de san yachopo

et altre chiesse [...] e fu fato la sera grandissimi falò [...]». A ricordo del viaggio affidò a due tra gli artisti di punta in città un dipinto da innalzare nell'abside di Santa Maria della Misericordia, appartenente all'ordine agostiniano, vicino alla dinastia. E lo volle, se si deve credere all'iscrizione tuttora leggibile in chiesa che lo dice eseguito in due mesi, realizzato con la velocità di un *instant book*, tra la fine del 1498, anno che Milanese (in VASARI 1568, p. 138) lesse sull'ancona e il marzo dell'anno successivo (dopo il 21 di quel mese Costa sarà impegnato a Ferrara nell'abside del Duomo (NEGRO, ROIO 2001, pp. 157-158; PATTANARO 2009), visto che il nostro dipinto è firmato e datato 1499 sulla pedana sotto piedi della Vergine.

A quanto possiamo giudicare dalla carpenteria alleggerita nel corso del restauro, che mantiene tracce di traverse sottili e non inchiodate, e dalla presenza del bordo nero, le diverse parti che componevano l'ancona furono predisposte separatamente e raccordate solo in opera dalla cornice, velocizzando così i tempi di realizzazione.

Il prestigio e la valenza 'pubblica' della commissione sono confermati poi dai materiali di pregio (come hanno dimostrato le indagini sulla tavola di Brera, l'infinita gamma di azzurri presenti prevede sempre almeno una velatura finale di prezioso lapislazzuli) ma anche dal to-

no cavalleresco e cortese che trova il suo apice proprio nella predella, dalla presenza tra i comprimari della vicenda di rappresentanti della famiglia Bentivoglio o loro sodali. Da tempo nella tavola principale si sono riconosciuti non solo l'ovvio ritratto del committente «vestito come era quando torna dal Santo Sepolcro» (LAMO 1814, p. 14) ma anche quello del fratello Alessandro nelle vesti del pastore incoronato di quercia, e della moglie e del figlio di quest'ultimo rispettivamente nei panni della Vergine e del Bambino (NEGRO, ROIO 1998, pp. 144-146, con bibliografia precedente), secondo quanto consigliava Girolamo Casio in un faticoso sonetto indirizzato a Francesco Francia (CALVI 1812, p. 54). Nell'affollata *Adorazione dei Magi* è certo un ritratto il florido borghese incorniciato dai labari incrociati proprio al centro della composizione. A lui non è stato possibile attribuire un nome, così come resta anonimo l'anziano, distintissimo Mago glabro, dal viso individualmente caratterizzato.

Invece, grazie al confronto con i ritratti forniti di didascalie presenti nel *Concerto* della collezione Thyssen Bornemisza a Madrid, realizzato da Costa in anni molto vicini al 1499, nel giovinetto dalla berretta rossa, con l'occhio sinistro lievemente più piccolo, riconosciamo Ermes Bentivoglio, e lo svagato signore con gli occhiali su un na-



*Dopo il restauro*



Prima del restauro



Prima del restauro, particolare



B. Stiefani, Pinacoteca di Brera, Sala Raffaello

so dall'inconfondibile profilo, che scruta il cielo tenendosi in disparte, è Bonaparte delle Tovaglie, musicista e maestro di canto nella Metropolitana di San Pietro (FRATI 1917, pp. 474-475; a questa identificazione è giunta, indipendentemente, anche CAVALCA c.d.s.).

La sobria pulitura attuale, che ha rimosso vernici ossidate e ridipinture che come vedremo avevano mascherato, fraintendendole, caratteristiche tecniche proprie della pittura, ha restituito un'immagine ricca e vibrante: ricca dal punto di vista narrativo ma anche formale.

Sotto un cielo diurno luminoso e profondo, dove una discretissima cometa riesce comunque ad attirare gli sguardi di diversi personaggi, la scena principale si svolge su di una sorta di proscenio brullo dopo il quale, oltre una sequenza di tozze alture dalle quali di tanto in tanto emergono inattesi speroni rocciosi, si spalanca, letteralmente a perdita d'occhio, una vallata lucida. Ripetute, ritmiche sequenze di lumeggiature d'oro conducono l'occhio verso l'orizzonte.

Ma dal primo piano, chiuso sul davanti da rialzi asimmetrici, si aprono a destra e a sinistra due ulteriori vedute, appena divergenti da quella centrale. La scena principale è collocata sulla sinistra del pianoro, sotto una tettoia rustica montata sui resti di un edificio pagano. La Vergine seduta su di un capitello e vigilata da lontano da un bue e

un asino quasi umani è ancora raggiunta da pastori mentre accoglie i doni dei tre re, dietro i quali si avvicina una folla variopinta, restituita nei più fantasiosi dettagli di vestiario, composta in gruppi che si dispongono seguendo l'andamento delle alture. Intanto singoli e gruppi, resti di quello che forse era un corteo, sbucano da più punti del paese, senza continuità.

L'occhio insegue una miriade di episodi bizzarri e affascinanti: pifferai che avanzano a dorso di cammelli, cavalieri occidentali e orientali, sapienti levantini, cacciatori e saltimbanchi raggiunti fino all'orizzonte, là dove la loro presenza è poco più che larvale. Si compone così un racconto frammentario, all'insegna della *varietas*, dove trovano posto presenze misteriose, come, sulla destra, l'eremita già cristiano che esce incuriosito dalla spelunca o il 'boia' seminudo con i ceppi a tracolla, sorta di Calibano sorpreso e ammansito dalla scimmia addomesticata.

È il contrappunto coloristico, con variazioni di azzurri, rossi e gialli che si richiamano, quasi rimbalzando, è il brulicare dell'oro, a dare continuità alla figurazione, condotta nel segno di una straordinaria libertà di stesura.

La storia è impostata senza ripensamenti. Il disegno preparatorio messo in evidenza dalle indagini agli infrarossi non mostra praticamente variazioni rispetto a quanto eseguito confermando indirettamente la notizia (MALVASIA 1678, ed. 1841, pp. 55-56) dell'esistenza di un foglio, che la storiografia antica attribuiva a Francesco Francia, relativo alla composizione. Ma su questa traccia grafica il pittore lavora con virtuosistica velocità aggiustando le anatomie con lunghe pennellate, costruendo i volti con filamenti di colore, evocando personaggi e sfondi con stesure magrissime dalle quali traspare la preparazione.

Una simile libertà, che convive con l'elaborato disegno delle figure allampanate e dei panneggi sovrabbondanti, con l'attenzione



*Particolare ad infrarosso falso colore, il blu di lapislazzuli viene restituito con una forte componente rossa*



*Prima del restauro, particolare ad infrarosso*



*Durante il restauro, del cielo con passaggi di pulitura*



*Dopo il restauro, particolare durante la fase di pulitura*



*Dopo il restauro, particolare con l'ipotetico ritratto di Ermes Bentivoglio e Bonaparte delle Tovaglie*



*Dopo il restauro, particolare dello sfondo*



Dopo il restauro, particolari

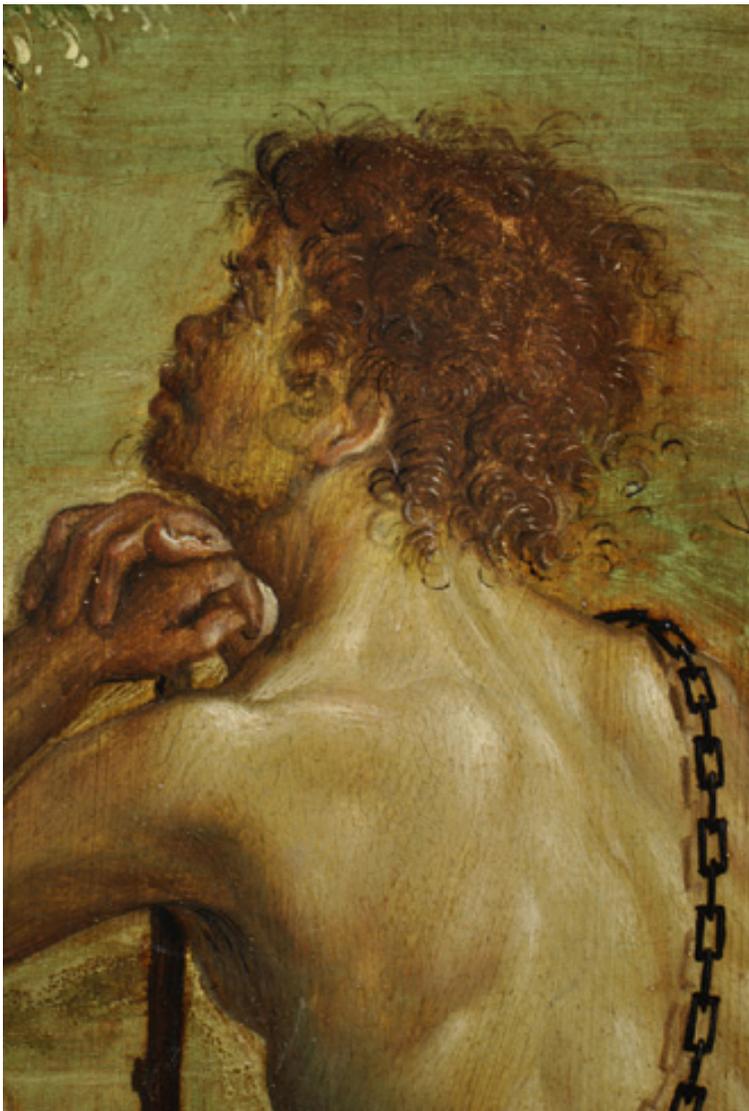
capziosa anche se non precisissima alle ombre portate, nel corso dei restauri precedenti è stata frantesa come frutto di puliture troppo violente e ha comportato ridipinture, divenute poi sorde e fuorvianti, su quelli che sono, invece, i punti di massima trasparenza dei pigmenti. La lettura più puntuale ora possibile non comporta però significativi spostamenti nella valutazione critica del dipinto (LONGHI 1934-1940, ed. 1956, p. 99; VARESE 1967, pp. 72-73; VENTUROLI 1969, pp. 165-166; TOSETTI GRANDI 1981, pp. 38-39; ID. 1984, pp. 215; PESCARMONA 1991, pp. 72-75; NEGRO, ROIO 2001, pp. 105-107, con le relative bibliografie). I confronti con opere datate di Costa che cadono immediatamente prima (l'inserito paesistico sotto il trono della *Pala Ghedini*, del 1497) o immediatamente dopo (l'*Incoronazione della Vergine* per San Giovanni in Monte del 1501 sulla quale si vedano AGOSTI 2001, pp. 292-297; NEGRO, ROIO 2001, pp. 109-110) confermano l'incardinamento della nostra predella in un momento della ricerca figurativa del ferrarese nel quale, dopo essersi lasciato alle spalle sia le giovanili meditazioni su Tura ed Ercole de' Roberti sia l'attenzione nei confronti di Bellini, si mostra sensibile a soluzioni espressive centro-italiane, da quelle composte e fortunatissime di Perugino a quelle più sofisticate e inquiete di Filippino Lippi e Pinturicchio. Opere di questi artisti arrivarono a Bologna dopo il 1499, ma già Longhi (1934-1940, ed. 1956) a ragione legava questo mutamento a un soggiorno in Toscana da collocarsi non tra le esperienze formative, come sosteneva Vasari, ma subito prima della *Pala Ghedini*.

Piuttosto è ora più evidente come la messa in discussione delle razionali costruzioni spaziali che da queste influenze deriva, la sensibilità nei confronti delle inquietudini di fine secolo si fondano pure con i particolari caratteri dell'umanesimo bolognese, dove cultura antiquaria, ideale cortese, elaborazioni in-

telleltualistiche, aperture al mondo nordico si mescolano in modo originale e colorito (EMILIANI, FAIETTI, OBERHUBER 1988, p. XXVII). Si conferma così il contributo che Costa – insieme ad altri artisti ferraresi di origine – diede alla specifica cultura figurativa fiorita attorno ai Bentivoglio negli ultimi decenni del Quattrocento (VOLPE 1958; BACCHI 1984; BENATI 2012). Non a caso, per chiudere il cerchio e tonare alle sale di Brera, ora l'*Adorazione dei Magi* è esposta accanto a due pannelli del *Polittico Griffoni*, eseguito dal ferrarese Cossa per San Petronio.

#### Bibliografia

ORETTI [CA. 1750], I, ff. 195r s.; ACHILLINI 1513, p. 187; VASARI 1550, II, pp. 443 ss.; VASARI 1568, ed. 1906, III, pp. 132 ss.; V, p. 113; MALVASIA 1678, ed. 1841; FANTUZZI 1783, III, pp. 130-140; *Pitture* 1792; CALVI 1812; *Pinacoteca del Palazzo Reale* 1812, tav. VII; LAMO 1814; GOZZADINI 1839, p. 49; CROWE, CAVALCASELLE 1871, ed. 1912, II, pp. 252 ss.; MALAGUZZI VALERI 1900, p. 267; RICCI 1907, pp. 57, 62, 301; GEREVICH 1908, pp. 121 ss., 142; RICCI 1914, pp. 15 ss.; VENTURI 1914, pp. 768 ss., 806; IX, 3, ibid. 1928, pp. 632 ss. (cfr. *Index*, a cura J. D. Sisson, I-II, Nendeln 1975, *ad vocem*); FILIPPINI 1917, p. 57; FRATI 1917, pp. 456-478; ZUCCHINI 1917, p. 90; VENTURI 1931, p. 77; *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese* 1933, p. 67, n. 170; BUCARELLI 1934, pp. 322-326; LONGHI 1934-1940, ed. 1956, pp. 51 ss., 60, 181 ss.; ZERI 1948, pp. 170 ss.; ID. 1965, pp. 72-80; VOLPE 1958, pp. 23-37; WALTER 1966; VARESE 1967; VENTUROLI 1969, pp. 161-68; BROWN 1973; TOSETTI GRANDI 1979, pp. 269-299; ID. 1981, pp. 37-40; ID. 1984, pp. 213-216; ID. 1985, pp. 329-353; DIANA 1986, pp. 45-53; PESCARMONA 1991, pp. 72-75; SICOLI 2000, pp. 11-36; AGOSTI 2001; FAIETTI, CORDELLIER 2001; NEGRO, ROIO 2001; ROIO 2002, pp. 39-58.



*Dopo il restauro, particolari*

26. Bottega orafa franco-piemontese  
*Croce astile*  
fine del XV - inizio del XVI secolo

*tecnica/materiali*  
ottone a fusione e a sbalzo, dorato e argentato; smalti

*dimensioni*  
67,5 × 44,5 cm

*provenienza*  
Acceglio (Cuneo), chiesa parrocchiale di Maria Vergine Assunta, canonica

*collocazione*  
Acceglio (Cuneo), Museo d'Arte Sacra dell'Alta Val Maira

*scheda*  
Valeria Moratti

*restauro*  
Valeria Borgianni

con la direzione di Valeria Moratti (SBSAE Piemonte)

*indagini diagnostiche*  
Angelo Agostino (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Chimica)

« INDICE GENERALE

La croce astile, casualmente rinvenuta nel 2009 nella casa canonica della parrocchia di Maria Vergine Assunta di Acceglio, in Val Maira, durante le operazioni di riordino di ambienti ormai in abbandono, è stata prontamente ricoverata nel coro della confraternita dell'Annunziata dello stesso borgo, che dal 1998 è sede di un museo d'arte sacra, collettore delle opere a rischio di dispersione o di furti delle chiese più isolate della valle.

Di tipologia processionale – doveva essere issata su un'asta oggi non più reperibile –, la croce presenta bracci tubolari con decoro inciso a spirale, dei quali l'asse verticale è un tubo continuo mentre i laterali sono distinti e saldati a quest'ultimo; le estremità dei bracci superiori sono conclusi da una sfera con elementi vegetali a rilievo e completati da un fregio ad anello, con *torchon* e gigli; il nodo, leggermente schiacciato, è decorato da nervature che lo spartiscono in campi baccellati e porta saldati lungo la circonferenza equatoriale sei castoni con smalti, di cui solo tre sono conservati: essi raffigurano, su fondo blu, profili di uomini barbuti, probabilmente santi o profeti.

Nel *recto* della croce, sul braccio verticale, in alto, è posizionato in cartiglio il titolo «INRI», che doveva sormontare la figura del Cristo crocifisso, non più presente. Sul braccio sinistro – per chi guarda – è collocata una placca convessa

raffigurante l'evangelista Luca con il simbolo del bue; sul braccio destro si trova una placca analoga per tipologia ma di foggia piana, raffigurante l'evangelista Marco con il simbolo del leone. Gli evangelisti sono realisticamente intenti al proprio lavoro davanti allo *scriptorium*: il leggio di san Luca, esagonale, e quello di san Marco, quadrato, sono rappresentati in prospettiva, così come gli scranni e gli stessi personaggi; le parti vuote all'interno delle placchette, come se i profili delle figure fossero ritagliati, suggeriscono le scene 'in atto'. Entrambe le placche non sono correttamente posizionate perché risultano ruotate di 90°, mostrando le figure coricate; la placca con l'evangelista Luca, inoltre, ha una forma bombata che ne suggerirebbe la corretta collocazione sul braccio verticale ad assecondare la curvatura del fusto. Le posizioni non regolari fanno ipotizzare un riassetto degli elementi decorativi in epoca imprecisata; fortifica questo dato la presenza sull'asse verticale in basso di una placchetta quadrilobata, di dimensioni inferiori, contenente un leone di profilo con le ali spiegate, sormontato da un cartiglio con il nome dell'evangelista: due immagini di Marco sullo stesso lato non potevano di certo coesistere.

All'incrocio dei bracci sul *verso* della croce si trova l'immagine di Maria coronata, che doveva reggere il Bambino come si può vedere dal

foro esistente sopra il braccio sinistro ripiegato e dal confronto con altre figure simili; un secondo foro sopra la testa della Vergine lascia presumere la presenza in origine di un baldacchino a edicola, di gusto goticheggiante, anch'esso più volte incontrato in croci simili a questa di Acceglio. Altri quattro fori equidistanti dal centro erano destinati ad altrettanti ornamenti (verosimilmente il tetramorfo), così come alla base della croce, sopra al nodo, i due beccucci di alloggiamento dovevano sostenere ulteriori decorazioni aggettanti, oggi perdute per la loro sicura sporgenza e non saldatura al manufatto.

Se la presenza di due placche raffiguranti lo stesso evangelista lascia ipotizzare l'utilizzo di elementi di recupero, la non rispettata consuetudine di raffigurare il tetramorfo sul lato posteriore e di preferire sul lato anteriore le figure legate alla simbologia di Cristo (immagini dolenti della Madonna e di san Giovanni Evangelista, di Dio Padre, dell'angelo) parrebbe confermare la manomissione della croce, con il rimontaggio non pertinente dei pochi elementi a disposizione: l'operazione, realizzata per chiudere alcune lacune sul davanti, è avvenuta in epoca imprecisata ma comunque lontana da noi, vista la perdita totale di argentatura intorno ai fori. Sempre in epoca imprecisata (probabilmente nel XVIII secolo) la croce avrebbe subito l'in-

serimento di una raggiera nei quattro angoli formati dall'intersezione dei bracci: di questa fase rimangono i fori e i chiodi in ottone ancora conficcati nell'anima lignea, come hanno rivelato le operazioni di restauro; non è da escludere, d'altro canto, l'esistenza di motivi decorativi coevi alla fattura della croce, ancora presenti – anche se raramente – in analoghi manufatti (si veda ad esempio la croce della chiesa di Saint Projet a Cassaniouze, nella regione dell'Alvernia, dipartimento di Cantal).

La croce è in lamiera d'ottone saldata e argentata; i capicroce sono stati realizzati a fusione e poi dorati, così come gli elementi decorativi applicati; il nodo, costituito da due calotte, è in ottone sbalzato e dorato: lungo la linea di unione delle due semisfere si trovavano incastonati sei smalti di cui i tre rimasti hanno colore rosso-violaceo, blu e bianco. Questi colori sono stati testati con la fluorescenza RX dal Dipartimento di Chimica dell'Università degli Studi di Torino, che ne ha evidenziato le composizioni e gli elementi caratterizzanti: il rosso risulta più simile al vetro (traslucido) e il manganese ne definisce il colore; il blu è colorato dal cobalto e opacizzato dallo stagno, usato anche per lo smalto bianco il cui colore è dovuto al piombo; inoltre, sulla superficie sono presenti lummeggiature e scritte non identificabili in oro a terzo fuoco.



*Dopo il restauro, recto*





*Prima del restauro, recto*

L'approccio conoscitivo proprio del restauro ha fornito alcuni dati utili per la storia della croce, approfondendone la tecnica di esecuzione e individuando interventi manutentivi pregressi: nonostante questo tipo di manufatto sembri essere prevalentemente di ottone, molto evidenti appaiono i resti delle paste abrasive utilizzate in precedenti puliture, soprattutto nelle parti incise, nei sottosquadra e nei punti di difficile rimozione; questo dato, unito alla presenza di residui di argento in piccole porzioni di superficie non raggiunte dalle puliture, confermerebbe l'originaria argentatura degli elementi tubolari, mentre le parti figurate e di ornato erano dorate. L'ottone, forgiato con differenti tecniche, una volta argentato e dorato, doveva eguagliare per sfavillio i me-

talli nobili, fornendo un'immagine di preziosità e di gioco cromatico, sicuramente accentuata dalla presenza degli smalti. Altro dato emerso dalla lettura ravvicinata dell'oggetto è che le puliture aggressive sono avvenute posteriormente alla perdita delle applicazioni decorative: le placchette, dunque, mancano da tanto tempo perché, se fossero rimaste al loro posto, avrebbero risparmiato la superficie sottostante dagli interventi di pulitura e preservato l'argento, come è accaduto nel caso della statuetta della Vergine; il fatto che sotto le placchette superstiti l'argentatura non sia più presente, confermerebbe, inoltre, la loro posizione non originaria, frutto di uno spostamento successivo. Poiché lo stato conservativo dell'opera era alquanto precario con



*Prima del restauro, verso*

ossidazioni diffuse del metallo e saldature malamente eseguite, si è proceduto alle operazioni di pulitura, alla rimozione delle leghe di saldatura e al consolidamento e riposizionamento del braccio staccato; anche la superficie degli smalti è stata pulita, dopo il consolidamento delle piccole fratture. Una volta montata la croce, la perdita dell'argentatura è risultata molto evidente: l'ottone pulito, pur con le sue patine disomogenee, appariva infatti troppo uniforme alle parti dorate, non restituendo la cromia corretta e alterandone il gioco cromatico. Pertanto, si è scelto di suggerire la bicromia originaria, riargentando a foglia il tubolare della croce: questa tecnica, che ricorda la brillantezza dell'argentatura a mercurio, risulta differente e rever-

sibile sì da dichiarare l'intervento, rendendolo distinguibile e permettendone la reversibilità; in aggiunta, la nuova argentatura è stata molto consumata, si da conferire soltanto il riflesso dell'argento e la continuità tra i residui dell'argentatura originale.

Non si conosce il periodo in cui la croce entrò a far parte del patrimonio della parrocchia di Acceglio e quando se ne abbandonò l'uso liturgico: tuttavia, lo spoglio dei documenti d'archivio, pur registrando una situazione tarda, evidenzia la presenza di una croce di ottone 'per le sepolture' che potrebbe essere la nostra, in virtù del fatto che quest'ultima è astile e dunque processionale.

Dagli atti della visita del vescovo Morozzo, effettuata nel 1703, si



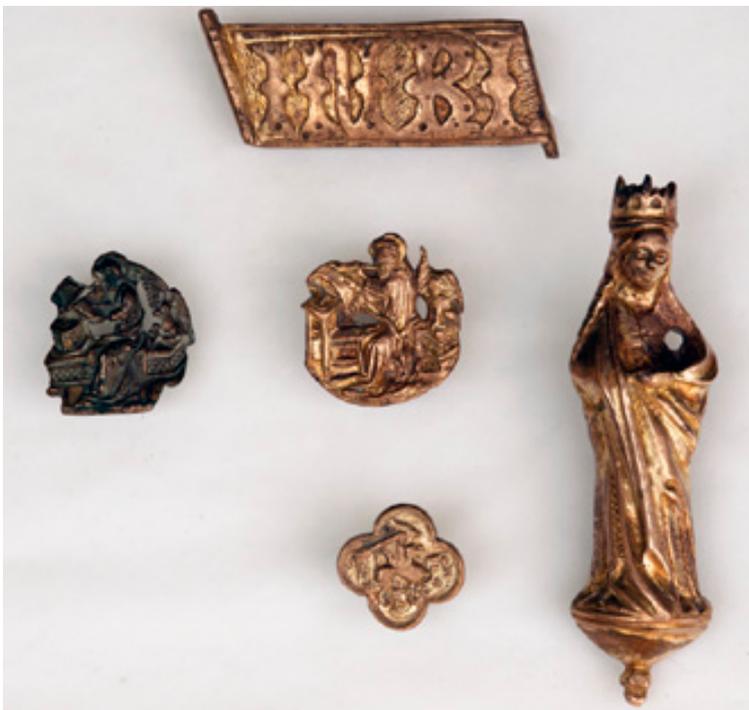
*Prima del restauro, particolare dei danni*



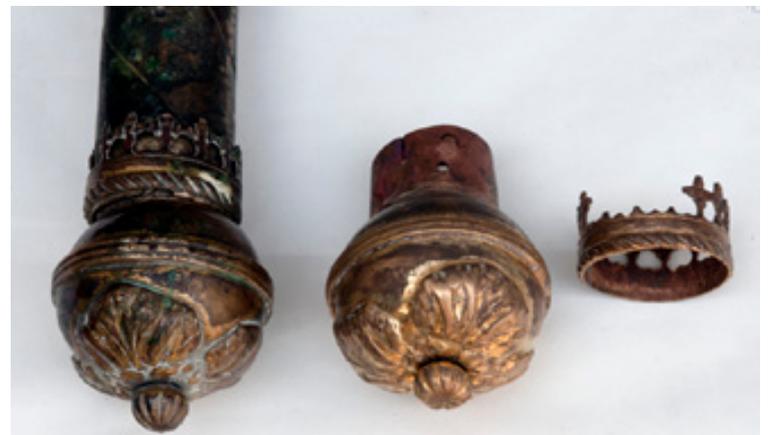
*Durante il restauro, smontaggio*



*Durante il restauro, il nodo e il regginodo smontati prima della pulitura*



*Durante il restauro, gli elementi decorativi smontati in fase di pulitura*



*Durante il restauro, i capicroce e l'anello a gigli in fase di pulitura*

apprende che la chiesa era dotata tra gli altri arredi di più croci «tre per li tre Altarij, due lottone, et una bosco indorata, croce grande esistente nel fronte spicio della volta del choro, altra croce di lottone per il servizio de defonti» (Saluzzo, Archivio diocesano, B 44, Visite

pastorali Mons. Morozzo 1703, f. 36r). A metà del secolo successivo, dalla visita pastorale di monsignor Gianotti, effettuata in Val Maira nel 1840, risultano in chiesa tre croci di cui una d'ottone per le sepolture: «Crocì n° tre una d'argento massiccio di valore considerevole, la 2a di

legno dorato, la 3a poi d'ottone per le sepolture» (Saluzzo, *Archivio diocesano*, B 77, *Visite pastorali Mons. Gianotti (Val Maira) 1840*, f. 252r.). Inoltre, in un inventario tardosettecentesco «dei beni tanto stabili che mobili della parrocchia» sono indicate «tre croci parrocchiali, una d'argento massiccio di peso e valore considerabile, altra di legno dorato, altra d'auricalco per li morti» e nel prosieguo della descrizione si citano «quattro croci di legno dorato quasi nuove e tre d'ottone all'antica» (Acceglio, *Archivio parrocchiale, Inventarilo, s.d.*): in ogni caso la nostra croce doveva avere già perso l'argentatura prima dell'inizio del XVIII secolo. La croce appartiene a una tipologia nordica, quella con assi tubolari e nodo ornato da castoni, che conobbe grande diffusione proprio nell'area alpina, area geograficamente contigua e culturalmente omogenea, tra il Delfinato, la Valle d'Aosta e la Francia centrale; appartiene al genere delle *dinanderies*, come ad esempio i bacili da questua in ottone – le cosiddette 'elemosiniere' –, che sono diffusissimi a partire dal XV secolo in tutto il nord Italia e non solo. Numerosi sono, dunque, i casi di croci tubolari in ottone con caratteristiche fra loro similari ma non identiche, quasi tutte oggetto di rimaneggiamenti successivi, spesso incomplete e pertanto non indicanti un modello di partenza preciso e univoco; la tecnica diversificata degli elementi decorativi (placchette in ottone e castoni con smalti) e la quasi sovrapposibilità di molti di essi lasciano supporre un'ampia circolazione di pezzi seriali che venivano assemblati su supporti di foggia differente. Una prima perlustrazione, che parte da esempi territorialmente prossimi per allargarsi ai territori valdostani e francesi, evidenzia esemplari a tubolare liscio (A); ad *arbor vitae* (B), con sporgenze indicanti i residui dei rami troncati, allusivi alla missione di Cristo; a tubolare a spirale (C), come la nostra. Per quanto riguarda il nodo,

a seconda delle dimensioni, esistono croci con castoni che racchiudono smalti o elementi decorativi metallici in numero variabile da sei a otto; inoltre, le varianti decorative per le placchette, a margini liberi, quadrilobate o circolari, che circondano l'immagine di Cristo crocifisso sul davanti e della Vergine con il Bambino sul retro, sono preferibilmente il tetramorfo, nella forma raffigurante l'effigie umana dell'evangelista corredata dall'immagine simbolica del relativo animale oppure del solo simbolo, e la figura dell'angelo. Sono poi tendenzialmente simili le terminazioni a pomo arrotondato dei bracci della croce e le fascette in metallo traforato che completano gli attacchi.

A partire dalla croce, citata nel quarto volume delle *Schede Vesme*, tra le note sparse, alla voce Manta con la seguente descrizione «in una chiesuola presso il castello e già parrocchiale di Manta è una croce in rame: sul dinanzi Cristo in croce e nella parte posteriore la Madonna, ambedue in tutto rilievo. Lavoro francese (?) della fine del sec. 15, notificato il 22 maggio 1893 a don Michele Bertone parroco di Manta» (BAUDI DI VESME 1982, IV, p. 1643), oggi non più reperibile, molti sono gli esempi a tubolare liscio. Tra questi sono: la croce della parrocchiale di San Damiano Macra, in Val Maira, che ha purtroppo subito un pesante intervento conservativo, relativamente recente come si può vedere dal confronto con l'immagine dell'oggetto presente nella Fototeca della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte risalente al 1976 (foto Apprato); la croce conservata nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Melezet, frazione di Bardonecchia (NESTA 1994, Scheda ministeriale SBSAE-PIE OA n. 01/00108493); la croce custodita a Torino, nel Museo Civico di Palazzo Madama, nei depositi al piano interrato, acquistata dall'antiquario Alloatti nel 1876 e forse proveniente dalla Valle d'Aosta (inv. 551, scheda del

museo 970/B, 1988), segnalata da Simonetta Castronovo: la studiosa confronta il medaglione con quello del reliquiario limosino (inv. D. 183, Limoges, Musée de l'Evêché), per cui cfr. *Cuivres d'orfèvres 1996*, pp. 114-115, n. 45, e la sua scheda in *Museo del tesoro della Cattedrale di Aosta c.d.s.*, n. 87. In ambito toscano la croce di Montecarlo, nella chiesa di Sant'Andrea (BERTOLINI, BUCCI 1957, p. 69, n. 289, tav. 67), appartiene alla stessa tipologia così come quella conservata presso la sacrestia della chiesa di Saint Marcellin di Nevache, nella Valle della Clairée. Da segnalare, nella stessa località, una croce, «remontez» nel 1838, come riporta l'incisione su di un braccio, che pur avendo perso la forma tubolare mostra a evidenza gli stessi elementi decorativi. Numerosi sono poi gli esemplari di croci tubolari sul territorio valdostano, come conferma Alessandra Vallet, segnalandomi la croce del museo parrocchiale di Valgrisenche e, in particolare, quelle di Issogne e di Levorogne che, oltre agli elementi decorativi dei bracci, conservano ancora gli smalti sul nodo (BRUNOD 1995, *passim*).

Le terre di confine che ospitano questi arredi evidenziano una tradizione artistica che si articola in più direzioni, ora italianizzanti ora con forti preferenze francesi. L'Alta Valle di Susa, ad esempio, appartenendo ufficialmente al regno di Francia dal 1349 al 1713 come appannaggio dell'erede al trono insieme a tutto il delfinato francese, presenta un'omogeneità culturale con il Briançonnese, favorita proprio dall'unità politica della zona. Consultando i siti catalografici del governo francese Palissy e Joconde, numerosi sono gli esempi schedati: in ordine di regione, dipartimento e comune si incontrano esemplari di tipologia A in Provence Alpes Côte d'Azur, Hautes Alpes, Arvieux; in Franche-Comté, Jura; Audelange e Chaux-des-Crotenay (con medaglioni raffiguranti gli evangelisti prossimi a quelli della croce di Ac-

ceglio); ancora in Franche-Comté, Doubs-Bouvaux; in Basse Normandie, Calvados, Auvillers e Bayeux; in Rhône Alpes, Rhône, Chassagny (<www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy\_fr> e <www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr>, 27/11/2012). La tipologia con Gesù Cristo inchiodato all'albero croce, allusivo alla sua missione di *arbor vitae*, rappresenta un genere diffuso, che trova riscontro sicuro e frequente anche nella scultura lignea: proprio ad Acceglio, in museo, è presente una croce, proveniente dalla chiesa di San Massimo di Marmora, a bracci a sezione circolare con un cospicuo numero di sporgenze a indicare i residui dei rami troncati e sottintendere l'uso originario di due tronchi d'albero per la costruzione della croce (S. Damiano, in *Immagini di fede* 1998, pp. 178-179, n. 36). Analogo esemplare è conservato nel santuario della Divina Grazia a Pezzolo Valle Uzzone, in frazione Todocco (GALLARATO 2003, Scheda CEI OA n. 01/00238600) e nella parrocchiale di Chiomonte. Anche nella collezione di oreficerie del Museo d'Arte Applicata di Milano è presente una croce con queste fattezze, studiata da Zastrow e pubblicata nel catalogo delle civiche raccolte milanesi (ZASTROW 1993, pp. 88-90, n. 34; ID. 1985, *passim*). Lo studioso considera la croce, acquisita per donazione nel 1874, di produzione quattrocentesca francese e in merito alle testimonianze aostane provenienti dallo stesso ambito geografico la accomuna alla croce dell'ospedale Mauriziano di Aosta, poi nel castello di Stupinigi, presentata da Toesca e Brunod (*Catalogo delle cose d'arte* 1911, pp. 142-143, n. 178; BRUNOD 1981, p. 332, fig. 275). Toesca la descrive così: «In Direzione dell'Ospedale, di bronzo dorato con braccia a mo' di tronchi, terminate con globi ornati di raggiera. Nel recto due medaglioni quadrilobi col simbolo dell'aquila e del bove. Nel verso statuetta della Madonna ritta in piedi con il Bambino in braccio quasi



Dopo il restauro, verso, particolare

a tutto tondo. Due medaglioni quadrilobati con mezze figure di angeli. Nella sfera di bronzo, sulla quale si innesta la croce, sei escrescenze cilindriche adorne di altrettanti dischi di smalto dipinto a monocromo con teste di santi. Lo stato è buono, mancano il

crocifisso e tre dei dischi smaltati che ornano la sfera sorreggente la croce»: confrontando le due fotografie pubblicate, poiché nella più recente sul retro della croce insistono quattro placche polilobate e non due, è evidente che l'opera fra 1911 e 1986 sia stata restaurata



Dopo il restauro, particolare del castone con placca smaltata

e che le due placchette ubicate sul *recto* siano state spostate sul *verso* a contornare, su ogni braccio, la figura della Vergine. Della stessa tipologia si trova un esempio anche in Val di Susa, nella parrocchiale di Santa Maria Assunta a Chiomonte, e in Alvernia, nella chiesa parrocchiale di Saint Pierre in comune di Arlet, nel dipartimento dell'Haute Loire.

La morfologia a bracci con sezione circolare e nervature a nastro sembra essere, invece, meno frequente, anche se se ne trovano esempi a Nevache, Chapelle Saint-Jean-Baptiste; a Nevers, Musée Municipal Frédéric Blandin ma proveniente dalla Borgogna (Nièvre, Saint-Ouen-sur-Loire); in Auvergne, Haute Loire, Azerat (parrocchia di Sainte Radegonde) con Cristo e tetramorfo sul davanti e Vergine sul retro e in Franche-Comté, Jura, Bonnefontaine. Lo stesso tipo di croce si ritrova anche in opere aostane provenienti dall'ambito transalpino come la croce di Chévrot, che presenta tangenze con la croce di Acceglio anche per le testine di santi raffigurate negli smalti (BRUNOD 1993, p. 66, figg. 66-67-68).

Nonostante la situazione fortemente depauperata e la provenien-

za allogena di questi manufatti, la sopravvivenza di molti esemplari fa percepire come questo genere di oggetti liturgici, di produzione media ma di pregevole effetto, si sia diffuso su un territorio abbastanza ampio che per l'Italia va dalla Valle d'Aosta al Delfinato alla Val Maira, con presenze anche in Toscana e nel Lazio.

L'ipotesi più probabile è, dunque, che si tratti di una tipologia nata a Dinant, filtrata nella Francia centrale e meridionale, dove fra Quattrocento e Cinquecento si arricchisce di smalti dipinti nel nodo (da Limoges); dalla Francia tale produzione si inserisce nell'ampia rete degli scambi culturali del tardo gotico alpino, rappresentando una *koinè* figurativa territorialmente assai estesa.

Bibliografia  
Inedita.

Ringraziamenti: Simonetta Castronovo, Sonia Damiano, Paola Stroppiana, Alessandra Vallet; Pietro Percio e Georges Pouchot Rougeblanc, maître de Nevache.

27. Galeazzo Mondella, detto il Moderno (?)  
(Verona 1467 - Roma *ante* 1528)  
Bottega lombarda  
*Pace*  
fine del XV - inizi del XVI secolo (?)

*tecnica/materiali*  
argento fuso parzialmente  
dorato, smalto traslucido blu  
con lumeggiature oro su lamina  
d'argento, madreperla, materiale  
rosato non identificato, avorio,  
argento, lamina di rame, bronzo  
dorato

*dimensioni*  
23,4 × 12,8 cm

*iscrizioni*  
al tergo: «1513»

*provenienza*  
Mantova, Duomo

*collocazione*  
Mantova, Museo Diocesano  
Francesco Gonzaga

*scheda*  
Paola Venturelli

*restauro*  
Lucia Miazzo

con la direzione di Giuseppina Marti  
(SBSAE Mantova)

#### « INDICE GENERALE

Pervenuta dal Duomo di Mantova al Museo Diocesano nel 1983, la pace presenta l'immagine in argento fuso dorato del Cristo morto sorretto dalla Vergine, san Giovanni e un angelo, che si staglia su una placchetta d'argento smaltata di blu con rialzi d'oro. La scena è racchiusa in un'edicola con arco a tutto sesto, formata da inserti in madreperla lavorati a bassorilievo e niellati. Cammei bianchi sono collocati sulla mensola, sulle paraste, sulla trabeazione (recante al centro una gemma rossa) e nel timpano mistilineo, mentre un materiale rosato campisce lo spazio tra l'arco a tutto sesto e la trabeazione. La crocetta apicale e i peducci dorati non sono pertinenti al prodotto originale, così come forse anche le alette messe a circondare il cammeo della cimasa; mancano inoltre parti del cornicione superiore. Al tergo la pace è chiusa da una placca d'avorio, in cui è incisa la data «1513»; la presa sagomata è d'argento. L'avvio critico del complesso manufatto spetta a Luigi Bosio (in *Tesori d'arte* 1974, pp. 95-96, n. 116); lo studioso recuperava la nota inventariale segnalata da Romolo Putelli (PUTELLI 1934-1935, II, p. 50), contenuta in un elenco del 28 marzo 1554 steso per la consegna degli argenti alla sacrestia della cattedrale di Mantova (una «pace de radici di perle con una Pietà d'argento ligata in essa pace»), precisando che la data al tergo corrispondeva a un

momento in cui reggeva la chiesa mantovana Sigismondo Gonzaga (1469-1525), secondo figlio di Federico e Margherita di Baviera, fatto cardinale nel 1505 da Giulio II (cfr. TAMALIO 2001; CHAMBERS 2002; REBECCHINI 2003), e rilevando nell'insieme echi sia delle pale mantegnesche che della facciata albertiana della basilica mantovana di Sant'Andrea. Segnalava poi che la parte figurata è da connettere a una placchetta assegnata al Moderno, misterioso e prolifico autore la cui fortuna critica è stata inaugurata nel 1886 (MOLINIER I, 1886, pp. 112-156). L'apporto critico successivo si è limitato alla placchetta, nel tentativo di svelare l'identità dell'artista che si firma Moderno, all'interno di un dibattito attributivo non ancora giunto alla conclusione. Due i candidati: l'orafo veronese Galeazzo Mondella (identificazione che spetta a BODE 1903-1904, accettata da POPE HENNESSY 1965, p. 42; LEWIS 1987, pp. 77-97; ID. 1989, pp. 105-142; BROWN 1997; in *Placchette e rilievi* 2006, pp. 43-44, 50, 56-57; e D. Gasparotto, in *Bonacolsi* 2008, pp. 89-97), citato da Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*, all'interno della biografia di Valerio Vicentino (Galeazzo Mondella è documentato a Verona tra 1516 e 1517, è in vita nel 1527 e detto *quondam* il 5 maggio 1528; cfr. ROGNINI 1975, pp. 95-119; VENTURELLI 2012a) e Cristoforo

Foppa, detto il Caradosso (1452 circa - 1526/1527), celebre orafo lombardo, plasticatore, smaltista, intagliatore di gemme e antiquario di fiducia di Ludovico Sforza detto il Moro (trasferitosi a Roma intorno al 1507, è in contatto con Isabella d'Este almeno dal 1501 e sino al 1524), artista cospicuamente ricordato dalle fonti, ma del quale non è purtroppo nota nessuna opera (cfr. BROWN, HICKSON 1997, pp. 9-39, con bibliografia precedente; VENTURELLI 2002, pp. 145-157; EAD. 2008, pp. 97-104). La candidatura del primo appare peraltro da scartare: la presenza a Mantova, come in Lombardia, di Galeazzo Mondella non è infatti attestata e l'identificazione Moderno/Mondella è stata avanzata sulla base di una perduta pace in cui era la placchetta con la *Madonna del latte tra i santi Antonio abate, Gerolamo* e la *Resurrezione di Cristo* (che esiste in una versione applicata su lastra piatta con al verso l'iscrizione «HOC OPVS MODERNI»), già in collezione Higgins e poi in collezione Garnier, corredata dall'iscrizione «HOC. OPVS. MONDELA» e dalla data «1490», equivocando sul fatto che si doveva trattare di una copia eseguita da Mondella di un'opera del Moderno. Meglio puntare eventualmente quindi sul Caradosso, seguendo quanto sostenuto agli inizi del XX secolo da Francesco Malaguzzi Valeri, poi da Ulrich Middeldorf, e più recentemente da Giovanni Agosti,

Roberto Bartalini e da chi scrive (MALAGUZZI VALERI 1917, III, p. 335; MIDDENDORF, GOETZ 1944, p. 34, nn. 233-234; AGOSTI 1990, pp. 98, 131-132; BARTALINI 1996, pp. 93-94; VENTURELLI 2002, pp. 150-151 e 155-156, note 29-30; EAD. 2012a). In attesa di scoperte archivistiche, occorre a ogni modo sottolineare che il Moderno, maestro dalle personalissime sperimentazioni formali immediatamente recepite prima che altrove in Lombardia (dal 1490 ai primi anni del XVI secolo troviamo le sue placchette citate nei rilievi del Duomo di Como, a Bergamo nella cappella Colleoni, a Pavia nella Certosa e in vari monumenti milanesi; cfr. SCHOFIELD 1992; ID. 1993), mise a punto l'immagine che distingue la pace mantovana nel contesto figurativo lombardo dominato dalla presenza di Ludovico il Moro, sicuramente *ante* 1502, poiché la *Pietà* risulta citata dal bresciano Stefano Lamberti alla sommità della grande ancona eseguita per la chiesa bresciana di San Francesco, datata 1502 (BARTALINI 1996; dunque è da respingere l'ipotesi di LEWIS 1989, pp. 105-142, che il Cristo sia ispirato dal *Laocoonte*; per richiami invece al *Torso del Belvedere*, sulla fine del XV secolo nella collezione dell'artista lombardo d'origine comasca Andrea Bregno, morto a Roma nel 1503, cfr. VENTURELLI 2010, pp. 496-498; EAD. 2012a). Una più approfondita analisi del



manufatto unitamente all'indagine archivistica, recentemente effettuate (VENTURELLI 2012a; EAD. 2012b, pp. 36-41, n. 5), ha consentito di fare emergere nuovi dati. La pace viene per la prima volta menzionata in un inventario della cattedrale di Mantova risalente al 1529, relativo a oggetti pertinenti alla cappella «della Madonna di voti» (di fatto una chiesa distinta all'interno della cattedrale; iniziata per volere di Ludovico Gonzaga intorno al 1476 e finita nel 1482, assume subito importante ruolo politico e religioso nella vita della corte gonzaghesca, con particolare attenzione da parte del marchese Francesco II; cfr. BRUNELLI 2009, pp. 65-72; BOURNE 2008, pp. 65-99), in cui si descrive infatti «una pax» di «radice de perle» e «arzeno cum una Madonna», vocabolo quest'ultimo cancellato e sostituito con «Pietà». Gli inventari della cattedrale attestano peraltro la presenza di altre paci, eseguite con materiali diversi, anche la madreperla (settembre 1480: «pax d'argento», «fornita cum perle e prede»; giugno 1505: «pace de rechalco adorata cum la Madona in mezo d'argento anielato»; 7 ottobre 1511: «paxeta di rechalco dorata cum la Madonna de smalto» e «pax d'argento cum la Madonna de madre de perla»; 2 ottobre 1513: «paxeta de rechalco dorata con la Madonna de arzeno niellata»; 1523: «pax de arzeno dorato» con «una Madonna de radice de perle», e pace di rame dorata con la «Madona dentro de arzeno»; aprile 1537: pace «de Argento con una Madona de radice de perle con molte pietre et perle intorno» e «pace de radice de perle con una Pietà nel mezzo de argento»; 18 gennaio 1538: «pace de arzeno dorata cum una pietà de radice de perle»; novembre 1583: «Pace d'argento che dentro la Madonna di radici di Perle con pietre et perle atorno / Una Pace de radici di perle co' una pietà d'argento ligata in essa Pace»). Una più dettagliata descrizione figura nell'elenco non datato, ma risalente alla seconda metà del XVI secolo: una «pace



Prima del restauro, fronte

di radice di perle con in mezzo una pietà d'argento, et parte adorata con otto cameini di diverse teste, con un ramo e mezzo d'argento sopradorato, et corallo con quattro perle tonde»; per la prima volta si parla di otto cammei, si menziona un manico (presumibilmente a doppia voluta) d'argento dorato (evidentemente non l'attuale), nonché del «corallo» e quattro perle. L'inventariazione del 15 dicembre 1702 registra invece una «pace rotta d'avolio guarnita d'argento e madre perla, con quattro perle fine e nel mezo nostro Signore morto», pezzo che pare corrispondere all'oggetto menzionato nell'ultimo inventario citato; in un altro punto del documento però, all'interno di un elenco di manufatti (redatto nello stesso giorno), troviamo menzionata una pace «fatta a forma d'ancona con colone, piedestalli, et cornice di madre perla, et nel mez-



Prima del restauro, retro

zo una figura del Redentor morto con quella della B. V. e san Giovanni d'argento, parte indorata. Sopra detta pace vi è un lavoriero adorato con quattro perle in parte rotta, et ha il manico coperto di radice di madre perle anco lui rotto». Il che potrebbe fare ipotizzare o che esistessero due paci di madreperla con la *Pietà*, arricchite entrambe da quattro perle, oppure che si tratti di due diverse trascrizioni del medesimo oggetto. Altra considerazione che la lettura degli inventari fa avanzare è che la placchetta con la *Pietà* d'argento dorato dell'esemplare al Museo Diocesano possa aver sostituito in data imprecisabile una precedente immagine, forse mariana, collocata in un'edicola di madreperla ornata da quattro perle, dettaglio quest'ultimo che figura in relazione alla *Pietà* solo dal citato inventario risalente alla seconda metà del XVI

secolo. Nella descrizione inventariale del maggio 1813, tuttavia, scompaiono perle e cammei, mentre vengono ricordati un dettaglio parzialmente dorato (il decoro al culmine della cimasa con la crocetta apicale?) e un perduto scudetto (una «pace con collone, piedestalli, e cornici di madre perla e nel mezzo la figura di Nostro Signore morto, della Beata Vergine San Giovanni tutto d'argento parte indorato, e con sopra un lavoro parte indorato, mancante d'uno scudetto di sopra l'architrave»). La complessa e non chiara storia del manufatto evidenziata dai documenti viene ora confermata dal restauro effettuato da Lucia Miazzo sotto la direzione di Giuseppina Marti, che ha dato modo di osservare la costruzione interna dell'opera. Di evidente qualità tecnico-esecutiva, il manufatto subì in effetti nel corso del tempo



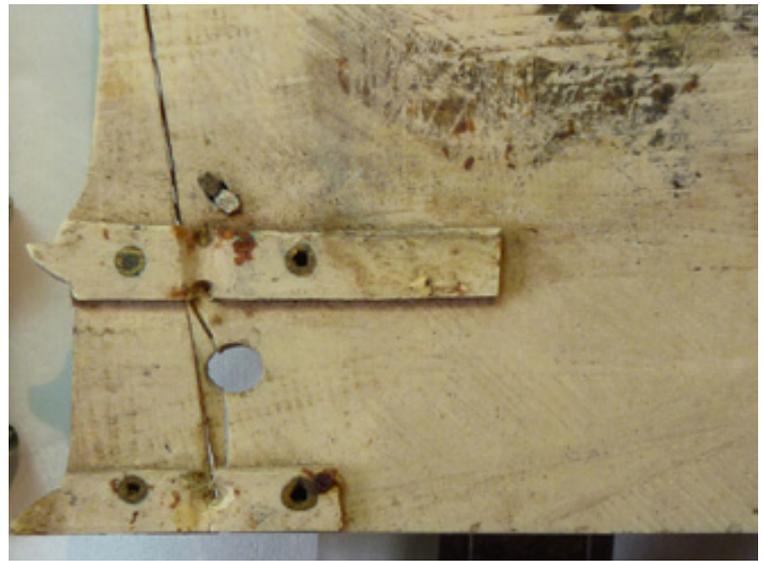
*Durante il restauro, interno, fase di smontaggio*



*Durante il restauro, fronte, particolare dell'interno; saldatura del bordo alla lastra di rame, in primo piano il materiale 'gessoso' ed uno dei perni filettati dell'ultimo assemblaggio, sulla sinistra un pernetto in ferro*



*Durante il restauro, retro, particolare dell'interno della lastra d'avorio*



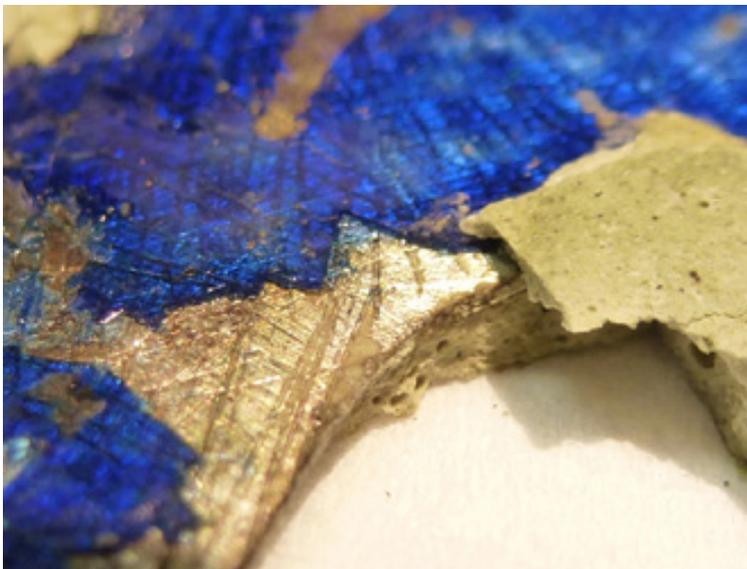
*Durante il restauro, fronte, particolare dell'effetto 'niellatura' sulla madreperla chiara*

dei rimaneggiamenti, sicuramente relativi alla parte figurata e a quella smaltata. Così indica il «materiale steso a pennello, di aspetto gessoso» in cui risulta «inglobata» la placchetta con la *Pietà*, insieme alla lamina d'argento smaltata (che appare ritagliata nella «zona superiore e lati» da una lastra smaltata di più grandi dimensioni), nonché i perni 'moderni' filettati che assemblano l'oggetto; pure «la forma e la dimensione della finestra della cornice, nella costruzione di forma rettangolare, sul fronte invece resa

ad arco» e il materiale rosato (Lucia Miazzo ipotizza «qualche sostanza come la nitrocellulosa o parkesina», diffusa tra la seconda metà del XIX secolo e gli inizi del successivo) indicano un riadattamento, che forse prevede anche l'aggiunta delle madreperle niellate, agganciate con un materiale collante di colore scuro. Non manomesse risultano invece la sagoma e il profilo dell'edicola (con l'assemblaggio delle porzioni in madreperla ottenuto attraverso raffinati pernetti in ferro bloccati a farfalla sul retro), così come

la porzione retrostante eburnea, a esclusione delle parti mancanti del cornicione, dei sostegni e della sommità in bronzo dorato (non originali). Le indagini sembrerebbero quindi confermare l'ipotesi di un'edicola non nata per ospitare la placchetta con la *Pietà* (VENTURELLI 2012a; EAD. 2012b, pp. 36-41, n. 5). L'impaginazione della pace che oggi vediamo è a ogni modo modellata dalla concezione fortemente lombarda di architettura ornata e scolpita; lombarde sono del resto

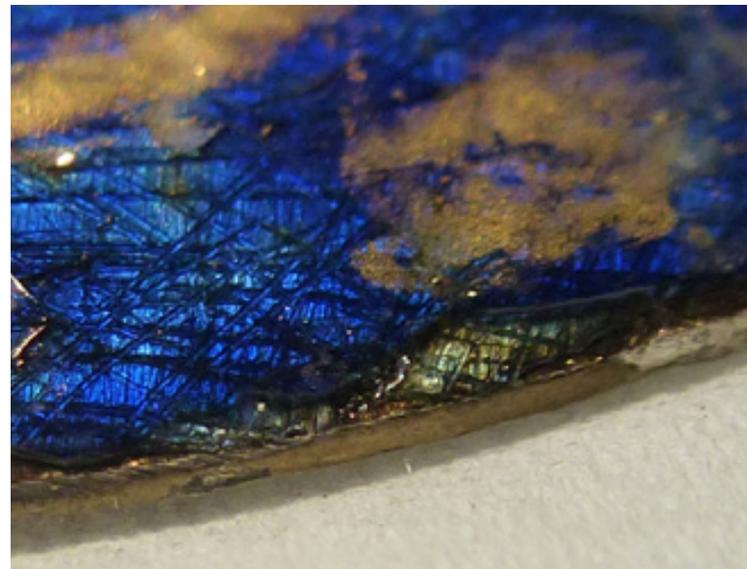
pure la polimericità e l'abbinamento della madreperla con parti smaltate (VENTURELLI 2001; EAD. 2003, pp. 195-197; Ead., in *Oro dai Visconti* 2011, pp. 184-186, n. 34, 192-193, n. 37). In direzione mantovana orientano invece il motivo a intreccio sulla madreperla del basamento, che si lega alla serie dei cordoni annodati con terminazioni fogliacee ravvisabili su un gruppo di codici miniati per i Gonzaga, nonché la missiva inviata da Firenze il 22 gennaio 1505 alla marchesa Isabella d'Este, in cui si



*Durante il restauro, fronte, particolare del bordo interno dello smalto in parte inglobato nel materiale 'gessoso'*

riferisce dell'offerta di Gian Giacomo Caprotti, detto Salai (1480 circa - 1524), allievo prediletto di Leonardo da Vinci, di eseguire per lei qualche «cosa galante», cioè un «quadretto o altra cosa», menzionando di seguito un «crucifixio con molte figurete de relevo tucto di matre di perle» (VENTURELLI 2002, pp. 23-24 e nota 60, p. 54); paraste con similare motivo (una pianticella che esce da un vaso dalle sagome classicheggianti), munite di capitelli affini ai nostri ('lombardi') e interrotte da due medaglioni con busti di profilo, ornano il fol. 1v del terzo tomo dell'*Opera* di Battista Mantovano (o Battista Spagnoli, 1447-1516), datato 13 giugno 1513, che contiene versi encomiastici in onore di Andrea Mantegna (cfr. VENTURELLI 2012a). Quanto ai cammei (Pierino Pelati li definisce di corallo bianco e con «figurette d'angeli e testine romane»; Luigi Bosio descrive «quattro teste virili di sapore romano, due testine di putto, un cherubino e un genietto»; cfr. PELATI 1953, p. 66; L. Bosio, in *Tesori d'arte* 1974, pp. 95-96), va precisato che l'esemplare (parrebbe antico) sulla parasta di sinistra rappresenta un busto femminile tunicato, con capelli raccolti sul capo e profilo verso destra, carat-

terizzato da un'acconciatura riconducibile alle soluzioni in voga nel II secolo d.C. (FITTSCHEN 1982, pp. 44 ss.); sembrerebbe peraltro di dovere escludere il profilo dell'imperatrice nota come Faustina Maggiore (105-141 d.C.), consorte di Antonino Pio (138-161 d.C.; e anche quello della figlia Faustina Minore, sposa di Marco Aurelio), un soggetto particolarmente apprezzato a Mantova negli anni della presenza mantegnesca (per il ben noto episodio riguardante la scultura che Andrea Mantegna nel 1506 è costretto a cedere a Isabella d'Este, scultura in suo possesso, raffigurante appunto Faustina e a lui sommamente cara, cfr. VENTURELLI 2012a. Viene ad affrontarsi con quello (forse rinascimentale) al centro dell'altra parasta, distinto dal profilo di un giovane. Al centro del basamento notiamo invece un guerriero con elmo, scudo e lancia, nell'iconografia di Marte, con rinvio alla medaglia bronzea di Lucio Settimio Severo, la stessa cui si ispira Giulio Romano nella sala del Sole e della Luna, all'interno dell'appartamento delle Metamorfosi, nel lato settentrionale di palazzo Te (VENTURELLI 2012a). I cammei a destra e a sinistra di quello con Marte recano i profili affrontati di due imperatori. Dato



*Durante il restauro, fronte, particolare del bordo esterno dello smalto: si nota la mancanza del bordo risparmiato di costruzione*



*Durante il restauro, fronte, particolare del riempitivo rosato (forse parkesina)*

che la presenza dei busti affrontati di due giovani distingue oggetti nuziali tra XV e XVI secolo, incluse anconette e paci (VENTURELLI 1996, pp. 141-144, 183-190; EAD. 1999a, pp. 90-91; Ead., in *Oro dai Visconti* 2011, pp. 178-180, n. 32, 190-191, n. 36), si potrebbe a questo punto congetturare che l'esemplare mantovano sia stato commissionato in occasione di un matrimonio; la figura di Marte sarebbe perfettamente funzionale in tale contesto, non tanto in qualità di dio della guerra, quanto piuttosto della fertilità (da qui il

suo aspetto femminile), così come le perle, dettaglio ricordato negli inventari, immancabili protagoniste dei monili nuziali con le gemme rosse (VENTURELLI 2012a). Non si può escludere inoltre che il committente della pace possa essere stato legato alla corte di Isabella d'Este e del consorte Francesco II Gonzaga: il particolare della lancia trattenuta in mano da Marte potrebbe infatti rinviare alla lancia usata da Longino per colpire il costato di Cristo, traendone del sangue le cui particole si venerano a Mantova, alludendo a Francesco II, il quale

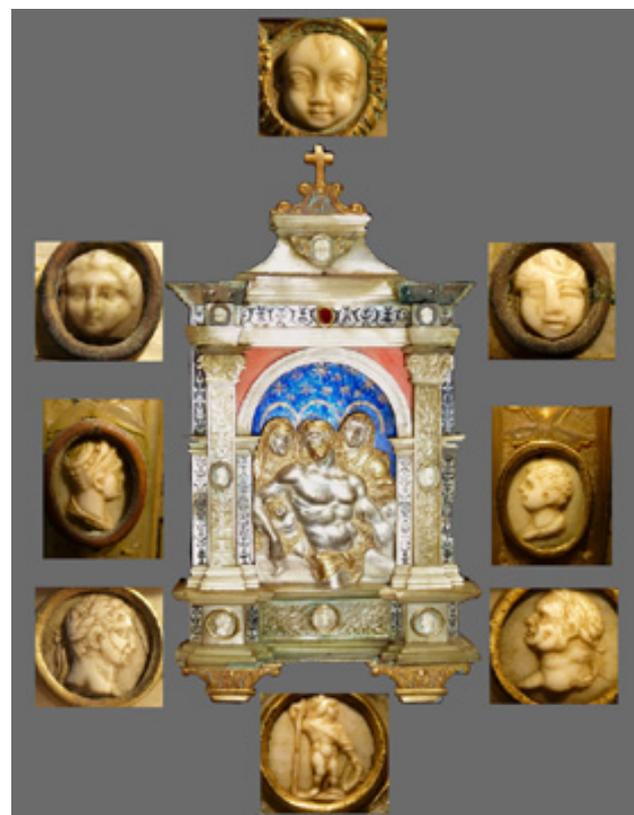
durante la battaglia di Fornovo (6 luglio 1495) si era buttato nella mischia con grande coraggio, uscendone con la lancia spezzata, da lui poi inviata in regalo alla moglie Isabella; il 17 luglio 1495 Sigismondo Gonzaga, indirizzata a Francesco II una lettera in cui si affermava: «la lanza de Longino, che cossì como quello fu causa de sparger sangue per la redentione humana, cossì questo è stato causa de la salute et liberazione de tuta Italia; che veramente quando me ricordo che la V. Ex. Cum la persona sua sola e pochi de soi hanno questa gloria de avere liberata questa povera Italia da obsidione de barbari» (per questo tipo di allusione nel dipinto mantegnesco in Santa Maria della Vittoria a Mantova, cfr. **BAZZOTTI 2006**, pp. 201-219; a p. 203, si riporta la lettera).

Bibliografia

VENTURELLI 2012b, pp. 36-41, n. 5.



Fronte, sovrapposizione grafica dell'interno e della disposizione decorativa



Fronte, disposizione dei cammei



Fronte, definizione dei diversi materiali



28. Defendente Ferrari  
(nato a Chivasso, Torino; attivo nel Piemonte occidentale  
dal 1509 al 1535 ca)  
*Assunzione della Vergine*  
1505-1509 ca

*materialtecnica*  
tempera su tavola

*dimensioni*  
188,4 × 87,2 × 2,5 cm

*provenienza*  
ignota

*collocazione*  
Vercelli, Museo Borgogna (deposito  
dell'Istituto di Belle Arti, inv. 105)

*scheda*  
Paola Manchinu

*restauro*  
Carlotta Beccaria

con la direzione di Massimiliano  
Caldera (SBSAE Piemonte) e Alessia  
Schiavi (Museo Borgogna)

*indagini diagnostiche*  
Carlotta Beccaria, Stefano Volpin

#### « INDICE GENERALE

La fortuna critica dell'opera, che faceva parte di un'ancona oggi smembrata e dispersa, ha inizio nel 1868-1870, quando Gustavo Frizzoni, esplorando le zone tra Novara e la Valsesia, visita Vercelli; qui segnala, presso l'Istituto di Belle Arti, nove dipinti, tra cui due opere di Defendente Ferrari: il trittico della Madonna degli Angeli di Cuneo, acquistato nel 1865, e «l'Assunta e sette Angeli attorno» (LACCHIA 2003, pp. 48, 89). A partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento la personalità figurativa del pittore chivassese, appena riemersa dall'oblio che ne aveva occultato l'esistenza, inizia ad attirare l'interesse sia dei direttori dei musei, sia dei collezionisti privati. In questo clima s'inserisce l'arrivo dell'*Assunta* nelle raccolte dell'istituto vercellese, volte a documentare l'antica arte locale. Ci sfuggono ancora le circostanze dell'ingresso della tavola nel museo: secondo Vittorio Viale (1939, p. 82; ID. 1969a, p. 31) essa sarebbe stata donata nel 1864 da Carlo Dionisotti, giudice e avvocato nato a Vercelli da una famiglia di Romagnano Sesia, che stava svolgendo la propria carriera fra la città natale, Biella e Torino: i suoi interessi per le memorie patrie si riflettono nelle numerose ricerche di storia locale e nel dono di parte dei suoi libri alla Biblioteca Civica di Vercelli (FAGIOLI VERCELLONE 1991, pp. 217-220). Nulla sappiamo circa l'esistenza di una raccolta di dipinti

di Dionisotti, anche se resta traccia di un suo diretto coinvolgimento nell'acquisto di opere per l'istituto. Come attestano i verbali, nel 1868 l'avvocato vendeva un'unica tavola con l'*Incoronazione della Vergine* di Boniforte Oldoni, anch'essa oggi al Museo Borgogna (VC, AIBA 505, 191). La confusione risulta già dagli inventari d'inizio Novecento, dove l'*Assunta* è sempre abbinata al dipinto di Oldoni, finendo con assumerne la stessa attribuzione e provenienza. Una pista alternativa per ricostruire l'approdo della tavola nelle raccolte dell'istituto è invece nelle *Schede* di Alessandro Baudi di Vesme (IV, 1982, p. 1285): nella voce su Defendente Ferrari, lo storico cita, fra i dipinti presenti a Vercelli, la «tavola con la Vergine Maria assunta in cielo da sette angeli. In alto una mezza figura del Redentore. Donata dal Conte Mella, il quale l'aveva acquistata fuori del Vercellese». Anche in questo caso la notizia non ha trovato riscontri documentari né nell'Archivio dell'Istituto di Belle Arti, né nel Fondo Arborio Mella dell'Archivio di Stato di Vercelli. L'*Assunta*, trascurata sia da Francesco Gamba nel suo primo studio monografico su Defendente (GAMBA 1876), sia dagli elenchi di Giuseppe Cesare Barbavara (1898), è citata nei repertori di Bernard Berenson (1907, p. 208; ID. 1932, p. 190; ID. 1936, p. 163; ID. 1968, p. 105) come «Madonna in Glory». Da

quel momento l'opera entra stabilmente nella bibliografia successiva: Siegfried Weber (1911, p. 92; ID. 1915, p. 445) la considera di scuola, giudizio negativo ribaltato da Anna Maria Brizio che propone per l'*Assunta* una datazione agli anni 1511-1519, in rapporto con la pala dallo stesso soggetto a Cirié (BRIZIO 1924, pp. 221, 246; EAD. 1942, p. 200). Nel 1933-1934 Viale, nell'ambito di una generale riorganizzazione dei musei di Vercelli, trasferisce l'*Assunta*, insieme con altri importanti dipinti piemontesi delle raccolte dell'istituto, presso il Museo Borgogna, trasformato nella pinacoteca cittadina (VIALE 1934, p. 94). La tavola è presentata alla mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte* organizzata dallo studioso a Torino nel 1938, accanto a un imponente nucleo di altre opere dell'artista piemontese (VIALE 1939, p. 82, tav. 70). Come gentilmente segnala Cinzia Lacchia, una seconda occasione espositiva torinese si presenta nel dopoguerra: nel 1951 è esposta una selezione di alcuni capolavori del Museo Borgogna presso la sede del quotidiano «Gazzetta del Popolo», dove il critico Marziano Bernardi descrive «la soave patetica Vergine Assunta» («Gazzetta del Popolo», 13 maggio 1951). Viale sceglie di riprodurre a colori il dipinto sia nel volume monografico su Defendente edito nel 1954 (VIALE 1954, p. 8, tav. 11), sia sulla copertina del catalo-

go dei dipinti del Museo Borgogna (VIALE 1969a): la scheda suggerisce per l'opera una cronologia intorno al 1515-1520, successivamente accolta da Luigi Mallé (1971, p. 60). Lo studioso, nel tentativo di precisarne la datazione, ribadisce il rapporto dell'*Assunta* con la pala di Cirié (1516) e l'avvicina a quella di Gerolamo Giovenone ora a Budapest (Szépművészeti Múzeum, inv. 1324).

Il tema dell'Assunzione della Vergine è oggetto in Piemonte di una notevole diffusione tra gli anni Ottanta del XV secolo e i primi decenni del Cinquecento. La *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, fonte d'ispirazione per artisti e committenti, distingue nell'evento della Morte della Vergine quattro episodi: l'Annunciazione del transito, la Dormizione vera e propria, l'Assunzione e l'Incoronazione. L'iconografia più diffusa mostra l'ascesa trionfale di Maria in piedi, sostenuta dagli angeli, mentre sotto di lei, intorno al sepolcro vuoto o adorno di rose e di gigli, sono inginocchiati gli apostoli (RÉAU 1957, p. 601). Proprio partendo dall'iconografia si può tentare una ricostruzione del complesso da cui proviene la tavola oggi al Museo Borgogna: la pulitura cui l'opera è stata sottoposta in quest'occasione ha rivelato come, in basso, esistono due zone lasciate a risparmio che corrispondono alle sporgenze di due cornici, probabilmente fra il primo e il secondo re-



*Dopo il restauro*

gistro di un grande polittico di cui l'*Assunta* doveva costituire lo scomparto centrale superiore. L'ipotesi sembra trovare conferma anche nell'angioletto che, sotto la figura della Vergine, abbassa lo sguardo per osservare, pregando, una scena sotto di sé. Ci si può dunque chiedere quale essa sia: la prima e più ovvia ipotesi è pensare che si tratti degli apostoli intorno al sepolcro: si avrebbe però così una composizione eccessivamente sbilanciata in altezza; un'ipotesi più probabile è quella di pensare che, nel centrale inferiore, fosse rappresentata la *Dormitio Virginis* a creare un insieme iconograficamente coerente che presenta, in una sequenza logica, i tre momenti fondamentali della fine dell'esistenza di Maria, la Morte, l'Ascesa al cielo e l'Incoronazione da parte del Figlio. Un esempio di polittico a doppio registro che presenta, negli scomparti centrali, un'analogia strutturale, e, al tempo stesso, è culturalmente compatibile con il nostro, è quello eseguito da Alberto Piazza per l'altare maggiore della cattedrale di Lodi, dove si conserva ancora oggi il registro superiore (con l'*Assunta*, i *Santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria* e l'*Annunciazione* nella sua cornice originale); l'inferiore è diviso fra il Seminario Vescovile (*Dormitio*) e il Museo Diocesano d'Arte Sacra della stessa città (i *Santi Bassiano e Sebastiano*); la ricostruzione del complesso, che data intorno al 1518-1519, si deve a un'intuizione di Berenson accolta dalla critica successiva (BERENSON 1968, p. 335; M. Marubbi, in *I Piazza* 1989, pp. 136-138). Particolarmente interessante è la soluzione compositiva adottata da Piazza per legare fra loro i due registri della pala: l'angelo sotto la figura dell'*Assunta* può spingere il proprio sguardo attraverso un occhio nel vano dove è ambientato l'episodio della Morte della Vergine. Sembra dunque lecito immaginare che Defendente possa aver ideato un'analogia soluzione compositiva, tenendo inoltre conto che, nelle architetture dipinte dall'artista



Prima del restauro

piemontese, non è infrequente la presenza di simili aperture nelle volte, sebbene prive di funzionalità narrativa; è il caso della pala al Palazzo Reale di Torino o di un'architettura nel coro della chiesa di San Gerolamo a Biella, datate 1523, o della tarda *Madonna in trono e santi* alla Sacra di San Michele. Per quanto non siano ancora emerse composizioni defendentescche in cui il tema della Morte della Vergine è svolto in scala monumentale, questo soggetto trova posto nella dimensione più piccola, intima e narrativa delle sue predelle, dove alla veglia degli apostoli e astanti in attesa della Morte di Maria, nell'interno domestico illuminato da lucerne e candelieri dello scomparto conservato a Crescentino (Archivio Storico Comunale), sembra seguire, nel pannello già in collezione privata parigina – di cui si conserva una fotografia nella fototeca della Fondazione Zeri (n. 23294) – il momento del trapasso vero e proprio.

Come per l'*Assunta* di Vercelli anche per questi due scomparti di predella si ignora l'originaria



Prima del restauro, riflettografia IR

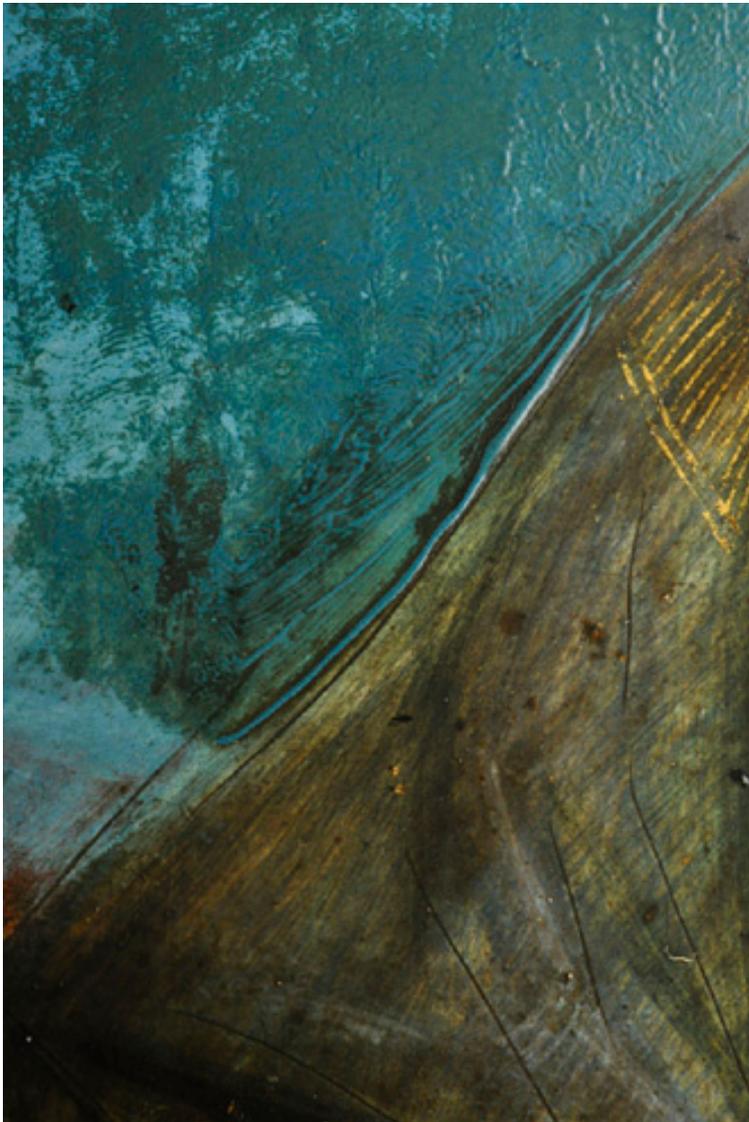
collocazione. Certo è che la devozione alla Vergine Maria trova particolare affermazione nelle chiese dei conventuali e dei minori osservanti di San Francesco, tra i cui altari non mancano mai le intitolazioni all'Immacolata Concezione, all'Annunziata, alla Visitazione, alla Madonna del Parto, all'Assunzione e all'Incoronazione della Vergine. A questo proposito è certamente interessante considerare che proprio a Crescentino i minori avevano eretto fuori dalle mura la chiesa della Madonna delle Grazie, poi trasferita all'interno dell'abitato con la dedicazione a San Francesco, ancora dotata nel 1647 di «pulcherrimae [...] icones» (BRIZIO 1647, p. 135), bellissime pale d'altare di cui oggi nulla si sa, e che nella stessa località sorgeva una parrocchia di antica fondazione intitolata all'Assunzione della Beata Vergine e ai santi Pietro e Paolo (FORENZA 2012).

Se resta quindi impossibile precisare, in questa fase delle ricerche, la provenienza dell'*Assunta* di Defendente, possiamo invece tentare di definire meglio la sua collocazione

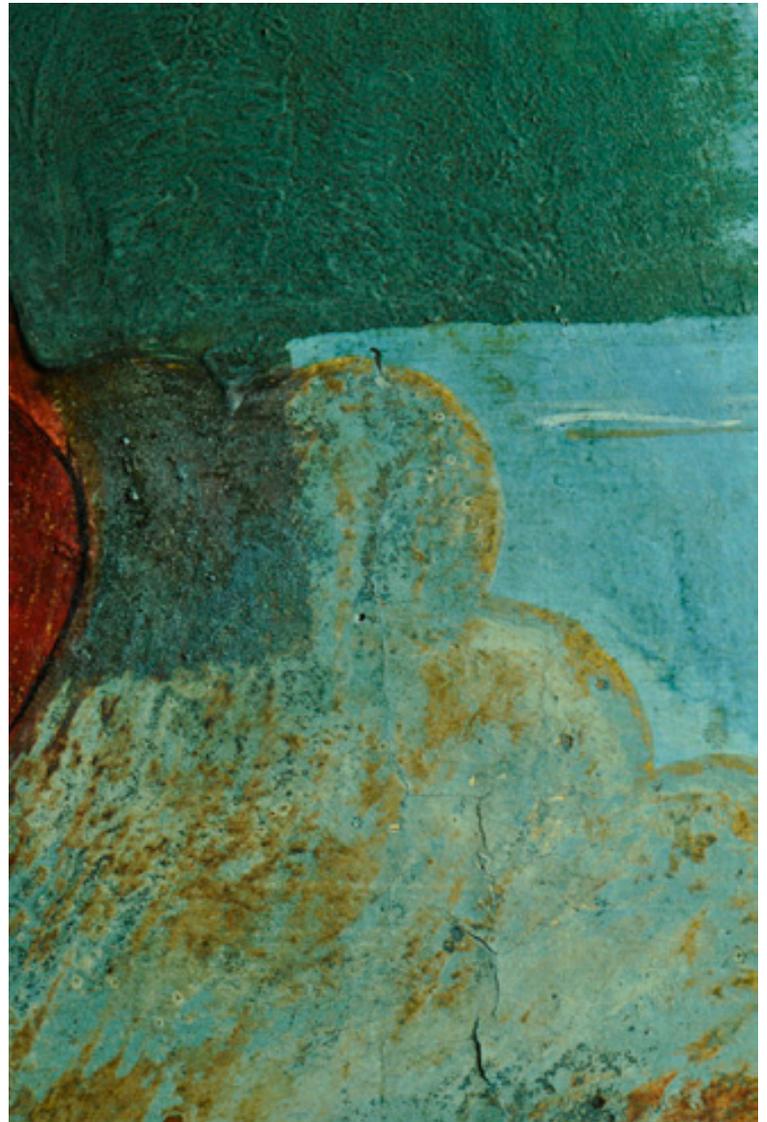


Durante il restauro, fasi di pulitura

nel corpus delle opere del pittore chivassese. Nel 1508 Gerolamo Giovenone dipingeva un'*Assunzione della Vergine* al centro del trittico Meschiati nella chiesa dei domenicani di Biella, per la quale Defendente Ferrari già alcuni anni prima (1496-1500) aveva dipinto l'ancona dell'altare maggiore (Torino, Accademia Albertina, inv. 218). Quella di Biella è un'*Assunta* ancora da identificare ma è ben nota invece un'altra tavola di analogo soggetto dipinta dall'artista vercellese entro il 1509, ora a Budapest. Sebbene sia seduta e non stante come la nostra, la Vergine di Budapest compie lo stesso gesto: le mani sono aperte davanti al seno in atto di preghiera e, in particolare, le lunghe dita della mano destra replicano perfettamente la posizione di quella della Vergine al Museo Borgogna. Del tutto simile è anche l'andamento del mantello intorno alla testa della Madonna e la posizione di almeno tre dei quattro angeli che la affiancano, sospesi su identiche nuvolette. In anni in cui Giovenone è ancora saldamente legato a Martino Spanzotti e in



Durante il restauro, particolare della ridipintura materica che deborda sull'originale



Durante il restauro, particolare, rimozione della ridipintura

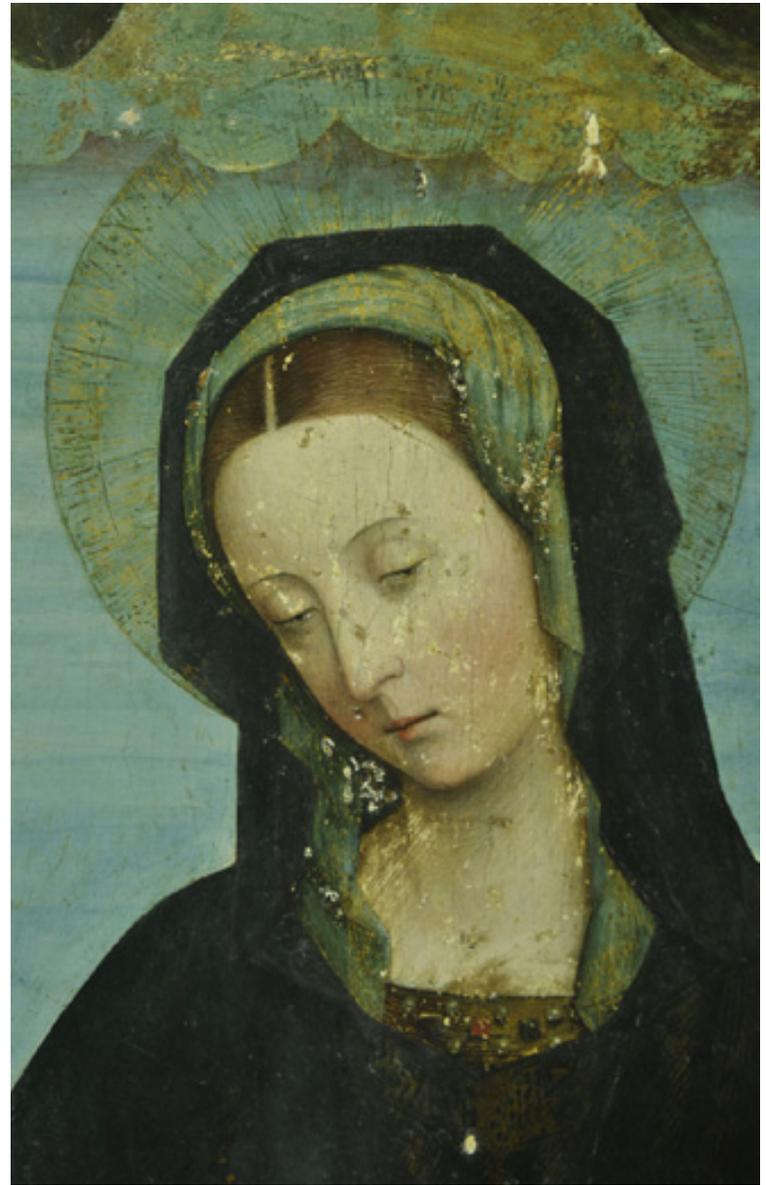
confronto costante con Defendente, l'artista vercellese sembra ispirarsi, sia pure con l'aggiunta del gruppo degli apostoli oranti, al modello defendentesco che a sua volta riprende l'impostazione della Vergine da quello che possiamo considerare il prototipo della serie: la tela con l'*Assunzione della Vergine e santi* dipinta da Spanzotti per i minori osservanti di Conzano intorno ai primi anni del nono decennio del XV secolo (VENTUROLI 1985, p. 97). D'altra parte Defendente ha in mente anche un altro modello da lui stesso proposto prima del 1507: l'*Immacolata* dipinta al centro del trittico della Sacra di San Michele, da cui ricalca, proba-

bilmente con l'impiego dello stesso cartone, non solo il modo in cui il manto incornicia il volto della Vergine ma anche l'andamento delle molteplici pieghe che segnano le stesse profonde depressioni lungo tutta la parte centrale e inferiore del mantello e della veste, sia pure con un fare un po' più schematico nella versione vercellese. La datazione entro il 1509 della tavola di Budapest così come gli evidenti rapporti stilistici con il dipinto della Sacra di San Michele, riferito al 1505-1507 (ROMANO 1990, p. 172), e la *Madonna del latte* ora a Firenze (Gallerie degli Uffizi, n. P595), anch'essa da restituire alla fase giovanile di Defendente (P.

Manchinu, in *Napoleone e il Piemonte* 2005, pp. 202-203), forniscono un prezioso riferimento cronologico per l'*Assunta* di Vercelli, confermato anche dall'uso di colori limpidi e smaltati, di contorni taglienti, di lumeggiature dorate e delle pietre preziose a finitura delle vesti, rese con un'attenzione quasi da orafo (mestiere esercitato dal padre e dagli zii di Defendente). Del resto i volti dalla fronte alta e ovoide, i nasi affilati, gli occhi un po' gonfi, le labbra sottili così come la tonalità dell'incarnato e la dolcezza dei visi trovano in tutti e tre i casi defendenteschi immediato riferimento nella *Madonna adorante il Bambino* dipinta da Spanzotti

al centro del registro superiore del polittico per la chiesa di San Francesco a Casale Monferrato, eseguito ancora entro lo scadere del XV secolo (ROMANO 2004, pp. 31-46).

Il successo dell'*Assunta* del Museo Borgogna, oltre che nelle citate opere di Giovenone, trova conferma da parte dello stesso Defendente che nella maestosa *Vergine assunta e incoronata* dipinta nel 1516 per la confraternita dei mercanti della lana di Cirié replica letteralmente la figura di Cristo nell'atto di porre la corona sulla testa della Madre, particolare che ritorna, invertito ma identico, nella tavola di analogo soggetto dipinta da un suo



Particolare del volto della Madonna, prima del restauro e durante il restauro (dopo le fasi di pulitura)

collaboratore intorno al 1520 per la collegiata di Romont, nell'alta valle di Glâne, in Svizzera, anche se in questo caso le mani di Gesù e la corona restano nascosti dietro l'aureola della Vergine (M. Natale, in *La Renaissance en Savoie* 2002, pp. 125-127). In tutte queste opere l'Assunta sostenuta dagli angeli è sempre legata al gruppo degli apostoli genuflessi intorno al suo sepolcro, secondo uno schema che Giovenone saprà ancora sfruttare verso il 1525 per l'ancona ora alla Pinacoteca di Brera (reg. cron. 5554) ma probabilmente in origine sull'altare dell'Assunta nella

chiesa agostiniana di San Marco a Vercelli (F.M. Ferro, in *Pinacoteca di Brera* 1988, p. 23, n. 2; *BATOC* 2011, pp. 20-24).

L'intervento di Carlotta Beccaria ha riportato in luce l'originaria stesura pittorica della tavola che un restauro antico, non documentato ma riferibile alla seconda metà del XIX secolo, aveva pesantemente occultato con la ridipintura del fondo azzurro ora recuperato nella sua integrità. L'impiego da parte dell'ignoto restauratore dello stesso pigmento usato da Defendente per la realizzazione del cielo, l'az-

zurrite, non più in commercio dal XVIII secolo, induce a pensare che possa essersi trattato di un professionista con libero accesso a materiali non facilmente reperibili; un esperto della tecnica del pittore com'era, proprio in quegli anni, il conservatore e restauratore della Regia Pinacoteca di Torino Carlo Arpesani, impegnato nel 1867 nel restauro del polittico di Sant'Antonio di Ranverso, l'unica opera documentata di Defendente giunta fino a noi (CURTO 1981, p. 62). Certo è interessante ricordare che «Arpesani era il perito spesso usato dalla Corte d'Appello di quel tem-

po» (BAUDI DI VESME IV 1982, p. 1600), cioè negli anni in cui consigliere della stessa istituzione era Carlo Dionisotti (FACCIO 1899). Con il passaggio al nuovo secolo, l'Assunta di Defendente, che nel «catalogo delle opere di merito» dell'istituto del 1908 appare già deteriorata, è compresa in un gruppo di dipinti affidati nel 1919, per un intervento di manutenzione, ai fratelli Samuele, Alfredo ed Emanuele Porta di Milano, scelti dal direttore Federico Arborio Mella su proposta di Alessandro Baudi di Vesme (VC, AIBA 497). L'unione delle collezioni di pittu-

ra dell'istituto a quelle del Museo Borgogna attuata da Vittorio Viale nel 1934 è l'occasione per assegnare a Carlo Cussetti di Torino restauri e puliture che interessano anche la tavola di Defendente. L'ingiallimento della vernice protettiva e le ridipinture ottocentesche avevano, con il tempo, finito per alterare profondamente la lettura del dipinto al punto da ritenerla scadente opera di bottega. L'attuale restauro ha riportato in luce la luminosità e intensità della gamma cromatica di Defendente e i delicati incarnati delle sue figure, permettendo di restituire all'*Assunta* un posto di primo piano nella produzione giovanile dell'artista, accanto ad alcune delle sue più belle creazioni.

#### Bibliografia

BERENSON 1907, p. 208; WEBER 1911, p. 92; ID. 1915, p. 445; BRIZIO 1924, pp. 226-227; BERENSON 1932, p. 190; VIALE 1934, p. 94; BERENSON 1936, p. 163; VIALE 1939, p. 82, tav. 70; BRIZIO 1942, p. 200; BERNARDI 1951, p. 5; VIALE 1954, p. 8, tav. 11; BERNARDI 1955, p. 22; BERENSON 1968, p. 105; VIALE 1969a, pp. 31-32; MALLÉ 1971, p. 60; BAUDI DI VESME 1982, IV, p. 1285; VENTUROLI 1985, p. 97; LACCHIA 2003, pp. 48, 89.

#### Ringraziamenti

Giovanni Romano, Anna Maria Rosso, Alessandra Giovannini Luca, Maria Forenza.



*Dopo il restauro, particolare del volto della Madonna*

29. Gaudenzio Ferrari  
(Valduggia, Vercelli 1475/1476 - Milano 1546)  
*Testa di frate Leone*  
fine del primo decennio del XVI secolo

Sperindio Cagnoli  
(Novara, documentato dal 1505 - morto *ante* 1530)  
*Testa di san Pietro martire*  
seconda metà del secondo decennio del XVI secolo

#### « INDICE GENERALE

La prima menzione degli affreschi, raffiguranti due teste di monaci, l'uno privo di attributi iconografici, l'altro identificabile con *San Pietro martire* – anche grazie alla presenza del nimbo, emerso durante il restauro –, risale all'Elenco delle opere della Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno (sASV, Società d'Incoraggiamento, *Elenco delle opere d'arte...* s.d., n. 26 [ff. n.n.]), purtroppo privo di data, dove al n. 26 sono ricordate «Mezze figure di due Santi» riferite a Gaudenzio, delle quali non vengono però citate né la tecnica esecutiva né la provenienza (la ricognizione dei Verbali della Società non ha portato all'acquisizione di altre notizie).

La successiva notizia che emerge dalle fonti documentarie connesse con la fondazione della Pinacoteca di Varallo, nel primo catalogo stilato dalla mano del pittore restauratore Giulio Arienta nel 1892 (sASV, Società di Conservazione, *Pinacoteca di Varallo...* 1892, sala I, nn. 20-21 [ff. n.n.]), non contiene alcun riferimento all'acquisizione dei nostri lacerti, annoverati fra le opere ascrivibili a Gaudenzio (la versione a stampa del catalogo, pubblicata postuma nel 1902, non aggiunge nulla, se non il refuso relativo al *San Pietro martire*, indicato prima come «frammento d'affresco» e subito dopo come «Tela rappresentante...»; **ARIENTA 1902**, pp. 6, 25, nn. 20-21; si veda

anche il più tardo elenco redatto dal canonico Giulio Romerio per l'assicurazione contro gli incendi: **sASV, Società di Conservazione, Inventario Generale...** s.d. [ma 1914-1915], ff. 38-39, nn. 18-19). Il patrimonio dell'antica Società d'Incoraggiamento, fondata nel 1831, confluisce quasi interamente nelle raccolte della Pinacoteca varallese, sorta 'solamente' nel 1886-1887 in seguito alla nascita nel 1875 della Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia (**ROSCI 1981**, pp. 11-21). Nei primi cinquant'anni di vita dell'istituzione museale si contano circa sessanta fra doni e depositi da parte 'dell'Incoraggiamento', grazie ai quali la Pinacoteca si fregia di molte fra le opere più significative e degli artisti più noti della collezione, da Gaudenzio Ferrari a Tanzio da Varallo (cfr. **sASV, Società di Conservazione, Catalogo della Pinacoteca...** 1941).

Con l'ingresso nelle raccolte della Società si pensò probabilmente alla realizzazione di cornici: si ha la conferma di ciò dall'esame della *Testa di san Pietro martire* che sul verso reca incollato all'intonaco il giornale torinese «La Patria» del 1° settembre 1852. È della stessa tipologia la cornice apposta all'affresco staccato conservato in Pinacoteca raffigurante una *Testa di santa* riferibile a Fermo Stella (inv. 655). Bisogna dunque immaginare l'ese-

*tecnica/materiali*  
affresco staccato

*dimensioni*  
*Testa di frate Leone*: diam. interno 25,5 × 24,5 cm, tondo 39 × 38 × 4,5 cm, con cornice 77 × 72 cm  
*Testa di san Pietro martire*: diam. interno 33 × 27 cm, tondo 48 × 42,5 × 4,5 cm, con cornice 76,5 × 71,5 cm

*provenienza*  
Varallo (Vercelli), collezione Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno (fino al 1891?)

*collocazione*  
Varallo (Vercelli), Pinacoteca (invv. 682, 683)

cuzione 'in serie' delle tre cornici, con molta probabilità a opera della Scuola Barolo, laboratorio di scultura lignea fondato nel 1838 grazie alle 'beneficenze' elargite dal marchese Tancredi Falletti di Barolo sin dal 1835, la quale ricadeva sotto l'egida dell'Incoraggiamento e godette dell'alto patronato della regina Maria Cristina (sASV, Società d'Incoraggiamento, r. 2, *Verbali del Consiglio direttivo della società*, adunanza del 4 gennaio 1838, f. 300; **ROSCI 1981**, p. 17).

Il successivo catalogo della Pinacoteca, stilato dal conservatore Emilio Contini nel 1941, registra il deposito dalla Società d'Incoraggiamento, seppure senza data, ma fornisce anche notizie non pertinenti, indicando un'ipotetica provenienza, poi cancellata, dalla cappella della Crocefissione al Sacro Monte di Varallo (sASV, Società di Conservazione, *Catalogo della Pinacoteca...* 1941, f. 4, nn. 18-19). La supposizione si spiega con la presenza nella cappella affrescata da Gaudenzio di tondi a monocromo che vennero distrutti tra il 1851 e il 1852 con la costruzione del porticato esterno (**COMETTI 1996**, pp. 193-196). A Contini spettano altre due redazioni, con minime varianti: più scarso l'elenco del 1943, privo di indicazioni relative all'acquisizione museale e alla provenienza, più preciso quello del 1957 che ricorda però solamente il deposito e, nella versione ma-

*scheda*  
Carla Falcone, Giorgia Corso

*restauro*  
Fermo De Dominicis

con la direzione di Giorgia Corso (SBSAE Piemonte) e Carla Falcone (Pinacoteca di Varallo)

noscritta, riferisce la provenienza dalla chiesa di San Pietro a Varallo, indicazione errata che dev'essere frutto di una mera deduzione (sASV, Società di Conservazione, [E. Contini], *Pinacoteca-Inventario...* 1943, sala 4, nn. 15 e 18 [pp. n.n.]; sASV, Società di Conservazione, [E. Contini], *Pinacoteca di Varallo...* 1957, sala 9, nn. 10-11 [pp. n.n.]).

È privo di dati ulteriori l'inventario più recente (ASCV, S. Stefani Perrone 1987, p. 71, nn. 682-683). Non è certo che si possano identificare i frammenti con le due 'testine' ad affresco riferite alla scuola di Gaudenzio Ferrari esposte alla mostra di Varallo legata alle celebrazioni per il presunto anniversario di nascita del maestro valsesiano, ospitata nella stessa sede dove sorse la Pinacoteca (*Esposizione Artistica Valsesiana 1885*, p. 37, nn. 11-12).

Alla «buona scuola gaudenziana» vengono attribuiti «tre o quattro pezzi d'affresco» anche da Calderini (1898, p. 36), a differenza della letteratura posteriore che ha sempre affermato la paternità del maestro: da Halsey (1904, pp. 35, 143), a Pauli (1915, p. 451), a Brizio (1926, pp. 164, 177; **EAD. 1942**, pp. 209-210; **EAD. 1956**, p. 10; **EAD. 1960**, p. 17; e ai già citati inventari della Pinacoteca) e alla successiva fortuna critica influenzata dal giudizio sancito dalla studiosa, che attestava la provenienza



*Dopo il restauro, Testa di frate Leone*



*Dopo il restauro, Testa di san Pietro martire*



Prima del restauro, Testa di frate Leone

dal convento di Santa Maria delle Grazie di Varallo dei due lacerti con le *Teste di monaci* (BRIZIO 1942, pp. 209-210; cita la sola «Testa di monaco addormentato») insieme ad altri due raffiguranti personaggi laici: la *Testa di uomo con berretta rossa* (inv. 679) e la *Testa di giovane* (inv. 680), anch'essi conservati presso il museo. Si tratta di due stacchi a massello in realtà assai diversi sia dal punto di vista dello stile che dei dati materiali, e anche la provenienza non corrisponde: una *Testa di vecchio* e una *Testa di giovane* vengono infatti ricordate nel Registro dell'Incoraggiamento come dono alla Società nel 1836 da parte del socio Andrea Turcotti, senza alcun riferimento all'autore (sASV, Società d'Incoraggiamento, r. 2, *Verbali del Consiglio direttivo della società*, adunanza del 15 ottobre 1836, f. 210).

La notizia è stata reiterata in modo sistematico, mostrando come lo studio della storia dell'arte in Valsesia paia risentire di un'inconscia *forma mentis* per la quale le opere

fondanti per la storia della Pinacoteca, soprattutto se giunte in forma di frammento a mostrare un *iter* conservativo sofferto, e a maggior ragione se riconducibili a grandi maestri – Gaudenzio *in primis* –, debbano provenire dal Sacro Monte o dai 'luoghi sotto la parete', ovvero il convento di Santa Maria delle Grazie.

Fa eccezione Debiaggi (1969-1970, pp. 79-88, ripubblicato in ID. 1977, pp. 29-39) il quale, pur considerando i quattro dipinti parte di un'unica scena narrativa raffigurante il *Martirio di san Pietro martire*, sottolinea come non si possa immaginare la presenza di domenicani effigiati sulle mura di un convento francescano e propone una provenienza degli affreschi dalla collegiata di Varallo sulla scorta di un'ipotesi avanzata da Romerio (1934, p. 7, nota 2; pp. 13-14) per le sole due teste 'laiche'; il canonico collegava invece gli altri due frammenti a tondi un tempo ricordati all'interno della cappella della Crocifissione al Sacro Monte



Prima del restauro, Testa di san Pietro martire

(notizia ripresa da Contini: sASV, Società di Conservazione, *Catalogo della Pinacoteca...* 1941, f. 4, nn. 18-19). È possibile che l'ipotesi di Brizio poggiasse sulla notizia, riportata per primo da Cotta nel 1701 e al momento priva di riscontri, di *Scene della vita di san Francesco* dipinte da Gaudenzio nel convento delle Grazie, affreschi che peraltro sarebbero stati distrutti (cfr. DEBIAGGI 1969-1970, p. 86).

Esclusa, con Debiaggi (1969-1970, p. 87), una provenienza dall'oratorio di San Pietro Martire a Varallo, oggetto tra l'altro di una dettagliata ricognizione compiuta dal notaio Giuseppe Antonio Gasparino nel 1663 (Archivio Storico Civico di Milano, Milano [ASCM], *Fondo d'Adda Salvaterra, Descrizione...* 1663) che non ricorda i nostri dipinti, la pista più probabile per individuare l'origine, almeno del *San Pietro martire*, sembra quella di Valduggia, dove sin dal 1413-1415 è attestata l'esistenza a Invozio di una chiesa dedicata a Santa Maria che nel 1420 venne annessa al con-

vento domenicano di San Pietro Martire presso Novara e assunse la dedicazione di *sanctae Mariae Novae et sancti Petri Martiris*. La chiesa, che si presentava a tre navate, venne rinnovata tra il 1720 e il 1730 assumendo l'attuale aspetto a una sola navata – la chiesa odierna reca il titolo di Santa Maria Assunta e San Pietro Martire –; dell'antico edificio rimane forse un lacerto di affresco del Quattrocento con una *Madonna con Bambino in trono* riportato in facciata entro un'edicola (LONGO 1999, pp. 124-128, 152-153, note 48-50; ID. 2008, pp. 22-23; DEBIAGGI 1969-1970, p. 87, nota 17, segnalava l'esistenza della chiesa ma scartava l'ipotesi come priva di fondamento, seppure suggestiva). L'attuale casa parrocchiale costituiva in antico l'ospizio dei frati domenicani (TONETTI 1891, pp. 144-146).

Sembra dunque intrigante l'ipotesi che il *San Pietro martire* fosse in origine nell'antica chiesa o nel romitorio. Più difficile è stabilire la provenienza dell'altro frammento,



*Durante il restauro, Testa di frate Leone, particolare del volto*



*Durante il restauro, Testa di frate Leone, particolare della mano e della cornice antica*



*Durante il restauro, Testa di san Pietro martire, particolare delle incisioni superficiali*



*Durante il restauro, Testa di san Pietro martire, particolare con la cornice antica*

raffigurante, con ogni probabilità un brano dell'episodio di *San Francesco riceve le stigmate*. Al restauro si deve infatti la riscoperta di un lembo di un saio accanto alla piccola roccia sulla quale è assopito il frate e di due dita che sfiorano le spalle di quest'ultimo, a indicare con ogni probabilità la mano aperta di Francesco per ricevere i raggi del Serafino e dunque l'identificazione del nostro monaco con frate Leone, suo compagno (cfr. KAFTAL 1978, coll. 332, 335-336, 609-610; ID. 1985, coll. 295-297). Il

colore della veste monacale, dopo la pulitura, mostra il tono tipico dei francescani, a differenza della tonaca di *San Pietro* che ha ritrovato il bianco originario. Il restauro ha consentito inoltre di appurare che l'intonaco dei due frammenti è dissimile, a conferma della difficoltà di ipotizzare una provenienza dalla stessa parete. Nel *Frate Leone* è assente la preziosità che contraddistingue la *Testa di san Pietro martire*, dal fondo in blu di lapislazzulo e con risvolto e borchie del manico della roncola in oro. Le figure af-

frescate erano dunque in origine più grandi e sono le settecentesche cornici circolari a esse sovrapposte ad aver creato un falsato effetto di 'tondi'.

Se la paternità gaudenziana non è mai stata discussa dalla critica novecentesca, sulla cronologia sono state espresse opinioni divergenti: considerati opera giovanile da Halsey (1904, p. 35), Pauli (1915, p. 451), Brizio (1926, p. 177; EAD. 1942, pp. 209-210; EAD. 1956, p. 10; EAD. 1960, p. 17), Testori (1956 [a], p. 22; ID. 1956 [b], p.

92, nn. 5-6), Rosci (1960, pp. 71-72, nn. 71, 73; sulla stessa linea si collocano: MAZZINI 1957, p. 640; BIANCONI 1966, pp. n.n.), Debiaggi (1967, pp. 5-6; ID. 1967, p. 58) e Viale (1969b, pp. 6-7, figg. 2-3, 8, 11, 184, tav. II), i dipinti sono stati successivamente riferiti da Testori (comunicazione orale a ROSCI 1960, p. 72; lo studioso torna poi sul precedente convincimento: TESTORI 1965, p. 18; vedi anche ID. 1970, pp. 138-139) a un momento prossimo alla parete di Santa Maria delle Grazie di Va-

rallo (conclusa nel 1513: **BRIZIO 1956**, pp. 13-14; **MALLÉ 1954-1957 [a]**, pp. 65-69; **NOVA 1983**, pp. 201-215) e al polittico di San Gaudenzio a Novara (1514-1521: **ROMANO 1982**, pp. 62; **GAGLIA 1982**, pp. 65-66). Anche la critica più recente ha in alcuni casi inizialmente ipotizzato che gli affreschi costituissero una delle prime opere note del maestro (**SACCHI 1996**, p. 573) per poi riprendere la comunicazione di Testori e giungere a considerarli vicini alla tavola ora conservata presso il museo varallese raffigurante *San Francesco riceve le stigmate* del 1515-1517 circa (inv. 669; **SACCHI 2006**, p. 34, nota 72; per il dipinto: **FALCONE 2005**, pp. 33-50, con bibliografia precedente). La vicinanza fisiognomica tra il frate Leone della tavola e il *San Pietro martire* era stata sottolineata da chi scrive, senza giungere ad affermare una consonanza stilistica fra dipinto e affreschi, mantenendo cautamente un riferimento cronologico al 1507 e rilevando l'ingresso in collezione in due differenti momenti per le coppie di affreschi: *ibidem*, p. 50, nota 42).

Meno vistoso lo scarto cronologico operato da Debiaggi (1969-1970, pp. 85-86) che accosta poi i frammenti alle scene della cappella di Santa Margherita da Cortona in Santa Maria delle Grazie a Varallo per i quali venne letta, già nel 1663, la data 1507 (dal notaio Gasparino: **ASCM, Fondo d'Ad-da Salvaterra, Descrizione...** 1663; **BOSSI 1983**, pp. 182-183; **ROMANO 1983-1984**, p. 141; **VENTUROLI 1996**, pp. 37-38), e al polittico per la confraternita di Sant'Anna a Vercelli (commesso a Gaudenzio nel 1508, ora smembrato tra la Galleria Sabauda di Torino e la National Gallery di Londra; per una recente sintesi critica: Caldera, in *Fermo Stella* 2006, pp. 76-77, n. 1), collocandosi quindi su posizioni vicine a Mallé (che vedeva le *Teste* appena precedenti gli affreschi: **MALLÉ 1954-1957 [b]**, p. 120; **Id. 1954-1957 [c]**, pp. 24-25; **Id. 1960**, p. 817; **Id. 1961**, p. 35; **Id. 1962**, p. 182; **Id. 1965**, p. 499; **Id.**

1969, pp. 135, 148, 159, 238 [ove sono anche ripubblicati i due contributi del 1954-1957 e quello del 1961]; **Id. 1973**, p. 158).

Una forbice così ampia si spiega considerando la scelta di porre in un'unica serie pezzi in realtà riferibili a tempi assai diversi, come precisato da Villata (2004, pp. 59-60, 75, 91, nota 235, 95, nota 302; **Id. 2006 [a]**, p. 85; **Id. 2006 [b]**, p. 133, nota 5), che dapprima opera un distinguo separando la *Testa con berretta rossa* dagli altri frammenti e ascrivendola al 1506, poi rileva differenze di stile tra le due coppie di lacerti, e Falcone (2008, pp. 174-177) che data precocemente la coppia di personaggi laici, intorno al 1507 i due monaci. Sono di poco successive alla *Crocifissione* giovanile del maestro, anch'essa ora in Pinacoteca (inv. 667, post 1997: **VENTUROLI 1996**, pp. 40-44; **VILLATA 2004**, pp. 59-62, 64-65; **MIRABILE 2007**, pp. 365-379), la *Testa di vecchio* e la *Testa di giovane*, da porsi agli inizi del Cinquecento, entro la prima metà del primo decennio, più mature la *Testa di frate Leone* e la *Testa di san Pietro martire*. Non si può accogliere la recente proposta di Fignon che espunge l'opera su tavola dal catalogo di Gaudenzio per riferirla al Maestro di Villa Pecco a Como, peraltro non identificando quest'ultimo né con Felice, né con Stefano Scotto (**FIGNON 2007 [a]**, pp. 252-254; **Id. 2007 [b]**, pp. 333-334).

L'impressione che ci si trovi dinanzi a due differenti momenti stilistici è ribadita dalla tecnica disegnativa: l'uso di incisioni utilizzate, in funzione di sinopie, a inquadrare nelle sue linee principali la figura di *San Pietro* è pratica assente nel *Frate addormentato*, nel quale traspare, lungo i contorni della figura, un disegno sottostante a pennello in giallo, tipico del modo di operare di Gaudenzio.

Frate Leone è morbidamente raggomitolato su se stesso nell'esiguo spazio circolare nel quale è confinato, che è delineato dalla roccia sulla quale poggia il braccio, la mano abbandonata sul libro, il volto,

dall'espressione serena, reclinato sull'avambraccio. La definizione stereometrica della nuca è affidata al tratteggio preciso e sapientemente ritmato che con sottili linee disegna i capelli castano chiaro, espediente grafico non immemore della tecnica esecutiva di Peruginò riflessa nel disegno della Pinacoteca di Varallo (inv. 1109) per la testa di sacerdote del polittico vercellese (Rame, in *Arti figurative* 2008, pp. 44-45, n. 1). L'altro credito fondamentale è quello nei confronti di Bramantino, evidente nell'impostazione della figura, costruita secondo uno scalare di piani nello spazio; mentre la mano dolcemente abbandonata richiama quella gaudenziana del san Giuseppe nella sofferente *Scena allegorica* dello Städel Museum di Francoforte (1506-1507; **VILLATA 2003**, pp. 64, 84, note 20-21, con bibliografia precedente; **SANDER 2004**, pp. 187-197).

Se per il primo dei due lacerti convince dunque il raffronto con gli affreschi della cappella di Santa Margherita e la stretta contiguità con il polittico di Sant'Anna, il *San Pietro martire* va avvicinato alla pienezza dello stile di Gaudenzio nella seconda metà del secondo decennio del Cinquecento, ormai entro la 'maniera moderna'.

Il santo è raffigurato in scorcio dal basso e volge lo sguardo mansueto verso destra, la roncola confitta in testa; si scorge solo una parte della tonaca chiara, appena sotto la scollatura. L'assenza del manto nero, per quanto non così frequente (**VILLATA 2006 [b]**, p. 133, nota 5), non sembra precludere all'identificazione del personaggio (cfr. **KAF-TAL 1978**, coll. 843-854; **Id. 1985**, coll. 547-552).

La vicinanza quasi palmare con il frate Leone del *San Francesco riceve le stigmate* nella tavola della Pinacoteca di Varallo fa quasi pensare all'utilizzo dello stesso cartone. Il risultato però è differente: in Gaudenzio il modellato è fuso, e mostra la piena comprensione del portato leonardesco; nel frammento l'esecuzione, pur scrupolosa, è priva di

morbidezza. Il modellato appare assai meno sensibile, più marcato nell'insistito uso di linee circolari che costruiscono il volto, il chiaroscuro reso attraverso sfumature cromatiche dove al rosa tenue dell'incarnato il pittore sovrappone una partitura bruna, triangolare, che delinea la fronte e l'ombra della guancia sinistra. Non sembra di poter ascrivere la *Testa di san Pietro martire* direttamente alla mano di Gaudenzio Ferrari: i dati di stile indirizzano verso un allievo, che pare doversi riconoscere in Sperindio Cagnoli, seguace del maestro e suo attivo collaboratore, forse già dagli anni Dieci del Cinquecento, in particolare in Valsesia e a Novara (**MANCHINU 2006**, pp. 58-73). È particolarmente stringente il confronto con il ciclo di Crevoladosola che spetta all'allievo (1518-1526): in questo caso, se l'ipotesi proposta appare convincente, va riconosciuta una nuova opera da parte del sodalizio.

Non si possono accostare alle *Teste* di Varallo due frammenti di affresco riferiti da Federico Zeri a Gaudenzio (Fototeca Zeri, n. 24613): differenti sono il «chiaroscuro a tratteggio sbadato» e l'energia ferina indicati da Giovanni Romano come tratto distintivo dello stile della *Testa di vecchio* del Musée des Beaux Arts di Chambéry (inv. M479), vista di recente alla mostra dedicata ad Amico Aspertini e attribuita dallo studioso all'eccentrico pittore (in *Amico Aspertini* 2008, pp. 100-101, n. 9), e assai problematica è la *Testa di santo in abito monastico* oggi alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. WAF 39; **SYRE 1990**, pp. 82-85, n. 9), probabilmente più precoce, per la quale il restauro – ormai prossimo – potrà dare lumi.

C.F.

I due dipinti, staccati a massello dalle rispettive pareti originarie per uno spessore di circa un centimetro, si presentano ritagliati in una forma tondeggiante dai bordi irregolari, quasi perfettamente circolare per il lacerto con *Frate Leo-*



Dopo il restauro, Testa di frate Leone, particolare della mano di una seconda figura

ne, nettamente ovale per *San Pietro martire*. Ciascuno stacco è collocato entro una cornice lignea quadrata di fattura ottocentesca, immerso in una malta di calce che ricopre una struttura metallica di sostegno. Sul retro del riquadro con *San Pietro martire* aderisce tuttora un ritaglio di giornale del 1852, che permette di datare con maggior precisione l'intervento di confezione delle cornici. La decisione di conservare tale alloggiamento dei dipinti è stata dettata dalla necessità di evitare azioni di smontaggio potenzialmente traumatiche e nel contempo dalla volontà di rispettare una testimonianza materiale

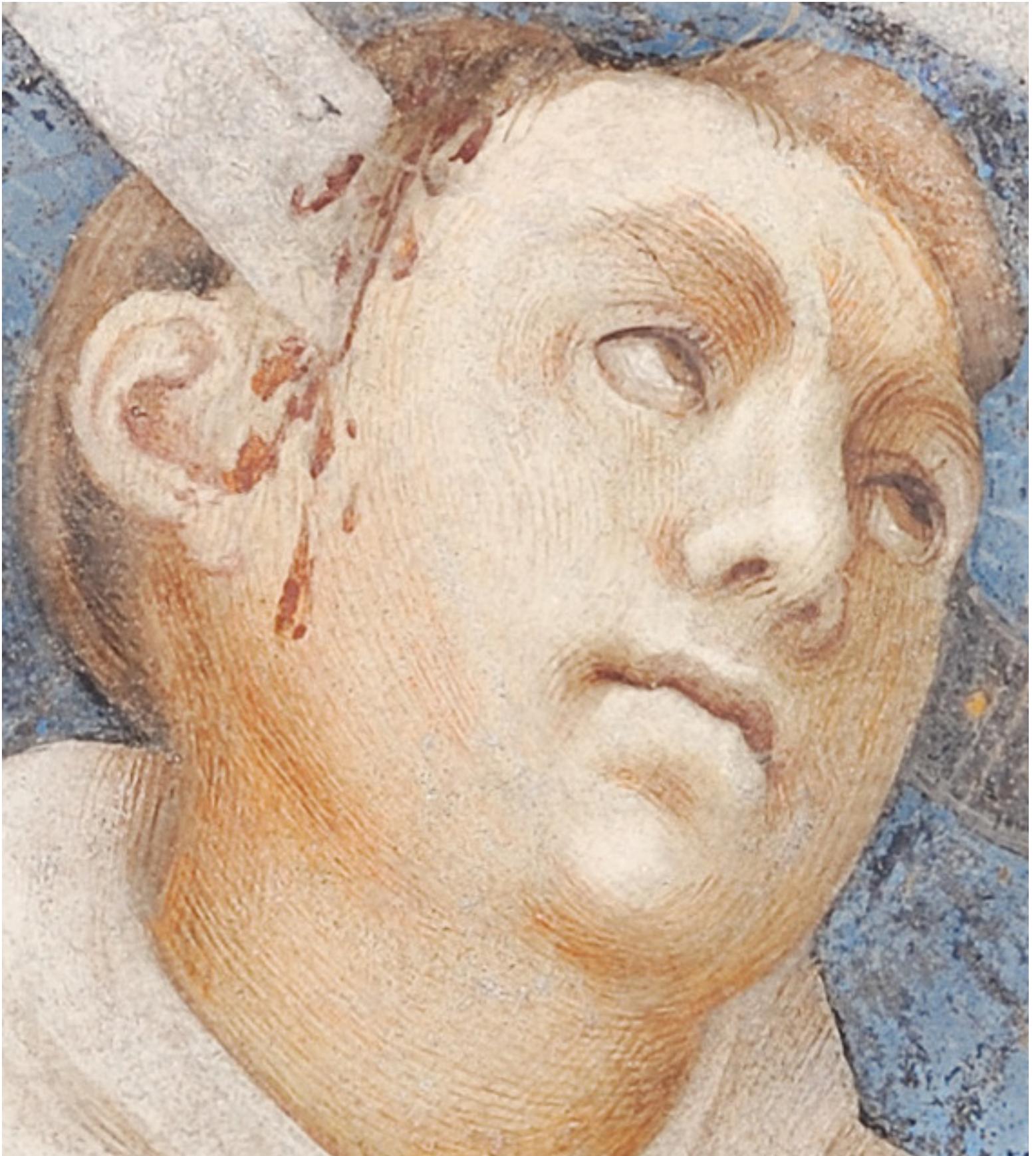
delle vicende conservative delle opere. In entrambi gli affreschi una cornice modanata in stucco di calce e polvere di marmo era stata in precedenza applicata a coprire la linea di giunzione tra l'intonaco antico e quello sovrapposto alla malta di contorno, con il risultato di delineare e isolare in una forma regolare il particolare figurativo del volto, in origine appartenente a una figura intera.

Il duplice intervento di restauro, da tempo programmato dalla Direzione della Pinacoteca, è stato condotto da Fermo De Dominicis presso il laboratorio di Varallo nell'autunno 2012. Lo stato di

conservazione appariva mediocre tanto per i dipinti, quanto per le rispettive cornici in stucco. Oltre al recupero di una piena leggibilità delle opere, il restauro e la contestuale analisi tecnica hanno permesso di evidenziare le significative differenze materiali ed esecutive tra i due lacerti.

Il massello dell'affresco con *Frate Leone* mostra un intonaco molto fine e perfettamente liscio, interessato da diffuse e sottili fenditure e da cospicue abrasioni localizzate lungo i margini. La rimozione dei depositi superficiali, eseguita senza grandi difficoltà tramite spolveratura e con l'uso di ammonio

carbonato, ha rivelato da un lato l'assenza di ridipinture, dall'altro la peculiare qualità della tecnica pittorica a velatura, ascrivibile a Gaudenzio Ferrari. Le abrasioni degli strati superficiali hanno inoltre messo in luce il disegno soggiacente, eseguito a pennello in ocra gialla direttamente sull'intonaco, visibile specialmente sulla mano e sul volto del frate dormiente. Più ardua è risultata la rimozione della fascia di colore beige, dipinta con l'impiego di un tenace legante organico sull'affresco lungo il contorno della cornice circolare, per camuffare ulteriormente le irregolarità del bordo interno. Il ricorso a solventi ido-



nei ha condotto al recupero di tale porzione di affresco, contenente interessanti dettagli figurativi. Non sono invece emerse tracce di strati cromatici sovrapposti al fondo, di colore grigio molto scuro.

La cornice in stucco presenta tracce di doratura nel listello interno e numerose ridipinture sovrapposte, in cui si sono avvicendati il nero, il rosso e un'ultima stesura bianca. L'affresco recante il volto di *San Pietro martire*, alloggiato in una cornice lignea in tutto simile a quella del primo lacerto, mostra un intonaco dalla granulometria maggiore. Sulla superficie sono evidenti numerose incisioni curvilinee, dal solco arrotondato, interpretabili come riferimenti spaziali per la composizione. La tecnica pittorica adottata comporta la stesura di una base cromatica cui vanno a sovrapporsi sottili e fittissime linee parallele tracciate a pennello con toni più scuri per costruire il modellato, accanto a tocchi più larghi e corposi di colore chiaro disposti a rilevare i punti illuminati, ad esempio sul naso e sul mento della figura.

Sul fondo di colore scuro permangono ampie zone di blu di lapislazzuli, mentre il manico della roncola infissa nel cranio del santo conserva limitate porzioni di oro applicato a missione. L'aureola, di cui si intravede il profilo inciso, era semplicemente dipinta in bianco, come rivelano le labili tracce superstiti.

La superficie si presentava offuscata da depositi superficiali e intaccata da graffi, abrasioni e lacune dovuti ai traumi dell'asportazione. Anche la cornice ovale in stucco, su cui si sono sovrapposte coloriture in nero, in rosso e in bianco, appariva in più punti fratturata. Tuttavia, a seguito della pulitura superficiale, un'inattesa difficoltà è sorta nella fase di rimozione dello strato protettivo alterato, contenente caseina e cere, che ricopriva interamente la superficie pittorica, peraltro anche in questo caso priva di ritocchi e ridipinture. Un simile intervento può forse essere ascritto a Emilio Contini, pittore e conservatore del-

la Pinacoteca negli anni Quaranta del Novecento, autore di un non meglio specificato restauro degli affreschi erratici, secondo quanto riportato dal verbale della Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia nel 1943 (sASV, Società di Conservazione, r. 6, *Verbali del Consiglio direttivo della società*, adunanza del 5 giugno 1943, [ff. n.n.]). L'impiego degli enzimi (amilasi) ha condotto a un livello di pulitura soddisfacente, sebbene non del tutto risolutivo, onde evitare il rischio di aggredire la pellicola pittorica. Sono così tornati visibili l'intonazione cromatica luminosa dell'incarnato e il colore chiaro del saio; le gocce di sangue si sono rivelate autentiche e sulla lama del coltello è riapparsa una piccola lettera 'J'. Si è dunque proceduto alla stuccatura delle lacune e al consolidamento del supporto, cui ha fatto seguito l'integrazione pittorica ad acquerello, eseguita a rigatino o sottotono per le mancanze maggiori (specialmente lungo i margini) e con risarcimenti puntuali a tono per le microlacune isolate.

Riguardo alle cornici in stucco si è optato in entrambi i casi per il recupero della prima stesura cromatica nera, integrata in leggero sottotono, mentre le cornici esterne in legno naturale sono state trattate con una semplice finitura in mallo di noce.

G.C.

Fonti manoscritte

**Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo** (sASV), Società d'Incoraggiamento, r. 2, *Verbali del Consiglio direttivo della società*, adunanze del 15 ottobre 1836, f. 210 e del 4 gennaio 1838, f. 300; sASV, **Società di Conservazione**, *Pinacoteca di Varallo...* 1892, sala I, nn. 20-21 (ff. n.n.); sASV, **Società di Conservazione**, *Inventario Generale...* s.d. [ma 1914-1915], ff. 38-39, nn. 18-19; sASV, **Società di Conservazione**, *Catalogo della Pinacoteca...* 1941, f. 4, nn. 18-19; sASV, **Società di Conservazione**, [E. Contini], *Pinacoteca-Inventario...* 1943, sala 4, nn. 15 e 18 (ff. n.n.); sASV, Società di Conservazione,

r. 6, *Verbali del Consiglio direttivo della società*, adunanza del 5 giugno 1943, (ff. n.n.); sASV, **Società di Conservazione**, [E. Contini], *Pinacoteca di Varallo...* 1957, sala 9, nn. 10-11 (pp. n.n.); **Archivio della Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno e di Conservazione delle Opere d'Arte in Valsesia, Varallo** (ASCV), S. Stefani Perrone 1987, p. 71, nn. 682-683; sASV, **Società d'Incoraggiamento**, *Elenco delle opere d'arte...* s.d., n. 26 (ff. n.n.).

Bibliografia

*Esposizione Artistica Valsesiana 1885*, p. 37, nn. 11-12; CALDERINI 1898, p. 36; ARIENTA 1902, pp. 6, 25, nn. 20-21; HALSEY 1904, pp. 35, 143; PAULI 1915, p. 451; BRIZIO 1926, pp. 164, 177; ROMERIO 1934, pp. 7, nota 2; 13-14; BRIZIO 1942, pp. 209-210; MALLÉ 1954-1957 (b), p. 120; MALLÉ 1954-1957 (c), pp. 24-25; BRIZIO 1956, p. 10; TESTORI 1956 (a), p. 22; TESTORI 1956 (b), p. 92, nn. 5-6; MAZZINI 1957, p. 640; BRIZIO 1960, p. 17; MALLÉ 1960, p. 817; ROSCI 1960, pp. 71-72, nn. 71, 73; MALLÉ 1961, p. 35; ID. 1962, p. 182; ID. 1965, p. 499; TESTORI 1965, p. 18; BIANCONI 1966, pp. n.n.; DEBIAGGI 1967, pp. 5-6; ID. 1968, p. 58; MALLÉ 1969, pp. 135, 148, 159, 238; VIALE 1969b, pp. 6-7, 8, 11, 184, tav. II; DEBIAGGI 1969-1970, pp. 79-88; TESTORI 1970, pp. 138-139; MALLÉ 1973, p. 158; DEBIAGGI 1977, pp. 29-39; SACCHI 1996, p. 573; VILLATA 2004, pp. 59-60, 75, 91, nota 235, 95, nota 302; FALCONE 2005, p. 50, nota 42; SACCHI 2006, p. 34, nota 72; VILLATA 2006 (a), p. 85; VILLATA 2006 (b), p. 133, nota 5; FALCONE 2008, pp. 174-177.

Ringraziamenti

Giovanni Agosti, Simone Amerigo, Paola Angeleri, Maria Grazia Cagna, Massimiliano Caldera, Marta Coloberti, Fermo De Dominicis, Annette Hojer, Pier Giorgio Longo, Paola Manchinu, Donata Minonzio, Rita Regis, Giovanni Romano, Andreas Schumacher, Riccardo Tersigni.

30. Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi  
(Tramuschio presso Mirandola, Modena ? 1486 ? - Ferrara 1542)  
*Madonna con Bambino in trono tra i santi Sebastiano e Giorgio* (?)  
1516-1517

*tecnica/materiali*

olio su tavola

*dimensioni*

194,5 × 170 cm

*provenienza*

collezioni ducali estensi

*collocazione*

Modena, Galleria Estense (inv. 419)

*scheda*

Giovanna Paolozzi Strozzi

*restauro*

Emiliano Ricchi, Alberto Sucato,  
Chiara Di Marco (De Cesaris  
Conservazione e Restauro)

con la direzione di Stefano Casciu  
(SBSAE Modena e Reggio Emilia)

« INDICE GENERALE

Circa quattro anni fa, durante gli approfondimenti conoscitivi che accompagnano di prassi ogni restauro (in quel caso l'oggetto era la grande pala dossesca con la *Madonna con Bambino in gloria tra i santi Giorgio e Michele*, nota come *Pala di Sant'Agostino* e conservata presso la Galleria Estense di Modena), è stato giocoforza fare i conti con quella tavola di minori dimensioni esposta al suo fianco, la *Madonna con Bambino in trono tra i santi Sebastiano e Giorgio*, ormai quasi universalmente reputata di Dosso sebbene ben poco si sappia della sua storia per scarsità di studi e documentazione in generale (per un'esauritiva bibliografia sull'argomento cfr. BALLARIN 1994-1995, I, p. 428; Alessandro Ballarin considera l'opera di produzione del fratello Battista ricollegandosi al giudizio di Adolfo Venturi, mentre sulla scia della lettura longhiana mantiene l'attribuzione a Dosso Amalia Mezzetti: cfr. MEZZETTI 1965, pp. 25-26, 102, n. 117; confermata da Maurizio Ferretti: cfr. FERRETTI 1982, p. 61).

La prima cosa che differenzia le due tavole è che salta all'occhio è la forma: centinata la grande pala agostiniana, rettangolare la minore. Il soggetto di ambedue è pubblico, compostamente religioso. Le conclusioni dello studio sulla prima pala hanno portato risultanze che propongono una commissione privata non estense, se pur stretta-

mente collegata alla casata, per una cappella gentilizia presso la chiesa di Sant'Agostino di Modena (cfr. PAOLOZZI STROZZI 2011). Ma è altrettanto importante, per le nostre finalità odierne, sottolineare che la grande pala agostiniana fino al momento dell'ultimo restauro invasivo degli anni Ottanta dello scorso secolo, si presentava in Galleria Estense in veste di dipinto rettangolare.

Partendo da questi presupposti e sulla base di ciò che oggi si conosce dell'attività pubblica di Giovanni Luteri e di altri pittori di corte, si può cominciare a sostenere, con un buon margine di verosimiglianza, che le tavole a tema religioso di diretta commissione estense fossero di forma rettangolare: pensiamo all'*Adorazione del Bambino con l'Eterno in gloria* di Dosso e Battista Dossi, opera commissionata da Alfonso I d'Este per la cappella estense nel Duomo di Modena oggi in Galleria Estense; alla tavola con *San Michele che sconfigge il demone e la Vergine Assunta*, eseguita per il Duomo di Reggio Emilia, oggi nella Pinacoteca di Parma; nonché alla pala del Garofalo con *La Madonna in trono tra i santi Giovanni Battista, Contardo e Lucia*, eseguita molto probabilmente per una cappella del Castello di Ferrara, anch'essa ubicata in Galleria Estense. Questa caratteristica formale aveva una sua strategia: le opere donate dal duca potevano

essere recuperate dallo stesso, per gli strani ricorsi della vita, e inserite tra i dipinti della pinacoteca del principe senza dissonanze. Esemplare in tal senso la storia materica della *Pala di Sant'Agostino* di committenza privata che, prelevata alla metà del Seicento dalla chiesa, venne ampliata lungo il perimetro e subì l'asportazione di parte della centina per renderla rettangolare e uniformarla alla quadreria di Francesco I d'Este allora in allestimento.

Oltre alla forma sospetta, la nostra tavola sembra aver seguito da sempre le vicende estensi, almeno fin dove è possibile documentarle con certezza: nel 1657 Francesco Scannelli descriveva presenti presso l'appartamento ducale di Modena nell'unica sala già portata a conclusione (quella che poi diventerà la prima camera da parata), due pale raffiguranti «La B. Vergine col Christo Bambino, e diversi Santi dalle parti» (SCANNELLI 1657, pp. 307, 317): si tratta delle due tavole che oggi si affiancano in Galleria Estense, la nostra e la *Pala di Sant'Agostino*. Nell'allestimento definitivo, sei anni più tardi (cfr. l'inventario definitivo riguardante la formazione della quadreria di Francesco I d'Este in BENTINI, CURTI 1993, pp. 60-66), la prima scompare dal percorso ufficiale della quadreria mentre quella più prestigiosa resta definitivamente nella prima sala ormai approntata, a fian-

co di capolavori quali la pala di *San Sebastiano* del Correggio e l'opera più ambita di quest'ultimo in assoluto, *La Notte*, prelevata tempo prima dalla Basilica di San Prospero a Reggio Emilia. La scomparsa della *Madonna con Bambino in trono* è solo apparente in quanto resta nelle vicinanze e cioè presso il casino di Giacomo Monti all'interno della corte, dove era apprestata una galleria parallela con opere ancora da allestire o trasferite della quadreria, e qui la troviamo descritta in modo riconoscibile come ultima opera elencata nell'inventario («Tavola sopra l'asse con la Vergine seduta sopra un piè di stallo col Bambino in piedi, S. Sebastiano da una parte, S. Ippolito dall'altra, con cornice dorata»; cfr. *ibidem* 1993, pp. 66-71); nell'occasione il santo in armatura viene identificato come sant'Ippolito: in effetti gli attributi del santo compatrono della città di Ferrara non sono presenti (drago, lancia) ma resta comunque poco convincente anche quest'ultima identificazione.

Il dipinto non tornerà a far parte della quadreria se non dopo la vendita di molti capolavori che ne facevano parte all'Elettore di Sassonia nel 1746, e cioè nel 1770 quando l'allora sovrintendente alla quadreria, Gian Filiberto Pagani, per rimpinguare al meglio gli sguarniti ambienti espositivi cominciò a introdurre molti dipinti a vocazione squisitamente decorativa, in gran



*Dopo il restauro*



Prima del restauro

parte frutto del veloce pennello del pittore di corte Jean Boulanger. Tra questi, nella quinta camera, ritroviamo il nostro dipinto (PAGANI 1770). Di nuovo spostato, è ancora presente anche nell'inventario di Cesare Della Palude: come in precedenza il santo in armatura non viene riconosciuto come san Giorgio (DELLA PALUDE 1784, p. 103, considerandolo di Battista Dossi, così descrive il dipinto: «La B.V. col Bambino, San Sebastiano, ed altro Santo Militare, vestito a ferro, in figure quasi dal vero; quadro di buon disegno e di finito colorito dipinto in tavola»).

La resa formale del soggetto sacro è indicativa: una scelta compositiva tra il classico tema della Sacra Conversazione all'interno di solenni cornici architettoniche di fine Quattrocento, di cui resta in realtà solo l'imponente basamento del trono, e l'en plein air diffuso

in area veneta tra la prima e la seconda decade del Cinquecento e portato alle massime conseguenze espressive da Palma il Vecchio. Nel caso della nostra pala, notiamo che a fronte della tradizionale impostazione – Madonna in trono e due santi ai lati – viene introdotta una novità nell'uso di una prospettiva dall'alto, di ascendenza nordica, per dare maggiore visibilità alla posizione del Bambino che poggia un piede sopra il manto della Madonna e l'altro sul probabile scalino del trono della Vergine. Questo stratagemma porta a far sì che anche il gruppo, se pur costretto ad allontanarsi rispetto allo spettatore per far posto all'ingombro del trono, in realtà riesca a mantenere la stessa 'visibilità' degli altri due protagonisti della scena in primo piano.

La composizione è anche caratterizzata da una totale divisione formale e psicologica dei singoli



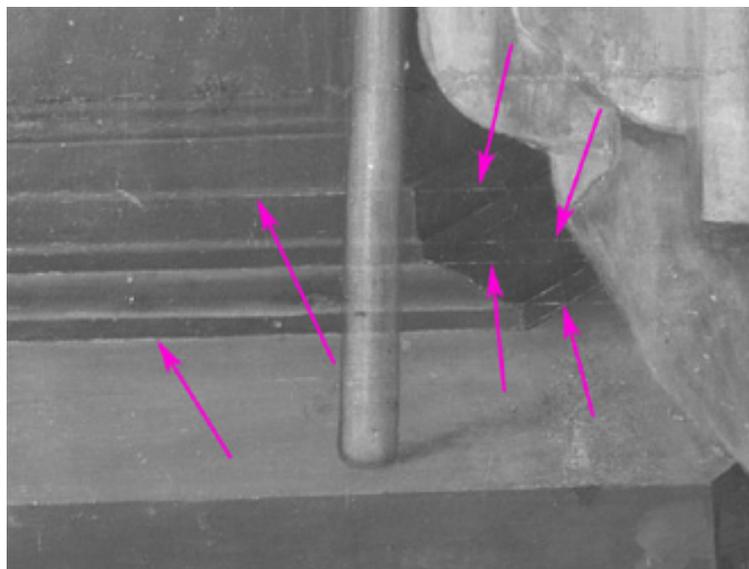
Tiziano, Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista, Paolo, Maria Maddalena e Girolamo, 1515-1516, Dresda, Staatliche Kunstsammlung Gemäldegalerie Alte Meister (particolare del volto di Maria Maddalena)

personaggi: del tutto disinteressato a ciò che lo circonda si dimostra san Sebastiano, troppo preso a considerare la sua drammatica situazione cercando di divincolarsi dai legacci che gli stringono i polsi. Non meno separato dal contesto appare il santo con corazza, quasi in posa di fronte al pubblico, orgoglioso di esibire la sua raffinata armatura: in mano un bastone bicolore bianco e rosso di non facile identificazione. Il gruppo della Madonna con il Bambino vive a sé stante, la Madonna ripresa in netto profilo mentre si rivolge al Figlio e lo sorregge teneramente. Il pittore dimostra ancora certe evidenti difficoltà non solo nel rendere dialogante una sacra rappresentazione ma anche nel saper nascondere ed elaborare in modo personale i richiami e le influenze di capolavori recenti che lo hanno colpito: è evidente, per esempio, la

citazione quasi puntuale dal profilo tagliente della Maddalena nella *Sacra Conversazione* di Tiziano (cfr. DELL'ACQUA 1955; p. 112; PALLUCCHINI 1969, I, p. 37) ovvero nella famosa *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Paolo, Maria Maddalena e Girolamo* oggi presente presso la Staatliche Kunstsammlung Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, ma un tempo appartenuta agli Este ed eseguita per volere di Alfonso I tra il 1515 e 1516 (quindi Dossi la poté studiare senza difficoltà a Ferrara). Stessa cosa si può dire riguardo all'evidente ispirazione dalla postura monumentale e in tensione dello *Schiavo morente* di Michelangelo eseguito tra il 1513 e il 1514 per la tomba di papa Giulio II per la costruzione volumetrica e in equilibrio instabile del corpo del san Sebastiano (PAOLOZZI STROZZI 2011, p. 130).



*Dopo il restauro, particolare con san Sebastiano*



*Durante il restauro, riflettografia IR, particolare delle linee geometriche del disegno preparatorio per il basamento del trono*



*Durante il restauro, riflettografia IR, particolare del pentimento in corrispondenza del profilo della bocca e del mento della Madonna*

Queste considerazioni portano a giudicare l'opera eseguita negli anni 1516-1517, quando il pittore era giunto da poco tempo presso la corte ferrarese e la tecnica ancora insicura, come si è visto bene a seguito dell'attuale restauro, lo confermerebbe.

L'intervento di pulitura che ha liberato la superficie del dipinto dalle numerose sovrapposizioni di vernici ossidatesi nel tempo, ha reso quanto mai leggibili non solo le straordinarie cromie della tavola

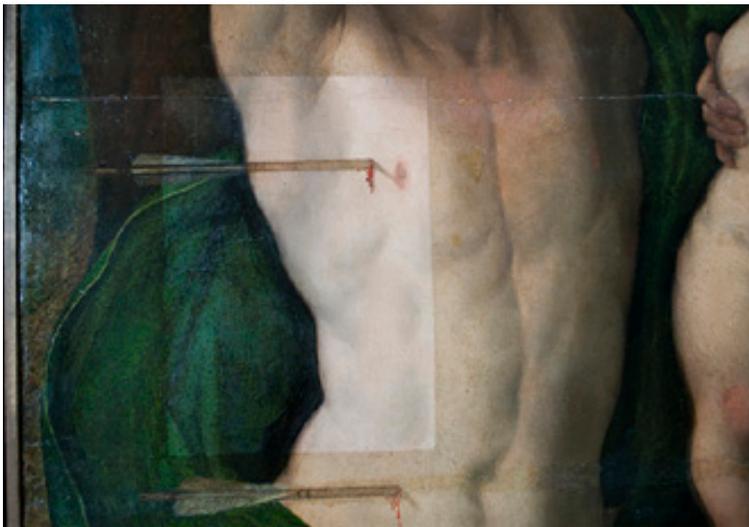
ma anche le imperfezioni nell'uso di una tecnica – la pittura a olio – dalle straordinarie potenzialità ma ancora di difficile esecuzione per chi, come Dosso, voleva sperimentarla in tutte le sue accezioni. Così a fronte di esaltanti recuperi di pellicola pittorica brillante, aristocratica perché costituita da pigmenti preziosi quali la lacca di garanza del vestito della Madonna, l'aranciato orpimento del mantello semitrasparente appoggiato sulle spalle del santo in armatura,



*Durante il restauro, particolare con san Sebastiano e il Bambino, la ripresa a luce ultravioletta evidenzia lacune e ritocchi*



*Durante il restauro, particolare del piede della Madonna, prova di pulitura*



*Durante il restauro, particolare del torso di san Sebastiano, prova di pulitura*



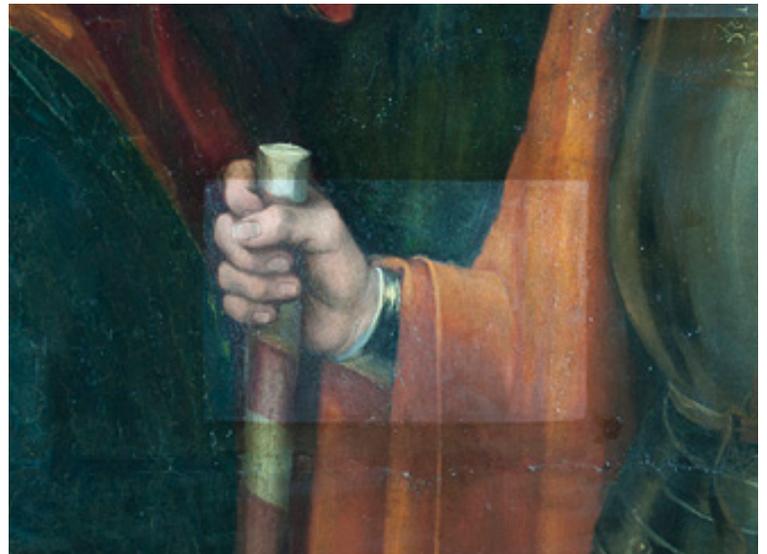
*Durante il restauro, particolare del volto di san Giorgio, prova di pulitura*

il colore si coagula e scivola nell'azzurro compatto del manto della Madonna creando vistose *crackelures*, i profondi bruni delle pieghe si impastano e i diversi pentimenti confondono non poco la leggibilità posturale della testa del santo ancora sconosciuto.

È quindi ancora un Dosso sperimentatore che si confronta con i capolavori dei grandi maestri del suo tempo e con le nuove tecniche da mettere in opera quello che esegue una delle prime tavole di devozione privata estense, probabilmente rimasta in qualche cappella dei palazzi aviti ferraresi e poi passata a Modena a seguito della devoluzione di Ferrara al papato.

#### Bibliografia

SCANNELLI 1657, pp. 307 e 317; PAGANI 1770, p. 282; DELLA PALUDE 1784, p. 103; MEZZETTI 1965, pp. 25-26, 102, n. 117; FERRETTI 1982, p. 61; BENTINI, CURTI 1993, pp. 60-66 e 66-71; BALLARIN 1994-1995, I, p. 428; PAOLOZZI STROZZI 2011, pp. 123-140.



*Durante il restauro, particolare della mano di san Giorgio, prova di pulitura*



*Dopo il restauro, particolare del volto della Madonna*

31. Vincenzo Pagani  
(Monterubbiano, Fermo 1490 ca - 1568)  
*Madonna con il Bambino in trono  
e i santi Pietro apostolo e Francesco d'Assisi*  
1517

*tecnica/materiali*  
olio su tavola, trasportato su tela

*dimensioni*  
203 × 167 cm

*iscrizioni*  
in un cartiglio sul gradino del trono:  
«VINCENTIVS PAGANVS P(inxit)  
1517»

*provenienza*  
Corridonia (Macerata), chiesa  
di San Francesco

*collocazione*  
Corridonia (Macerata), Pinacoteca  
parrocchiale

*scheda*  
Gabriele Barucca

*restauro*  
Restauro Dipinti di Pierpaolo  
Mariani e Maria Pia Topa

con la direzione di Gabriele Barucca  
(SBSAE Marche)

#### « INDICE GENERALE

Il dipinto su tavola, trasportato su tela, è firmato da Vincenzo Pagani e datato 1517 su un cartiglio spiegazzato fissato sull'alzata del gradino del trono su cui è assisa la Vergine con il Bambino. Domina centralmente la composizione la monumentale struttura marmorea del trono, i cui virtuosismi architettonici e decorativi non hanno pari nell'intera produzione di Pagani. Sollevato dal pavimento su un gradino e un alto basamento superiore, con un fregio decorativo frontale costituito da due specchiature laterali percorse da girali d'acanto monocromi e da una centrale in marmo variegato, il trono presenta un postergale coronato da una nicchia su cui si imposta un architrave di gusto classico profilato da una serie di cornici con ornati all'antica, costituiti da fusarole, fogliette, dentelli e ovali. La struttura degli incumbenti braccioli, su cui poggiano due esili candelabre, è arricchita da elementi di raccordo desinenti a voluta e pannelli a incasso con fregi fitomorfi. Un vezzo di perline decora l'acconciatura della Vergine, che ha il capo incorniciato da un velo bianco ornato da fasce ricamate che avvolto intorno alla scollatura le copre le spalle; sulla veste rossa è accostato il mantello blu foderato di stoffa verde, trattenuto per un lembo con il braccio sinistro. Sulle ginocchia della Vergine è il Bambino in una posa scomposta che quasi sembra

sfuggirle dalle braccia. Ad animare la Sacra Conversazione sono due figure stanti ai lati della Madonna con il Bambino. A sinistra, san Pietro volto di tre quarti verso la sua sinistra è intento a leggere un libro aperto che regge con le mani. Il santo con radi capelli e barba bianchi è avvolto in un pesante mantello ocra foderato di stoffa arancione dai panneggi acutangoli che contrastano con il pesante cadere a piombo della veste verdognola lunga alla caviglia. Le due chiavi, attributo del santo, sono fissate a una cordicella pendente dal polso sinistro. Dall'altro lato della composizione figura san Francesco con un saio dalle ampie maniche segnate da panneggi accartocciati. Ben in evidenza sono i consueti attributi iconografici del santo fondatore dell'ordine dei frati minori committenti della pala, vale a dire i segni delle stimmate sul costato, sulle mani e sul piede in vista, nonché il libro e l'esile croce di canne incrociate nelle mani. In primo piano sul gradino del trono sono seduti due angioletti musicanti, intenti a suonare rispettivamente un ribechino e un liuto. Sul piano del gradino sono inoltre sparse delle ciliegie, una mela, una pera e un baccello, mentre in basso è come in bilico sul pavimento un'esile candelata spenta a segnare il centro della ben calcolata simmetria dell'intera composizione. Alle spalle dei protagonisti della

Sacra Conversazione si dispiega in profondità uno dei brani paesistici più straordinari tra quelli ricavabili dai dipinti di Pagani. Uno spuntone di roccia giallastra sulla sinistra e un rigoglioso tappeto di erbe disteso dietro al trono aprono su una vallata brulla attraversata da tortuosi camminamenti e punteggiata da alberi e selve boschive, degradante sulla sinistra verso uno specchio d'acqua solcato da imbarcazioni a vela. Sulla destra sorge una città racchiusa entro una cinta muraria merlata che lascia vedere un impianto urbanistico monumentale da cui svettano torri e campanili, mentre in lontananza una corona di montagne azzurrine, segnate dal profilo di castelli lontani, si perde all'orizzonte nel cielo attraversato da nubi bianco-grigiastre. La visione della natura di Pagani è in grado di assolvere e raccordare tra loro unitariamente tutte le funzioni che lo sfondo naturale svolge nei dipinti sacri e profani, ossia, secondo la distinzione operata da André Chastel (CHASTEL 1986, p. 104), la funzione di inquadramento della scena, con l'inserimento di piattaforme, gradini, rocce o strapiombi, quella di attualizzazione attraverso la rappresentazione di costruzioni o distese di mare utili al riconoscimento del luogo e infine a quella di commento analogico, mediante l'introduzione di elementi naturali significativi, allusivi e simbolici; essa rispecchia altresì quella disconti-

nuità e ampia varietà di fonti figurative che è insieme segno di ricerca incessante e spesso originale ma anche di quel temperamento eclettico che per Pagani fu forse ostacolo insormontabile alla conquista di un ruolo davvero autonomo e di primo piano nella storia della pittura del Cinquecento nelle Marche. Il dipinto, ora nel Museo parrocchiale di Corridonia, costituisce una delle prove migliori della prima maturità di Vincenzo Pagani. Peraltra la vasta produzione del pittore di Monterubbiano e della sua prolifica bottega domina incontrastata nella prima metà del Cinquecento nell'ambito della Marca meridionale e «viene ad occupare il posto lasciato vuoto dall'estinguersi della bottega crivellesca» (ARCANGELI 1987, p. 351). Come si è detto, il percorso artistico di Pagani, che dopo l'ingenerosa stroncatura di Roberto Longhi ha goduto in anni recenti di un rinnovato e più equilibrato interesse da parte della critica, è segnato dalla formazione alla prima maturità fino agli esiti finali della sua tarda produzione dal sedimentarsi di riferimenti culturali diversi, assorbiti comunque senza perdere una propria ben riconoscibile identità e coerenza stilistica. Dal ricorso agli abusati stilemi crivelleschi nelle opere dell'esordio, Pagani si orienta nella produzione della prima maturità verso la cultura urbinata e quella emiliano-romagnola, «fra il tardo



*Dopo il restauro*



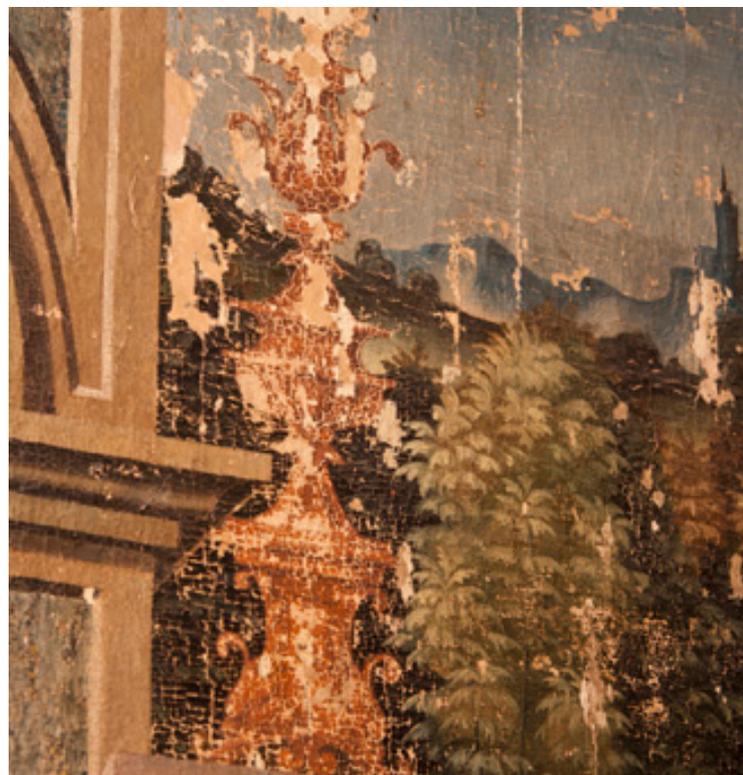
*Prima del restauro*



*Il dipinto osservato a luce UV*



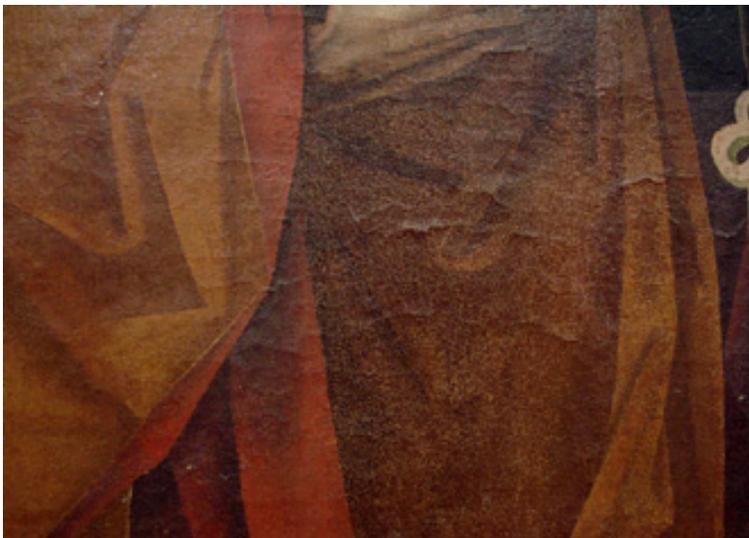
*Prima del restauro, particolare del mantello della Madonna, stato di conservazione del film pittorico*



*Prima del restauro, particolare dello sfondo e del trono, stato di conservazione del film pittorico*

Giovanni Santi e il maturo Marco Palmezzano» (BOLOGNA 1991), a cui si sovrappone la conoscenza dei dipinti di Perugino e Signorelli e, a partire dalle opere della seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, la ricezione dei modelli rafaelleschi.

La ricchezza e varietà di questi apporti figurativi nella formazione artistica di Vincenzo Pagani si legge proprio nell'intreccio tra assonanze e chiare derivazioni stilistiche riscontrabili nel dipinto di Corridonia. Sono ancora evidenti le derivazioni dalle opere di Carlo Cri-



*Prima del restauro, particolare del mantello di san Pietro, stato di conservazione del film pittorico*



*Prima del restauro, particolare del saio di san Francesco, stato di conservazione del film pittorico*



*Prima del restauro, particolare del libro e della mano di san Pietro, stato di conservazione del film pittorico*



*Prima del restauro, particolare del volto di san Francesco, stato di conservazione del film pittorico*

velli nella costruzione delle figure dei santi che hanno in parte perso il loro prezioso abbigliamento crivellesco ma ne conservano ancora la contenuta gestualità e l'andamento rigido delle pieghe degli abiti. Il rimando a Crivelli vale anche per la candelletta con la sua ombra portata sul pavimento e per i frutti e il baccello sparsi sul gradino del trono; ma ormai questi elementi che nelle opere di Crivelli avevano complesse connotazioni simboliche nel dipinto di Pagani assumono carattere di semplici citazioni superficiali e fuori di ogni contesto logico. Una citazione dall'opera di un altro grande

pittore veneziano è proposta da Pagani nella figura dell'angioletto che suona il liuto seduto sul gradino del trono, ripreso puntualmente dal polittico di San Domenico di Lorenzo Lotto a Recanati, terminato nel 1508. Altri confronti sono stati istituiti tra la figura del san Pietro con lo stesso apostolo in una tavola di Pietro Paolo Agabiti nel museo di Padova del 1497 (SCOTUCCI, PIERRANGELINI 1994), mentre per la tipologia del paesaggio è stata rilevata l'ascendenza romagnolo-urbinate di marca melozziana, mediata dalla conoscenza di Palmezzano (BOLOGNA 1991, p. 382). Del resto

Vincenzo Pagani non poteva non conoscere la monumentale pala d'altare realizzata nel 1501 da Marco Palmezzano per la chiesa di San Francesco a Matelica. Nella stessa chiesa dei Minori vi erano inoltre la *Madonna con il Bambino e santi* di Carlo Crivelli e la pala di Eusebio da San Giorgio datata 1512, mentre in quella di Sant'Agostino era *Il compianto sul Cristo morto* di Luca Signorelli. Si tratta dunque di dipinti di eccezionale qualità che certo ebbero un ruolo significativo per la formazione del giovane pittore di Monterubbiano (MASSA 2008, pp. 51-52).

Non si conosce alcun documento riferibile alla commissione del dipinto in questione, anche se l'iscrizione sul cartiglio rende indiscutibile l'autografia di Pagani e la datazione al 1517, in passato messe in dubbio da una considerazione fuorviante di Astolfi (1902, p. 194). La storia critica del dipinto di Pagani a Corridonia inizia con il marchese Amico Ricci (RICCI 1834, vol. II, p. 117), vero pioniere dello studio dell'arte marchigiana, che cita la «Tavola allogatagli dai Frati Minoriti della terra di Monte dell'Olmo», antico nome di Corridonia, senza però indicarne



*Durante il restauro, particolare, pulitura*



*Durante il restauro, particolare del volto di san Francesco, pulitura*



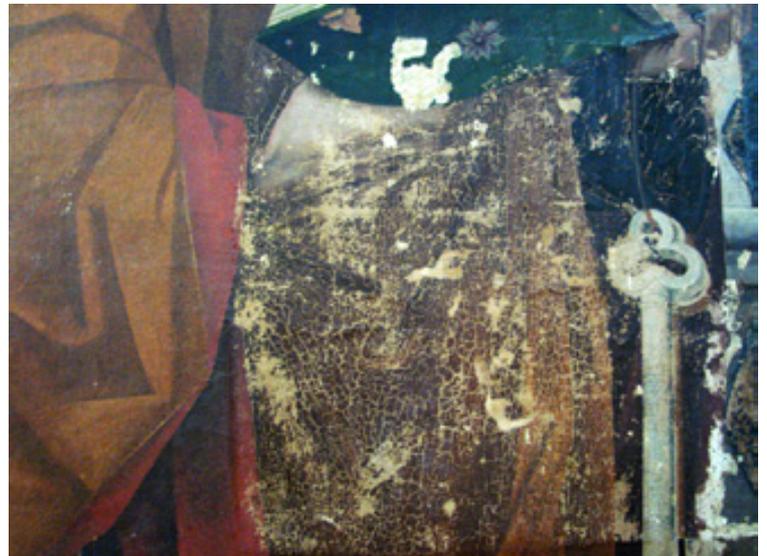
*Durante il restauro, particolare del saio di san Francesco, pulitura*



*Durante il restauro, particolare della mano di san Francesco, pulitura*



248 *Durante il restauro, particolare del libro di san Pietro, pulitura*



*Durante il restauro, particolare del mantello e delle chiavi di san Pietro, pulitura*



Dopo il restauro, particolare del trono con angioletti musicanti

la precisa collocazione all'interno della chiesa di San Francesco. Le vicende dei vari spostamenti della tavola, fino alla sua attuale collocazione nella Pinacoteca parrocchiale avvenuta nel 1952, sono state riassunte di recente con dovizia di particolari e puntigliosità documentaria da Giuliana Pascucci (2003, pp. 88-95), cui si rimanda per ogni ulteriore approfondimento. Vale la pena di aggiungere che la tavola venne probabilmente vista da Bernard Berenson nell'ottobre del 1892 in occasione del suo primo viaggio a Pausula (dal 1851 nome dell'odierna Corridonia). Ma nei *Diari* che la moglie Mary teneva di questi viaggi condotti

nelle Marche e in Umbria negli anni 1892-1893, viene descritta in una postilla aggiunta solo nell'ottobre 1901, in occasione di un secondo viaggio marchigiano. Nella chiesa di San Francesco si annota: «*Vincenzo Pagani* Mad. enthroned with S. Francis and Peter. All these more or less like early *Agapiti*, but music-making angels at post of throne copied from Lotto's at Recanati» (Settignano, Villa i Tatti, Biblioteca - Archivio Berenson, *Diari 1892-3*, III, c. 131).

Quanto alla travagliata storia conservativa dell'opera, sono documentati nel secolo scorso tre importanti restauri: nel 1925 a opera di Alberto Colmignoli, nel 1948-

1949 per mano di Paolo Gusso, che in seguito ritornò a occuparsi della tavola nel corso di un ulteriore intervento di lunghissima durata, iniziato nel 1959 e concluso solo nel 1973. L'intricato *iter* burocratico e tecnico di quest'ultimo restauro è ben documentato dalla varia corrispondenza presente nell'Archivio della Soprintendenza di Urbino (cartella con la posizione 45-MC) e da una scheda tecnica redatta dallo stesso Gusso pubblicata nel catalogo della mostra *Restauri nelle Marche* (1973, pp. 358-360), tenutasi a Palazzo Ducale di Urbino. In sintesi, la citata corrispondenza prende avvio alla fine del 1952 quando l'allora parroco di Corri-

donia, don Clario Pallotta, scrive al soprintendente alle Belle Arti di Urbino sollecitandolo tra le altre richieste a far restaurare la tavola di Pagani, di proprietà comunale ma depositata presso l'appena costituito Museo parrocchiale. La tavola venne affidata nel 1959 «in maniera certamente non ortodossa» (P. Torriti 1972) a Paolo Gusso, restauratore presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma, che condusse però l'intervento insieme alla moglie Lucia Chiemenz nel suo studio privato romano. Il dipinto finalmente tornò a Corridonia nell'ottobre del 1973. Nella scheda tecnica Paolo Gusso descrive lo stato di conservazione disastroso



*Dopo il restauro, particolare con la Madonna e il Bambino*

del dipinto prima del restauro. Lo strato pittorico insieme alla preparazione risultava ovunque sollevato dal supporto ligneo, costituito da tavole di ciliegio di uno spessore di circa quattro centimetri. Dopo diversi e vani tentativi di fissare la superficie pittorica venne presa la decisione radicale del suo trasporto su una doppia tela a cui seguì un fissaggio finale a caldo. A corredo dell'intervento furono effettuate delle analisi scientifiche che accertarono la presenza di carbonato di calcio nella composizione dello

strato preparatorio e il largo impiego di biacca nel dipinto: fattori che determinarono l'innescarsi di reazioni degenerative della pellicola pittorica.

L'intervento odierno, affidato alla Restaurazione Dipinti di Pierpaolo Mariani e Maria Pia Topa ha tentato di porre rimedio ai notevoli guasti provocati dal traumatico restauro sopra descritto, che ha determinato con la fermatura a caldo la frammentazione e la cristallizzazione del film pittorico causando innumerevoli micro sollevamenti.

Naturalmente nel corso dell'intervento si è preso atto anche delle pessime condizioni della tavola, precedenti al suo trasporto su tela; in particolare le vaste e ripetute lacune nonché gli innumerevoli ritocchi hanno dato conto di una situazione conservativa già molto compromessa in antico. Così dopo le varie fasi della pulitura e la delicata operazione del consolidamento del colore si è proceduto alla complessa e sensibile operazione del ritocco pittorico attraverso la quale è stata possibile la restituzio-

ne di un'unità cromatica e narrativa dell'opera.

#### Bibliografia

SCOTUCCI, PIERANGELINI 1994, pp. 97, 99-100, con bibliografia precedente; P. Pierangelini, W. Scotucci, in *Nella terra di Pagani* 2000, pp. 110-111; PASCUCCI 2003, pp. 88-95; MASSA 2008, pp. 47-49, 55, n. 8.

32. Francesco De Tatti  
(documentato dal 1512 all'11 febbraio 1527;  
già morto il 13 gennaio 1532)  
*Polittico*  
1519-1520

#### « INDICE GENERALE

Attualmente il polittico è collocato sulla parete destra della chiesa di Santa Maria Annunciata, e si presenta con lo scomparto centrale chiuso da un pannello in velluto su cui sono stati riportati ricami di tardo Cinquecento raffiguranti motivi vegetali e cherubini. Nella cimasa si riconoscono *Dio Padre*, *l'Angelo Annunciante* e la *Madonna Annunciata*; nelle tavole laterali sono effigiati *San Rocco assistito dall'angelo* e *San Sebastiano*; nella predella le tavolette con i santi *Ambrogio*, *Gerolamo*, *Bernardo da Chiaravalle* o *d'Aosta* e *Teodulo di Sion* si alternano a quelle che riportano gli episodi della *Visitazione*, della *Natività con adorazione dei pastori* e della *Fuga in Egitto*. Recentemente si è stabilito che la sua sede originaria fosse, però, a metà della parete sinistra dove l'an-

cona incorniciava una *Madonna del latte*, un affresco che nel 1831 venne trasferito a massello nella cappella dedicata alla Vergine e appositamente edificata sfondando la parete di destra (BERTONI 2006-2007, p. 126; CAIRATI 2011, p. 56). Inoltre, secondo le relazioni redatte in occasione delle visite pastorali del XVI e XVII secolo, l'immagine era protetta da un vetro e l'ancona era chiusa da ante dipinte su tela; l'altare, preceduto da un gradino, era chiuso da cancelli di legno (FERRARI 1988-1989, p. 139 nota 7; CAIRATI 2011, pp. 56, 61, nota 59). L'attribuzione del polittico a Francesco De Tatti si deve a Mauro Natale (1982) che aveva notato le analogie stilistiche con le due tavolette erratiche, *l'Annunciazione* e la *Natività*, conservate presso il

*tecnica/materiali*  
tempera e olio su tavola

*dimensioni*  
276 × 213 cm (dimensioni complessive)  
*Dio Padre*: diam. 25 cm, superficie dipinta: 22 cm  
*Angelo Annunciante* e *San Rocco*: 177,5 × 65 cm (superficie dipinta)  
*Angelo Annunciante*: 45 × 44 cm; superficie dipinta *San Rocco*: 89,5 × 44,5 cm)  
*Madonna Annunciata* e *San Sebastiano*: 177,5 × 65 cm (superficie dipinta *Madonna Annunciata*: 54 × 44 cm; superficie dipinta *San Sebastiano*: 89,5 × 44,5 cm); predella: 35 × 208 cm (*Sant'Ambrogio*: 35 × 17 cm, superficie dipinta: 26 × 12 cm; *Visitazione*: 35 × 41 cm, superficie dipinta: 26 × 38 cm; *San Gerolamo*: 35 × 17 cm, superficie dipinta: 26 × 12 cm; *Natività con adorazione dei pastori*: 35 × 68 cm, superficie dipinta: 26 × 63 cm; *San Bernardo*: 35 × 17 cm, superficie dipinta: 26 × 12 cm; *Fuga in Egitto*: 35 × 41 cm, superficie dipinta: 26 × 38 cm; *San Teodulo di Sion*: 35 × 17 cm, superficie dipinta: 26 × 12 cm)

*provenienza*  
Brunello (Varese), chiesa di Santa Maria Annunciata

*collocazione*  
Brunello (Varese), chiesa di Santa Maria Annunciata

Museo Poldi Pezzoli. Tuttavia negli archivi della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano (SBSAE Milano, Archivio vecchio: posizione 5 /306: *Brunello. Oratorio*) si trovano alcuni documenti inediti che attestano come il polittico fosse stato apprezzato già nel 1905 da Pietro Toesca. Lo studioso, che in quegli anni collaborava con le Soprintendenze di Milano e di Torino, in una relazione di sopralluogo a Brunello descrive il polittico appeso sulla parete sinistra di un altro edificio di Brunello, cioè l'oratorio di San Rocco presso il quale l'ancona era stata trasferita presumibilmente dopo la traslazione della *Madonna del latte*: «[...] È un grande trittico con una magnifica cornice di legno intagliato, ornato di colmo e di predella. Manca purtroppo la parte centrale

*scheda*  
Isabella Marelli

*restauro*  
Arkè - Restauro conservativo opere d'arte di Fulvio Baratelli e Umberto Brianzoni

con la direzione di Isabella Marelli (SBSAE Milano)

del dipinto né si sa quando sia andata perduta e distrutta; nelle due parti laterali è rappresentato, da un lato, S. Rocco cui un angelo medica le ferite, dall'altro S. Sebastiano. Ivi la pittura non ha sofferto di ridipinto [sic], ma è tutta slavata per essere stata sottoposta troppe volte a quelle ripuliture cui van soggetti i dipinti nelle chiese di campagna, i giorni delle feste maggiori! Conservatissima è invece l'Annunciazione e la figura dell'Eterno Padre nel colmo del trittico e meglio ancora la stupenda predella ove sono figurati Santi e la Visitazione, l'Adorazione dei pastori, la Fuga in Egitto. L'artista fine e punto rusticano non si può ancora identificare con un nome: ho invece avuto il piacere di riconoscerlo come lo stesso che eseguì i frammenti di predella (Adorazione del Bambino e Annunciazione) ora





Prima del restauro, fronte

nel Museo Poldi Pezzoli, ivi designati come opera di scuola lombarda del XVI secolo [...]» (Toesca, relazione del 2 dicembre 1905). Infine, oltre a unire una foto purtroppo scomparsa, Toesca concludeva la nota suggerendo al direttore della Pinacoteca di Brera di acquistare l'ancona per la cifra indicativa di 300 lire, con lo scopo di preservarla dai possibili danni ai quali era esposta considerata la collocazione defilata della chiesetta. La proposta non ebbe buon esito, nonostante che il conte Guido Cagnola avesse assicurato un suo intervento presso la Fabbriceria locale. Proprio a Cagnola si deve il merito di essersi preoccupato di salvaguardare l'*Adorazione dei Magi*, la *Crocifissione* e la *Predica di San Bernardino* affrescate nella chiesa di San Bernardino a Gazzada, un borgo poco lontano da Brunello, riconosciute come opera di Tatti solo alla fine degli anni Ot-

tanta da Anna Maria Ferrari (1989-1990, pp. 104-107). L'aristocratico studioso, per il tramite di Lodovico Pogliaghi, fin dal 1899 aveva segnalato il critico stato di conservazione all'architetto Gaetano Moretti, direttore dell'Ufficio Regionale per la Tutela dei Monumenti della Lombardia (*Lettere* 2012, pp. 6-7) e dedicò un articolo al ciclo di affreschi che egli reputava fossero di un ignoto artista influenzato da Bramantino e da Gaudenzio Ferrari (CAGNOLA 1913, pp. 60-63). È plausibile che fu lui a far conoscere gli affreschi e il polittico a Bernard Berenson, durante una delle sue visite nella villa di Gazzada, e a fornirgli le foto ancora oggi conservate nel suo archivio (GIANNELLI, ORSI 2011, pp. 76, 77).

Lo stato del polittico posizionato sulla parete sinistra della chiesetta di San Rocco è documentato anche da una foto dello studio vare-



Prima del restauro, retro

sino dei Fidenza, eseguita in data imprecisata, ma che possiamo ritenere vicina all'epoca della visita di Toesca (Milano, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano, Archivio Fotografico). Nel vano centrale si riconosce un'immagine della *Madonna del Carmine*, evidentemente più tarda e di altro artista, un ignoto pittore attardato della fine del XVI secolo, dipinta su seta. L'opera, data per dispersa, è conservata nell'attigua casa conventuale sebbene denunci un pesante intervento di manutenzione: dalla visione diretta si può arguire che si tratta di uno stendardo reimpiegato. Si deve ad Anna Maria Ferrari (1988-1989, pp. 133-135) lo spoglio della letteratura locale tra il XVIII e il XX secolo. Nicolò Sormani, nella sua guida manoscritta risalente al 1740 circa, descrive nella chiesa di Santa Maria Annunciata una

cappella a nord intitolata alla Madonna del Carmelo: «[...] dentro intagli dorati con altre immagini a fresco dipinte da Francesco Tatti 1519 [...]» (SORMANI 1740 ca, f. 112r). Evidentemente vi era stato un cambiamento nella dedicazione dell'altare che peraltro era sempre dedicato alla Vergine. Sicuramente la tela con la *Madonna del Carmine* rimase sistemata nel trittico per tutta la metà del XX secolo, come è ribadito dagli studiosi locali che assegnavano il trittico a un pittore anonimo di scuola lombarda di fine XV - inizio del XVI secolo (BONGIOVANNI, RIVOIRE 1931; TOGNOLA 1937; BERTORELLI 1938; RANCI 1938; SCHUSTER 1949), mentre prendeva credito la notizia che il pannello centrale su tavola fosse stato venduto contro il parere dei fedeli tra il 1799 e il 1878, periodo durante il quale don Giovanni Contini e il nipote



Il polittico in un'immagine d'archivio (1905, foto Fidanza)

don Andrea ressero la parrocchia (BARATELLI 1985). Nella foto dei Fidanza il polittico poggia, come si può vedere anche oggi, su due mensole che non gli sono pertinenti. In particolare la predella a fondo azzurro con girali di foglie e fiori nella quale restano imbrigliati degli uccelli e dei putti, già creduta di mano dello stesso intagliatore che eseguì la cornice del polittico (BERTONI 2006-2007, pp. 123-124) sebbene sia in uno stato lacunoso, si può attribuire a Bernardino Castelli per le analogie stilistiche che presenta con quella dell'altare nella parrocchiale di Caronno Varesino realizzata nel 1684.

Il piccolo borgo di Brunello, dal 1927 divenuto frazione di Azzate, richiamò di nuovo l'interesse della Soprintendenza nell'aprile 1937, quando venne richiesto in San Rocco un sopralluogo di Carlo Alberto Dell'Acqua, allora funzionario,

affinché verificasse la corretta conservazione del polittico. In effetti lo studioso riscontrò l'usanza pericolosa di porre candelieri sulla predella sottostante, che quindi raccomandò di abbandonare. Pochi mesi dopo ritornò a Brunello ma questa volta in Santa Maria Annunciata per verificare a lume di candela che nel sottotetto, come aveva scoperto il parroco, erano visibili le tracce del grandioso *Giudizio Universale* che si estendeva sull'intero arco trionfale, e che altri affreschi di inizio XVI secolo ornavano il presbiterio, dove era appeso «un buon quadro della cerchia di Daniele Crespì». Inoltre Dall'Acqua accolse l'intenzione del parroco di trasferire il polittico nella chiesa dell'Annunciata e quindi gli suggerì di collocarlo sulla parete di sinistra, dopo il fonte battesimale, rimuovendo la lapide del 1564 (Milano, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Mi-



Ricostruzione ipotetica del polittico con l'immagine della Madonna del latte

lano, Archivio Monumenti, cartella M/2/3838, *Brunello, chiesa di San Rocco*; cartella H/ 1/1997, *Brunello, chiesa di Santa Maria Annunciata*). In effetti l'ancona rimase in San Rocco fino al dopoguerra, come attesta la letteratura locale; nel 1955 lo studioso varesino Leopoldo Giampaolo segnalava a Dell'Acqua, soprintendente a Milano, che il polittico riportato nell'antica sede aveva bisogno di restauro e che «la cornice è in cattive condizioni e minaccia di sfasciarsi» (SBSAE Milano, Archivio Corrente, cartella 12/62, *Brunello, Chiesa di Santa Maria Annunciata*); i lavori, ebbero esecuzione solo nel 1969 a opera di Pinin Brambilla Barcillon, in occasione dei quali venne sistemato al centro il pannello in velluto e ricami, mentre non si ebbe più notizia dell'immagine della *Madonna del Carmine* tanto da ipotizzare che fosse andata dispersa o venduta.

Il polittico tuttavia fu appeso sulla parete di destra, a fianco dell'ottocentesca cappella della Vergine, mentre in quella primitiva trovò posto un *Crocifisso* ligneo che stilisticamente ritengo si possa ricondurre alla bottega dei Corbetta. Il dipinto seicentesco fu sistemato nella chiesetta di San Rocco.

Ai lati dell'antica immagine della *Madonna del latte*, che probabilmente Tatti ridipinse o ripropose nella sua iconografia arcaica e firmò «F.T.P. 1520», sono dipinti nell'ancona *San Rocco* e *San Sebastiano*: i santi sono posti entro grotte di memoria leonardesca e zenaliana, tanto da tentare anche il gioco delle rocce dai profili antropomorfi. San Rocco è raffigurato seduto, mentre l'angelo gli medica il bubbone della peste: un'analogia impostazione compositiva si ritrova in un dipinto di Moretto del 1545, riprodotto in controparte (Budapest,



*Durante il restauro, il retro in fase di sistemazione strutturale*



*Durante il restauro, schizzo a matita rinvenuto sotto la cornice*



*Durante il restauro, particolare della Madonna Annunciata a luce radente*



*Durante il restauro, particolare dell'Angelo Annunciante, campione di pulitura*

Szépművészeti Múzeum), tanto da far pensare che tale iconografia derivi da una comune immagine devozionale che al momento mi è sconosciuta.

Nella predella i *Santi* che scandiscono le *Storie della Vergine* sono scelti perché legati a devozioni locali quali sant'Ambrogio, patrono della diocesi milanese, e san Gi-

rolamo. Insolita, invece, è la raffigurazione di san Teodulo da Sion sovrastato dal demone che, secondo la leggenda, aveva obbligato a trasportargli la campana che il papa gli aveva donato.

Un'ipotesi della presenza del suo culto si potrebbe collegare con la presenza in questi anni del cardinale Matteo Schiner, vescovo di

Sion e difensore del Ducato di Milano, oppure che sia pervenuto dalla zona di Domodossola e della Val Formazza dove san Teodulo era particolarmente venerato dai Vallesi assieme a san Bernardo d'Aosta, effigiato nell'altra tavoletta (GUGLIEMMETTI 1999, pp. 42-43). D'altra parte va ricordato che nel 1516 De Tatti aveva eseguito

un'ancona destinata a valorizzare un'antica immagine della Vergine ad affresco a Domodossola, in Santa Maria della Neve, opera commissionatagli da Paolo della Silva, imparentato con gli Orrigoni di Varese, altri committenti del pittore (CAIRATI 2011, p. 53

L'esecuzione del polittico va inse-



*Durante il restauro, particolare di San Rocco, campione di pulitura*

rito nell'ambito di un progetto di abbellimento e forse di ampliamento della chiesa che ebbe luogo tra gli ultimi anni del XV e i primi decenni del XVI secolo; i lavori culminarono poi con la consacrazione della chiesa nel 1545, come attesta l'iscrizione riportata su una trave del soffitto, a opera del cardinale Melchiorre Crivelli vescovo di Tagaste, ed esponente della congregazione della Eterna Sapienza che aveva sede nel convento milanese di Santa Marta (BERTONI 2006-2007, pp. 127-128). Il complesso architettonico peraltro pressoché ignorato dagli studi, è tradizionalmente ritenuto un ex convento degli umiliati (VILLA 1956, p. 174,

nota 2), ma vi si riconoscono presenze pittoriche che rimandano invece a forme di devozione legate ai francescani osservanti. All'esterno, sul muro che circonda il giardino dell'intera struttura, è dipinta una *Madonna della Misericordia* databile al terzo decennio del XVI secolo che va collegata al culto dell'Immacolata Concezione propugnato da papa Sisto IV per via delle scritte nei cartigli (DALLAJ 1997, p. 257). All'interno della chiesa sulla parete settentrionale, sulla quale aveva sede l'immagine della *Madonna del latte*, si trovano ancora degli affreschi votivi tra i quali vanno segnalate una *Madonna in trono con il Bambino affiancata da san Ber-*



*Dopo il restauro, particolare della raffigurazione della testa di unicorno*



*Dopo il restauro, particolare di una lesena centrale*

nardino di Galdino Campanigo, e una *Madonna adorante il Bambino* sempre della bottega dei Campanigo, databili agli ultimi anni del XV secolo. Gli affreschi più importanti sono quelli che interessano il presbiterio, raffiguranti gli *Evangelisti con i Dottori della Chiesa* sulla volta e gli *Apostoli* sulle pareti, e il *Giudizio Universale* sull'arcone trionfale ai piedi del quale si aprono due nicchie con calotta a conchiglia all'interno delle quali è replicata la *Vergine in trono con il Bambino tra santi*: anche queste opere sono state attribuite ad artisti della cerchia dei Campanigo e al pittore spanzottiano attivo anche nel battistero di Varese (A.M. Ferrari, in *Pittura tra Ticino e Olona* 1992a, pp. 237, 238; BERTONI 2006, pp. 137-138). Non vi è traccia alcuna di altri affreschi di mano di Tatti, menzionati dal Sormani (1740 ca, f. 122) e coevi dell'ancona lignea: di fatto le pareti sulle quali insistono gli affreschi dei Campanigo, dove non sono dipinte, sono coperte da un intonaco con graffito il tipico motivo a rombi, di cui è documentato il rifacimento eseguito negli anni Settanta del XX secolo su ampie zone di entrambe le pareti (Milano, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano, Archivio Monumenti: cartella H/1/1997, Brunello, chiesa di Santa Maria Annunciata).

È stato evidenziato che per l'*Annunciazione* l'artista prese a modello iconografico l'incisione di Marco Dente, tanto da adottare per il medaglione alla sommità del polittico l'invenzione del *Dio Padre* che appare nell'alone circolare di luce (A.M. Ferrari, in *Pittura tra Ticino e Olona* 1992a, p. 242; ID. 1992b, p. 115). Si tratta di un riferimento a un'opera perduta di Raffaello che stupisce per il precoce aggiornamento dell'artista, tanto più che a Milano in quegli anni il solo esempio di pittura ispirata da un'opera dell'artista urbinata, mediato da incisioni, era l'affresco della *Madonna con il Bambino tra santi e il committente Nicolas de La Chesnaye* dipinto da un pittore zenaliano nel 1517 in



Dopo il restauro, particolare della predella, la Natività con adorazione dei pastori



Dopo il restauro, particolare della cimasa con Dio Padre

Santa Maria delle Grazie (AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011, pp. 27, 45, n. 43).

Circa la cultura visiva di Tatti si era rilevato piuttosto in altre opere il riferimento alle stampe di Dürer come in una *Adorazione dei Magi* in ubicazione sconosciuta (CAIRA-

TI 2011, p. 58), oppure ad artisti contemporanei come Bramantino per la *Crocifissione* di Gazzada (FERRARI 1992, pp. 107-108; S. Facchinetti in *Il Rinascimento* 2010, p. 167), oppure ancora a Giovanni Martino Spanzotti e Defendente Ferrari per gli episodi

della predella del polittico di Bosto, ora a Milano al Castello Sforzesco (FERRARI 1992, p. 115, figg. 15-16; S. Facchinetti in *Il Rinascimento* 2010, p. 167; ROMANO 2011, p. 10) una conoscenza che può essere stata resa possibile da legami di parentela tra gli Spanzotti,

i Campanigo e i De Tatti (CAIRATI 2007, pp. 83-84).

Nelle tavole di Brunello però, i riferimenti a Raffaello a mio avviso si ripetono e tutti fanno riferimento a date molto vicine. L'ariano calpestatto da sant'Ambrogio riprende nella posa della gamba e del braccio piegati il diavolo schiacciato da san Michele nell'incisione di Marco Dente, datata tra il 1518 e il 1519; il demone che volazza sopra la testa di san Teodulo da Sion riflette la posa in volo dell'angelo che ferma Abramo nel sacrificio di Isacco riprodotto nell'incisione di Agostino Veneziano, del 1517 circa, così come il santo vescovo ripropone la gestualità di Abramo, in particolare nella torsione della testa e nel braccio destro sollevato verso l'alto (*Raphael invenit* 1985, pp. 51, n. V, 219-220, n. VI 4). Inoltre la *Visitazione* della predella è ambientata entro un'architettura di ispirazione bramantesca. Altri motivi classici si riscontrano nella cornice lignea impostata su quattro paraste a grottesche, probabilmente realizzata su disegno di Tatti, come attestano altre sue esperienze (AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010, pp. 47, 48, fig. XVIII). L'intaglio e l'esecuzione sono accurate, si veda tra l'altro il fondo completamente bulinato sul quale risaltano le figure, ma escluderei la paternità di Giovan Angelo del Maino proposta da Bertoni, proprio perché la qualità dell'intaglio non è altrettanto analitica se confrontata con la pala di Morbegno, opera capitale di del Maino (BERTONI 2006-2007, pp. 127-128). Le paraste sono sormontate da capitelli che simulano dei cestini di vimini: un motivo che ho riscontrato anche nelle colonne del Palazzo della Loggia a Brescia. Nella prima parasta da sinistra è intagliata la figura di un tritone: una reinterpretazione del centauro chiaramente visibile nell'incisione Prevedari, nell'angolo destro della lunetta soprastante la nicchia, ma vale la pena di far notare che un'analogia figura di tritone con le braccia alzate si ritrova anche nel Duomo di Como nel fregio della finestra cieca delle Sibille. Nella seconda mi sem-

bra che l'ancora con attorcigliato un biscione si possa decifrare come una libera interpretazione del simbolo dell'ancora con il delfino che illustrava il noto motto del *semper festina lente*.

Nella terza parasta da sinistra è riconoscibile un bue, motivo araldico della famiglia dei Bossi, un'importante casata nobiliare originaria di Azzate, il cui stemma ricompare frammentario sullo sguscio di una finestra nel presbitero della chiesa e sulla facciata di un edificio attiguo, oltre a essere citati in vari documenti relativi alla chiesa. È quindi plausibile che committente dell'opera sia un Bossi (BERTONI 2006-2007, p. 128), e a questo proposito ipotizzerei che possa essere quell'Egidio Bossi, giureconsulto nel 1518, donatore nel 1542 della pala di Callisto Piazza destinata a ornare l'altare maggiore della parrocchiale di Azzate. Il personaggio, poi divenuto un importante giurista, potrebbe anche essere stato il tramite per l'aggiornamento dell'artista verso una direzione più classicista. L'intervento di restauro ha recuperato l'originaria pellicola pittorica e ha restituito stabilità all'intera struttura lignea. La temporanea rimozione della cornice lignea ha portato alla luce, sulla tavola tra l'*Angelo Annunciante* e il *San Rocco*, uno schizzo a matita raffigurante un *Cristo benedicente* sicuramente di mano di Tatti, ma non riconducibile ad alcuna opera nota.

Manoscritti

SORMANI 1740 ca, f. 112.

Bibliografia

BONGIOVANNI, RIVOIRE 1931, p. 386; TOGNOLA 1937; BERTORELLI 1938; SCHUSTER 1949, p. 447; NATALE 1982, p. 95; BARATELLI 1985; FERRARI 1988-1989, pp. 107-110, 129-142; A.M. Ferrari, in *Pittura tra Ticino e Olona* 1992, p. 242; FERRARI 1992, pp. 115, 122, note 71-73; DIMORI 2006-2007, p. 33, n. 16; AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011, pp. 27, 48, nota 42; CAIRATI 2011, pp. 56-57, 61, note 59-61; GIANNELLI, ORSI 2011, pp. 76, 77.



Dopo il restauro, particolare della predella, San Teodulo di Sion

33. Giansante Aquilano  
*San Girolamo*  
1542

« INDICE GENERALE

Narra Vasari che Guillaume de Marcillat (1468 ca - 1529), «maestro di finestre invetriate», «considerando seco medesimo l'arte de' vetri essere poco eterna per le rovine che nascono ognora in tali opere» concepì il desiderio di darsi alla pittura, e prese a decorare nel Duomo di Arezzo «tre grandissime volte a fresco, pensando lasciar di sé memoria» (VASARI 1568, ed. 2005, p. 646). Tali considerazioni sull'estrema labilità delle opere in vetro, «materia troppo frangibile» per durare nel tempo (*ibidem*, p. 92), trovano conferma nel singolare destino di dissoluzione e di oblio che pare gravare sulla produzione vetraria aquilana, quasi annientata dai numerosi eventi sismici catastrofici che hanno tragicamente segnato la storia della città e pressoché ignorata dalla critica, a dispetto della fortuna di cui godette tra Tardogotico e Rinascimento. Fortuna di cui sono testimonianza, oltre a un piccolo vetro dorato con graffiti scoperto circa un secolo fa da Pietro Toesca in una collezione privata fiorentina, recante la firma «Amicus de Aquila» e la data «1447», e altri simili manufatti attribuiti al medesimo artista per uniformità stilistica (TOESCA 1908, pp. 253-257), anche numerosi testamenti, «coi quali si lasciavano [...] denari per le vetrate delle chiese aquilane»

(CHINI 1929, p. 15). Di tali vetrate, un tempo diafane e brillanti placche di colore nella massiva e austera opacità dell'architettura ecclesiastica romanico-gotica locale, se ne conservano solo tre, prodigiosamente scampate alla furia dei terremoti e confluite in età postunitaria nelle raccolte comunali, quindi, dopo l'ultima guerra, in quelle statali. Delle due più antiche, raffiguranti rispettivamente *San Flaviano* (prima metà del XV secolo) e *San Pietro Celestino* (seconda metà del XV secolo), è documentata la provenienza dalla chiesa di San Flaviano. Quella oggetto della presente scheda, dalla monumentale sagoma di monofora sestiacuta, è la più recente del gruppo e ha una storia differente e meno documentata. Entro una nicchia verde, fiancheggiata da colonne marmoree con capitelli dorati, san Girolamo è rappresentato a figura intera, in posizione eretta e frontale, nelle sembianze di un vegliardo dalla lunga barba canuta. Gli attributi iconografici sono quelli tradizionali: il manto rosso porpora e il copricapo a tesa larga di identico colore (galero), con lungo cordone decorato da nappe e fungente da sottogola, lo identificano come cardinale; il leone disteso ai suoi piedi allude a un episodio narrato dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze, secondo

*tecnica/materiali*  
vetri policromi dipinti a *grisaille*  
e legati in piombo

*dimensioni*  
280 × 73 cm

*iscrizioni*  
in caratteri corsivi su due righe, in basso a sinistra, su una delle tessere costituenti il basamento lapideo dell'edicola che racchiude la figura del santo: «Giansante Cesidio Aquilano 1542»

*provenienza*  
L'Aquila, chiesa di San Domenico

*collocazione*  
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (a seguito del sisma del 6 aprile 2009, temporaneamente in deposito a Celano, Castello Piccolomini, Museo Nazionale della Marsica)

*scheda*  
Mauro Congeduti

*restauro*  
Silvia Pissaggioia

con la direzione di Lucia Arbace (SBSAE Abruzzo)

la quale il santo era sempre seguito da un leone, che aveva guarito da una spina conficcata in una zampa; il libro foderato di azzurro tenuto nella mano destra è quello della Sacra Scrittura, da lui tradotta in latino, mentre il modellino sorretto dalla mano sinistra simboleggia l'*Ecclesia Universalis*, cui il santo ha dato sostegno con la sua opera di teologo e di traduttore ed esegeta biblico. La lunetta triloba è decorata da un cherubino rosso. L'opera faceva parte con ogni probabilità di un ciclo dedicato ai dottori della chiesa, la cui raffigurazione, come quella degli apostoli e dei profeti, era canonica nella tradizione vetraria medievale, rispondendo a precisi riferimenti simbolici: le vetrate, infatti, «si possono assimilare ai *doctores*, che diffondono il sapere e proteggono dalle eresie, così come il vetro permette di far penetrare il lume naturale e protegge dalle intemperie» (DELL'ACQUA 2006, pp. 92-93).

La collocazione originaria, pur in assenza, almeno per il momento, di documenti d'archivio che ne forniscano la conferma, può essere individuata con certezza nella chiesa aquilana di San Domenico. Tale edificio, fatto edificare da Carlo II d'Angiò nel 1309, è infatti facilmente riconoscibile – nelle condizioni antecedenti al sisma del

1703, documentate dalla veduta prospettica tardocinquecentesca del *Gonfalone* di Giovan Paolo Cardone (PETRACCIA 2011, pp. 120-123) – nel modellino raffigurato nella vetrata: ne fanno fede i tre oculi della facciata (il centrale, con rosone a raggiera, oggi non più esistente), la scalea davanti al portale e l'alta zoccolatura sagomata. Sul lato orientale della chiesa attuale una robusta muraglia in conci lapidei quadrati, databile all'epoca di edificazione, conserva ancora in opera tre monofore ogivali ad arco trilobo, perfettamente compatibili con la vetrata per sagoma e dimensioni. Nella collocazione originaria il prezioso manufatto superò più o meno indenne sia il catastrofico sisma del 2 febbraio 1703, che provocò il crollo di quasi tutte le coperture della chiesa, le cui macerie seppellirono oltre seicento fedeli raccolti a celebrare la popolare festa della Candelora, lasciando però incolumi i muri laterali fino alle cornici di gronda (ANTONINI 2004, p. 196), sia alla soppressione dell'ordine domenicano del 1809, in seguito alla quale la chiesa fu adibita a stalla militare e l'annesso convento adattato a carcere (COLAPIETRA 1999, pp. 37-41; D'ANTONIO 2011, p. 100). In un inventario redatto in occasione della soppressione si legge: «Vi sono altresì ventuno finestre grandi





Prima e dopo il restauro, recto (illuminazione frontale)



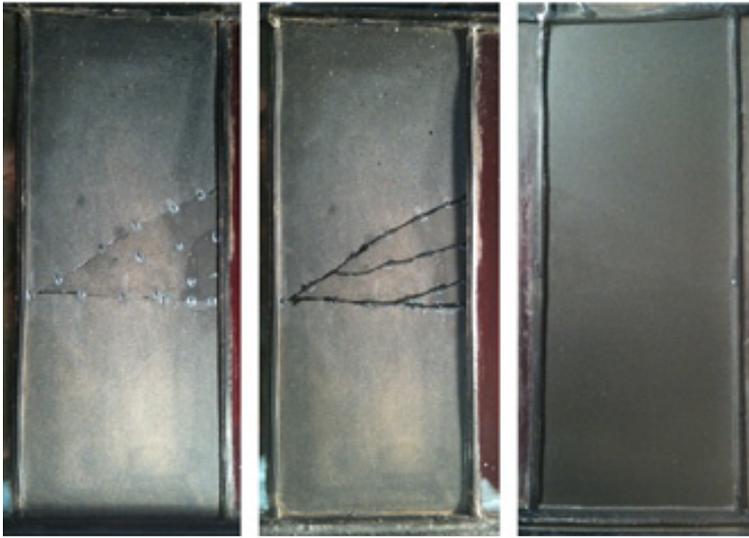
Prima e dopo il restauro, verso (illuminazione frontale)

con vetrate porzioni delle quali, e propriamente quelle a ponente sono con vetri quasi tutti rotti dalla grandine» (*Cartulario aprutino domenicano* 1993, p. 361). La chiesa fu di nuovo officiata, essendovi stato trasferito il capitolo e la parrocchia di San Biagio di Amiternum, dal 1823 all'Unità, per tornare quindi, a norma della legislazione eversiva dell'asse ecclesiastico emanata dal nuovo stato italiano, all'umile funzione a cui era stata destinata in età napoleonica (LOPEZ 1988, p. 151). La rimozione della vetrata è probabilmente databile agli anni successivi alla seconda soppressione; nel primo decennio del Novecento essa è comunque documentata nelle raccolte comunali. Mario Chini parla di «vetri dipinti [...] da San

Domenico trasportati al Museo Civico» (CHINI 1954, p. 140), senza specificarne il soggetto né la data di traslazione. In un lavoro precedente il medesimo studioso informava che nell'allestimento delle raccolte comunali aquilane da lui curato nel 1908 all'interno della sede municipale, già monastero celestiniano di Santa Maria dei Raccomandati, «la finestra con l'immagine di San Bonaventura» – l'abito cardinalizio, comune a entrambi i santi, è evidentemente all'origine dell'errata lettura del soggetto iconografico – era collocata in fondo al salone principale, dedicato all'arte aquilana del Quattrocento, «a interromper con una figura luminosa la serie delle pitture opache, ad armonizzar, mediante i suoi lumi, i

lustri delle statue dorate e colorate» (CHINI 1929, p. 15). La medesima collocazione, e il medesimo errore nell'identificazione del soggetto, si leggono anche nel *Catalogo-inventario* del museo, redatto dal barone Giovan Battista Manieri, che ne fu a lungo direttore (MANIERI 1920, p. 21). L'esatta iconografia compare per la prima volta nella scheda redatta da Mariarosa Gabrielli, che informa anche sulla collocazione nella prima sala del Museo Civico e sul buono stato di conservazione del pezzo, datato al principio del XVI secolo (GABRIELLI 1934, p. 64). Superati senza danno, dopo il sisma del 1915, anche i traumi di due spostamenti delle raccolte comunali negli anni della seconda guerra mondiale – il primo

(aprile 1940) nel palazzetto della Congregazione dei Nobili, dove s'intendeva dare a esse più idonea collocazione, il secondo (settembre 1942) nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, sede dal 1934 del Museo Diocesano, per lasciare spazio all'ufficio annonario comunale – nel 1949 la vetrata pervenne, assieme a una parte cospicua delle opere già costituenti il Museo Civico Aquilano, nel Castello Spagnolo dell'Aquila, da poco passato dal demanio militare a quello della pubblica istruzione, dove si stava allestendo il Museo Nazionale d'Abruzzo, che fu inaugurato, alla presenza del presidente della Repubblica Luigi Einaudi, nel 1951. Nell'*Inventario delle opere d'arte medioevale e moderna già conservate nel*



*Durante il restauro, fasi dell'incollaggio di una tessera fratturata (a destra il risultato finale)*



*Durante il restauro, stuccatura dei listelli di piombo*



262 *Durante il restauro, particolare, tassello di pulitura*



*Dopo il restauro, particolare con l'iscrizione recante il nome del maestro vetraio e la data*

*Museo Civico di Aquila*, conservato nell'Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo (b. 518, *Museo Civico*, s.d.), al n. 60 si legge: «Vetro dipinto a fuoco raff. S. Girolamo – pitt. abruzzese sec. XV [...] conservazione discreta». Ignorata sia dall'itinerario del museo redatto da Guglielmo Matthiae (1959), sia dal catalogo di Mario Moretti (1968), la vetrata è nominata in una più recente *Guida* come proveniente, con le altre due della raccolta, dalla chiesa di San Flaviano (TROPEA *et al.* 2000, p. 63).

Fino al 2008 l'opera era dunque riferita o al XV secolo o agli inizi del XVI (le datazioni più alte sono state probabilmente condizionate dalla sagoma tipicamente gotica del vetro). Ma un restauro compiuto in quell'anno riportò alla luce, sotto la patina superficiale di sudiciume accumulatasi nel corso dei secoli, un'iscrizione, recante presumibilmente il nome, non altrimenti noto, dell'autore e l'anno di esecuzione. Il testo integrale, rimasto fino a oggi inedito, è il seguente: «Giansante Cesidio Aquilano 1542». Mentre il primo



*Dopo il restauro, particolare del volto di san Girolamo*

nome del presunto artefice è tipicamente aquilano, il secondo parrebbe denunciare un'ascendenza marsicana: il culto di san Cesidio martire ha infatti il proprio centro d'irradiazione in Trasacco, nella vicina contea dei Marsi. Le ricerche compiute da chi scrive presso l'Archivio di Stato dell'Aquila non sono state per il momento sufficienti a dare maggior consistenza storica

all'oscuro personaggio, probabilmente il maestro vetraio che realizzò l'opera, su modelli che vanno plausibilmente ricercati nella pittura aquilana coeva, o forse fra le incisioni, già all'epoca largamente diffuse.

Il tema iconografico del 'San Girolamo come cardinale e dottore della chiesa', nella specifica declinazione proposta dalla vetrata, ha

numerosi precedenti nella pittura del XV secolo, da Masaccio ad Antonio Vivarini, da Jacopo Bellini a Carlo Crivelli; il più vicino, nel tempo e nello spazio, è in uno dei cosiddetti 'politici crivelleschi', opera tardoquattrocentesca proveniente dal convento di Sant'Angelo d'Ocre e oggi nelle raccolte del Museo Nazionale d'Abruzzo (ARBACE 2011, pp. 62-63). Nel Cin-

quecento tale schema iconografico trovò un veicolo di diffusione nei libri a stampa: l'effigie del santo, eletto a patrono dai legatori e dai librai, compare ad esempio in una xilografia utilizzata come marca tipografica dallo stampatore Bernardino Benali, attivo a Venezia dalla fine del XV secolo (TAVONI 2006). Se immagini del genere possono avere fornito un generico model-

lo per la concezione generale del soggetto della vetrata, diverso è il caso del volto del santo, il quale, per la precisione dei lineamenti e per l'accurata ombreggiatura, che conferisce profondità al modellato, costituisce quasi un dipinto a sé stante, racchiuso e commentato dai listelli di piombo di contorno. La fisionomia, segnata da profonde ed espressive rughe e incorniciata dalla folta barba bianca, resa con lunghe pennellate sinuose, richiama da presso, anche negli effetti di chiaroscuro, quella del *San Girolamo nello studio* affrescato dal Ghirlandaio nella chiesa fiorentina di Ognissanti. I modi del pittore fiorentino ebbero all'Aquila un tardo epigono, non privo di originalità e di inventiva, nell'autore dell'*Adorazione dei pastori* pervenuta al Museo Nazionale d'Abruzzo dalla cappella del Santissimo Sacramento della Cattedrale. Tale opera è tradizionalmente attribuita, sulla testimonianza di un atto notarile del 1537, per la verità privo di esplicita indicazione dell'oggetto della commissione, a Giovanni Antonio da Lucoli, documentato, principalmente come scultore, tra il 1508 e il 1539. All'ambito di tale autore, la cui identità e la cui personalità artistica sono ancora in attesa di una convincente definizione, potrebbe forse ascriversi il cartone della vetrata.

L'iscrizione documenta anche la vitalità della vetreria aquilana in un'epoca di inesorabile declino politico ed economico della città, dopo la durissima repressione spagnola del 1529, che aveva comportato, oltre al pagamento di un'esosa taglia, la perdita dei castelli del contado, infeudati a capitani dell'esercito imperiale, e l'ingente spesa della costruzione della fortezza. Al pagamento del «taglione del principe d'Orange» i padri predicatori di San Domenico avevano dovuto contribuire con 25 libbre d'oro e 8 once d'argento (D'ANTONIO 2011, p. 84). Nonostante fossero definitivamente tramontati gli anni smaglianti dell'*aquilana libertas* e del grande mecenatismo

rinascimentale, i ceti dominanti continuavano a finanziare l'abbellimento delle chiese: nel medesimo anno 1542 giungeva a termine la costruzione della grandiosa facciata della Basilica di San Bernardino da Siena, iniziata nel 1525 su progetto di Cola dell'Amatrice. Nel 1583, in un clima di rinnovato attivismo che caratterizzò gli anni del governatorato aquilano di Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V, si ha ancora notizia di un Giulio Tommasi vetraio. Nel secolo successivo furono prima il bergamasco Giambattista Sacchetti, documentato nel 1631, poi i veneziani Luigi Gemiani e Pietro Rossetti, stabilitisi in città nel 1644, a tenere vivo per qualche tempo il fuoco delle fornaci vetrarie aquilane (COLAPIETRA 1978, p. 831, nota 55).

L'attuale restauro, oltre a riparare i danni provocati dal sisma del 6 aprile 2009, consistenti in fratture localizzate, ha conseguito la finalità di migliorare l'assetto strutturale della vetrata, tramite l'irrigidimento del telaio in ferro e la stuccatura, sulla faccia esterna delle lastre, dello spazio tra il vetro e le alette dei piombi. È stato in questo modo limitato il rischio di fuoriuscita delle tessere dalla ragnatela metallica, sia in un'ottica di prevenzione di eventuali danni sismici, sia per rendere più sicure le future operazioni di movimentazione. Un'accurata pulitura e puntuali interventi di reintegrazione pittorica hanno migliorato la leggibilità dell'opera.

Grazie al restauro è stato possibile inoltre pervenire a una più approfondita conoscenza della tecnica di esecuzione e all'individuazione delle tracce di altri interventi, anteriori a quello, ben documentato, del 2008, che comportarono la sostituzione di alcune tessere, evidentemente rotte o perdute. Sono ad esempio costituiti da elementi di sostituzione sia il fondo verde della nicchia che racchiude la figura del santo, in vetro sottoposto su entrambe le facce a sabbatura (procedimento industriale introdotto solo nel tardo Ottocento), sia il cappello



Dopo il restauro, particolare del modellino sorretto da san Girolamo



Giovan Paolo Cardone, *Gonfalone della città dell'Aquila*, 1579, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo: nel particolare è visibile, a sinistra, la chiesa di San Domenico, nelle condizioni antecedenti al sisma del 1703



L'Aquila, chiesa di San Domenico, la facciata nelle condizioni attuali



L'Aquila, chiesa di San Domenico, monofora aperta nella cortina orientale (prima metà del XIV secolo)

cardinalizio, colorato con pigmento organico sulla faccia esterna. Le tessere originali che compongono il mantello sono invece realizzate in vetro incamiciato, in cui il rosso è un sottile strato contenuto tra due lastre incolori. Il ricorso a tale tecnica – o in alternativa a quella più diffusa della placatura (stesura di un sottile strato colorato su uno più spesso di vetro incolore) – era d'obbligo, dal momento che i sali di rame usati per la fabbricazione del vetro rosso danno alle lastre «una colorazione talmente forte e una tonalità così cupa da renderlo, quando abbia raggiunto un certo spessore, completamente opaco» (CASTELNUOVO 1966, col. 746). In alcune parti della vetrata (colonnine laterali, mano destra del santo, coste del libro, modellino di chiesa) è stata utilizzata la tecnica raffinata e preziosa del 'giallo d'argento', un composto di sali metallici che, applicato sul retro, permetteva, dopo la cottura, di ottenere l'effetto dell'oro nelle lastre incolori e di modificare la tinta di quelle colorate. Nel volto del santo, infine, l'artefice ha utilizzato due diverse tinte, impiegando per ciascuna uno specifico procedimento di stesura della *grisaille*: con un

pennellino sottile ha tracciato prima le linee scure (contorni e ombre profonde), quindi ha impiegato un pennello più grande per stendere il velo di tinta dell'incarnato. Successivamente una parte del velo è stata rimossa, a mezzo di una spazzola dura e dell'asticciola del pennello, per far apparire le luci. L'ottima coesione della *grisaille* alla superficie del vetro è indizio di un processo di cottura delle lastre esemplarmente accurato: nella cottura dei vetri, infatti «bisogna usare grandissima diligenza, perché il troppo fuoco violento li farebbe crepare, e il poco non li cocerebbe» (VASARI 1568, ed. 2005, p. 92).

#### Bibliografia

MANIERI 1920, p. 21; CHINI 1929, p. 15; GABRIELLI 1934, p. 64; CHINI 1954, p. 140; TROPEA *et al.* 2000, p. 63; PAONE 2009, p. 128, n. 17; M. Congeduti in *Passato/presente. Dialoghi d'Abruzzo* 2011, p. 104; M. Congeduti in *I papi della memoria* 2012, p. 136; [www.museonazionaleabruzzo.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/179/san-girolamo](http://www.museonazionaleabruzzo.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/179/san-girolamo) (10/12/2012).

## 34. Vincenzo Campi

(Cremona 1525/1530-1591)

*Compianto su Cristo depresso dalla croce con le figure della Vergine, di Maria Maddalena e di san Francesco d'Assisi adorante*

1575-1577

*tecnica/materiali*

olio su tela

*dimensioni*

183 × 133 cm

*iscrizioni*

in basso: «VICENTIUS / CAMPUS E.»

*provenienza*

Cremona, chiesa di San Nicolò (?)

*collocazione*

Cremona, Museo Civico Ala Ponzone (inv. 131)

*scheda*

Giovanni Rodella

*restauro*

Marchetti e Fontanini

con la direzione di Giovanni Rodella (SBSAE Mantova)

## « INDICE GENERALE

L'autografia del dipinto è confermata dall'iscrizione a caratteri capitali ben visibile in basso, in corrispondenza del fianco della lastra marmorea: «VICENTIUS / CAMPUS E.».

La tela pervenne alla pinacoteca del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona nel 1952 in seguito ad acquisto dal privato Nolfo di Carpegna, che a suo tempo l'aveva acquisito dalla famiglia cremonese Manna Roncadelli (IOTTA 1992-1993, pp. 899-901). Per quanto concerne l'originaria appartenenza è stata avanzata solo l'ipotesi della chiesa di San Nicolò di Cremona, soppressa nel 1870, che alcune fonti locali riferiscono fosse la sede di un dipinto di Vincenzo Campi raffigurante una *Deposizione*, collocato sull'altare della cappella della Passione (MERULA 1627, p. 311; BRESCIANI 1665, p. 61; AGLIO 1794, p. 61; GRASSELLI 1818, p. 60; MAISEN 1865, p. 163; SACCHI 1872, p. 93). L'identificazione con tale opera rimane tuttavia abbastanza incerta, in quanto le indicazioni iconografiche riportate dalle fonti non sembrano coincidere perfettamente con le figure del presente quadro. Inoltre, come sottolineato da Guazzoni (2000, p. 176), l'altare della Passione era stato fondato solo nel 1609, quindi successivamente all'epoca d'esecuzione del dipinto, che si presume tra il 1575 e il 1577. Secondo Paliaga (in *La Pinacoteca Ala Ponzone*

2003, p. 130) non è da escludersi che il quadro sia stato adattato al momento della fondazione di tale altare, istituito sotto il patronato della famiglia Scaini che già poteva essere in possesso della tela di Campi.

L'immagine di san Francesco, inginocchiato sulla destra del Cristo, potrebbe indurre a riferire il dipinto anche a una chiesa di origini francescane. A tale riguardo è da ricordare che nella chiesa cremonese di San Francesco si conservava, a quanto riferisce Zaist (1774, pp. 181-182), un dipinto su tavola di Vincenzo Campi, allora in pessime condizioni, presso l'altare dei marchesi Lodi. Questa possibilità d'identificazione si sposerebbe con l'ipotesi che il supporto originario del dipinto, prima del suo trasporto su tela avvenuto in epoca imprecisata, potesse corrispondere a una tavola.

Puerari (1953, p. 44) aveva inoltre avanzato per primo l'idea che il presente dipinto potesse far parte, in origine, di un importante trittico, interamente di Vincenzo Campi, includente il dipinto conservato a Madrid, presso il Museo del Prado, datato 1577, con *Cristo che viene inchiodato alla croce*, nonché una *Crocifissione* che, ovviamente, avrebbe dovuto collocarsi al centro. A questo proposito si ricorda che un dipinto di Vincenzo Campi recante tale soggetto, del 1575, si trovava secondo Perotti (1932, p.

103) nella collezione Annoni di Monza. A supporto dell'ipotesi del trittico, o perlomeno di un'unione anche con il solo *Cristo inchiodato alla croce*, sembrano contribuire vari elementi di correlazione. Prima di tutto le dimensioni: la tela, alta 183 cm e larga 133 cm, è inferiore non di molto al dipinto del Prado, alto 210 cm e largo 141 cm. Si tenga presente peraltro che le misure rilevate da Puerari (1953, p. 44), allorché il *Compianto* entrò, nel 1952, a far parte della collezione civica cremonese, erano di 200 cm per 140 cm, quindi quasi identiche a quelle del dipinto madrileno. A questo proposito è da aggiungere che nel corso di quest'ultimo restauro si è avuto modo di appurare che la tela non corrisponde certo alle sue originarie dimensioni: oltre alla riduzione dovuta alla piegatura di circa 2 cm della superficie dipinta sui bordi laterali del telaio, è apparso del tutto evidente che un ulteriore restringimento si era avuto anche con il ritaglio perimetrale di cui la tela deve essere stata sicuramente oggetto. Anche le corrispondenze figurative sarebbero abbastanza stringenti. Si valutino prima di tutto le proporzioni delle figure in primo piano, inserite in un contesto paesaggistico del tutto spoglio e che nel presente dipinto appare ridotto a scabri elementi rocciosi. Alcuni degli oggetti che nel *Cristo inchiodato alla croce* connotano, in maggior

numero, l'ambiente e le azioni dei personaggi, si ritrovano puntualmente, quali segni comuni di una sequenza di eventi, anche nel *Compianto*: si considerino in particolare, nel primo dipinto, la corona di spine, ben infissa sul capo di Gesù, e il manello di funi, pendente sulla schiena del manigoldo, e confinati entrambi a terra, nel secondo dipinto, in corrispondenza dell'angolo a sinistra in basso. Abbastanza strette sono poi le analogie intercorrenti tra le due immagini della Vergine, che in entrambi i dipinti appare contraddistinta dal medesimo abbigliamento, costituito da un manto blu e da un sottostante velo bianco teso sul capo, che fa pure da soggolo. In ambedue le tele compare anche la Maddalena, che nel dipinto del Prado è appena visibile a sinistra, sullo sfondo, nell'atto di reggere la Madonna. E pure per tale figura le rispondenze paiono abbastanza puntuali, sia nei tratti fisionomici che nella veste, dalle larghe maniche dal colore aranciato. È pur vero, come già sottolineato da Guazzoni (2000, p. 107) e precedentemente da altri studiosi (PUERARI 1953, pp. 43-44; TANZI 1994, pp. 163-164), che nella pittura di carattere sacro di Vincenzo Campi era abbastanza frequente il ricorso in opere singole, anche a distanza di tempo, di identiche figure e fisionomie, spesso derivate da modelli reali e del tutto familiari. A questo riguardo l'artista sembra



*Dopo il restauro*



Vincenzo Campi, Cristo che viene inchiodato alla croce, 1577, olio su tela.  
Madrid, Museo del Prado



Prima del restauro

rifarsi a una tradizione che fu anche di alcuni pittori bresciani della prima metà del Cinquecento, quali il Moretto e più in particolare il Savoldo (GUAZZONI 2000, pp. 107, 109), usi a naturalizzare, anche con riprese dirette dal vero, le raffigurazioni sacre, trasferendovi le proprie esperienze reali di vita.

Le due scene della Passione, di Madrid e di Cremona, appaiono inoltre investite da una comune fonte di luce, proveniente da sinistra con taglio radente. A suggerire un'ulteriore connessione è poi l'evidente specularità della due immagini di Cristo convergenti da destra e da sinistra verso il centro dell'ipotetico gruppo pittorico.

A prescindere da queste corrispon-

denze volte al sostegno di una mera ipotesi che è destinata a rimanere tale se non suffragata da un altro tipo di riscontro anche documentario, è indubbio che le due opere parlino di un medesimo linguaggio, aderente al naturalismo di tanta parte della pittura lombarda di quel periodo, in cui la realtà materica delle cose, insieme all'immediatezza dei sentimenti, diviene uno degli strumenti di coinvolgimento più efficaci per attrarre la devozione e la pietà del fedele. In questo senso l'immagine della Maddalena sembra sostenere il ruolo preminente, raffigurata com'è nel suo atteggiamento di desolata disperazione che si comunica, attraverso lo sguardo implorante, all'attenzione

dello spettatore. Nel dipinto del Prado, in modo ancora del tutto simmetrico, è lo sguardo perso di sofferenza del Cristo a giocare, nei confronti dello spettatore, lo stesso patetico appello.

Il genere del Compianto rappresenta una delle figurazioni sacre più ricorrenti nell'opera di Vincenzo, che in questo tema religioso, di intenso *pathos*, sembrava aver trovato gli elementi espressivi a lui più congeniali. A tale riguardo si ricorda a Cremona la *Deposizione* della chiesa dei Santi Siro e Sepolcro e a Bordolano, in territorio cremonese, e ancora a Cremona i *Compianti* rispettivamente delle chiese di San Giacomo e dell'Ospedale Nuovo e pure della cattedrale: opere assai

vicine alla presente per la forte pregnanza emotiva e la resa naturalistica delle figure e dei particolari, evidenziati spesso da un uso particolarmente marcato, quasi violento, della luce (GREGORI 1985, p. 198).

Come nel *Compianto* del Duomo, che è stato comunque riferito anche ad Antonio Campi (GUAZZONI 2007, p. 114), l'immagine adorante di san Francesco d'Assisi – il novello Cristo – raffigurato nell'atto di baciare la mano di Gesù, sembra accentrare il significato devozionale della composizione. E in questo senso il dipinto si inserisce pienamente in quel filone di pittura penitenziale che, insieme alle tendenze naturalistiche, aveva



*Durante il restauro, prima del ritocco*

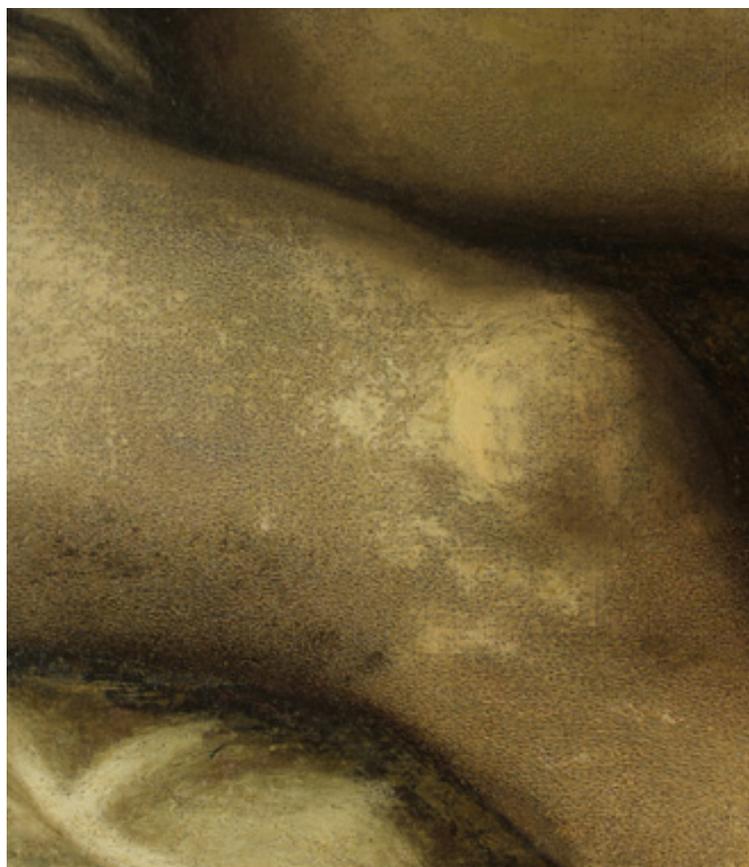
improntato, nel settimo decennio del Cinquecento, l'orientamento 'riformato' dell'arte sacra cremonese (GUAZZONI 2000, pp. 109, 176).

Nella costruzione in obliquo della figura semidistesa di Cristo, che pare quasi scivolare dalle braccia della Maddalena, già sono stati evidenziati riferimenti diretti alla *Sepoltura di Cristo* di Lattanzio Gambara (1568) della chiesa cremonese di San Pietro al Po. La stessa impostazione è rintracciabile anche nella quasi coeva *Pietà* di Bernardino Campi (1574) della Pinacoteca di Brera (già nella chiesa di Santa Caterina a Crema). Il prototipo è da individuarsi palesemente nella *Pietà* vaticana di

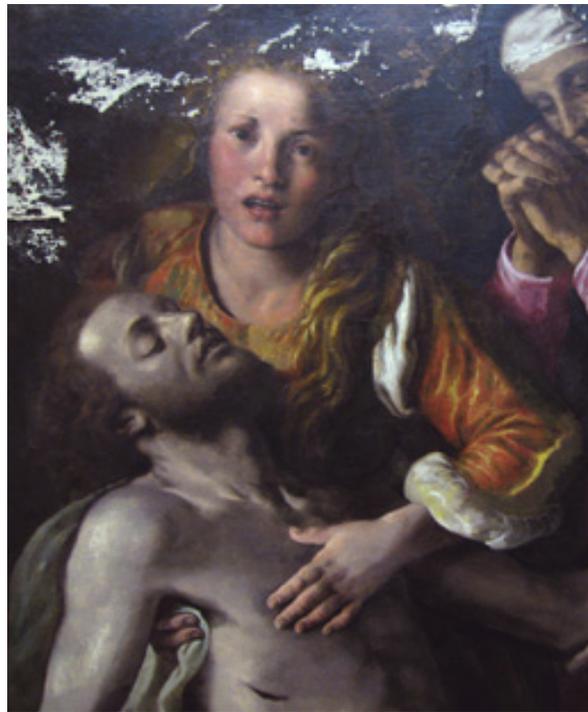
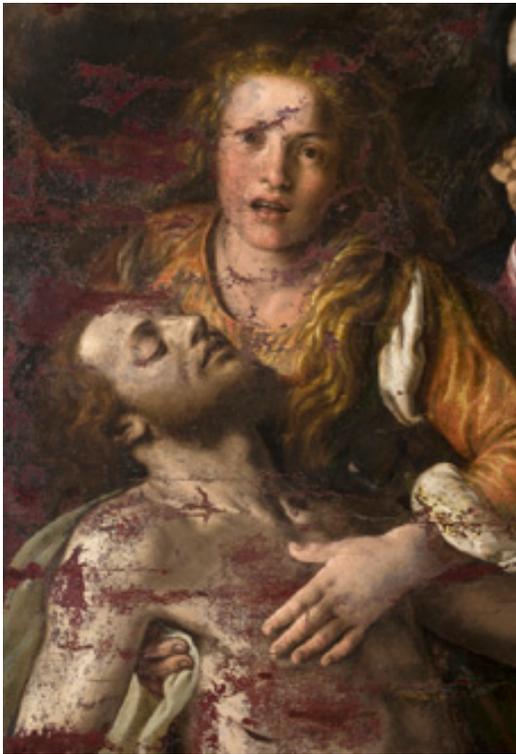
Michelangelo (GUAZZONI 2000, p. 176) e a esso si ricollega il già menzionato *Compianto* che Vincenzo Campi aveva dipinto nel 1569 per l'ospedale cremonese di Santa Maria della Pietà (ora presso l'Ospedale Nuovo di Cremona). Ma è soprattutto nelle *Pietà* del Savoldo – tra le quali quelle più intense del Kunsthistorisches Museum di Vienna o del University Art Museum di Berkeley – che il 'nodo affettivo' di questa *Deposizione* sembrerebbe ritrovare la sua più intima e originaria ispirazione (GREGORI 1985, pp. 197-198; GUAZZONI 2000, p. 109). A parlarci ancora del Savoldo è poi l'intonazione cromatica, quasi argentea, con cui è stato reso il corpo del



*Durante il restauro, particolare della figura di Cristo, pulitura*



*Durante il restauro, particolare della figura di Cristo, integrazione pittorica*



*Prima del restauro e durante il restauro (rimozione delle vecchie vernici, prima e durante l'integrazione pittorica), particolare con Cristo e la Maddalena*

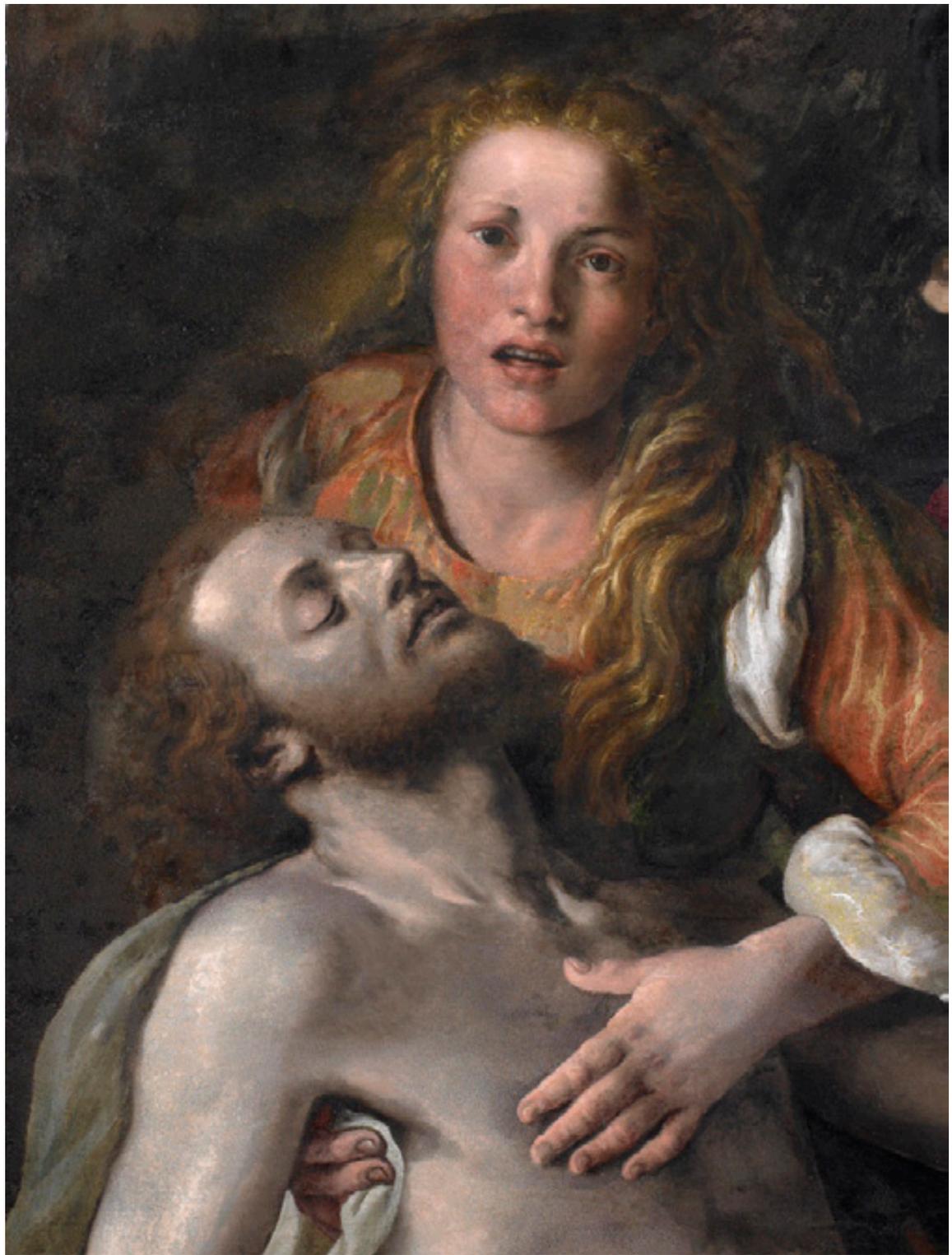
Cristo, «mista di grigi e di bianchi densi, di toni rosati nel modellato, verdicci poi nel sudario» (PUERARI 1953, p. 45). Caratteristiche che fortunatamente, prima di

quest'ultimo restauro, non si erano ancora del tutto perse, considerando il forte impoverimento cromatico che il dipinto, per varie ragioni, ebbe a subire nel tempo.

Al momento dell'entrata nel Museo Civico di Cremona, il dipinto appariva già steso su una prima tela in cotone, dalla trama assai fitta e di colore porpora scuro, applicata in

passato come primo supporto nel corso di un'operazione di trasporto della superficie dipinta, resasi necessaria, molto probabilmente, per le condizioni di forte deperimento dell'opera. Se considerazioni di ordine tecnico inducono a ritenere più probabile una tavola come originario supporto, non si può comunque escludere del tutto anche una tela, in quanto il trasporto da supporti tessili è documentato fin dalla fine del XVII secolo (PERUSINI 2002). Nel saggio di prima pubblicazione del dipinto, Puerari (1953, p. 43) informava che sul retro – è da intendere, molto probabilmente, della sottile tela violacea di supporto – era dipinta un'immagine di *Madonna e santi*, apparentemente di scuola cremonese e di livello assai mediocre. A questo telo, indicato da Puerari come drappo «da stendardo» in ragione molto probabilmente anche della stessa immagine dipinta, dovrebbe essere stata poi applicata una tela di rinfodero che venne così a coprire tale figurazione. A quel momento, il quadro si presentava in un cattivo stato di conservazione e già era stato oggetto, molto tempo prima,

di pesanti interventi di ridipintura, ascrivibili, sempre secondo Puerari, al Seicento, e che pare avessero comportato l'aggiunta, sul fondo, delle tre croci del Golgota. Nel corso del restauro del dipinto, eseguito presumibilmente in concomitanza con l'acquisizione da parte del museo cremonese, tali integrazioni pittoriche furono in parte rimosse. Non è da escludersi che l'intervento, implicante molto probabilmente anche l'applicazione della tela da rinfodero, sia coinciso con il restauro eseguito, all'inizio degli anni Cinquanta del secolo scorso, dal restauratore romano Decio Podio (GUAZZONI 2000, p. 176). Tra il 1984 e il 1985, nell'imminenza della grande mostra *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Cremona 1985) – della quale non fece comunque parte – il dipinto fu sottoposto a un radicale intervento a opera della restauratrice Paola Zanolini di Milano, nel corso del quale furono completamente eliminate tutte le ridipinture e le integrazioni dei precedenti restauri. L'operazione comportò la messa a nudo, in corrispondenza delle molte lacune riemerse, della prima tela di supporto utilizzata a suo tempo per il trasporto, al cui colore rosso porpora la restauratrice cercò di attonare le sue nuove stucature. Contrariamente a quanto affermato da Paola Zanolini nella relazione finale del suo intervento, e per le ragioni più sopra precisate, tale restauro non poteva aver comportato la restituzione del dipinto alle sue dimensioni originali. Pur nel rispetto delle motivazioni che avevano indotto, nel corso di tale restauro, ad asportare totalmente ogni integrazione dei passati interventi e a mantenere le conseguenti lacune al fine di evitare qualsiasi interferenza con la pittura originale, per quest'ultimo restauro, eseguito dalla ditta Marchetti e Fontanini di Brescia, fu presa subito in considerazione, concordemente con il museo cremonese, l'opportunità di procedere all'intera ricucitura pittorica, al fine di restituire unità di lettura e ordine visivo ed este-



*Dopo il restauro, particolare con Cristo e la Maddalena*

tico all'opera. La tela di fondo del supporto, dal violento e del tutto inusuale color rosso porpora (scelta, forse, a imitazione di una del tutto improbabile preparazione a bolo), appariva d'altronde in forte

contrasto con le originarie componenti materiche e cromatiche del dipinto. Oltre ad alcune operazioni propedeutiche di controllo e al miglioramento conservativo del telaio e della vecchia tela di rinfodero, nonché all'asportazione della vernice e delle riprese violacee stese nel precedente restauro a imitazione del colore della tela di supporto, quest'ultimo restauro è consistito, principalmente, in una generale

dero, nonché all'asportazione della vernice e delle riprese violacee stese nel precedente restauro a imitazione del colore della tela di supporto, quest'ultimo restauro è consistito, principalmente, in una generale



*Dopo il restauro, particolare con le figure della Vergine e di san Francesco*

operazione di reintegrazione pittorica delle innumerevoli lacune. A garanzia delle esigenze di distinguibilità degli interventi, si è optato per una soluzione che si accordasse – tramite una prevalente stesura a breve ‘tratteggio’ e in linea con l’andamento pittorico – alle caratteristiche cromatiche dell’opera e che restituisse nel contempo unità alle parti frammentate, consentendo di evitare del tutto il ricorso all’uso del neutro. La scelta di ricomporre figurativamente il dipinto, senza il

rischio di scendere in arbitrii ricostruttivi, era d’altronde giustificata dalla natura e dalle dimensioni, generalmente non troppo ampie, delle lacune, disseminate con andamento ramificato sulla superficie dell’intero dipinto.

#### Bibliografia

MERULA 1627, p. 311; BRESCIANI 1665, ed. 1976, p. 61; ZAIST, I, 1774, pp. 181-182; AGLIO 1794, p. 61; GRASSELLI 1818, p. 60; MAISEN 1865, p. 163; SACCHI 1872, p.

93; PEROTTI 1932, p. 103; PUERARI 1953, pp. 44-45; GREGORI 1985; IOTTA 1992-1993, pp. 899-901; TANZI 1994, p. 164; GUAZZONI 2000, pp. 104-109, 176; PERUSINI 2002, *passim*; F. Paliaga, in *La Pinacoteca Ala Ponzone* 2003, pp. 129-131, n. 92; TANZI 2004, pp. 31-37, 45; GUAZZONI 2007, p. 114.

### 35. Ignoti maestri lombardi

*Croce reliquiaria*

fine del XVI - primi decenni del XVII secolo

#### *tecnica/materiali*

crystallo di rocca, lega di rame dorato, filigrana in oro in lega con rame, collanti composti da colla animale e inerti

#### *dimensioni*

101 × 43,8 × 17,3 cm

#### *provenienza*

Napoli, Cappella del Tesoro di San Gennaro, lascito del cardinale Francesco Acquaviva d'Aragona

#### *collocazione*

Napoli, Museo del Tesoro di San Gennaro

#### *scheda*

Laura Giusti

#### *restauro*

Lorenzo Morigi

con la direzione di Laura Giusti (SSPSAE e per il Polo Museale della città di Napoli)

#### « INDICE GENERALE

Capolavoro della glittica tardomanierista, sinora ignorato dalla critica ad eccezione della rapida citazione nella monografia di Elio e Corrado Catello sulla cappella del Tesoro di San Gennaro, dove è però erroneamente descritto come elemento di un parato d'altare settecentesco: «Al XVIII secolo appartengono, infine, una croce e un parato di candelieri in crystallo di rocca e rame dorato, tuttora custoditi nei loro astucci originari. Non c'è dubbio che trattasi di manifatture napoletane, benché il crystallo di rocca venisse lavorato soprattutto da maestri lombardi trapiantati a Napoli» (CATELLO, CATELLO 1977, pp. 113-114).

I documenti conservati all'Archivio della Cappella attestano in effetti come la croce sia entrata a far parte del patrimonio del Tesoro di San Gennaro assieme a sei candelieri e a un reliquiario a forma di ostensorio, sempre in crystallo di rocca, come lascito testamentario del cardinale Francesco Acquaviva d'Aragona, discendente di una delle sette maggiori casate del Regno di Napoli, rappresentante diplomatico della corte spagnola presso la Santa Sede, morto a Roma l'8 gennaio del 1725. La devozione del prelado per il santo patrono della città dove era nato dovette essere tale da disporre il lascito degli otto manufatti in crystallo di rocca alla cappella del Tesoro di San Gennaro; non era ancora passato un mese

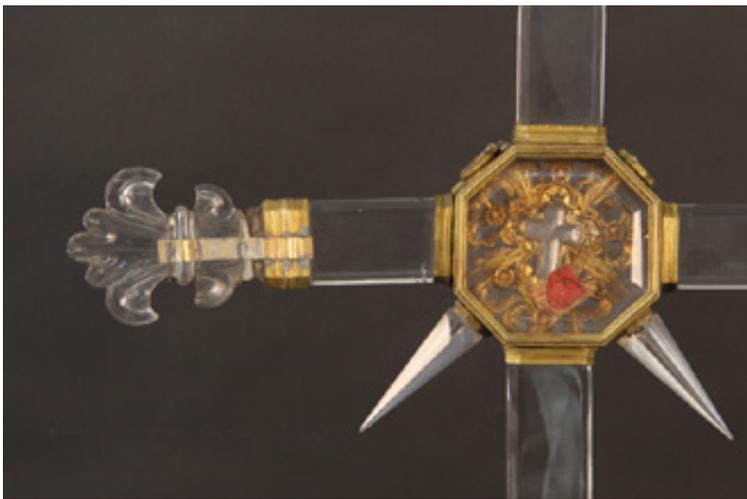
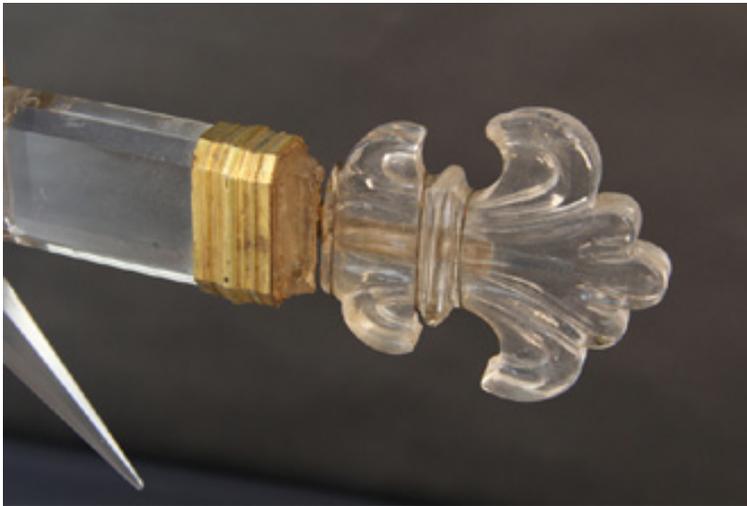
dalla sua scomparsa che i deputati iniziarono a sollecitare il viceré, l'austriaco cardinale e vescovo conte Michele Federico Althann, che oltre al suo peso politico poteva evidentemente contare anche sul suo ruolo ecclesiastico, perché si facesse tramite per «la ricuperazione di d.o legato» (9 febbraio 1725, Napoli, Archivio della Cappella del Tesoro di San Gennaro, *Conclusioni 1713-1725*, AB/17, fol. 397). La prima menzione esplicita della croce risale al 20 febbraio, quando il deputato Bartolomeo di Maio, che era stato incaricato di seguire l'acquisizione, riferisce che «Sua Em.za il Sig.re Viceré con molta divozione si è preso l'assonto di scrivere in Roma [per] ricuperare li candelieri, Croce et ostensorio di crystallo di monte lasciati al n.o Gl.so Protett.e S. Gen.ro dalla felice memoria del S.r Card.e Acquaviva» (*ibidem*, fol. 398). Nel giugno dello stesso anno, evidentemente preoccupati per il mancato arrivo del lascito, i deputati richiedono nuovamente al viceré di interessarsi della questione o di autorizzare la deputazione a prendere direttamente contatti con Roma (12 giugno, *ibidem*, fol. 407; 29 giugno, *ibidem*, fol. 408). Il 5 luglio Bartolomeo di Maio poteva finalmente comunicare ai deputati che sotto i buoni auspici del viceré, era arrivata una «cassa ed chiave dentro della quale vi stavano li sei candelieri ed Croce, et ostensorio di crystallo di

Monte bene conditionati [...] venuti da' Roma in mano di d.o S.r Card. le Viceré [...] dicendo detto Sig.re d. Bartolomeo, che S. Em.za il Sig.r Viceré donava al [suddetto] Gl.so Protett.e tutte le spese occorse sino a questa città p. il Porto, ed altro bisognato in condurre la sud.a cassa, e fattasi la sud.a cassa aprire [...] si sono ritrovati li sud.i candelieri, croce et ostensorio di Crystallo di Monte ligati di ottone e Rame indorati [...], e consegnata la chiave di detta cassa al Sig.re duca di Belcastro che [...] tiene le chiavi delle Sante Reliquie, e delle gioie, e pregato detto Sig.re d. Bartolomeo di Maio di portare a S. Em.za le dovute grazie del Rilascio fatto a d.o Gl.so Santo» (*ibidem*, fol. 409). Negli inventari dei beni della cappella la croce compare solo nel 1778, come pertinente al parato con i sei candelieri in crystallo sopra citato, le cui dimensioni (hanno un'altezza di 60 cm) sono in effetti compatibili: «Sei candelieri con la loro croce di Crystallo di Rocca cogli di loro ornamenti di rame dorato» (Napoli, Archivio della Cappella del Tesoro di San Gennaro, *Inventario delle gioie, argenti, suppellettili, mobili e altro della Cappella del Tesoro*, volume manoscritto, 1778, HE/31, fol. 42v). In un inventario a stampa non datato (Napoli, Archivio della Cappella del Tesoro di San Gennaro, *Elenco (molto ridotto) degli oggetti che fanno parte del Tesoro di San Gennaro*,

fascio DE/33, fogli non numerati), che riporta la corretta provenienza dell'opera dal lascito del cardinale Acquaviva, viene indicato come la reliquia – due schegge di legno contenute in una piccola croce di crystallo al centro – provenga dal legno della croce di Cristo.

Mentre i candelieri, datati dalla critica al secondo quarto del Settecento, e invece certamente realizzati prima del 1725, anno della morte del cardinale, si mostrano legati alla cultura napoletana, costituendo «tipico esempio della lavorazione del rame dorato (o argento) misto a crystallo di rocca, lavorazione che, a partire dal Cinquecento, ebbe anche a Napoli un notevole sviluppo» (E. Catello, C. Catello, in *Civiltà del '700 a Napoli 1979-1980*, II, p. 222), la croce è invece uno straordinario oggetto di gusto tardomanierista, databile tra fine del XVI secolo e i primi decenni di quello successivo. Oltre alle differenze nella tecnica di esecuzione (nei candelieri le parti metalliche hanno anche una funzione decorativa, e sono costituite da lamine lavorate a sbalzo e poi saldate tra loro, con dorature compatte, mentre la croce è assemblata con lamine abbastanza spesse in rame, con doratura meno compatta) va anche segnalato che solo i candelieri e non la croce hanno una loro custodia rivestita in marocchino rosso e oro. L'ostensorio, alto 43 cm e anch'esso compreso nel lasci-





*Prima del restauro, particolare del capocroce sinistro (recto e verso) spezzato e riasssemblato con lamina d'argento e fili di ottone*

*Prima del restauro, particolare dell'ottagono centrale (recto e verso) con lance di cristallo staccate e tracce di corrosione sulla superficie dorata*

to Acquaviva, non è pertinente né alla croce né ai candelieri, ed è stato sinora completamente ignorato dagli studi. Databile al XVII secolo, poi trasformato in reliquiario, è in cattivo stato di conservazione, spezzato e lacunoso.

La croce ha quattro bracci lisci che si raccordano a un ottagonò centrale – la teca nella quale è inserita la reliquia contornata da decorazioni in filigrana d'oro di ispirazione fitomorfa risalenti al XVIII secolo – dal quale partono quattro lance di cristallo a forma piramidale; i capicroce terminano con volute gigliate derivate dalla produzione di crocifissi d'argento e croci reliquiari del XV e del XVI secolo (M.C. Di Natale, in *L'arte del corallo in Sicilia* 1986, p. 43). La parte infe-

riore, con nodi in cristallo di rocca alternati a raccordi metallici, poggia sulla base. Questa è costituita da corpo centrale a forma di parallelepipedo, affiancato da elementi a voluta in cristallo inciso e sormontato da pinnacoli (due dei quali – quelli di forma ovoidale – non sono originali), cavo e anch'esso probabilmente concepito per contenere una reliquia, e da una piccola struttura d'appoggio, tutto in cristallo di rocca e metallo dorato.

L'uso di questo minerale per croci reliquiari era diffuso sin dall'alto medioevo, quando le sue caratteristiche di incorruttibilità e purezza venivano collegate alla figura di Cristo (M.C. Di Natale, in *Wunderkammer siciliana* 2001, p. 148); si tratta di una

varietà purissima di quarzo detta 'quarzo ialino', che deve il suo nome al fatto che i greci ritenevano si trattasse di acqua ghiacciata e definitivamente solidificata (il termine κρύσταλλος significa appunto sia quarzo che ghiaccio). Anche Plinio (*Nat. Hist.* XXVII 23-29), che lo considera prezioso come le gemme, lo descrive come una sostanza liquida solidificatasi sotto terra, identificandone correttamente la presenza dei migliori giacimenti nella dorsale alpina. L'opera della Cappella del Tesoro presenta strette affinità tipologiche e stilistiche con una serie di croci – alcune anch'esse reliquiari – in cristallo di rocca conservate in alcuni musei italiani o stranieri. Il confronto più stringente è

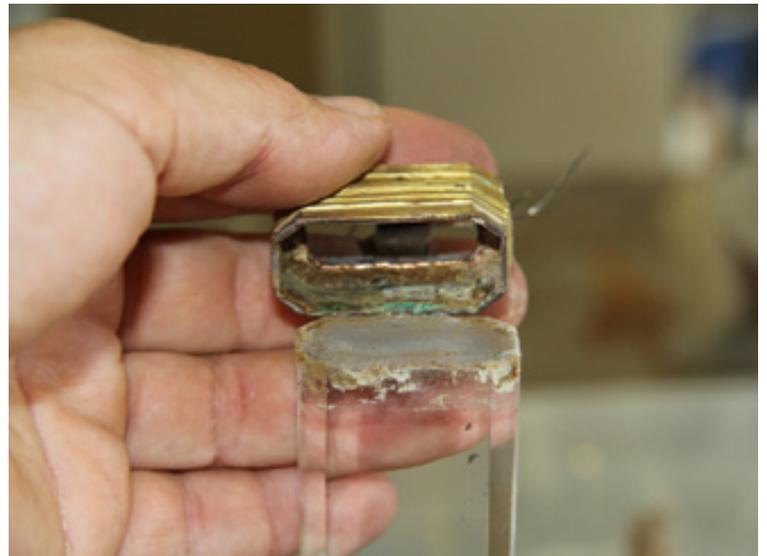
con quelle pubblicate da Maria Concetta Di Natale, in particolare con le due conservate nella chiesa del Gesù di Casa Professa a Palermo, l'una in rame dorato, smalto e cristallo di rocca, l'altra in rame dorato, cristallo di rocca, corallo e smalto, entrambe databili tra il 1619 e il 1624 (M.C. Di Natale, in *L'arte del corallo in Sicilia* 1986, p. 234; Ead., in *Ori e argenti di Sicilia* 1989, pp. 218-220; **ABBATE** 2001a, pp. 38-40, tavv. 22-23; M.C. Di Natale, in *Wunderkammer siciliana* 2001, p. 148, n. 1.48; **EAD.** 2012). Strettissime le assonanze tipologiche e tecniche tra le tre opere, in particolare per la lavorazione del minerale; per le croci palermitane va segnalata, oltre alla maggiore preziosità e



*Prima del restauro*



*Prima del restauro, particolare del braccio degradato da colle animali*



*Durante il restauro, smontaggio del capocroce sinistro*



*Durante il restauro, particolare del caprocroce sinistro prima e dopo l'assemblaggio con il nuovo sistema di supporto*



*Durante il restauro, particolare del caprocroce sinistro prima e dopo l'assemblaggio con il nuovo sistema di supporto*



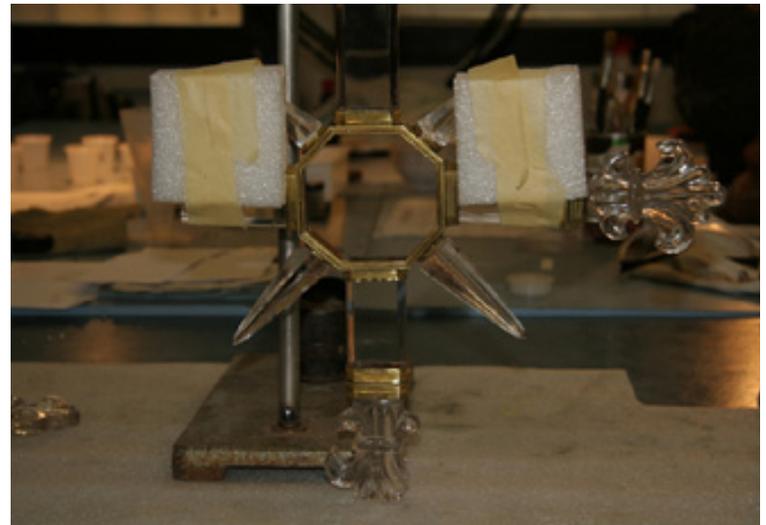
*Durante il restauro, particolare, fasi di smontaggio*



*Durante il restauro, particolare, fissaggio della parte inferiore alla base*



*Durante il restauro, particolare della decorazione in filigrana d'oro della teca, pulitura*



*Durante il restauro, particolare, incollaggio delle lance in cristallo*



*Dopo il restauro, particolare dell'ottagono centrale*

raffinatezza dei decori e delle legature, la presenza di un 'monte' – il calvario –, in cristallo si rocca raffinatamente inciso, alla base dei manufatti. Gli elementi in cristallo di rocca delle croci conservate a Palermo – siano essi stati già posseduti dalla committente di quella con coralli, Caterina Papè, e da lei forniti all'orefice per essere montati (come nel caso di una perduta croce commissionata dalla stessa Papè e documentata al 1619), o se invece siano stati lavorati direttamente a Palermo dall'orafo di origini milanesi Marzio Cazzola, come suggestivamente ipotizza Maria Concetta Di Natale – parlano un linguaggio tipicamente lombardo; in particolare le raffinatissime incisioni presenti sulle

due croci palermitane mostrano strettissime affinità con la produzione della bottega milanese dei Saracchi.

Altri confronti puntuali possono essere avanzati con la croce conservata alla Grünes Gewölbe di Dresda (inv. V 178, alta 41,5 cm), con statue di dolenti, anch'esse in cristallo a tutto tondo, e figura di Cristo invece incisa, assegnata alla bottega dei Saracchi e datata intorno al 1580 (*Das Grüne Gewölbe* 1997, pp. 137-138), con l'altra già in collezione Brummer, alta 91 cm (*The Ernest Brummer Collection* 1979, p. 473, dove è genericamente assegnata a manifattura italiana del XVII secolo), meno raffinata nella tecnica di lavorazione, e soprattutto con quella della Schatzkammer di

Vienna (inv. 1758, alta 54,5 cm), con figura di Cristo a rilievo, databile intorno al 1600 e assegnata anch'essa alla bottega milanese dei Saracchi (LEITHE-JASPER 1987, p. 274). I confronti con questo gruppo di croci consentono di attribuire l'esecuzione del pezzo della cappella del Tesoro a maestranze lombarde, proponendo una datazione tra la fine del XVI secolo e i primi decenni del successivo, ma è impossibile stabilire se esso sia stato lavorato proprio a Napoli, città natale del donatore, dove pure è attestata la presenza di artisti lombardi che lavoravano il minerale. I documenti di commissione per un'altra croce in cristallo di rocca e argento della chiesa dell'Annunziata a Napoli, oggi esposta al Museo Civico, do-

cumentano infatti come nell'agosto del 1571 «Giuseppe Salmirago Milanese [...] gioiellero ha ricevuto da li signori Maestri tanta quantità di Cristallo di Rocca in diversi pezzi quali ha promesso lavorare e farne una Croce conforme al disegno per lui fatto» e nel novembre successivo l'orafo Pietro Lombardo fosse stato incaricato di «incastrare e guarnire d'argento fino del meglio di Napoli una Croce di cristallo a pezzi secondo lo disegno che si tiene per lo Magnifico Giuseppe Salmirago» (D'ADDOSIO 1883, p. 183).

La storia conservativa della croce della cappella del Tesoro parte dai citati documenti che descrivono l'arrivo dei pezzi nel 1725, facendo riferimento a «sei candelieri ed Croce, et ostensorio di cristallo



*Dopo il restauro, particolare della base*

di Monte bene conditionati [...] venuti da' roma» attestando che quantomeno le opere fossero arrivate integre e in uno stato di conservazione discreto. Si tratta tuttavia di manufatti di particolare delicatezza e una nota aggiunta al citato inventario dei beni della cappella del 1778, dopo la descrizione della croce e dei candelieri indica come «A 26 Feb.ro 780 si spesero p. accomo de' med. mi 72,90 in tutto» (Napoli, Archivio della Cappella del Tesoro di San Gennaro, *Inventario delle gioie, argenti, suppellettili, mobili e altro della Cappella del Tesoro*, vo-

lume manoscritto, 1778, HE/31, fol. 42v). Intervento che non fu evidentemente risolutivo, poiché altri documenti pubblicati da Franco Strazzullo ci informano che nel 1788 fu nuovamente necessario provvedere a un intervento conservativo, affidato a un «cristallaro» «10 settembre 1788. A Nicola Petito mastro cristallaro duc. 18,20 pagatili per pulitura ed accomodi di sei candelieri di cristallo di monte e di una croce con piedistallo dell'istessa materia [...]» (STRAZZULLO 1978, p. 103). Altre notizie riguardano lo stato di conservazione della croce alla fine

del XIX secolo, quando il reverendo Giovanni de Marinis scrive al marchese Spinelli di Laino, deputato responsabile della chiesa e della sacrestia: «Eccellenza, sono in dovere di farle conoscere che la Croce, e i sei candelieri di cristallo di rocca, ci vuole una accomodo, altrimenti sono in pericolo di rompersi, lo passo a sua conoscenza, onde dare quelle disposizioni che crede» (Napoli, Archivio della Cappella del Tesoro di San Gennaro, fascio CF/58, *Corrispondenza dell'anno 1878 - Accomodi occorrenti al parato di cristallo di rocca*, lettere del 10 marzo 1878).

Altre lettere contenute nello stesso fascio sono relative ai contatti con il restauratore, il cavaliere D. Francesco Scognamiglio, cui viene richiesto di esaminare i pezzi e di voler indicare gli «accomodi a farsi» e la relativa spesa, ma non sono stati ritrovati documenti che attestino il pagamento o l'avvenuta esecuzione degli interventi.

La croce è composta da numerosi elementi in cristallo di rocca assemblati con legature in rame dorato; metallo e minerale sono fissati tra loro con un impasto di colore chiaro a base di colle ani-



*Dopo il restauro, particolare del capocroce sinistro*



*Dopo il restauro, particolari della parte inferiore*

mali e inerti. Le lamine in rame della base presentano all'interno fitte incisioni che documentano che si tratta di lastre per stampa riutilizzate; a esse è saldata una fascetta di ottone con linguette triangolari per fissarle alle specchiature di cristallo.

Oggetto di ripetuti interventi di restauro sin dalla fine del XVIII secolo, la croce si presentava in un generale stato di dissesto causato sia dal peso stesso del minerale – che ha determinato pressioni e spinte sulle legature metalliche – sia dalla perdita di tenuta dei collanti. Le ripetute e improprie sollecitazioni cui l'opera – delicatissima – è stata sottoposta hanno causato notevoli danni al cristallo, che si presentava interessato da lacune, lesioni, fessurazioni e distacchi. Il capocroce sinistro, spezzato in epoca imprecisata, era stato riassembleto con una lamina d'argento e fili di ottone saldato. La lettura dell'opera era compromessa dalla presenza di sporco, ossidazioni delle parti metalliche ed efflorescenze saline dovute a fenomeni corrosivi.

Operazione preliminare al consolidamento e alla posa in opera di nuovi elementi di sostegno è stata lo smontaggio delle parti che si presentavano interessate da dissesti, particolarmente complesso a causa dell'estrema fragilità del cristallo. Per l'elemento gigliato

del braccio sinistro della croce si è proceduto a un nuovo assemblaggio con incollaggio con materiali reversibili e successivo sostegno con una linguetta di ottone argentato, necessaria per garantirne la tenuta. È stato inoltre ripristinato il sistema originario di aggancio della croce alla base, costituito da un perno passante, persosi in epoca imprecisata. Il nuovo perno – sempre in ottone argentato – garantisce stabilità a un punto particolarmente delicato della struttura, consentendo inoltre di smontare agevolmente il pezzo in due parti, riducendo così le sollecitazioni sul braccio inferiore della croce in caso di trasporto. Tutte le parti metalliche sono state sottoposte a un intervento di pulitura che ha riportato alla luce la doratura originaria a mercurio, in discreto stato di conservazione e irreversibilmente danneggiata solo in corrispondenza delle vecchie saldature sull'anello di sostegno del capocroce sinistro. Dopo la pulitura del minerale con tensioattivi non ionici si è infine proceduto a incollare le due lance in cristallo che prima dell'intervento erano staccate, restituendo al manufatto il suo originario equilibrio tra le parti decorative.

#### Bibliografia

CATELLO, CATELLO 1977, pp. 113-114.

36. Pietro Marone  
(Brescia o Manerbio 1548 ca - Brescia 1603)  
*La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico*  
1603

Orazio Rizzardi (o Rizzardo)  
(Bedizzole, Brescia, documentato 1603)  
*Cornice*  
1603

Giovanni Andrea Bertanza  
(Padenghe del Garda, Brescia, documentato  
tra il 1604 e il 1630)  
*I Misteri del Rosario*  
1604

#### « INDICE GENERALE

Francesco Paglia (1635-1714), pittore e storiografo d'arte bresciano, nel descrivere, all'interno del suo *Giardino della Pittura del Territorio Bresciano*, le opere d'arte della chiesa di Polpenazze ricorda, tra le pale d'altare, una «del Lucchese, ed altre del Marone» (PAGLIA ms. s.d. (tra 1675 e 1714), ed. 1960, p. 127). Il dipinto raffigurante *La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico*, firmato «PETRVS MARO/ F.», costituiva allora la parte centrale dell'ancona dell'altare dei Santi Fermo e Rustico e del Santissimo Rosario racchiusa in una grande cornice in legno intagliato e dorato che inquadrava le tele con i quindici *Misteri del Rosario*. L'insieme venne rimosso nel XVIII secolo e sostituito dall'attuale altare marmoreo a destra del presbiterio.

Il 7 ottobre 1595, durante una visita pastorale, il vescovo Valier ordinò la rimozione dell'altare dedicato ai santi Fermo e Rustico nell'omonima chiesa posta in «castello» – della quale «levò la pietra consacrata [...] et quella ruppe» – e chiese di

intitolare ai due santi «l'altar posto a banda destra in chiesa nova», la nuova parrocchiale realizzata pochi anni prima e intitolata alla Natività di Maria Vergine nel novembre 1588 (Bocchio 1995, pp. 112, 115-116). Pochi mesi dopo, l'11 novembre 1595, durante la vicinia ordinaria convocata dal console Domenico Cominotti, venne posta ai voti e accolta all'unanimità la disponibilità di una «persona che si è offerta di spender [...] L. 80 per far una pala onorevole per il detto altare de ss. Fermo et Rustico, che spendendo più di esse L. 80 gli sia rimborsato quello di più dalle dette L. 80 in su che importerà essa pala» (*ibidem*, p. 57). Come suggerito da Bocchio – al quale si deve la parziale trascrizione e la pubblicazione di alcuni documenti conservati nell'Archivio del Comune di Polpenazze – è molto probabile che il 3 aprile 1602 la pala dell'altare, che risulta adottato dalla Confraternita del Santissimo Rosario, non fosse ancora conclusa poiché il Comune in quel giorno deliberava relativa-

*tecnica/materiali*  
olio su tela

*dimensioni*  
376,5 × 196,2 cm (centinato)

*iscrizioni*  
in basso a destra:  
«PETRVS MARO/ F.»

*tecnica/materiali*  
legno scolpito, intagliato, dorato

*tecnica/materiali*  
olio su tela

*dimensioni*  
464 × 311 × 8 cm (centinata)

*provenienza*  
Polpenazze del Garda (Brescia),  
chiesa parrocchiale della Natività  
di Maria Vergine

*collocazione*  
Polpenazze del Garda (Brescia),  
chiesa parrocchiale della Natività  
di Maria Vergine

mente alla necessità «di contribuirli e con iutar apresso alle elemosine» (*ibidem*). Nel 1603 l'opera era stata sicuramente consegnata visto che «il comune paga scudi 20 al parroco Giovan Maria Pezza a saldo del conto»; contestualmente si propone che «sii fatto l'ornamento attorno la pala del santissimo Rosario [...] a intaglio, con adorarlo in laudabil forma et giusta il disegno mostratoci per m. Horatio Rizzardo da Bedizole [...]» (*ibidem*). Alla luce dei documenti relativi alla commissione dell'ancona dell'altare maggiore della stessa chiesa, scolpita e intagliata nel 1606 da Tommaso Moretti, ma dorata da un certo Rizzardo Rizzardi di Bedizzole (*ibidem*, pp. 64-65), è verosimile che anche la cornice lignea per l'altare dei Santi Fermo e Rustico e del Santissimo Rosario, realizzata da Orazio, come indicato nelle fonti archivistiche, venisse dorata, una volta messa in opera, dallo stesso Rizzardo Rizzardi nell'ambito dell'attività svolta all'interno della bottega familiare. Malgrado l'assenza di documenti

*scheda*  
Rita Dugoni

*restauro*  
Alessandra Zambaldo;  
ricomposizione della struttura  
e realizzazione degli intagli:  
Massimo Ziliani

con la direzione di Rita Dugoni  
(SBSAE Mantova)

relativi alla commissione della pala con *La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico* sia l'analisi stilistica che la presenza della firma vergata a pennello in basso ne confermano l'autografia, mentre la commissione nel 1603 della cornice a Orazio Rizzardi ne indica con buona probabilità l'anno di esecuzione permettendo di inserire il quadro di Polpenazze tra le ultime opere dipinte dall'artista morto nel settembre del 1603 (PANSERA 1988, p. 87). È molto probabile che l'avvenuto decesso di Marone inducesse la committenza a rivolgersi a un altro pittore per la realizzazione dei quindici *Misteri del Rosario* che dovevano completare l'ancona dell'altare e l'incarico venne affidato il 4 luglio 1604 a Giovanni Andrea Bertanza. L'artista stava affrontando forse uno dei primi affidamenti visto che nel contratto indica «il sign. Fionco socio suo suocero» come suo garante «per maggior caution del comune» (Bocchio 1995, p. 117). Il pittore «si obbliga far quindici misterij del santissimo Rosario



*Dopo il restauro, La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico*

[...] belli, di colore fino et reale et in laudabil forma, secondo il stile di detto m. Gio. Andrea et di tutta quella larghezza et altezza siccome sono gli campi che sono nel ornamento intagliato veduto per esso m. Gio. Andrea» (*ibidem*, pp. 58, 117). Pietro Marone, ricordato dall'erudito bresciano Ottavio Rossi come «polito, e leggiadro Pittore de' nostri tempi» (ROSSI 1620, p. 204), era nato tra il 1547 e il 1548 a Manerbio o a Brescia dal pittore e intagliatore Andrea Marone da Manerbio (BOSELLI 1977, II, p. 68, doc. n. 60; CREMONESI 2000, pp. 46-47) e verosimilmente aveva appreso i primi rudimenti dell'arte presso la bottega bresciana del padre in Cittadella Vecchia, dove lavoravano anche lo zio Paolo e il fratello Battista (PANSERA 1988, p. 86). Successivamente è probabile che completasse la sua formazione in ambito veneziano: secondo Orlandi «attese alla pittura nella scuola di Paolo Veronese» (ORLANDI 1753, p. 429); Lanzi lo inserisce, insieme ad Antonio Gandino, tra quei pittori bresciani di «educazione veneta [...] che succedettero al Moretto» che «si contano fra gli scolari di Paolo» ricordando inoltre che «studiò molto, per quanto sembra, anco in Tiziano; ed è uno dei disegnatori più precisi e più grandiosi che allora contasse la scuola; né cede a veruno de' coetanei nel forte impasto e nel lucido de' colori» (LANZI 1795-1796, p. 187); la frequentazione della scuola del Veronese e lo studio di Tiziano sono ulteriormente indicati da Nicoli Cristiani (1807, p. 169) e da Fenaroli (1887, p. 175). Considerato che le prime opere autografe di sicura datazione sono le tele raffiguranti *Le storie di san Pietro* dipinte in collaborazione con Tommaso Bona per l'antica Cattedrale di San Pietro de Dom (disturta), realizzate a partire dal 1581 (cfr. FRISONI 2007, pp. 194-215), è comunque probabile che, malgrado l'assenza di riscontri documentari, Pietro Marone abbia soggiornato per qualche tempo fuori dal territorio bresciano. Co-

me indicato da Begni Redona, la passione giovanile dell'artista per il Veronese risulta affiancata a una «schietta sensibilità bresciana» e a una 'rieducazione' sulle opere del Moretto (BEGNI REDONA 1964, p. 575). Relativamente allo studio sulle opere di Tiziano risulta di grande interesse *La deposizione di Cristo nel sepolcro*, attribuita a Marone da Guerrini, dipinta per la confraternita del Santissimo Sacramento nella chiesa di Sant'Antonio a Volciano, nei pressi di Salò, che reca la data «MDLXXX» sulla cornice monumentale che la accoglie, sicuramente una replica con varianti dei quadri di Vecellio ora conservati al Prado e al Louvre (GUERRINI 1986, p. 20).

Il prototipo della pala di Polpenazze è sicuramente il quadro con *La Madonna del Rosario con i santi Filippo e Giacomo* realizzato nel 1596 da Pietro Marone per la confraternita del Santissimo Rosario nel Duomo di Salò (IBSEN 1999, p. 106, nota 187), dove il *Padre Eterno* nella lunetta soprastante riecheggia quello dell'affresco con la *Visione di san Pietro* nell'ex monastero di Sant'Eufemia a Brescia (ora caserma Goito) (cfr. FRISONI 2007, p. 196). Nell'ancona salodiana, che occupa interamente la parete di fondo della cappella ed è più articolata e monumentale, appare simile la disposizione della cornice perimetrale suddivisa in campi dai profili polilobati che inquadrano *I Misteri del Rosario*. Le figure nella pala di Salò come in quella di Polpenazze si dispongono secondo un semplice schema triangolare in cui i due santi in basso, dalle corporature monumentali, si stagliano sul paesaggio lacustre che richiama la comune collocazione benacense, mentre la Madonna e il Bambino, sorretti da una nuvola – cesura e raccordo tra la realtà terrena e il mondo celeste – sono attorniti da cherubini e angeli che porgono corone di rose intrecciate a rosari.

Nel dipinto di Polpenazze appare con evidenza come Pietro Marone, in quella che forse è la sua ultima opera, coniugasse ancora l'influsso



Prima del restauro



Prima del restauro, La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico, particolare con le gambe dei santi e l'iscrizione



*Prima del restauro, La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico, particolare del volto di san Fermo a luce ultravioletta*

di Moretto, più che evidente nella Madonna con il Bambino, con le suggestioni di matrice veronesiana che si manifestano nella monumentalità delle figure dei santi Fermo e Rustico e nel cangiamento delle loro vesti.

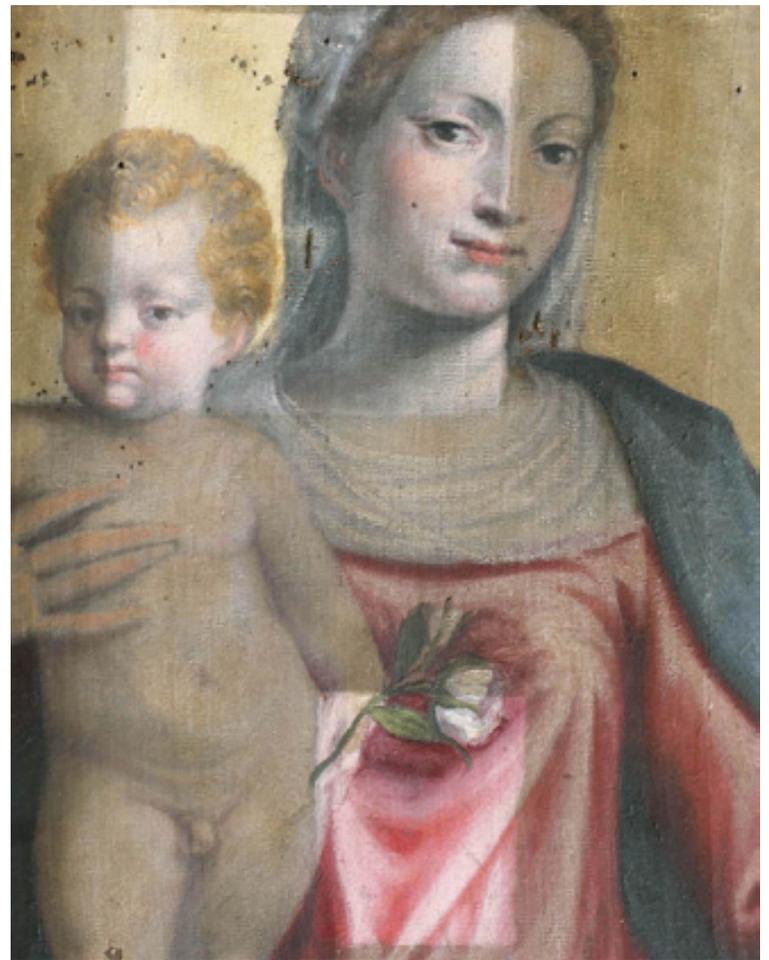
Tra i dipinti autografi dell'artista avvicinabili alla *Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico* di Polpenazze si segnala anche la pala raffigurante *La Madonna in trono con il Bambino e i santi Gregorio papa e Marco* (Sovere, Bergamo, chiesa di San Gregorio; OLIVARI 1984, pp. 165, 186, n. 44): oltre a presentare una firma vergata in maniera del tutto simile, i gruppi della Madonna con il Bambino sembrano prati-

camente sovrapponibili tanto da far pensare all'utilizzo di un identico disegno preparatorio e forse a una vicinanza cronologica.

Diversamente dalla pala centrale, che rappresenta l'esito dell'*excursus* operativo di Pietro Marone, *I Misteri del Rosario*, caratterizzati ancora da una certa ingenuità esecutiva, sono la prima opera documentata di Giovanni Andrea Bertanza (AMATURO 1997, p. 45) che successivamente alla commissione del 4 luglio 1604 venne pagato dalla confraternita del Santissimo Rosario il 12 aprile 1605 per il «confalone, over pannello del Santissimo Rosario [...]» (*Appendice documentaria* 1997, p. 212). L'artista, nato a Padenghe



*Prima del restauro, La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico, particolare del degrado in centina*



*Durante il restauro, La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico, particolare della Madonna con il Bambino, tassello di pulitura*



*Durante il restauro, particolare dei Misteri del Rosario e della cornice, scena della Resurrezione, tassello di pulitura*

e documentato dal 1604 al 1630, svolgerà la sua intensissima attività sul territorio bresciano avvicinandosi alla cerchia di Palma il Giovane che a partire dal 1602 era stato incaricato, insieme al collaboratore Antonio Vassillacchi, detto l'Aliense, della decorazione dell'abside del Duomo di Salò (AMATURO 1997, p. 45; IBSEN 1999, pp. 116-125). Nella sua vasta produzione spesso replicò e ripropose prototipi palmeschi con alterni risultati qualitativi.

La pala di Pietro Marone, in prima tela e ancorata a un telaio probabilmente originale che presentava un forte attacco di insetti xilofagi, era coperta da uno strato di protettivo

forse di natura proteica con uno spesso deposito di sporco che ne alterava le cromie originali. Presentava inoltre pieghe e spancamenti dovuti all'allentamento del supporto tessile soprattutto in corrispondenza della centina e lungo il bordo inferiore interessato anche da sollevamenti e cadute della pellicola pittorica. Sopra le teste della Madonna e del Bambino erano visibili diversi fori forse dovuti all'applicazione, in passato, di coroncine o di altri oggetti devozionali.

La cornice mostrava sollevamenti, abrasioni e perdite della doratura oltre a frantumazioni nelle zone di maggiore fragilità, come gli intagli che suddividono i campi dei *Miste-*



*Dopo il restauro, particolare dei Misteri del Rosario e della cornice, scena della Resurrezione*

*ri del Rosario*. La parte strutturale era fortemente compromessa dalla mancanza di una porzione di intaglio al centro della centina dove si sono notate tracce di policromia e dell'innesto di un intaglio che verosimilmente in origine coronava il fastigio. Le importanti manomissioni dell'insieme che costituiva l'ancona dell'altare dei Santi Fermo e Rustico e del Santissimo Rosario si devono alla rimozione dalla collocazione originaria a destra del presbiterio avvenuta nel XVIII secolo, ma è probabile che alcune operazioni che hanno provocato la perdita degli intagli nella parte inferiore della cornice siano da ricondurre a un'epoca molto più recente (XX

secolo) considerata la presenza in alcuni punti di stuccature e grossolani ritocchi e la fattezze della tavola in basso, dipinta a porporina, il cui inserimento, oltre a occultare la parte inferiore delle scene raffiguranti l'Annunciazione e l'Incoronazione della Vergine, aveva provocato anche la perdita di porzioni di intaglio. Lo stato di conservazione dei *Misteri del Rosario* era compromesso, soprattutto nella parte centinata, da fitte pieghe che avevano provocato diffuse cadute di cromia originale. In corrispondenza della scena in alto al centro raffigurante *Cristo de-riso* era presente un taglio netto con parziale perdita di supporto tessile; i due lembi della tela erano stati so-



*Durante il restauro, particolare dei Misteri del Rosario, inserto in centina*



*Durante il restauro, particolare della cornice, fissaggio dei nuovi tasselli in legno di tiglio*



*Durante il restauro, particolare della cornice, realizzazione degli intagli*

vrapposti per alcuni centimetri e il campo risultava pertanto ridotto in larghezza. Tale operazione si era resa probabilmente necessaria a seguito della citata perdita della porzione della cornice in centina nel corso dello smantellamento attuato nel XVIII secolo.

*I Misteri del Rosario*, in origine dipinti su tre teli, due verticali e uno centinato, erano inchiodati direttamente sul retro della cornice. Dietro le due porzioni verticali erano ancora presenti due assi in abete, mentre in corrispondenza della centina non era rimasto alcun supporto e a tale mancanza è da ricondurre il cattivo stato di conservazione dei dipinti in quel segmento.

L'intervento di restauro sulla *Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico* si è suddiviso nelle seguenti fasi principali: 1) fissaggio locale del colore; 2) rimozione dei depositi superficiali con l'impiego di solvent gel a base di acido citrico e trietanolamina supportato da carbopol; 3) smontaggio dal telaio e pulitura del retro con pennelli a setola morbida e aspirazione a bassa pressione; 4) sutura di fori e tagli con fibre di lino e resina termoplastica; 5) 'de-stressamento' del supporto tessile umidificando con nebulizzazioni d'acqua distillata le zone deformate da pieghe coperte da carta assorbente; brevi cicli in sottovuoto con sostituzione della carta assorbente per favorire l'asciugatura; 6) applicazione di fasce perimetrali di tessuto con resina termoplastica Beva film; 7) ancoraggio al nuovo telaio estensibile; 8) stuccatura delle lacune con gesso di Bologna e colla di coniglio addizionata a fungicida; 9) integrazione cromatica con tecnica riconoscibile effettuata con colori ad acquerello e successivamente a vernice; 10) in corso d'opera verniciature, prima a pennello e successivamente a nebulizzazione, con resina mastice in essenza di trementina. Sui *Misteri del Rosario* sono state condotte operazioni analoghe relativamente a fissaggio, pulitura, stuccatura, integrazione cromatica e verniciatura. Nella scena con *Cristo deriso* si è effettuata una sutura

a rammendo con aghi chirurgici e filo sintetico, mentre la lacuna è stata colmata con un inserto di tessuto simile per dimensioni di fibra all'originale tramite fili di raccordo. La grande cornice scolpita e intagliata che inquadra *I Misteri del Rosario* e la cornicetta del dipinto, anch'essa mancante di alcune piccole porzioni di intaglio, sono state sottoposte a: 1) consolidamento e fissaggio dei sollevamenti con colla di coniglio; 2) pulitura meccanica del retro con spugne sintetiche, pennelli a setola rigida e aspirazione a bassa pressione; 3) pulitura superficiale con detergente neutro per superfici metalliche (a base di estratti vegetali e contenente tensioattivi non ionici biodegradabili) tamponato con ligraina; 4) consolidamento tramite iniezioni di Paraloid B72 in acetone; 5) incollaggi localizzati con resina vinilica Bindan; 6) stuccature profonde con resina termoidurente Balsite; 7) inserti in balsa a colmare le lacune in corrispondenza di zone compromesse dall'attacco di insetti xilofagi; 8) integrazione pittorica ad acquerello.

Nella grande cornice che racchiude *I Misteri del Rosario* la cesura e soprattutto la mancanza di una porzione di intaglio di circa 28 cm lineari al centro della centina sono state rilevate solo dopo la rimozione dalla parete sinistra della chiesa parrocchiale di Polpenazze – dove era collocata a circa 2,5 m di altezza, sopra un confessionale – e il successivo trasporto presso il laboratorio di restauro. Sul retro, in corrispondenza dei montanti verticali, erano inchiodate due assi di abete sagomate in alto a seguire l'inizio della centina. Dietro la parte superiore della centina non era presente un supporto continuo, ma unicamente dei travetti orizzontali, in precario stato di conservazione, che avevano la funzione di unire le due porzioni della cornice. Le tele con *I Misteri del Rosario*, inchiodate direttamente sul retro della cornice, risultavano in quella zona prive di un fondo d'appoggio. Il quadro di Pietro Marone non presentava alcun fissaggio alla



*Dopo il restauro, particolare dei Misteri del Rosario e della cornice, scena della Circoncisione*



*Dopo il restauro, La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico, particolare con la Madonna e il Bambino*

parete, ma era incastrato all'interno della cornice e occultava la sguscia dorata che ne completava il profilo interno; l'insieme era sorretto da una tavola dipinta in porporina sostenuta da due staffe metalliche. Una volta portate a termine le operazioni più urgenti si è valutata l'assoluta necessità di riportare alla dimensione originaria la tela dei *Misteri del Rosario* che era stata tagliata e rimpicciolita, con la sovrapposizione delle due porzioni di tessuto, in corrispondenza del *Cristo deriso*. Considerata la collocazione dell'opera all'interno della chiesa parrocchiale e quindi ancora legata alla devozione si è optato per la realizzazione *ex novo* di quelle porzioni d'intaglio mancanti e riproponibili con buona certezza considerata la ripetitività del decoro sia nella grande cornice che nella



*Dopo il restauro, particolare dei Misteri del Rosario e della cornice*



Dopo il restauro, La Madonna del Rosario con i santi Fermo e Rustico, particolare con i due santi

cornicetta. A un altro laboratorio di restauro è stato quindi affidato il compito di ricomporre e rinforzare la struttura della cornice e realizzare in legno di tiglio – come l'originale – gli intagli al centro della centina e alla base dei due *Misteri* raffiguranti a sinistra l'*Annunciazione* e a destra l'*Incoronazione della Vergine*. Per differenziare le parti ricostruite si è scelta una finitura con vernice ad acqua color noce chiaro. Le tele con *I Misteri del Rosario* sono state fissate ai pannelli in legno lamellare in abete a tre strati avvitati alla cornice. Si è quindi preferito non riproporre l'inchiodatura origina-

le che non avrebbe assicurato una corretta conservazione delle tele; il nuovo assito garantisce un supporto planare continuo e la possibilità di intervenire più facilmente in futuro sia sulle tele che sulla cornice. È stata inoltre riproposta la modanatura a sguscia in centina, mentre tra la cornice e la pala centrale è stato inserito un listello di raccordo. Visto che non si sono individuati elementi certi relativamente alla presenza, comunque assai probabile, del lato inferiore della cornicetta che inquadra il dipinto, tale elemento non è stato ricostruito.

#### Bibliografia

*Relazione...*1875, p. 18; **BEGNI REDONA** 1964, p. 575; **PANAZZA** 1969, ed. 1973, p. 236; **GUAZZONI** 1989, p. 804; **BOCCHIO** 1995, pp. 57-58, 117; **AMATURO** 1997, p. 45; *Appendice documentaria* 1997, p. 212; **MARELLI** 1997, p. 30; I. Marelli, in **MARELLI, AMATURO** 1997, pp. 58-60, n. 2; *Regesto biografico* 1997, p. 204; **IBSEN** 1999, p. 106, nota 187; **FISOGNI** 2007, p. 344; **PITTIGLIO** 2007, p. 659.

37. Orazio Riminaldi  
(Pisa 1593 - 1630)  
*Martirio di santa Cecilia*  
1620-1625 ca

*tecnica/materiali*  
olio su tela

*dimensioni*  
334 × 216,6 cm

*provenienza*  
collezione del Gran Principe  
Ferdinando de' Medici (e prima dalla  
chiesa di Santa Caterina d'Alessandria  
a Pisa)

*collocazione*  
Firenze, Galleria Palatina  
(inv. Galleria Palatina n. 489,  
inv. 1890 n. 8767)

*scheda*  
Anna Bisceglia

*restauro*  
restauro del dipinto: L'Officina  
del Restauro di Lucia e Andrea Dori;  
restauro della cornice: Aviv Fürst

con la direzione di Anna Bisceglia  
(SSPSAE e per il Polo Museale  
della Città di Firenze)

#### « INDICE GENERALE

Le circostanze che riguardano la commissione di questo dipinto sono illustrate dall'anonimo autore del manoscritto intitolato *Vita e Opera del S.re Orazio Riminaldi Pittore Celebre e Eccellente* (Biblioteca Magl., ms 60, vol I ins. 31, cc. 712-713; GREGORI 1972, p. 55; PALIAGA 2004, pp. 42-43) dal quale probabilmente prende avvio anche la più tarda ricostruzione del Da Morrone nella *Pisa illustrata* (DA MARRONA 1787-1793, ed. 1812, II, pp. 502-503). La tela, richiesta per uno degli altari della chiesa romana di Santa Maria della Rotonda al Pantheon, era stata al centro di un acceso contenzioso tra il pittore e il capitolo della chiesa, che non gli aveva corrisposto il compenso pattuito. Il racconto dell'anonimo estensore del manoscritto della Magliabechiana, nel testimoniare la storia del quadro, restituisce anche con prontezza uno spaccato quantomai vivace della società romana del tempo e del ruolo che vi rivestivano gli artisti: «Nella chiesa della Ritonda di Roma [Riminaldi] ci fece un quadro d'altare entrovi una decollazione di S. Cecilia opera squisita e per che i preti non li mantennero quello che avevano promesso dicendo che per il concorso che vederanno dei virtuosi che volevano essere pagati loro er essere stati causa di farsi conoscere, il Pittore conoscendo non potere essere soddisfatto, con belle parole glielo cavo dalle mano con

prometterli di accomodarlo per essere mal tirato, doppo che l'ebbe hauto ne dece una copia simile in dua giorno e poi disse al capitolo che l'aveva accomodato il quadro, che lo venissero a vedere se stava al loro gusto; quando il viddeno disseno questo non è il nostro quadro perché che lo avete guasto. Il pittore rispose che ha creduto di farlo meglio, li preti in collera mossero lite, con dir sempre che quello non era il loro quadro, il pittore stette sempre in punto che si è creduto di far meglio con il ritoccarlo e che non li bastano l'animo di fare un Opera simile alla prima, dove ebbe la sentenza in favore con pena di 500 scudi e l'esilio di Roma a chi ne parlava di più; doppo finito la lite il Pittore per le feste dello Spirito Santo come consueto alla Madonna di Costantinopoli i virtuosi soglion mettere le loro opere, accio siano viste a detta chiesa dove il pittore messe fuori l'originale di detta tavola [...]. Il Capitolo sapendo che il quadro era fuori corsero con i birri e lo fecero levare, e messo in deposito per volere di nuovo litigare il Pittore subito cito i preti a pagare la pena di 500 scudi e l'esilio di Roma dell'Arciprete capo di questo motivo. Per adempiere alla sentenza già data il capitolo conoscendo di essere in corso in quest'errore si venne a raccomandare al pittore con rimandargli il quadro e i virtuosi per si bel rigiro del pittore solevano dire 'Orazio sol contro la ritonda tutta'.

Riminaldi non rese il quadro ai religiosi, portandolo con sé a Pisa e lasciandolo alla sua morte, avvenuta con la peste del 1630, a suo fratello Girolamo. Il Da Morrone (1789, ed. 1821, II, p. 503) ricorda che in seguito la tela sarebbe stata ceduta a un tale Simone Menichini pisano, mentre in realtà, come ha recentemente chiarito Paliaga (2009, p. 43), esso fu prima ceduto al suo parente Andrea fabbricante di cera, che l'acquistò poco dopo la morte di Girolamo Riminaldi, nel 1666. In seguito il dipinto fu collocato sull'altare della famiglia Menichini nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, dove rimase fino al 1693. In quell'anno, Antonio Scorzi e Caterina Menichini, titolari della cappella, la vendettero al Gran Principe Ferdinando de' Medici. La tela raggiunse palazzo Pitti per essere collocata nella «Camera dell'Audienza», così come risulta dall'inventario del 1698 e da quello *post mortem* del 1713: «Un simile in tela alto braccia 5 2/3, largo braccia 3 2/3 dipinto di mano d'Orazio Riminaldi S. / Cecilia in ginocchioni in atto di stendere il collo sotto la spada, che tiene in mano un manigoldo, in / alto si vede un angelo, che tiene nelle mani una corona di fiori, e palma del martirio, in terra vi è / uno strumento da suonar et un libro di musica, con adornamento simile al suddetto, n. 247» (<http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo-inventari.html>).

Non si trattava dell'unica opera di Riminaldi posseduta dal mecenate: lo stesso inventario censisce infatti anche un «putto interro nudo al naturale, che siede sopra di un panno rosso, che posa un piede sopra di un'armatura, che con la mano destra tiene un dardo et una cetra, con libri di musica aperti, spada strumenti et altro, tavolozza da pittori, rappresentando Amore dominatore del tutto», cioè lo straordinario *Amore vincitore*, oggi conservato nella sala dell'Educazione di Giove alla Palatina, il «S. Guglielmo duca d'Aquitania ferito in terra a giacere e due Sante in atto di sostenerlo, che lo medicano delle ferite, et in gloria si vede S. Francesco et altri Santi» modelletto, oggi perduto, di una pala eseguita per il mercante fiorentino Guglielmo del Bene, destinata all'oratorio pisano di San Cristoforo, un *Mosè che innalza il serpente di bronzo*, richiestagli a Roma da Curzio Ceuli, e poi inviata a Pisa, e un ritratto maschile a mezza figura, anch'esso non rintracciato.

Tornando alla nostra tela, essa, giunta a palazzo Pitti, fu allargata sui lati e in alto, fino a raggiungere le dimensioni odierne. L'ampliamento comportò l'aggiunta di parti accordate coloristicamente all'originale e fu condotto da uno dei pittori di fiducia del Gran Principe, Anton Domenico Gabbiani, che dal quadro originale aveva tratto anche un disegno oggi al

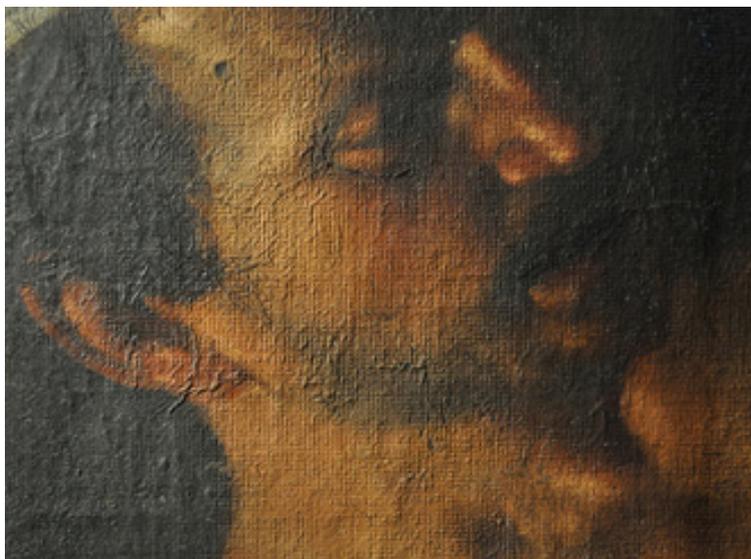




*Prima del restauro*



*Anton Domenico Gabbiani, Martirio di santa Cecilia, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. GDSU 17307 f.)*



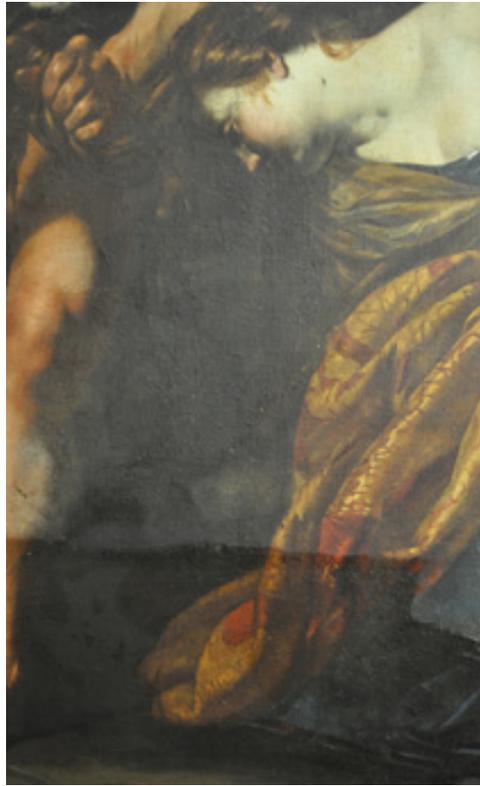
*Durante il restauro, particolare del volto del carnefice a luce radente*

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 17307 F) e soprattutto una copia su tela da collocare, in luogo dell'originale, sull'altare cateriniano (attualmente conservata nel seminario), secondo una prassi consueta che il Gran Principe adottava nel caso di acquisizioni di opere provenienti da chiese della città o del contado: è celebre, in questo senso, il caso delle due pale eseguite in tempi e modalità diverse per l'altare Dei in Santo Spirito a Firenze, ovvero la *Madonna del Baldacchino* di Raffaello e la *Sacra Conversazione* di Rosso Fiorentino, entrambe entrate nella collezione di Ferdinando e sostituite in loco da copie. Nel 1927, a seguito dei lavori di

rifacimento della chiesa di Santa Caterina, il *Martirio di santa Caterina* di Riminaldi fece di nuovo ritorno a Pisa. Nonostante la menzione di Roberto Longhi (1943) e di Moir (1967) che ne metteva in luce i rapporti con Gentileschi e Manfredi, l'opera cadde sostanzialmente nell'oblio degli studi fino a quando Evelina Borea, nel corso di un più ampio lavoro di ricognizione sulla pittura caravaggesca nelle collezioni fiorentine, ne decise il rientro a palazzo Pitti. A seguito di quello studio, confluito nella mostra pionieristica del 1970 che metteva a confronto i diversi filoni in cui si articola il collezionismo di opere caravaggesche a Firenze tra



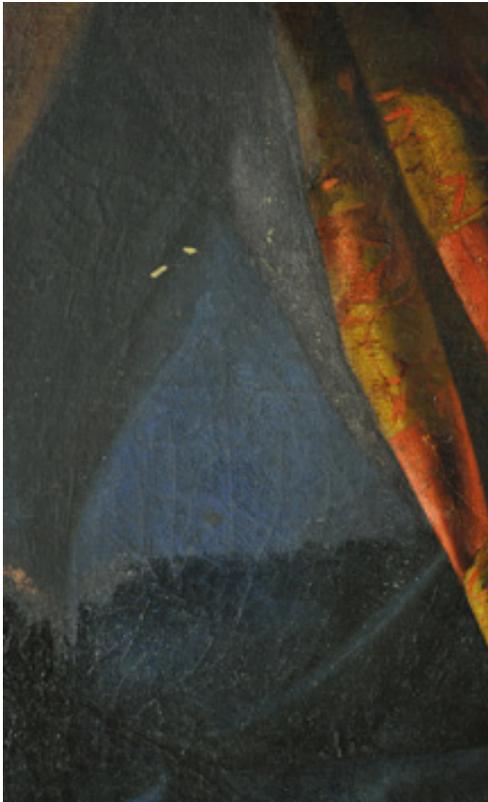
*Durante il restauro, particolare del volto di santa Cecilia a luce radente*



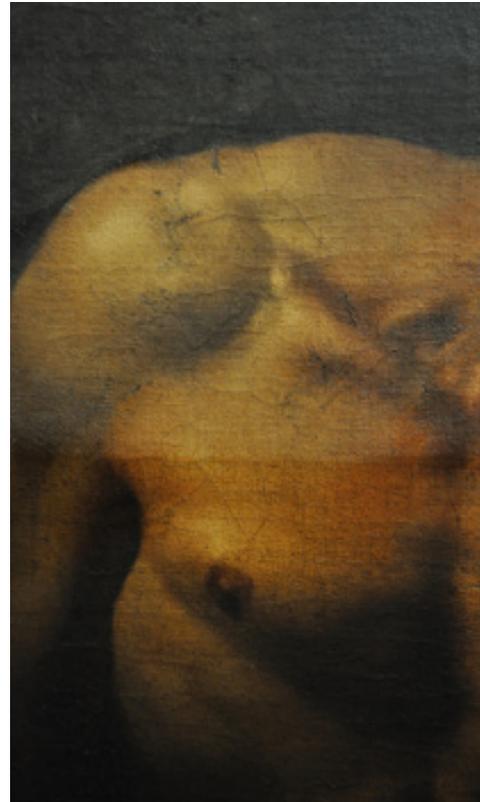
*Durante il restauro, particolare con santa Cecilia in corso di pulitura*



*Durante il restauro, particolare della veste di santa Cecilia in corso di pulitura*



*Durante il restauro, particolare della veste di santa Cecilia in corso di pulitura*



*Durante il restauro, particolare del dorso del carnefice in corso di pulitura*



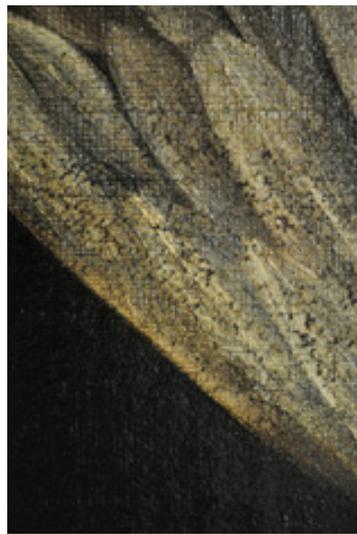
*Durante il restauro, particolare dello spartito dopo la pulitura*



*Durante il restauro, particolare della cornice, prove di pulitura graduale*



*Durante il restauro, particolare della cornice, stuccature*



*Durante il restauro, particolare delle ali dell'angelo a luce radente*



*Durante il restauro, particolare del panneggio dell'angelo in corso di pulitura*



*Durante il restauro, dopo la stuccatura*

XVII e XVIII secolo, l'importanza del *Martirio di santa Caterina* veniva posta nella giusta prospettiva storica, come opera centrale nella produzione dell'artista pisano, in fertile confronto con Bartolomeo Manfredi, con Cavarozzi, Tournier, i due Gentileschi e altri. Il recupero del dipinto ha favorito da allora la maggiore attenzione da parte degli studi storico-critici. Nel lungo e fondamentale articolo di ricostruzione della figura di Riminaldi e del suo *corpus*, Mina Gregori (1972, pp. 41-43) ha opportunamente messo in luce la centralità del *Martirio* nella produzione del maestro, insistendo in modo particolare sui rapporti con la cultura emiliana –

in particolare Reni e Lanfranco – che incidono fortemente sulla sua prima formazione caravaggesca. Quanto alla datazione, la studiosa ha proposto la prima metà del secondo decennio del secolo (1620-1625 ca) in relazione di antecedenza con il *Martirio di santa Bona* ordinato per la chiesa di San Martino a Pisa, eseguito quasi certamente a Roma dopo il marzo del 1624. Sulla base di queste aperture, anche Gianni Papi (1992, pp. 263-264; 2010) si è soffermato lungamente ad analizzare le complesse matrici stilistiche del dipinto, pensando a una cronologia scandita tra la fine del secondo e gli inizi del terzo decennio, appena un po' antecedente





*Dopo il restauro, particolare della veste di santa Cecilia*

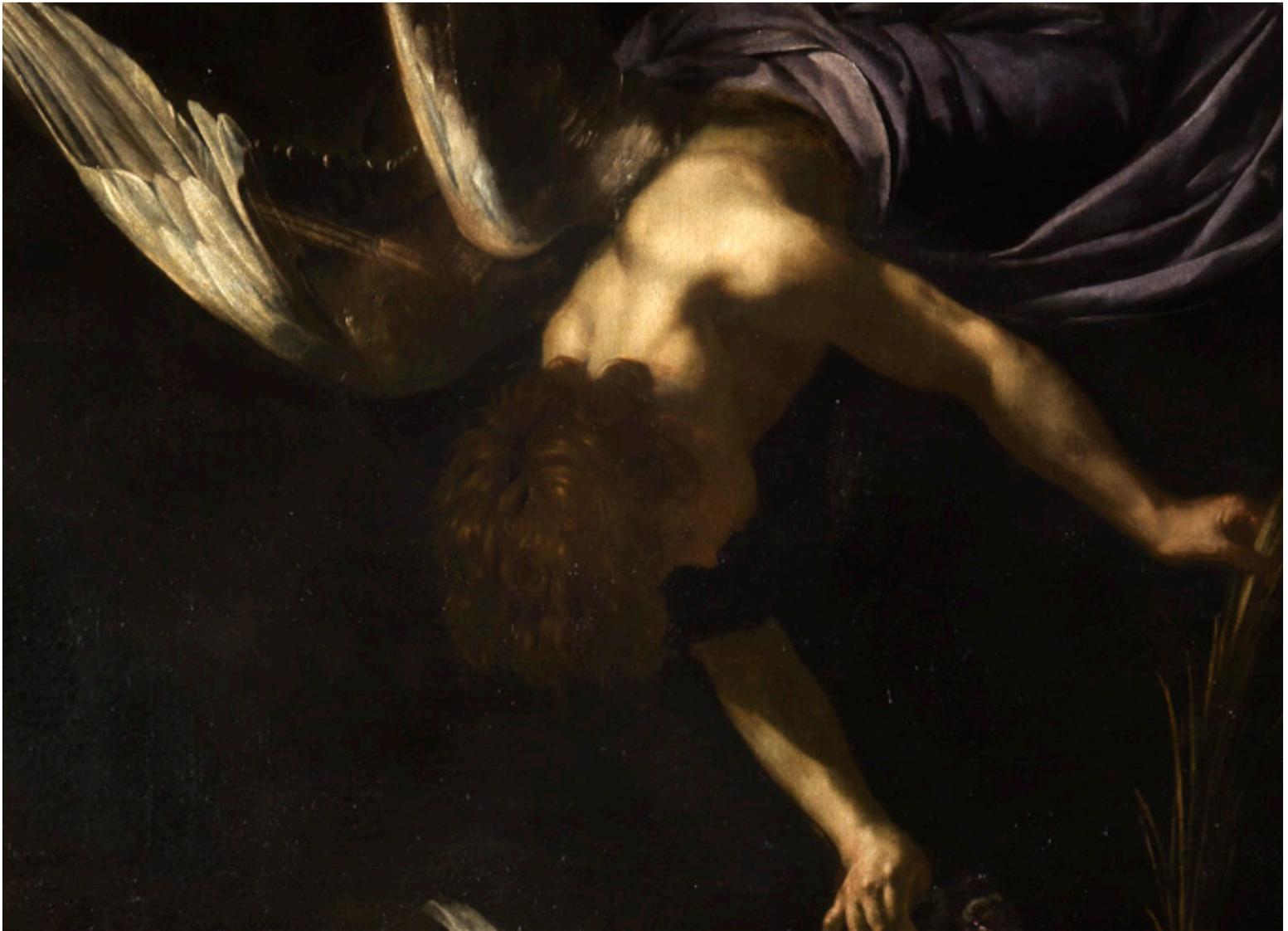
rispetto a quanto proposto dalla Gregori, e rilevando come «[...] Riminaldi si poneva su posizioni assai aggiornate, innestando su un impianto puramente caravaggesco (le due figure drammaticamente isolate sullo sfondo scuro, la violenza brutale dell'azione), esibito senza paure nella citazione puntuale dal carnefice del *Martirio di san Matteo* e nell'angelo che scende a

capofitto portando la corona di fiori e la palma del martirio, come nel grande testo a San Luigi dei Francesi, la sensualità più mondana delle novità vouetiane (soprattutto nel complicato panneggio e nelle sontuosità delle stoffe della veste della martire) e la 'morbidezza sentimentale' di matrice lanfranchiana e reniana (che la Gregori ben evidenzia nell'indifeso *décolleté* di

Cecilia). In tale contingenza l'atteggiamento del pisano presenta analogie con quello [...] di Cavarozzi – che era peraltro pittore di casa Crescenzi e che quindi anche per questa via non avrà mancato di interessare Orazio» (PAPI 1992). Alcune precisazioni di carattere documentario, giunte dagli studi di Franco Paliaga (2004, pp. 41-42) e la più recente proposta di avan-

zamento della datazione al 1625 da parte di Marco Pupillo (2009, pp. 85-113) completano il quadro della fortuna storico-critica della monumentale pala.

Il restauro eseguito nell'ambito di *Restituzioni* ha permesso di valorizzare pienamente le altissime qualità tecniche dispiegate dall'autore. E davvero la martire ci appare ora in tutta la sua sontuosità, quasi



*Dopo il restauro, particolare con l'angelo*

opulenta, mentre domina lo spazio tracciando con il suo corpo una sorta di diagonale che, partendo dalle mani legate e incrociate, procede verso sinistra lungo il busto per culminare nel capo, tirato repentinamente all'indietro dal carnefice, e nella mano di lui che con violenza inaudita le afferra i capelli per vibrare il colpo decisivo, mortale. Nonostante la scena sia ridotta nell'azione alle sole tre figure in primo piano, investite dal fascio di luce che da sinistra stacca e isola le forme rispetto all'oscurità di fondo, non mancano dettagli d'ambiente che solo con una visione ravvicinata si potranno apprezzare pienamente. Alla straordinaria,

flagrante natura morta di spartiti e strumenti musicali disposti ai piedi della martire corrisponde, in secondo piano sulla destra, il grande pilastro che ci fa intuire il più ampio spazio che doveva introdurre questo fotogramma con l'evidenza di un *coup de théâtre*. Questo brano di architettura, quasi più da intuire che da vedere, si intenderà meglio al confronto con la traduzione grafica di Anton Domenico Gabbiani, cui, come si è detto, spettò la redazione della copia destinata a sostituire sull'altare Scorzi la tela di Riminaldi ormai nelle disponibilità del Gran Principe Ferdinando. Servendosi di tale quinta scenica, Gabbiani poté adeguatamente

risolvere il problema posto dalla richiesta di allargare il dipinto sui lati, raddoppiando il pilastro e collocandovi, in posizione avanzata, un finto rilievo in pietra raffigurante una figura femminile decollata, evidente richiamo al destino di Cecilia. Il pittore cercò anche di uniformare il più possibile la cromia del fondo scuro originale con quella delle parti annesse, con discreto successo, se la pulitura recente ha potuto procedere a rimuovere vecchie vernici ossidate lasciate in loco dal precedente intervento.

#### Bibliografia

Anonimo sec. XVIII, *Vita e Opere...*, Biblioteca Magl., ms 60, vol I ins. 31,

cc. 712-713; DA MORRONA 1787-1793, ed. 1812, II, pp. 502-503; LONGHI 1943, p. 55, n. 73; BOREA 1970, pp. 24-26; GREGORI 1972, p. 55; PALIAGA 2004, pp. 41-43; PUPILLO 2009, pp. 85-113.

38. Jusepe de Ribera  
(Játiva, Valencia 1591 - Napoli 1652)  
*San Francesco in meditazione*  
1643

*tecnica/materiali*

olio su tela

*dimensioni*

103 × 77 cm

*iscrizioni*

sul lato destro, a metà altezza:  
«Jusepe de Ribera español 1643»

*provenienza*

collezione principe Mattias  
de' Medici

*collocazione*

Firenze, Galleria Palatina  
(inv. 1912 n. 73)

*scheda*

Fausta Navarro

*restauro*

Studio Monti di Anna Teresa Monti

con la direzione di Fausta Navarro  
(SSPSAE e per il Polo Museale  
della Città di Firenze)

*indagini diagnostiche*

Art-Test, Firenze

« INDICE GENERALE

La presenza nelle collezioni fiorentine di questo capolavoro del pittore spagnolo, naturalizzato napoletano, Jusepe de Ribera, si deve al principe Mattias de' Medici (1613-1667), terzogenito di Cosimo II e di Maria Maddalena d'Austria. Sebbene destinato da bambino al sacerdozio – un celebre dipinto di Giusto Suttermans negli appartamenti reali di palazzo Pitti lo raffigura nel 1627, all'età di quattordici anni, vestito in abiti ecclesiastici –, Mattias scelse, poi, ancora giovanissimo, la carriera militare. Designato al comando dell'armata medicea nella terza fase della Guerra dei Trent'anni, insieme al fratello Francesco, nel 1632 raggiunse le truppe imperiali in Germania contribuendo in maniera decisiva alla vittoria nelle battaglie di Lützen e di Nördlingen, e nell'assedio di Ratisbona, in Baviera, dove però l'amato fratello Francesco morì di peste a soli vent'anni.

Fu solo nel 1644, dopo la fine della guerra per il ducato di Castro fra papa Urbano VIII e il duca di Parma Odoardo Farnese, sostenuto dai Medici, che Mattias poté concludere la sua carriera militare per fare ritorno in Toscana. Qui riprese a coltivare i suoi interessi nel campo delle arti e a farsi promotore di importanti iniziative teatrali, che gli meritavano la fama di «serenissimo, vero mecenate dei virtuosi» (MAMONE c.d.s.). La collezione di dipinti, sculture, orologi, strumen-

ti scientifici, libri, arredi e carrozze del principe Mattias fu allestita nella villa di Lappoggi, dono del fratello, il granduca Ferdinando II, per ricompensa dei servizi militari, divenuta ben presto luogo di svago di fama europea (GAVILLI 2000, pp. 257-286). Pur non potendo gareggiare con le vastissime raccolte, frutto dell'appassionata e prolungata attività collezionistica dei fratelli, il cardinale Giovan Carlo e il cardinale Leopoldo, quella di Mattias fu tuttavia considerevole, costituita a specchio del suo gusto eclettico, incline alle arti decorative e alla scelta di pezzi rari e curiosi, nel solco delle *Wunderkammern* del tempo. La quadreria era dotata di opere di maestri antichi e moderni, e comprendeva soprattutto dipinti appartenenti, nella scelta dei soggetti, ai generi cosiddetti "minori": paesaggi, battaglie, bambocciate, caricature e nature morte. Intorno alla corte radunata nella villa di Lappoggi gravitarono importanti artisti di cui Mattias divenne grande estimatore e mecenate, fra i quali Livio Mehus e il pittore-soldato Jacques Courtois, detto il Bergognone, specializzato nel genere delle battaglie, che era particolarmente consono alla personalità del principe-generale. Nell'ultimo decennio della sua vita, il principe intensificò l'acquisto di dipinti di soggetto mitologico e religioso, preferendo artisti come il senese Raffaello Vanni, il perugino

Gian Domenico Cerrini e il pistoiese Giacinto Gimignani (RUDOLPH 1972, p. 191). È presumibile che a questi anni risalga l'acquisto anche del *San Francesco in meditazione* di Ribera.

La fama del pittore spagnolo a Firenze era ben consolidata fin dal secondo decennio del Seicento e la ricerca delle sue opere si era concretizzata con il *revival* riberesco della metà degli anni Quaranta del secolo, grazie anche all'arrivo nelle collezioni gentilizie di tele raffiguranti mezze figure di apostoli e santi, tipiche della produzione del pittore. Nella raccolta dello zio di Mattias, il cardinale Carlo (1596-1666), erano pervenuti, infatti, due dipinti raffiguranti *Santa Maria Egiziaca* e *San Girolamo*, presto donati al marchese Carlo Gerini, oggi al Musée Fabre di Montpellier e al Museum of Fine Arts di Boston (E. Fumagalli, in *Filosofico umore* 2007, p. 36). Fin dal 1641 era presente, inoltre, nelle raccolte di Maria Maddalena d'Austria nella villa di Poggio Imperiale, la tela con le due mezze figure di *San Pietro* e *san Paolo che disputano*, e altre opere riberesche, ancora non identificate con sicurezza, figuravano negli inventari medicei e in quelli delle raccolte delle famiglie nobili, fra cui i Capponi e i Del Rosso (*Caravaggio e caravaggeschi* 2010, pp. 222, 340).

Intorno al 1655 il principe Mattias, ormai avanti con l'età, ritornò

al proposito di vestire la porpora cardinalizia e moltiplicò le devote pratiche religiose. È ben comprensibile, dunque, come un dipinto d'intensa religiosità come questo *San Francesco* potesse incontrare il suo gusto e certo non gli fu estraneo il pensiero che il santo raffigurato portava lo stesso nome del fratello prediletto Francesco, prematuramente scomparso, con cui aveva condiviso le scelte più importanti. Il dipinto è citato nell'inventario della villa del 1659 con il corretto riferimento «alla mano dello Spagnoletto» e una seconda volta in quello del 1669 (*Caravaggio e caravaggeschi* 2010, pp. 226, 340). Il principe Mattias lo aveva riservato all'ambiente di maggiore raccoglimento spirituale della sua dimora, la stanza da letto.

L'opera, con la raffigurazione in primo piano del teschio nelle mani del santo, costituiva evidentemente non solo un forte *memento mori*, spingendo a una profonda riflessione sulla caducità del destino umano, ma invitava anche alla meditazione escatologica sul compimento del tempo nella vita futura. L'immagine sottolinea il percorso spirituale di Francesco che, specchiandosi nel teschio che stringe fra le mani, ottiene la rivelazione della Gerusalemme Celeste e, alzando gli occhi verso il cielo, è inondato dalla luce dello spirito che gli mostra la visione del 'non ancora'. È noto, infatti, come le





Prima del restauro

principali fonti francescane, nel narrare il transito di san Francesco, insistono sul concetto di morte come 'porta della vita'.

Il riferimento al santo e alla spiritualità escatologica francescana permette di percepire i significati più profondi del dipinto, nel quale l'omonimia fra il giovane e amato fratello morto e la raffigurazione del frate d'Assisi consente l'elaborazione e il riscatto del lutto familiare nella certezza della resurrezione celeste; nello stesso tempo i temi spirituali connessi all'immagine del santo offrono all'ormai anziano e devoto Mattias il tema centrale della riflessione sulla propria morte, nel percorso intimo e individuale dell'*ars moriendi*.

Simili motivazioni e una sensibilità religiosa ancor più profondamente radicata dovettero animare il gran-

duca Cosimo III nel momento in cui, in seguito alla morte di Mattias e al trasferimento dell'opera nella guardaroba di Palazzo Vecchio, scelse il *San Francesco in meditazione* per serbarlo, al pari di Mattias, alla sua stanza da letto dell'appartamento in palazzo Pitti (CONTI 1984, pp. 65, 68, 80).

La vita austera e penitente condotta da san Francesco dovette sembrare al granduca un modello altissimo di quello stato di 'santità' al quale egli stesso aspirava e la capacità d'intensa comunicazione emotiva posseduta dalle figure dei santi di Ribera corrispondeva pienamente anche al gusto del granduca. Un'immagine – questa – talmente amata che nella stessa stanza da letto Cosimo volle avere anche una copia della testa del *San Francesco*, miniata dal frate cappuccino padre



Prima del restauro, a luce radente

Ippolito Galantini, oggi nella Galleria degli Uffizi (inv. 1890/6718). Ancora conservato negli stessi ambienti di palazzo Pitti nel 1761, il *San Francesco in meditazione* figura, poi, nella sala di Giove della nascente Galleria Palatina con la corretta attribuzione a Ribera, come testimonia il cosiddetto "Inventario parlante" dei dipinti che si andavano distribuendo negli appartamenti privati del granduca Pietro Leopoldo a palazzo Pitti, recante la data del 1782 (Manoscritto Riccardiano 4211, c. 25). Pertanto la citazione di un *San Francesco* di Francesco Vanni nella sala di Apollo – che compare nelle guide della Galleria Palatina di Francesco Inghirami (1819, p. 27; 1828, p. 29; 1834, p. 22) rilevata da Evelina Borea (in *Caravaggio e i caravaggeschi* 1970, p. 110) potrebbe non

riferirsi a questo dipinto. L'assegnazione dell'opera a Ribera, che figura nell'incisione del calcografo regio Luigi Bardi (1837, I), sarà poi regolarmente mantenuta nelle guide della galleria.

Non stupisce che il *San Francesco* di palazzo Pitti – contraddistinto da una qualità altissima – abbia sempre goduto di un particolare apprezzamento; anche la critica moderna è concorde nel ritenere che sia una delle versioni più riuscite nell'ambito della vastissima produzione di figure di santi, martiri e anacoreti raffigurati a mezzo busto – e di carattere dunque più devozionale – del pittore spagnolo (E. Borea, in *Caravaggio e i caravaggeschi* 1970, p. 110; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, vol. 2, pp. 328-329). Sono note due repliche autografe, di cui una



*Durante il restauro, prove di pulitura*



*Durante il restauro, a pulitura ultimata*



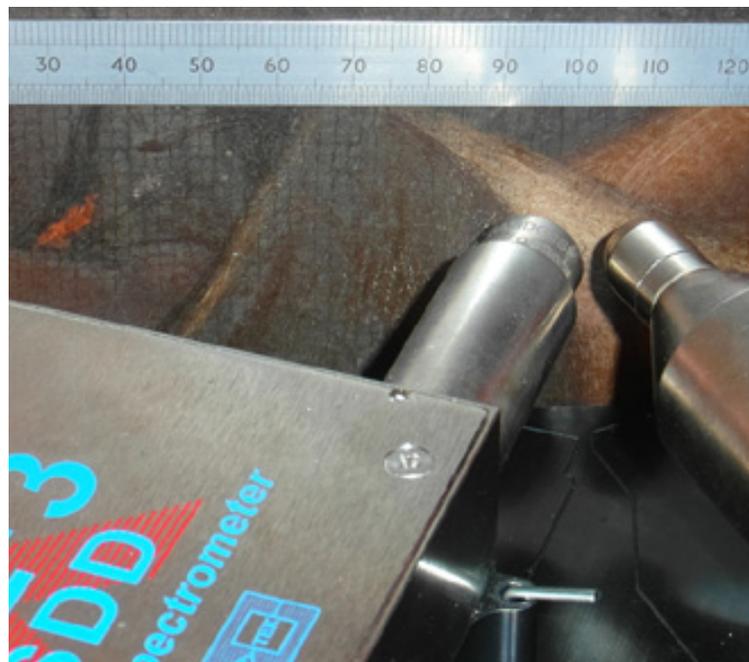
*Durante il restauro, particolare con il pentimento in evidenza della manica del saio*



*Durante il restauro, particolare della manica in riflettografia*



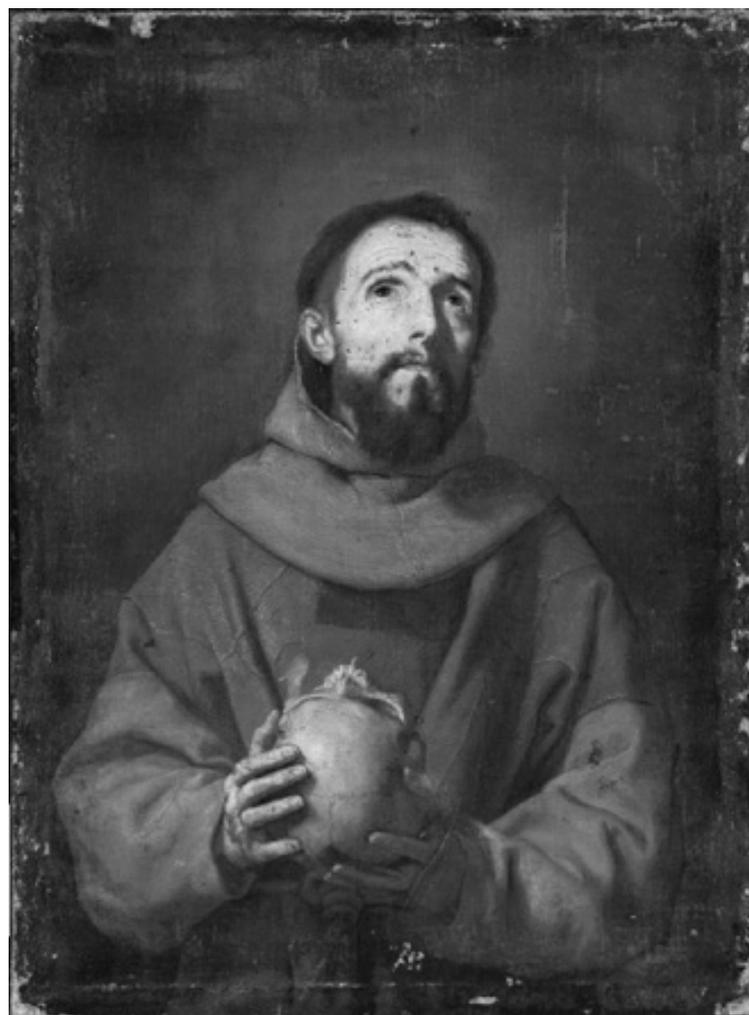
*Durante il restauro, stato di conservazione della tela*



*Durante il restauro, particolare, acquisizione XRF*



*Durante il restauro, dopo la stuccatura*



*Dopo il restauro, riflettografia scanner*



*Dopo il restauro, particolare delle mani di Francesco che stringono il teschio*

di dimensioni leggermente ridotte (SPINOSA 2006, pp. 364-365, n. A294) e una copia di formato ottagonale nel Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze, appartenente alla serie con apostoli e santi dello stesso formato, realizzata da pittori fiorentini intorno alla metà del Seicento (BELLOSI 1977, pp. 243-244).

Il restauro ha liberato la tela da molteplici strati di vernice ingiallita, frutto delle secolari 'manutenzioni' che hanno riguardato i dipinti della Galleria Palatina, e ci ha davvero 'restituito' un capolavoro degli anni maturi di Ribera. Attraverso il recupero della cro-

mia originale, grazie alla sapiente pulitura condotta da Anna Teresa Monti, la tela risalta in tutta la sua sostenuta bellezza pittorica e, nella sintesi efficacissima di resa fedele del dato naturale e di preziosità di stesure cromatiche, perviene in ultima analisi a straordinari esiti d'intensità comunicativa.

Sul fondo unito e scuro della tela spiccano la morbidezza del volume e delle forme del santo di una luminosità intensa e di grande valore atmosferico, nel passaggio dalle tonalità più chiare attorno alla testa a quelle più ombrose del fondo. Appaiono oggi, con un risalto nuovo, particolari di grande naturalismo che ripropongono le

soluzioni di vigoroso 'tenebrismo' della produzione giovanile, ma con ben altra sensibilità al colore e alla luce, risultati del processo di accrescimento e impreziosimento cromatico e luministico di ascendenza neoveneta e vandyckiana, sviluppato dal pittore spagnolo fin dagli anni Trenta del Seicento. Si tratta dei particolari fisici del corpo del santo resi con un'aderenza assoluta alle testimonianze tramandate dalle fonti francescane sull'aspetto della ferita sanguinante del costato e delle mani stigmatizzate, nella rappresentazione della qualità quasi tattile del panno e delle cuciture con il filo chiaro delle toppe del saio. Il teschio in primissimo

piano, dipinto anch'esso con una materia pittorica di straordinaria fluidità, rammenta le parole del biografo napoletano Bernardo De Dominici, che sottolineava la bellezza di quelle «teste di morte, anche diverse, e così vere, che hanno del meraviglioso» (DE DOMINICI 1742-1745, vol. 3, p. 18).

Le indagini riflettografiche hanno messo in evidenza un pentimento che ha determinato la modifica della mano sinistra e della manica del saio. In un primo momento il pittore aveva dipinto la mano con il pollice inserito nella parte cavernosa del teschio che – quindi – non era visibile, né lo era il dito mignolo. In seguito al ripensamento, l'ar-

tista ha deciso di mostrare l'intero dito pollice che stringe il teschio e, di conseguenza, ha modificato l'andamento del panneggio della manica che si allunga a coprire il dorso della mano. Le analisi XRF condotte sull'opera hanno confermato che la materia con la quale è stato ampliato il panneggio della manica è costituito dagli stessi elementi presenti nelle altre zone del panneggio, analizzate anch'esse dalla medesima indagine.

Il dipinto, sottoposto a un intervento di rifoderatura nel 1970 in occasione della mostra *Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, risultava fortemente alterato nei suoi valori cromatici a causa della presenza di diversi strati di vernici e sostanze cerose; erano evidenti, inoltre, alcuni sollevamenti della pellicola pittorica e numerosi ritocchi alterati. È subito apparsa prioritaria l'operazione di consolidamento degli strati pittorici eseguita ove necessario con adesivo termoplastico sottovuoto. Parallelamente si è palesata la necessità di restituire all'immagine i valori cromatici originali, liberandola gradualmente dai materiali di restauro soprammessi nei secoli. L'assottigliamento graduale di tali sostanze, riconosciute selettivamente e affrontate per stratificazione, è stato operato con solventi mantenuti in sospensione in un supportante neutro e con il controllo del microscopio. La vecchia foderatura – che si è deciso di lasciare per le caratteristiche della tela originale dal filato molto sottile e rado e per le condizioni di estrema fragilità – aveva provocato un leggero schiacciamento del colore sulla nuova tela, ravvisabile soprattutto sul viso del santo; la rimozione delle vernici di restauro ingiallite che marcavano l'impronta dei fili della tela, determinando un'antiestetica 'quadrettatura' del colore, ha consentito di attenuare l'effetto di interruzione delle pennellate originali. Dal momento che il vecchio telaio si presentava imbarcato e aperto agli angoli – in una parola: non più funzionale – si



*Dopo il restauro, particolare del volto di san Francesco*

è resa necessaria la sua sostituzione con un nuovo telaio con incastri a espansione e listello distanziatore. Nel rispetto della decisione di mantenere la vecchia foderatura e al fine di tensionare il dipinto sul nuovo telaio, sono state applicate delle strisce perimetrali di tela precedentemente trattata.

#### Bibliografia

Manoscritto Riccardiano 4211, c. 25; DE DOMINICI 1742-1745, vol. 3, p. 18; INGHIRAMI 1819, p. 27; INGHIRAMI 1828, p. 29; INGHIRAMI 1834, p. 22; BARDI 1837, I; E. Borea, in *Caravaggio e i caravaggeschi* 1970, p. 110; RUDOLPH 1972; BELLOSI 1977; CONTI 1984, pp. 65, 68, 80; GAVILLI 2000, pp. 257-286; M. Chiarini, in *La*

*Galleria Palatina* 2003, pp. 328-329; SPINOSA 2006, pp. 364-365, n. A294; E. Fumagalli, in *Filosofico umore* 2007, pp. 36 e 226; *Caravaggio e caravaggeschi* 2010, pp. 222, 226, 340; MAMONE c.d.s.

39. Corallai trapanesi e orefici lombardi  
*Calice*  
seconda metà del XVII secolo (*ante* 1683)

*tecnica/materiali*

rame lavorato a getto e in lamina, sbalzato, cesellato o rifinito al tornio, ottone a getto e tornito, argento in lamina lavorata a martello, dorature ad amalgama di mercurio, corallo a incrostazione, ceralacca

*dimensioni*

22,2 × 13,6 cm (diam. coppa 8,3 cm)

*provenienza*

Carlo Francesco Airoidi (1637-1683)

*collocazione*

Milano, Duomo, Tesoro di San Carlo

*scheda*

Paola Venturelli  
Franco Blumer

*restauro*

Franco Blumer

con la direzione di Emanuela Daffra  
(SBSAE Milano)

« INDICE GENERALE

Il calice presenta un piede esalobato mistilineo, con alta fascia inclinata e bordo piatto sporgente, ricoperto fittamente da elementi decorativi a tutto tondo di corallo rosso (baccelli, fiori, foglie lanceolate, testine cherubiche e di putto, angeli, trofei vegetali ecc.); tali elementi rivestono anche il fusto a balaustro, con nodo a bulbo schiacciato, i rochetti di raccordo e il sottocoppa, che presenta un margine smerlato; il sottopiede in lastra di rame dorato è decorato da ornati a girali.

Il sontuoso manufatto pervenne al Tesoro di San Carlo del Duomo di Milano il 25 settembre 1683 (FRIGERIO 1739, pp. 90-91), adempiendo le volontà testamentarie di Carlo Francesco Airoidi (1637-1683), appartenente a una delle famiglie più importanti della Lombardia spagnola, morto a Milano il 7 aprile (dopo essere stato creato abate di Sant'Abbondio nella diocesi di Cremona, venne nominato nel 1668 da Clemente IX internunzio nelle Fiandre; lasciata la nunziatura nel 1673 fu consacrato arcivescovo *in partibus* di Edessa e nominato vescovo assistente al soglio pontificio; nunzio a Firenze e a Venezia, si trasferì a Milano nel 1678; cfr. BARNI 1960, p. 539; VENTURELLI 2011).

Citato nelle fonti relative al Duomo di Milano a partire da Besozzo (1694, pp. 49-50; cfr. VENTURELLI c.d.s. b, il calice è stato presentato brevemente da Mia Cinotti (in

BOSSAGLIA, CINOTTI, I, 1978, n. 47, p. 67) che ha proposto un'assegnazione a manifattura «siciliana» della seconda metà del XVII secolo, rilevando la mancanza di «circa il 15% dei coralli» (durante il restauro Franco Blumer ha invece osservato che la perdita dei coralli ha raggiunto il 20% del totale originario); Margherita Superchi ed Elena Sesana, che ne hanno analizzato i materiali (SUPERCHI, SESANA 1986, p. 35) hanno circoscritto l'area di produzione a Trapani. Più ampie analisi (VENTURELLI 2011; vedi anche EAD. c.d.s. a, hanno confermato l'assegnazione in direzione trapanese, come rivelano i minuscoli moduli decorativi di corallo lavorato a basso o alto rilievo, fissati sul supporto metallico dorato (secondo la tradizione artigiana trapanese erano impiegati, infatti, rame e bronzo, spesso dorati, raramente il più prezioso argento) mediante fili e pernetti di metallo, utilizzando la tecnica detta 'della cucitura'; tipicamente secentesca, era usata in sostituzione della più antica tecnica del 'retro-incastro', consistente nell'inserire gli elementi decorativi in fori equivalenti della lamina metallica, assicurandoli con cera e pece; i prodotti eseguiti dai maestri trapanesi, già attivi e famosi per la lavorazione del corallo nel XVI secolo, erano generalmente affidati a venditori ambulanti di spezie ('zafferanari') che avevano una capillare rete di vendita in tut-

ta l'isola (vedi DI NATALE 2001, pp. 22-69; ID. 2002; ID. 2003; ID. 2008). La sagoma del piede del calice, allargata e polilobata, con alta fascia leggermente inclinata ornata da una successione di volti cherubici e innesto al fusto caratterizzato dal motivo di foglie lanceolate, trova invece diretto riscontro in oreficerie secentesche eseguite tra Milano e l'area del comasco (P. Venturelli, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 322-324, nn. 409-411), essendo tipica della produzione trapanese di oggetti a uso ecclesiastico la base tonda modanata con orlo perlinato, in esemplari talvolta ravvivati da inserti decorativi smaltati (cfr. le opere nella collezione di coralli siciliani della Banca Popolare di Novara; I *coralli* 2000, pp. 27, 32, 34-35, nn. 25, 34, 40-41). Si può quindi ipotizzare (VENTURELLI 2011) che il calice, presumibilmente inviato a Carlo Francesco da qualche personaggio del ramo degli Airoidi trasferiti agli inizi del XVII secolo a Palermo, sia stato realizzato in Sicilia da maestranze trapanesi in collaborazione con qualche orefice lombardo. Tra Cinque e Seicento numerosi artisti lombardi attivi nell'ambito delle arti preziose risultano infatti attestati nell'isola (molti i comaschi, cfr. P. Venturelli, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 343-344, n. 450; al seguito di Francesco Ferdinando d'Avalos d'Aquino, marchese di Pescara, viceré di Sicilia dal 1568

al 1571, arriverà anche il celebre Annibale Fontana, intagliatore di pietre dure, medaglista e scultore, documentato a Palermo il 31 marzo 1570, cfr. VENTURELLI 2005, p. 220; EAD. c.d.s. a. Milanese è, per esempio, l'orefice Giovanni Paolo Bescapé, documentato a Trapani dal 1594, che lavora con il cognato, l'orafo Francesco Prisci (cfr. DI NATALE 1995, pp. 21-22, e note 134, 145, p. 43; i Bescapé figurano nelle matricole degli orefici di Milano dal 1467 al 1625; cfr. ROMAGNOLI 1977, *sub* indice); console degli orefici locali tra 1613 e 1614, è attivo ancora nel 1621 (DI NATALE 2000, pp. 77-78, 81; ID. 2008, p. 81). Tra 1573 e 1594 a Palermo lavora l'orefice milanese Piero Cazzola (o Cassola), forse il capostipite degli artigiani documentati all'inizio del XVII secolo, cui appartenne Marta che sposa nel 1606 l'orafo palermitano Leonardo Montalbano, autore dell'ostensorio (1640-1641 ca) della chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella di Palermo, la celebre *Sfera d'oro* (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia), e nel 1652 della corona della *Madonna della Visitazione* della chiesa Madre di Enna (cfr. DI NATALE 2000, p. 133); console degli orafi cittadini tra 1623 e 1624 fu Iacobo Lombardo (BARRAJA 1996a, p. 27). Documentate sono anche collaborazioni tra corallai trapanesi, orefici siciliani e altri di origine invece lombarda (cfr. M.C. Di Natale, in *L'arte del*



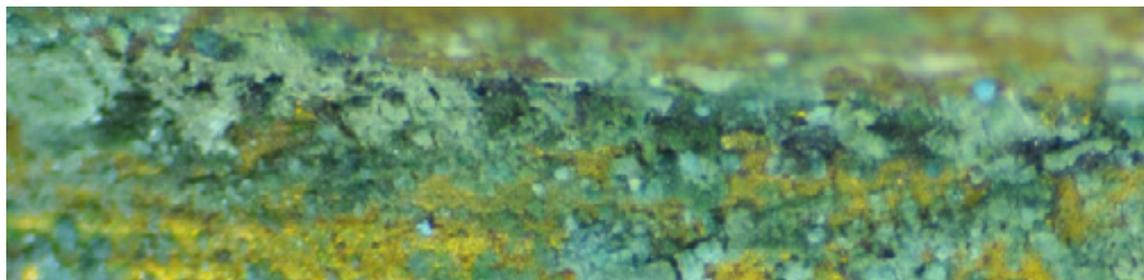
*Dopo il restauro*



*Prima del restauro*



*Particolare, prima e dopo la pulitura laser*



*Durante il restauro, particolare del piede, particelle d'oro in sospensione tra i sali di corrosione*



*Durante il restauro, smontaggio*



*Durante il restauro, particolare della gola, test di pulitura laser*



*Durante il restauro, particolare del nodo, sali di corrosione*

*corallo in Sicilia* 1986, p. 288, n. 116; ABBATE 2001b), come quella tra l'argentiere trapanese Andrea de Olivieri, l'orefice attivo a Palermo Marzio Cazzola e il corallaio trapanese Thomas Pompeiano durante il secondo decennio del XVII secolo (cfr. DI NATALE 1989, pp. 147 e 219-220, n. II,44; per i Cazzola, cfr. BARRAJA 1996b, pp. 105-120).

Per la diffusione e l'apprezzamento delle oreficerie siciliane in Lombardia, contribuirà notevolmente il ripetuto invio di manufatti offerti quali doni alle chiese dei propri paesi di origine dalla folta compagine lombarda residente nel capoluogo siciliano (VENTURELLI 2011). P.V.

Le parti metalliche del calice sono realizzate in lamina di ottone tornita per il nodo, gole e sottocoppa, in ottone a getto per il piede, in rame sbalzato e cesellato per il fondello e in argento tirato a martello per la coppa. Ogni pezzo è stato poi, a eccezione della parte esterna della coppa, dorato ad amalgama di mercurio. Vi sono applicazioni di decine di coralli a madrepora (ancora presenti all'80%) con filo di ottone ritorto e sigillato all'interno del manufatto con mastice a base di ceralacca.

Il calice, composto da nove elementi, è stato smontato in tutte le sue parti: fondello, piede, gola, nodo (tre pezzi), goletta, sottocoppa e coppa; questo ha consentito di verificare il sistema di assemblaggio delle innumerevoli decorazioni in corallo intagliato, realizzate in dimensioni da un minimo di 2 mm a un massimo di 9 mm, munite sul verso di due forellini attraverso i quali passano altrettanti fili di metallo giallo con diametro di 0,4 mm inseriti nei fori corrispondenti sulla parte metallica, attorcigliati e fissati con una stuccatura a base di ceralacca. I coralli (dei quali il 20% è andato perduto) risultano poco leggibili in quanto i depositi di colore nero e grigio chiaro accumulatisi nel tempo ne impediscono la definizione. Il luogo inadatto, nel quale per troppi anni è stato conservato il calice, ha favorito in modo esponenziale il formarsi di composti salini di alterazione, che in diverse zone hanno provocato il sollevamento di particelle d'oro causandone la definitiva perdita.

Per l'intervento di pulitura è stata scelta la tecnologia laser in quanto si è dimostrata l'unica in grado di risolvere le diverse problematiche presenti su materiali così diversi tra loro, mantenendo sempre una condizione di sicurezza. Con la metodologia tradizionale la pulitura sarebbe risultata molto più complessa anche per l'impossibilità di utilizzare solventi, che avrebbero causato lo scioglimento immediato della ceralacca presente. L'eleva-

*Dopo il restauro, particolare del nodo*

ta efficienza nel processo ablativo ha evidenziato quindi l'ottimale e inaspettato livello di pulitura anche sul corallo (tuttora inesistente la letteratura a riguardo). Le basse fluenze e le ridotte dimensioni degli spot hanno consentito di intervenire sugli esigui spazi di superficie metallica intercalati ai coralli, sui fili di fissaggio e negli stessi fori,

rimuovendo totalmente i composti salini, escludendo qualsiasi effetto di alterazione termica. Le ossidazioni di colore nero presenti sulla tazza sono state rimosse con soluzione alifatica. I pochi coralli salvati da precedenti cadute sono stati ricollocati utilizzando filo d'oro con spessore di 0,2 mm. Tutta la parte metallica del manufatto è

stata verniciata con protettivo antiossidante Paraloid B44 e infine il calice è stato rimontato. F.B.

Bibliografia  
VENTURELLI 2011, pp. 53-59.



40. Giovanni Giuseppe Piccini  
(Nona di Vilminore di Scalve, Bergamo 1661-1725)  
*Inginocchiatoio*  
primo decennio del XVIII secolo

*tecnica/materiali*  
legno di noce e legno di bosso  
scolpito, intagliato

*dimensioni*  
212 × 121,5 × 49 cm

*provenienza*  
Lugano, chiesa di Santa Maria  
degli Angeli

*collocazione*  
Milano, Museo Poldi Pezzoli  
(inv. 1158)

*scheda*  
Chiara Spanio

*restauro*  
Luciano Gritti

con la direzione di Sandrina Bandera  
(SBSAE Milano) e Annalisa Zanni  
(Museo Poldi Pezzoli)

#### « INDICE GENERALE

L'inginocchiatoio, realizzato in legno di noce e in legno di bosso, presenta il piano di preghiera sostenuto da due montanti a doppia voluta intrecciati da ricchi motivi vegetali che inquadrano il medaglione trilobato centrale circondato da girali d'acanto, dove è raffigurato *Daniele nella fossa dei leoni*. Il profeta, che si trova in una fossa circolare, chiusa da alte mura, è circondato da sette leoni e guarda, con le braccia incrociate sul petto in posizione orante, verso l'alto a sinistra da dove arriva il profeta Abacuc trasportato in volo da un angelo. L'angelo sostiene Abacuc per i capelli e quest'ultimo regge tra le braccia una pentola con la minestra per Daniele (la scena si rifà al racconto biblico – *Daniele* 14, 31-39 – dove si narra come Daniele, messo nella fossa con sette leoni da re Ciro, vi rimase per sei giorni e non solo rimase illeso, ma non morì di fame grazie all'intervento di Dio che mandò un angelo dal profeta Abacuc affinché portasse della minestra e del pane a Daniele per sfamarlo, cfr. SCHLOSSER 1968-1976, vol. I, coll. 469-473). L'alzata, dall'andamento elaborato con una formella centrale dove, fra ornati fitomorfi e due zampe leonine, si aprono le fauci di un mostro al cui interno è rappresentato il *Purgatorio* (cfr. BRAUNFELS 1968-1976, vol. II, coll. 16-20), affollato da numerose anime, con

ai lati una donna che versa dell'acqua risanatrice e un uomo, con la bocca bendata, che aiuta un'anima purgante a sollevarsi, mentre al centro una delle anime leva una preghiera verso il cielo. Alle estremità del gradino sono inseriti, in due piccoli vani, *Nettuno* (HALL 1993, pp. 298-299), a sinistra, vecchio, barbuto, con capigliatura folta e con lo sguardo fiero mentre cavalca le acque sul suo delfino e, a destra, *Eolo* (HALL 1993, p. 158), con il capo inclinato verso sinistra, vestito con un ampio mantello, con calzari alati, finemente decorati, raffigurato mentre soffia con le guance rigonfie. *Nettuno* ed *Eolo* sono separati dalla formella centrale da due riquadri che contengono, a sinistra, lo stemma della Chiesa, con il triregno e le chiavi di san Pietro, e, a destra, quello della Sinagoga, con il candelabro a sette bracci. Sopra ciascuno stemma sono infatti scolpiti, in legno di bosso, un pontefice, in atto di calpestare con il piede destro i libri eretici e con attributi ecclesiastici fra le mani, e un rabbino con le Tavole della Legge: rispettivamente la *Chiesa* e la *Sinagoga* (cfr. GREISENEGGER 1968-1976a, vol. I, coll. 562-569; ID. 1968-1976b, vol. I, coll. 569-578). La *Chiesa* e la *Sinagoga* fuoriescono da due cortine sostenute da angioletti in legno di bosso (a destra se ne conserva uno solo, mentre uno dei due a sinistra è stato rifatto come vedremo) e

guardano verso il centro dell'alzata dove è scolpito il medaglione mistilineo in legno di bosso raffigurante la *Discesa dalla croce* (cfr. REAU 1957, II/2, pp. 513 ss.; BOSKOVITS, JASZAI 1968-1976, vol. II, coll. 590-595). Il rilievo è collocato entro un riquadro rettangolare cosparsa da un intaglio decorativo a girali d'acanto, dove trovano posto i quattro *Evangelisti*, ciascuno contraddistinto dal suo attributo (*San Matteo* con il braccio destro appoggiato sul capo dell'angelo, *San Giovanni* che intinge la penna nel calamaio sostenuto dall'aquila, *San Luca* con la gamba destra appoggiata sul capo del bue e *San Marco* con il Vangelo appoggiato sulla testa del leone). Gli *Evangelisti* (NILGEN 1968-1976, I, coll. 696-713), autori dell'episodio evangelico, sono collocati attorno alla scena principale dove Gesù Cristo sul monte Calvario, fra i due ladroni, viene calato dalla croce. In cima a due scale addossate alla croce, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo stanno togliendo i chiodi dalle sue mani e la corona dal suo capo (Giuseppe d'Arimatea è l'uomo ricco, membro considerato del sinedrio, e di solito è colui che ha il privilegio di ricevere il corpo di Cristo fra le braccia, mentre Nicodemo, nella tradizione considerato più povero e umile, vestito come uno del popolo, stacca i chiodi. Nella scena in questione è san Giovanni che riceve il corpo del Cristo fra le braccia,

e dunque si ritiene che, mentre Nicodemo sia riconoscibile perché affaccendato a liberare le mani del Cristo dai chiodi, con le maniche rigirate fino ai gomiti, Giuseppe d'Arimatea sia identificabile per l'attenzione e la grazia straordinaria impiegate nel togliere la corona di spine, afferrata delicatamente con un lembo del suo vestito, cfr. KASTER 1968-1976, vol. VIII, coll. 203-205). Davanti, su un'altra scala, san Giovanni Evangelista ha afferrato il corpo esanime del Cristo, mentre intorno altri due uomini si prestano ad aiutare: uno, sulla scala destra, con la tenaglia in tasca, è pronto ad afferrare il corpo del Salvatore con le braccia tese, l'altro, aggrappato ai piedi della croce, è impegnato a ribattere i chiodi dai piedi di Gesù. In primo piano la Vergine, svenuta, è sostenuta da santa Maria Maddalena, mentre le altre due donne si protendono verso di lei per soccorrerla. La Maddalena ha il viso solcato dalle lacrime. Davanti alla croce del buon ladrone è raffigurato un soldato a cavallo, identificabile molto probabilmente con Longino. Sulla destra, in un angolo, si scorge parte del sarcofago scopercchiato, mentre sullo sfondo si riconosce la città di Gerusalemme e la folla che vi fa ritorno. Ai lati dell'alzata, su due mensole, sono scolpiti in legno di bosso *Elia*, a sinistra, appoggiato al bastone, raffigurato mentre si copre il capo per ripararsi dalla pioggia (cfr. 1 *Re*



*Dopo il restauro*



*Prima del restauro*

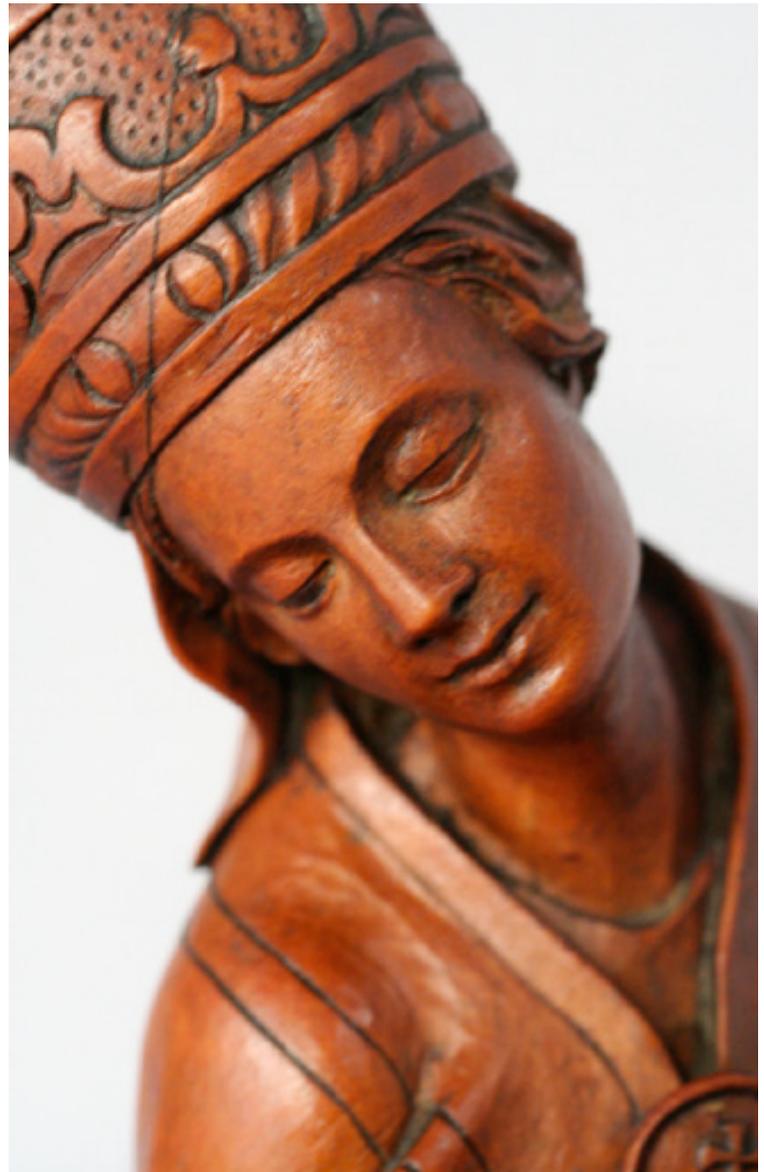
18. Il gesto di Elia si riferisce alla pioggia inviata da Dio su Israele dopo un lungo periodo di siccità. Elia aveva predetto al re Acab, infedele a Dio, un tempo di siccità. Per riportare il re vicino al Dio di Israele, Elia sfida i sacerdoti di Baal in un sacrificio sul monte Carmelo. Nonostante le ripetute invocazioni Baal non risponde, mentre Dio si manifesta. I sacerdoti di Baal vengono uccisi e l'ira di Dio si placa e «pioggia cadde a dritto», cfr. **BOBER 1968-1976**, vol. VII, coll. 118-121), e *Davide*, a destra, con lo sguardo e le braccia rivolte verso l'alto in segno di preghiera, mentre calpesta la testa di Golia, che sulla fronte porta il segno del sasso che

lo ha ucciso (Davide uccise Golia, capo dei Filistei, lanciandogli un sasso sulla fronte e poi afferrata la spada del filisteo gli mozzò il capo, cfr. **WYSS 1968-1976**, vol. I, coll. 477-490; **KUNZE 1968-1976**, vol. VII, coll. 35-36). L'alzata culmina in una cimasa con timpano mistilineo dove al centro è raffigurato un ostensorio raggiato, sormontato da una corona e circondato da un velo sostenuto da diverse testine di angioletti, il tutto in legno di bosso. Sulla parte sinistra del timpano un *Angelo*, anch'esso in bosso, adora il Santissimo, mentre è andato perduto il turibolo che sosteneva tra le mani.

Altre parti sono andate perdute,



*Prima del restauro, particolare della Chiesa*



*Durante il restauro, particolare della Chiesa dopo la pulitura*



*Durante il restauro, particolare, stemma della Sinagoga, prova di pulitura*



*Durante il restauro, particolare, Purgatorio, prove di pulitura*



*Durante il restauro, particolare della scena di Daniele nella fossa dei leoni, prove di pulitura*

come uno degli angioletti reggicortina, le gambe e il braccio del *Nettuno*, il braccio destro di Longino e le braccia delle donne nel rilievo centrale, o il piede di Abacuc e il braccio dell'angelo nella scena con *Daniele nella fossa dei leoni*. Questi elementi erano ancora presenti fra Ottocento e Novecento, come documenta una fotografia Anderson (cfr. Firenze, Archivio Alinari, n. 11111). Inoltre in seguito al furto del gennaio del 1983, mancano l'*Angelo adorante*, sul lato destro della cimasa, e uno degli angioletti reggicortina a destra.

L'inginocchiatoio proviene dalla soppressa chiesa di Santa Maria degli Angeli a Lugano. La notizia della

provenienza si trova nell'inventario d'ingresso del museo (cfr. Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, *Inventario A*, p. 86, n. 1158) steso dal segretario Alessandro Monetti e compilato tra il 1931 e il 1932. Non si conservano documenti che attestino la data di acquisto dell'opera, che probabilmente risale al periodo d'esilio di Gian Giacomo Poldi Pezzoli a Lugano, dove si rifugia insieme alla madre dal giugno 1848 fino al giugno 1849 (cfr. L. Galli Michero, in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 2011*, pp. 26-27). Gian Giacomo lo colloca nella sua camera da letto, dove viene raffigurato nel dipinto di Luigi Bisi (inv. 264, cfr. NATALE 1982, p. 172, n.

269), unica testimonianza dell'arredamento originario prima dei bombardamenti che nel 1943 hanno colpito le stanze superiori del museo. In seguito all'allestimento di Camillo Boito del 1900 rimane nella camera da letto, che assume il nome di 'sala dei vetri di Murano' (allestimento documentato da una fotografia Alinari, cfr. Firenze, Archivio Alinari, n. 13911).

Dopo l'ingresso nella casa di Milano diventa l'oggetto di riferimento per la realizzazione della camera da letto. A quel decoro e all'alternanza del noce e del bosso sembra ispirarsi Giuseppe Ripamonti quando intaglia il letto, l'armadio e il comodino, *pendant* dell'inginocchia-

toio. Sappiamo che nel 1852 Ripamonti risulta aver «Messo in nuovo un genuffessorio Antico messo diversi/ pezzi che mancavano e Lucidato di nuovo» (Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, *Opere eseguite per l'Ill. Signor Cavaliere D. Giacomo Poldi Pezzoli di Giuseppe Ripamonti Intagliatore*, faldone 33/a, cartella 1852). Nel 1856 l'inginocchiatoio viene restaurato nuovamente da Bernardino Favario («Ristaurato il genuffessorio, messi dei piccoli pezzi alle figure e agli ornati cangiate le mensole alle parti laterali del basamento, messe più piccole e dei pezzetti alle figure», cfr. Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 33/a,



*Durante il restauro, particolare della Discesa dalla croce, prova di pulitura*



*Dopo il restauro, particolare della Discesa dalla croce*

cartella 1856). L'ultimo intervento risale al consolidamento effettuato nel 1972 da Armando Falceri (Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 35; ZANNI 1983, p. 317, nota 33).

La notevole qualità dell'opera è ora pienamente apprezzabile in seguito all'attento restauro condotto da Luciano Gritti. L'inginocchiatoio si presentava coperto da diversi strati di vernice e da depositi superficiali quali polveri e grassi atmosferici che non rendevano visibile lo stacco cromatico fra il legno di bosso e il legno di noce, voluto dallo scultore, e che creavano un effetto a grumi su alcune parti. Il manufatto, dunque, è stato smontato e poi sottoposto a due differenti fasi di pulitura: la prima, relativa alle parti strutturali e ad alcuni degli intagli decorativi, tramite l'uso di solventi, la seconda, che ha interessato le diverse sculture e i bassorilievi, è stata effettuata con una macchina al laser che ha permesso di ottenere un risultato omogeneo e di mantenere lo strato di vernice più antico. L'analisi ravvicinata dei vari elementi durante le operazioni di pulitura ha permesso di far luce sulle parti rifatte da Ripamonti e dal Faverio a metà Ottocento. Se dunque si è accertato che i due mensole ai lati del basamento spettano all'intervento di Faverio del 1856, si possono ora identificare le piccole parti mancanti che Ripamonti e Faverio ricostruiscono come l'angioletto reggicortina a destra, sul lato sinistro dell'alzata, il busto della *Sinagoga* – che se la durezza dell'intaglio induceva a qualche sospetto, l'osservazione della diversa venatura del legno e dell'attaccatura sul retro, visibili durante i lavori, hanno confermato –, la mano destra di *Davide* (aggiunta in noce) e diversi piccoli elementi decorativi, come alcuni dei raggi dell'ostensorio, parti di racemi sulla trabeazione dell'alzata. A questi interventi ottocenteschi andrà riferita anche la pedana. La rimozione della vecchia verniciatura ha poi rivelato dettagli del tutto inaspettati e sorprendenti per la raffinatezza dei

particolari, come gli occhi dipinti di alcuni personaggi o le iscrizioni sui cartigli alla base delle croci dei due ladroni.

In seguito alla pulitura le parti strutturali in noce sono state patinate con del mordente e in seguito rifinite a gommalacca e lucidate a cera, mentre le parti figurate sono state coperte da una vernice a base di resine alifatiche (Regal), che permettono un effetto omogeneo e limitano il depositarsi di polveri nel tempo, e infine da una vernice a base di cera microcristallina.

L'inginocchiatoio corrisponde a quello che Giovanni Giuseppe Piccini descrive nella sua nota autografa del 1724 (cfr. Archivio Storico Diocesano di Bergamo [ASDBG], Fondo Curia Vescovile, Documenti storici, Valle di Scalve, 19 dicembre 1724) affermando di averlo venduto al dottor Ignatio Antonioli di Brescia. Tassi (1793) lo menziona fra i «diversi oratorij di quadratura con eccellenti sculture di bassorilievo» e riferisce che «gli fu pagato dal Dottore Antonioli più di cento Filippi». Non sappiamo poi per quali vie sia giunto a Lugano, dove viene acquistato da Gian Giacomo Poldi Pezzoli, che nel 1874 lo porta all'*Esposizione storica d'arte industriale di Milano* dove nel catalogo viene così definito: «lavoro di Andrea Fantoni e Picini [sic]» (*Esposizione 1874*). Questa attribuzione viene poi riportata da Locatelli (1879), che assegna alla «paziente mano» di Piccini la «medaglia nel mezzo finemente scolpita». In seguito nella maggior parte della critica l'intervento di Piccini verrà dimenticato e rimarrà solo l'attribuzione a Fantoni. A partire dall'inventario redatto dal notaio Rinaldo Dell'Oro nel 1879 (inv. 1187), in occasione della morte di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, poi nel catalogo di Bertini (1881), tutti i cataloghi del museo (*Catalogo 1902; 1905; 1911; 1914; 1924; MORASSI 1932; ID. 1963; WITTEGNS 1937; RUSSOLI 1951; ID. 1954; ID. 1958*) fino a quello del 1972 con il contributo



Dopo il restauro, particolare, Discesa dalla croce



Dopo il restauro, particolare, Nettuno

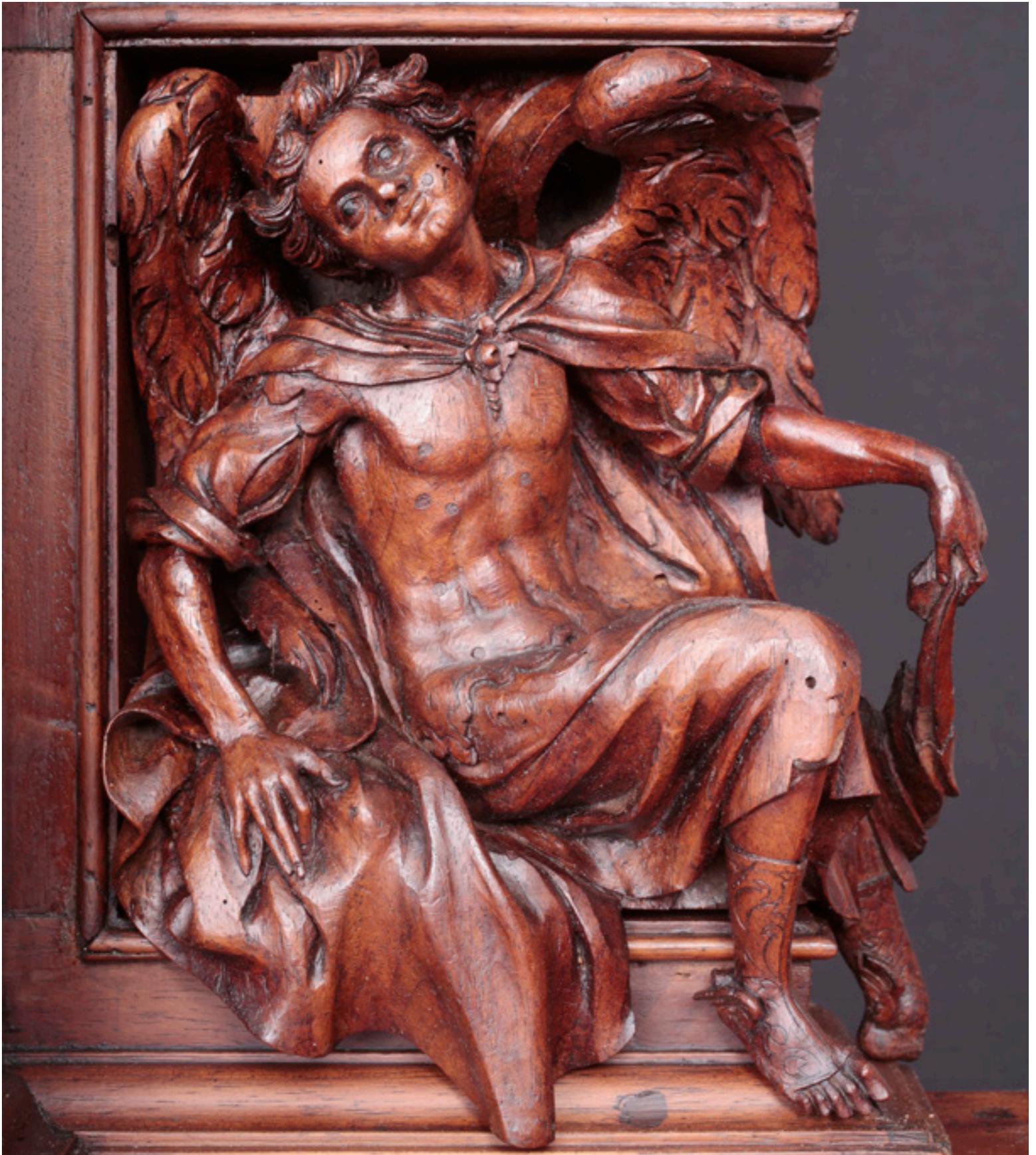
di Alessandra Mottola Molfino (1972), definiscono l'inginocchiatoio semplicemente «lavoro di Andrea Fantoni, fine del secolo XVII». L'opera di Piccini viene dunque ritenuta di Andrea Fantoni anche da Frizzoni (1882) e da Muzio (1898; 1899). Solo Pedrini

nel 1913 (PEDRINI 1913) in una lettera privata sostiene con certezza che l'inginocchiatoio di Milano «è opera del Piccini non dei Fantoni», cercando di dimostrare che «certe foglie, certe pieghe [...] lo caratterizzano ovunque» e si ritrovano anche nel paliotto della parrocchiale

di Sant'Andrea a Dezzolo, paese natio di Pedrini. Belotti (1959) da parte sua ripropone l'ipotesi di Locatelli, di una collaborazione fra Piccini e Fantoni, mentre Pinto (1962) e Alberici (1969) seguono l'attribuzione ormai consolidata ad Andrea Fanto-

ni esaltando la qualità straordinaria del manufatto. Gabriella Ferri Piccaluga (1979; 1989) da parte sua cita l'inginocchiatoio non prendendo posizione sulla sua paternità. Dubbi sulla completa paternità di Andrea Fantoni vengono espressi da Annalisa Zanni (1983) che, in seguito agli approfondimenti critici emersi dalla mostra sulla bottega dei Fantoni (1978) preferisce spostare l'attribuzione a qualche allievo e comunque alla bottega di Andrea. A questo proposito la studiosa stabilisce alcuni confronti con opere fantoniane dei primi due decenni del XVIII secolo, come con i bozzetti raffiguranti il *Riposo durante la fuga in Egitto* e la *Deposizione* conservati al Museo Fantoni di Rovetta, o con la *Deposizione* del tabernacolo sull'altare maggiore di Cervenno (1702-1706), che si avvicina alla scena della *Discesa dalla croce*. Per le figure della *Chiesa* e della *Sinagoga* invece Annalisa Zanni fa riferimento al *Disprezzo del mondo* e alla *Carità* rappresentate sui credenzini della seconda sacrestia di Alzano Lombardo (Bergamo), mentre per «l'uso di sipari laterali e del coronamento di putti con volute» indica un disegno preparatorio per il confessionale ora in Santa Maria Maggiore a Bergamo. Nella successiva guida al museo di Maria Teresa Balboni Brizza e di Alessandra Mottola Molfino (1984) scompare anche il riferimento alla bottega dei Fantoni e l'inginocchiatoio viene semplicemente collocato in area bergamasca agli inizi del XVIII secolo. Con grande intuito González-Palacios (1986) citando «il mirabile inginocchiatoio attribuito ad Andrea Fantoni nel Museo Poldi Pezzoli» ritiene che abbia «un *pendant* in quello, certamente di Andrea, ad Alzano Maggiore».

Ricerche condotte da chi scrive negli ultimi anni (SPANIO 2000; EAD. 2002; EAD. 2011) hanno chiarito l'autografia di Giovanni Giuseppe Piccini, che qui opera in anni ormai di piena affermazione sulla scena pubblica. Dopo il primo incarico ufficiale del 1691-1692 nel



*Dopo il restauro, particolare, Eolo*



Dopo il restauro, particolare della scena di Daniele nella fossa dei leoni con Abacuc trasportato dall'angelo

paliotto dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Cedegolo, sotto l'ancona dove aveva lavorato con il maestro Pietro Ramus accanto all'amico-rivale Andrea Fantoni, l'artista all'inizio del Settecento è chiamato da diversi committenti bergamaschi e bresciani per opere di destinazione privata. Si pensi a lavori recentemente ritrovati come le *Nozze di Cana*, conservate al Museo Diocesano di Brescia, e al *Gesù nel tempio fra i dottori*, dei Musei Civici di Brescia, identificabili probabilmente con quelli visti da Tassi (1793) in casa Capitano, oppure al *Naufregio dei discepoli*, realizzato per il conte Carlo Borromeo e conservato all'Isola Bella (SPANIO 2000; EAD. 2002; EAD. 2011). La scena con *Daniele nella fossa dei leoni* mostra ancora

diverse analogie con le opere appena menzionate, come pure con l'*Adorazione dei Magi* al centro del paliotto dell'altare maggiore di Cedegolo. Con quest'ultima scena si scorgono somiglianze non solo nella tipologia dei volti e nell'inquadratura prospettica dall'alto verso il basso, ma anche nell'ambientazione, come mostrano gli edifici edificati con mattoni ben squadrati. Altri confronti con il paliotto di Cedegolo sono possibili fra il *Nettuno* dell'inginocchiatoio e il *San Girolamo*. Il modo di intagliare la barba, i capelli, i segni d'espressione accanto agli occhi o l'arcata sopraccigliare così marcata sono i medesimi, come d'altra parte una somiglianza fraterna accomuna *San Matteo Evangelista* fra i racemi dell'alzata e il *Sant'Agostino*

nella nicchia destra del paliotto di Cedegolo. Confronti si possono stabilire d'altra parte anche con l'ancona di Capodiponte commissionata a Piccini nel 1704. Per quanto la pesante doratura, che ricopre l'intera ancona, impedisca un'analisi appropriata, si può osservare ancora come alcune soluzioni siano vicine a quelle adottate dallo scultore nell'inginocchiatoio di Milano. Si confrontino *Elia* del Poldi Pezzoli e *Giuseppe d'Arimatea* a sinistra dell'ancona, il pannello sinuoso delle loro vesti con la medesima soluzione dell'ampio mantello appoggiato sul braccio sinistro, o l'inclinazione del corpo di *Giuseppe d'Arimatea* e quella di *Davide*, anche lui con il braccio destro alzato verso l'alto. Osservando poi gli angioletti che sostengono

i capitelli dell'ancona di Capodiponte si riscontra la medesima vivacità e agitazione e in alcuni casi anche la medesima posizione di quelli che reggono la cortina nell'inginocchiatoio di Milano. Continuando l'attenta analisi del nostro "oratorio" altre opere dello scultore scalvino tornano alla mente. Il Cristo esile e dal corpo sinuoso al centro della *Discesa dalla croce* è incredibilmente somigliante a quello al centro dell'armadio della sacrestia di Nona, mentre le testine d'angioletto sulla cimasa dell'inginocchiatoio si potrebbero scambiare, se non fosse per la policromia, con una delle diverse faccine di angioletti che circondano il paliotto di Borno, probabilmente eseguito non lontano dall'ancona di Capodiponte. Si ritiene dunque



Dopo il restauro, particolare, Elia

che l'inginocchiatoio sia collocabile nel primo decennio del XVIII secolo. Le forme più allungate, più sinuose, mostrano maggiore autonomia dalla lezione del maestro Pietro Ramus, e probabilmente non lontano dal 1704, quando viene scolpita l'ancona di Capodiponte. Questa proposta cronologica d'altra parte è suggerita anche dal confronto con alcune opere di questi anni di Andrea Fantoni. Il 1691 come termine *post quem* viene suggerito anche dal confronto, come già giustamente sottolineava González-Palacios (1986), con il primo inginocchiatoio eseguito da Andrea Fantoni nel 1691 come saggio per i lavori della seconda sacrestia di Alzano Lombardo (Bergamo), realizzata tra alterne vicende dal 1690 fino al 1701 in stretta collaborazione con i Caniana. La struttura architettonica dei due inginocchiatoi è molto simile: Piccini si deve essere recato ad Alzano a vedere il lavoro dell'amico, esposto tra la fine del 1691 e i primi mesi del 1692 nella seconda sacrestia per essere sottoposto al giudizio dei fabbricieri, prima dell'assegnazione dell'impresa (cfr. RIGON 1994, p. 31; OLIVARI 1994, p. 13). Rispetto all'opera fantoniana tuttavia Piccini fa una scelta meno convenzionale, arricchisce l'inginocchiatoio di numerose figure e di dettagli divertenti prendendosi molta più libertà creativa, possibile certamente per la diversa destinazione del suo lavoro che presenta una resa dell'intaglio meno dura, più attenta ai dettagli, che vengono curati con grande affettività.

#### Bibliografia

TASSI 1793 (ed. 1969-1970), I, p. 28, II, pp. 363; *Esposizione* 1874, n. 235; *Inventario* 1879, n. 1187; LOCATELLI 1879, p. 175; BERTINI 1881, pp. 15, n. 27, 51; FRIZZONI 1882, p. 49; MUZIO 1898, n. 6, fig. 95, n. 7, p. 59; ID. 1899, p. 66, fig. 33; *Inginocchiatoio intagliato in legno dai Fantoni* 1900, Dettagli 18, 19; *Catalogo* 1902, p. 58; *Catalogo* 1905, p. 70; *Catalogo* 1911, p. 65; PEDRINI 1913, fasc. 6/3; *Catalogo* 1914, p. 68; *Catalogo* 1924, p.

70; MORASSI 1932, pp. 10, 34; WITTGENS 1937, pp. XXV, XXVI; RUSSOLI 1951, p. 31; ID. 1954, p. 32; ID. 1958, p. 31 (ristampa 1962, p. 31; 1964, p. 31; 1968, p. 33; 1970, p. 32; 1975, p. 39); BELOTTI 1959, p. 187; PINTO 1962, pp. 298-299; MORASSI 1963, pp. 24, 38, 50; ALBERICI 1969, pp. 12, 100; MOTTOLA MOLFINO 1972, p. 165; FERRI PICCALUGA 1979, p. 31, nota 40; ZANNI 1983, p. 317, n. 33, 367; BALBONI BRIZZA, MOTTOLA MOLFINO 1984, p. 56; GONZÁLEZ-PALACIOS 1986, p. 252; RIGON 1988, p. 56; FERRI PICCALUGA 1989, p. 71, n. 41; *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano* 1999, pp. 90, 92; SPANIO 2000, pp. 122-123; EAD. 2002, pp. 277-279; EAD. 2011, pp. 11, 15, 19, 25-28, 35-36, 39, 43, 45, 203, 216.

41. Giovan Battista Piazzetta  
(Venezia 1683-1754)

*Teste di carattere, studi di nudo e di soggetto religioso*  
1715-1718

*provenienza*  
collezione Mario Alverà, 1995-1997

*collocazione*  
Venezia, Gabinetto dei Disegni  
e Stampe delle Gallerie  
dell'Accademia (cat. 2598, 2599,  
2601, 2603, 2604, 2605, 2617,  
2618, 2619, 2620, 2621, 2622)

*schede*  
Annalisa Perissa Torrini

*restauro*  
Sara Gottoli  
con la direzione di Annalisa Perissa  
Torrini e Barbara Biciocchi (SSPSAE  
e per il Polo Museale della Città  
di Venezia)

« INDICE GENERALE

Un considerevole gruppo di fogli di Giovan Battista Piazzetta apparteneva alla collezione privata veneziana di Mario Alverà. Quattordici studi furono acquistati dal ministero nell'esercizio del diritto di prelazione sull'atto di compravendita tra la famiglia veneziana Alverà e la società immobiliare Castellana Reale, con decreto del 1° agosto 1994. Entrambi, venditori e acquirenti, tuttavia, impugnarono il decreto con ricorso al TAR del Veneto, per proporre poi, un anno dopo, il 16 maggio 1995, di trovare un accordo; la questione fu risolta, tramite l'Avvocatura di Stato, solo il 22 luglio 1997 con il pagamento di 700.000 lire e la rinuncia del disegno raffigurante la *Testa di ragazza*. Gli altri tre passarono in collezioni private: uno, raffigurante *Cleopatra*, fu acquistato da Kate Ganz e tenuto a Roma da Andrea Piccolo; una *Testa di fanciulla* è passata a Enrico Rondinelli, mentre un *San Giuseppe con il Bambino* è divenuto di proprietà di Rina Cavallini a Ferrara.

In seguito all'importante acquisto la raccolta di grafica delle Gallerie dell'Accademia vede riunito un cospicuo gruppo di fogli di Piazzetta che assomma un totale di trenta pezzi. La nuova acquisizione si aggiunge, infatti, ai quattordici disegni entrati a far parte della raccolta nel 1882 e ai due (una *Pastorale* e un' *Assunzione della Vergine*) già dal 1822 appartenenti alla collezione

Bossi, a comporre un fondo omogeneo per materiali, tecniche, tipo di degrado e tematiche, rappresentando soggetti religiosi, studi di nudo, e le 'teste di carattere' che, a «gesso e carbone su carta» rappresentano un vero e proprio genere artistico nuovo e autonomo, diverso sia dal disegno che dalla pittura, praticamente inventato da Piazzetta, che ne intuì e sviluppò le potenzialità.

Fin dal 1720 i disegni a Venezia diventano opere d'arte a sé stanti, da incorniciare e appendere alle pareti. Così anche i disegni e le stampe di Piazzetta, Marco Ricci, Canaletto e Marieschi vengono usati, come i dipinti di piccolo formato di Longhi o i pastelli di Rosalba Carriera, quali elementi decorativi dei palazzi veneziani. Significativa è la testimonianza di Anton Maria Zanetti, fine erudito e conoscitore veneziano, che nel 1733 loda «le teste sopra la carta con gesso e carbone; più belle delle quali in questo genere altre non se ne sono mai più vedute».

E ancora nel 1762 Alessandro Longhi annotava: «Sortì eziandio un'abilità mirabile nel disegnar in carte Teste al naturale, potendosi in ciò chiamar unico» (LONGHI 1762). Opere grafiche finite, quindi, quasi piccoli dipinti, destinate agli amatori: ritratti fortemente caratterizzati di giovani, donne, fanciulli, prelati, contadini, soldati, colti con inarrivabile freschezza

naturalistica e immediatezza, sottolineata da un vibrante gioco di contrasti chiaroscurali e vibrante luminosità.

Peculiare attività dell'artista è lo studio del nudo, esercitato almeno dal 1722 nella sua prospera e attiva bottega a San Zulian, quasi una scuola di disegno. Proprio per questa riconosciuta attività di insegnamento è a lui che la neonata Accademia dei Pittori, istituita nel 1750 per permettere ai giovani di riunirsi «per disegnare», affida l'insegnamento della grafica che, tuttavia, solo nel 1755 sarà codificato come uno studio quotidiano di un «disegnare un uomo ignudo in quella postura, che verrà collocato dalli maestri» nello statuto dell'Accademia (BASSI 1941, p. 150). La cattedra di Piazzetta dura molto poco, ma rimane particolarmente importante, tant'è che ancora alla fine del secolo vengono pubblicati venticinque studi di nudo, tratti dai suoi disegni.

Otto disegni sono tracciati su carta vergata preparata in azzurro, tonalità ora scolorita e virata verso il grigio e in alcuni casi molto abbrunita, quindi indebolita e in buona parte priva dell'originaria colorazione. L'esposizione alla luce, o un incauto lavaggio, o forse già difetti di fabbricazione della carta stessa, ne hanno irrimediabilmente schiarito l'originaria colorazione azzurra, indebolendo la carta e impoverendo insieme anche il carboncino. Ciò

nonostante, pur attraverso le alterazioni e le manomissioni di talune ripassature a biacca, si intuisce ancora la potenzialità dell'espressione artistica dei nudi, così come delle 'teste', che riscuotevano tanto successo tra i collezionisti contemporanei, come il fiorentino Francesco Gaburri, il feldmaresciallo von der Schulenburg e il console inglese Joseph Smith. Quest'ultimo vendette a Samuel Hill nel 1729 sei prove grafiche di Piazzetta che aveva probabilmente ottenuto direttamente da lui. Il rapporto tra l'artista e il mecenate era molto solido, dal momento che verso il 1730 il primo disegna per il console una serie di studi di teste, identificati con quelli ora conservati nelle collezioni reali di Windsor Castle, come propone Knox in *Giambattista Piazzetta* (1971, pp. 18-19). Più tardi, nel 1743, Smith faceva pubblicare a Giambattista Pasquali la raccolta di quindici «teste al naturale», incise da Giovanni Cattini, intitolata *Icones ad vivum expressae (L'eredità di Piazzetta 1996, pp. 40-59)*. E ancora per il console britannico Piazzetta disegnò l'illustrazione dell'*Officium Beatae Mariae Virginiae*, edito ancora una volta da Pasquali nel 1740.

I dodici disegni sono databili al 1715-1718, quando l'artista aveva 32-35 anni: rappresentano le prime prove grafiche note tracciate dall'artista e costituiscono, pertanto, un'importante introduzione

alla conoscenza della sua prolifica attività di disegnatore. Il suo consistente *corpus* grafico è conservato in buona parte presso la Biblioteca Reale di Torino e l'Accademia Carrara di Bergamo, ma ancora al British Museum, a Windsor Castle, alla National Gallery of Art di Washington, al Castello Sforzesco di Milano, all'Art Institute di Chicago, alla Galleria Estense di Modena, all'Albertina di Vienna, a New York, Detroit e in molte collezioni private italiane e straniere.

a.  
*Nudo femminile seduto*  
detto 'La nuda'  
1715-1718

*tecnica/materiali*  
carboncino e biacca, carta vergata preparata azzurro-grigia ora abbrunita

*dimensioni*  
530 × 397 mm

*iscrizioni*  
in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno: «Piazzetta»

*filigrana*  
al centro della metà inferiore del foglio: stemma con leone rampante e croce

*collocazione*  
Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2603)

La superba prova grafica di Giovan Battista Piazzetta è databile, come tutto il nucleo di studi di nudo appartenuti alla collezione Alverà, tra il 1515 e il 1518.

Tra i molti studi di nudo disegnati da Piazzetta, quelli femminili sono senz'altro più rari. Questo in particolare, detto *La nuda*, è particolarmente riuscito e, per il suo indubbio fascino, è anche il più famoso. Un altro studio femminile, visto però di spalle, si trova nel fondo di disegni di Piazzetta della Galleria

Estense di Modena (inv. n. 1053), uno nella collezione di Antonio Morassi (PALLUCCHINI 1938, fig. 116), un altro ancora nella collezione Talleyrand (MORASSI 1958, n. 4).

Nel foglio della raccolta veneziana si può ancora ammirare la plasticità del corpo della giovane donna e la sua fiorente bellezza, pensosa e assorta, che emergono dal morbido chiaroscuro, il cui effetto era molto più raffinato e vivido sul colore originale della carta, quando, prima dell'abbrunimento, il carboncino e i rialzi luminosi risaltavano dall'azzurro del fondo, facendone un esempio straordinario della fortuna della grafica piazzettesca e del suo successo già presso i collezionisti contemporanei.

Pallucchini, che lo considera in assoluto uno dei più bei studi accademici, insieme al *Nudo virile seduto* delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2621), aggiunge che la giovane ritratta sembra essere la stessa che ha posato per la *Testa di ragazza*, sempre proveniente dalla collezione Alverà, considerato preparatorio per il dipinto raffigurante *La contadina che si spulcia* del museo di Boston.

La figura di giovane donna accovacciata è stata incisa, inserita in uno sfondo di paesaggio, da Valentin Daniel Preissler di Norimberga (KNOX 1983); un esemplare è conservato al British Museum di Londra.

Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 70; *Il Settecento italiano* 1929, p. 26, n. 13; MOSCHINI 1929-1930, p. 317; PALLUCCHINI 1934, fig. 73; ID. 1942, fig. 26; ID. 1956, fig. 130; A. Bettagno, *Disegni veneti del Settecento* 1963, n. 53; P. Zampetti, in *Dal Ricci al Tiepolo* 1968, n. 64; HAGER 1974, n. 32; MARIUZ, PALLUCCHINI 1982, n. D55; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 22, n. 2; KNOX 1983, p. 22; M. Giacometti, in *The Glory of Venice* 1994, p. 473, n. 60; A. Perissa Torroni, in *Splendori del Settecento veneziano* 1995, pp. 411-412, n. 127; G. Nepi Scirè, in *Da Leonardo a Canaletto* 1999, p. 220, n. 86.

b.  
*Nudo virile seduto*  
1715-1718

*tecnica/materiali*  
carboncino e biacca, carta vergata preparata azzurro-grigia ora abbrunita

*dimensioni*  
557 × 420 mm

*iscrizioni*  
in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno: «Piazzetta»

*filigrana*  
in basso al centro: «A S»

*collocazione*  
Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2621)

Considerato già da Bettagno sicuramente lo studio migliore dei cinque nudi maschili appartenuti alla collezione veneziana Alverà, è assunto a pietra di paragone per la valutazione degli studi accademici del maestro. Non si conoscono indicazioni precise per la cronologia del disegno, che ritrae un giovane robusto e muscoloso, seduto su un masso di profilo verso destra, con la mano destra che tiene sollevata la gamba destra piegata e accavallata e il braccio destro proteso leggermente all'indietro, che regge un bastone.

Il disegno è, a ragione, ritenuto dalla critica uno dei più bei disegni accademici di Piazzetta, insieme alla *Nuda* (cat. 2603); il buono stato di conservazione mette in evidenza l'alta qualità della composizione. Il segno vigoroso del carboncino, e le sapienti ombreggiature, morbide e pastose, creano il risalto delle forme e della muscolatura della figura, atteggiata in posa contorta.

Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 71, n. 15; *Il Settecento italiano* 1929, p. 26, n. 12; MOSCHINI 1929-1930, p. 317; PALLUCCHINI 1956, fig. 139; MARIUZ, PALLUCCHI-

NI 1982, n. D56; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 22, n. 4.

c.  
*Nudo virile in piedi con bandiera*  
1716

*tecnica/materiali*  
carboncino e biacca, carta vergata preparata azzurro-grigia ora abbrunita

*dimensioni*  
536 × 400 mm

*iscrizioni*  
in basso, in grafia antica, a penna: «Piazzetta» (a sinistra), «1716» (a destra)

*filigrana*  
al centro della metà superiore del foglio: doppia àncora e lettere «L» e «M» in un cerchio sormontato da stella

*collocazione*  
Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. n. 2604)

Lo studio di giovane uomo in piedi, ripreso rivolto di fianco verso destra, con il piede sinistro avanzato, il braccio destro piegato dietro la schiena e l'altro che regge l'asta in legno di una bandiera, è l'unico dei cinque nudi appartenuti alla collezione veneziana Alverà a recare in basso a destra, la scritta a penna «1716», datazione importante per tutti i disegni del gruppo, circoscritta nell'arco dei tre anni contigui.

Ruggeri ha notato i legami di questo studio con quello di Giuseppe Maria Crespi (MERRIMAN 1980, p. 73, fig. 32), e di entrambi con l'*Ercole Farnese*.

Bettagno osserva come la qualità del foglio sia seconda non solo alla *Nuda* (cat. 2603), ma anche del *Nudo virile visto da tergo* ora all'Ashmolean Museum di Oxford, acquistato all'asta Colnaghi nel 1951.

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 70, n. 5; ARSLAN 1943, n. 6; PALLUCCHINI 1956, fig. 138; MARIUZ, PALLUCCHINI 1982, n. D57; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 24, n. 11; RUGGERI 1983, p. 93.

d.

*Nudo virile (recto)*  
*Testa virile (verso)*  
1715-1718

#### tecnica/materiali

carboncino e tracce di grafite al *recto*, grafite al *verso*, carta vergata bianca

#### dimensioni

555 × 425 mm

#### filigrana

in alto al centro: «A S»

#### collocazione

Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2619)

Questo studio di nudo virile, con i tre seguenti (cat. 2622, 2618, 2620), costituisce un gruppo di disegni di Piazzetta proveniente dalla collezione privata veneziana Alverà probabilmente eseguiti intorno al 1716, data apposta nel foglio precedente cat. 2604.

Il nudo maschile in piedi è ritratto appoggiato a un alto basamento in pietra, con il braccio destro piegato dietro la schiena e la gamba destra flessa, in atteggiamento di grande abbandono.

Sul *verso* si intravede una testa virile.

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 71, n. 8; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 24, n. 12.

e.

*Nudo virile stante (recto)*  
*Nudo virile stante (verso)*  
1715-1718

#### tecnica/materiali

carboncino e tracce di grafite, carta vergata bianca

#### dimensioni

532 × 425 mm

#### filigrana

in basso al centro: «A S»

#### collocazione

Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2622)

Piazzetta disegna il nudo maschile in piedi sia sul *recto* che sul *verso* del foglio, in atteggiamenti diversi. Sul *recto* appare visto di spalle appoggiato a un alto masso con il braccio destro piegato e le gambe incrociate. Le forme muscolose del giovane corpo risaltano vigorose dalla fitta ombreggiatura scura del carboncino.

Sul *verso*, invece, il giovane è ripreso di profilo verso destra, in atteggiamento un po' goffo e forzato, con le gambe divaricate e il braccio alzato a tenere un bastone, forse l'asta di una bandiera, come nel disegno cat. 2604.

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 70, nn. 11-12; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 24, n. 13.

f.

*Nudo virile disteso (recto)*  
*Busto virile (verso)*  
1715-1718

#### tecnica/materiali

carboncino, carboncino e grafite al *verso*, carta vergata bianca

#### dimensioni

420 × 565 mm

#### filigrana

a sinistra al centro: «A S»

#### collocazione

Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2618)

Il nudo maschile è studiato in questo foglio disteso, appoggiato sul dorso in completo abbandono, sottolineato dalle braccia rilassate e dal capo cadente, tanto che i capelli coprono completamente il volto abbassato. La naturalezza della posa e i forti contrasti chiaroscurali che sottolineano le forme del giovane corpo fanno risaltare lo studio tra gli altri del gruppo (cat. 2619, 2622, 2620), rispetto ai quali già Bettagno lo riteneva superiore. Sul *verso* è abbozzato un torso maschile seduto.

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 71, n. 14; MARTINI 1964, fig.115; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 24, n. 14.

g.

*Nudo virile sdraiato*  
1715-1718

#### tecnica/materiali

carboncino, tracce di grafite e biacca, carta vergata bianca

#### dimensioni

425 × 555 mm

#### filigrana

al centro a sinistra: «A S» (tipo 2)

#### collocazione

Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2620)

L'artista ritrae il giovane uomo seduto a terra, in una posizione contorta e innaturale che sa rendere con particolare abilità, definendo le forme con grande realismo e facendole risaltare con le lumeggiature a biacca dalle sapienti ombreggiature, fitte e morbide, a carboncino. Soprattutto le gambe e i piedi emergono in primo piano con prorompente vigore.

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 71, n. 14; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 24, n. 15.

h.

*Giovane con una mela in mano*  
1715-1718

#### tecnica/materiali

carboncino, tracce di grafite e biacca, carta vergata preparata azzurrogria ora abbrunita

#### dimensioni

512 × 400 mm

#### filigrana

in alto a sinistra: «Hb» (tipo 1)

#### collocazione

Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2605)

Secondo il parere di Bettagno, seguito da Giovanna Nepi Scirè, il giovane raffigurato a metà busto, con una mela in mano, può essere la prima versione nota di un soggetto che in seguito viene spesso ripetuto, con leggere varianti, da Piazzetta e alla sua bottega, tra il 1715 e il 1718. La presenza della mela che il giovane tiene in mano ha fatto supporre a Knox che possa trattarsi della raffigurazione di Paride, o forse di Adamo. In un altro disegno di Piazzetta, della collezione Suida Manning di New York (KNOX 1983, n. 35) e datato poco dopo questo foglio, verso il 1720, è raffigurato un giovane uomo nella stessa posizione, ma con in mano una coppa, ed è, pertanto, stato identificato da Pallucchini (1936, fig. 1) quale studio preparatorio per il *San Giovanni Battista* della Pinacoteca del Seminario di Rovigo.

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 70, n. 7; PALLUCCHINI 1936, fig. 1; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 23, n. 9; KNOX 1983, p. 23, n. 9; G. Nepi Scirè, in *Da Leonardo a Canaletto* 1999, p. 222, n. 87.



*Dopo il restauro, Nudo femminile seduto, recto*



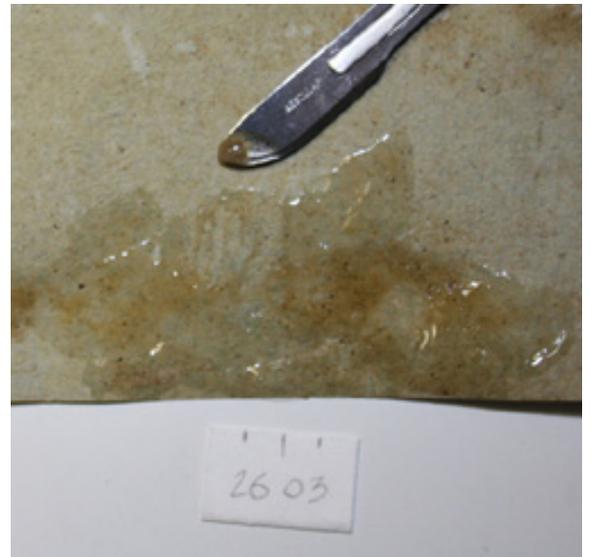
*Dopo il restauro, Nudo femminile seduto, verso*



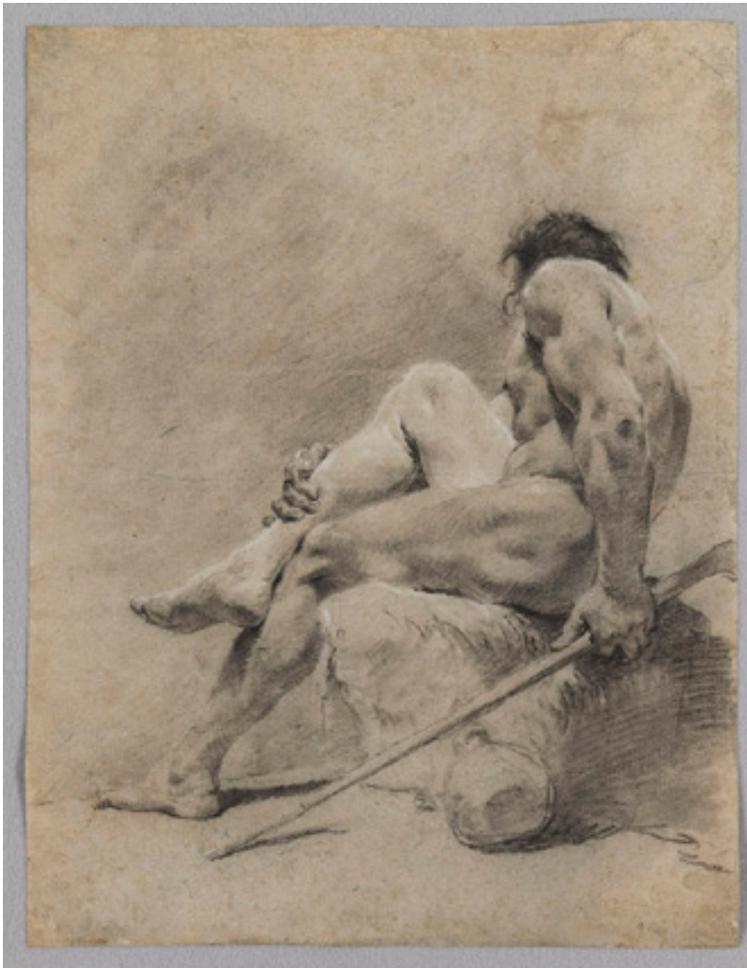
*Prima del restauro, Nudo femminile seduto, recto*



*Prima del restauro, Nudo femminile seduto, verso*



*Durante il restauro, Nudo femminile seduto, asportazione dei residui di colla*



*Dopo il restauro, Nudo virile seduto, recto*



*Dopo il restauro, Nudo virile seduto, verso*



*Prima del restauro, Nudo virile seduto, recto*



*Prima del restauro, Nudo virile seduto, verso*



*Durante il restauro, Nudo virile seduto, rilevazione della filigrana a luce trasmessa*



*Dopo il restauro, Nudo virile in piedi con bandiera, recto*



*Dopo il restauro, Nudo virile in piedi con bandiera, verso*



*Prima del restauro, Nudo virile in piedi con bandiera, recto*



*Prima del restauro, Nudo virile in piedi con bandiera, verso*



*Durante il restauro, Nudo virile in piedi con bandiera, distacco del controfondo*



*Durante il restauro, Nudo virile in piedi con bandiera, asportazione di colla e residui di carta*



*Dopo il restauro, Nudo virile, recto*



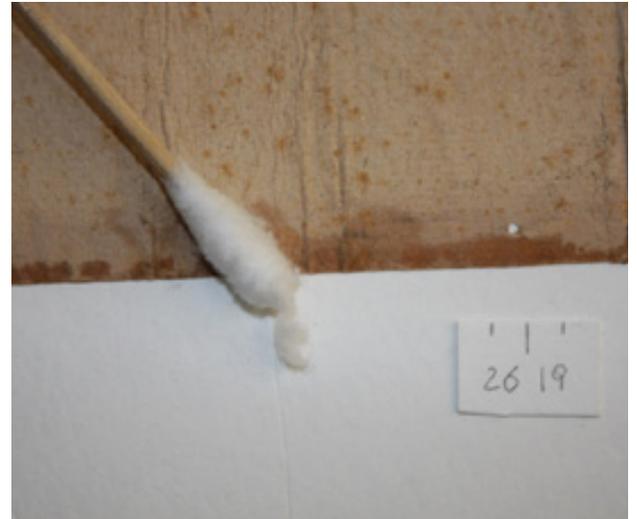
*Dopo il restauro, Testa virile, verso*



*Prima del restauro, Nudo virile, recto*



*Prima del restauro, Testa virile, verso*



*Durante il restauro, Nudo virile, abbassamento dei residui di nastro adesivo*



*Dopo il restauro, Nudo virile stante, recto*



*Dopo il restauro, Nudo virile stante, verso*



*Prima del restauro, Nudo virile stante, recto*



*Prima del restauro, Nudo virile stante, verso*



*Durante il restauro, Nudo virile stante, lavaggio localizzato*



*Dopo il restauro, Nudo virile disteso, recto*



*Dopo il restauro, Busto virile, verso*



*Prima del restauro, Nudo virile disteso, recto*



*Prima del restauro, Busto virile, verso*



*Durante il restauro, Nudo virile disteso, prima e dopo lo svolgimento della piega*



i.  
*Testa di prelato*  
1715-1718

*tecnica/materiali*  
carboncino, biacca, tracce di grafite, carta vergata preparata azzurrogrigia ora abbrunita

*dimensioni*  
358 × 270 mm

*filigrana*  
«Hb» (tipo 1)

*collocazione*  
Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2617)

In questo foglio Piazzetta ritrae il busto di un prelato, con i tipici colletto e copricapo, intento a leggere il libro di preghiere, attento e concentrato, come sottolineano le rughe scavate della fronte. Non si tratta dell'unico ritratto di religioso nel fondo piazzettesco delle Gallerie; infatti, oltre al giovane sacerdote, nel foglio contrassegnato da numero di catalogo 319, è disegnato il volto barbuto di un vescovo, con la tiara e il pastorale.

*Bibliografia*  
RAVÀ 1921, p. 70, n. 4; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 23, n. 10.



*Dopo il restauro, Nudo virile sdraiato, verso*



*Dopo il restauro, Nudo virile sdraiato, recto*

I.  
*Sant'Antonio e il Bambino Gesù*  
1715-1718

*technical/materiali*  
carboncino, tracce di grafite e biacca, carta vergata preparata azzurro-grigia ora abbrunita

*dimensioni*  
705 × 555 mm

*filigrana*  
su entrambi i fogli uniti tra loro, in alto a sinistra e in basso a destra: «Hb» (tipo 1)

*collocazione*  
Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2598)

I tre disegni di soggetto religioso (cat. 2598, 2599, 2601) di grande formato sono stati piegati in quattro parti, subendo molti danni. Troppo grandi per essere destinati all'incisione, potrebbero esercitare un ruolo simile a quello dei cartoni, definiti «equivalenti a vera e schietta pittura» da Egidio Martini.

Il sant'Antonio con il Bambino Gesù è un soggetto religioso studiato in un grande foglio con l'apparente intento di riflessione per una trasposizione pittorica del



*Prima del restauro, Nudo virile sdraiato, verso*



*Prima del restauro, Nudo virile sdraiato, recto*

tema. Potrebbe, in effetti, trattarsi di uno studio preparatorio per un dipinto, anche se non si conoscono composizioni pittoriche direttamente derivate dal disegno. Il santo con il Bambino, si può, tuttavia, mettere a confronto, come suggerisce Bettagno, con i dipinti ricordati da Ravà (1921, pp. 68, 73) nelle collezioni veneziane Brass e Minerbi, e da Pallucchini (1956, fig. 92) nel museo di Zagabria. In particolare, la posizione del santo e la mano destra del Bambino che si avvicina al suo mento paiono vicine al bozzetto della collezione Brass. Un altro dipinto raffigurante sant'Antonio che adora il Bambino dormiente, secondo quanto informa Bettagno, seguendo le informazioni di Bertoli (1793, p. 74)



*Durante il restauro, Nudo virile sdraiato, abbassamento dei residui di nastro adesivo*



*Dopo il restauro, Giovane con una mela in mano, recto*



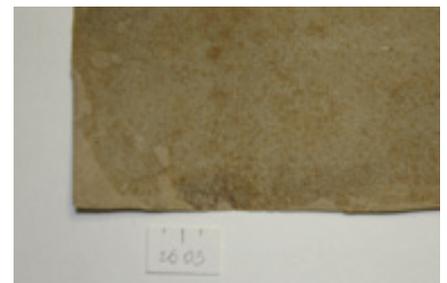
*Dopo il restauro, Giovane con una mela in mano, verso*



*Prima del restauro, Giovane con una mela in mano, recto*



*Prima del restauro, Giovane con una mela in mano, verso*



*Durante il restauro, Giovane con una mela in mano, prima e dopo la chiusura delle lacune*



*Dopo il restauro, Testa di prelado, recto*



*Dopo il restauro, Testa di prelado, verso*



*Prima del restauro, Testa di prelado, recto*



*Prima del restauro, Testa di prelado, verso*



*Durante il restauro, Testa di prelado, prima e dopo l'asportazione del nastro adesivo*



*Dopo il restauro, Sant'Antonio e il Bambino Gesù, recto*



*Dopo il restauro, Sant'Antonio e il Bambino Gesù, verso*



*Prima del restauro, Sant'Antonio e il Bambino Gesù, recto*



*Prima del restauro, Sant'Antonio e il Bambino Gesù, verso*



*Durante il restauro, Sant'Antonio e il Bambino Gesù, durante e dopo la chiusura delle lacune*





*Dopo il restauro, Maria Addolorata, recto*



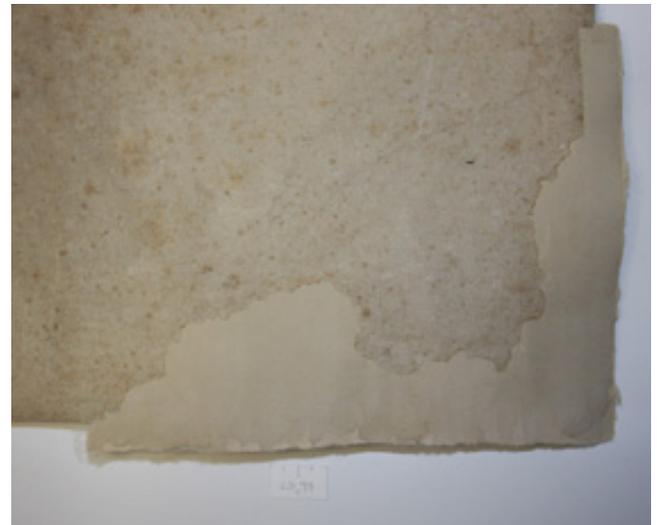
*Dopo il restauro, Maria Addolorata, verso*



*Prima del restauro, Maria Addolorata, recto*



*Prima del restauro, Maria Addolorata, verso*



*Durante il restauro, Maria Addolorata, chiusura della lacuna*



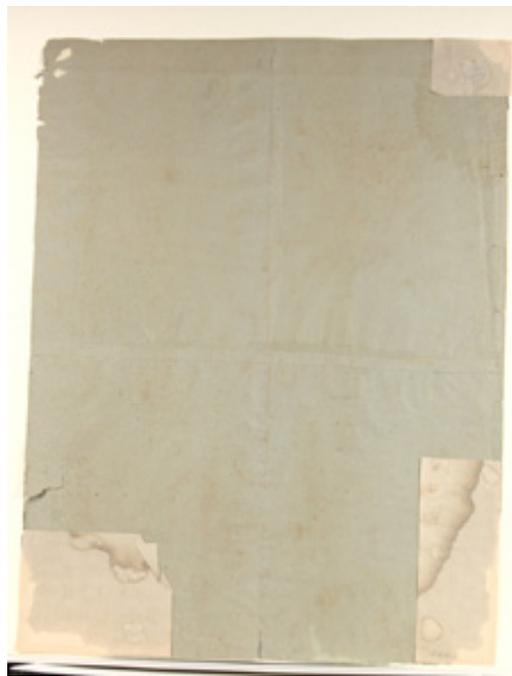
*Dopo il restauro, San Francesco di Paola, recto*



*Dopo il restauro, San Francesco di Paola, verso*



*Prima del restauro, San Francesco di Paola, recto*



*Prima del restauro, San Francesco di Paola, verso*



*Durante il restauro, San Francesco di Paola, chiusura e ritocco della lacuna*

e di Semenzato (1966, p. 46), era stato commissionato a Piazzetta da fra Ludovico Bacci nel 1748 per la chiesa di San Giovanni Gerosolimitano di Rovigo.

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 70, n. 4; *Il Settecento italiano* 1929, p. 70, n. 4; OJETTI 1932, fig. 240; PALLUCCHINI 1934, fig. 98; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 23, n. 7.

m.

*Maria Addolorata*  
1715-1718

#### tecnica/materiali

carboncino, tracce di grafite e biacca, carta vergata preparata azzurro-grigia ora abbrunita

#### dimensioni

710 × 545 mm

#### filigrana

su entrambi i fogli, in alto a sinistra e in basso a destra: «Hb»

#### collocazione

Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2599)

Il soggetto rappresentato in questo grande foglio, uno dei quattro presenti nella stessa raccolta veneziana, è piuttosto discussa. Se la corona di spine, in primo piano in basso, e la veste hanno suggerito l'identificazione con santa Caterina da Siena, la spada, tuttavia, non rientra tra gli attributi di quella santa. Un'altra identificazione è stata ipotizzata da Bettagno (1983), il quale suggerisce che possa trattarsi della beata Maria Addolorata, una martire olandese morta nel 1290 e comunemente ritratta con un'unica spada nel cuore (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, p. 965).

Tuttavia, l'identificazione più probabile pare la Madonna Addolorata, legata al culto dei sette dolori di Maria, simboleggiati come altrettante spade che trafiggono il suo cuore (MALE 1908, pp. 120-121).

Così paiono suggerire la spada conficcata nel cuore, le braccia incrociate e la corona di spine. Il culto dell'Addolorata si sviluppa a partire dalla fine dell'XI secolo e viene poi diffuso dai serviti e successivamente dai francescani. Un altro artista veneziano del Settecento, Francesco Guardi, rappresenta la *Madonna dei sette dolori* in una tela oggi all'Accademia di Vienna. Le analogie stilistiche che emergono dal confronto con gli altri fogli provenienti dalla collezione Alverà, in particolare con la *Testa di fanciulla*, preparatoria per il dipinto di Boston e databile al 1715-1718, suggerisce, come propone già Bettagno (1983), una datazione piuttosto precoce anche per questo foglio.

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 70, n. 3; *Il Settecento italiano* 1929, p. 26, n. 11; MARTINI 1964, fig. 113; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 22, n. 5.

n.

*San Francesco di Paola*  
1715-1718

#### tecnica/materiali

carboncino e biacca, carta vergata preparata azzurro-grigia ora abbrunita

#### dimensioni

710 × 540 mm

#### filigrana

su entrambi i fogli, in alto a destra e in basso a sinistra: «Hb» (tipo 1)

#### collocazione

Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia (cat. 2601)

Il santo è disegnato di profilo verso destra, con lo sguardo rivolto all'osservatore, con una barba bianca fluente, vestito di un saio, con un bastone in mano e nell'altra un tondo, in cui è inserito il motto «CHA/RI/TAS», irradiante raggi luminosi.

Non si conoscono dipinti di Piazzetta riferibili a simile struttura compositiva. Solo una tela di collezione privata veneziana raffigurante san Francesco di Paola è stata pubblicata da Pallucchini (1956, fig. 68).

#### Bibliografia

RAVÀ 1921, p. 70, n. 2; *Il Settecento italiano* 1929, p. 26, n. 9; MARTINI 1964, fig. 116; A. Bettagno, in *G.B. Piazzetta* 1983, p. 23, n. 8.

Le opere si presentavano in diverso stato di conservazione. Tre erano controfondate e mostravano macchie di foxing, pieghe, strappi e lacune di piccole dimensioni ai margini.

Le opere raffiguranti studi di nudo, eseguite su una carta bianca sottile e senza preparazione, presentavano evidenti gore anche di grandi dimensioni, forti ondulazioni ai margini, pieghe, lacune, consistenti ingiallimenti da nastro adesivo lungo i margini.

Le opere più grandi di soggetto religioso presentavano una carta indebolita e in buona parte priva della coloritura originaria azzurra, ora virata verso toni del nocciola: ogni foglio è unito al centro orizzontalmente, con rinforzi, residui di colla, gore, pieghe, increspature e deformazioni, strappi e lacune anche di grandi dimensioni, specie lungo i margini, mentre il *medium* grafico, evidenziava alcuni abbassamenti di tono per sfregamento.

L'intervento di restauro è iniziato con una spolveratura con pennelli e gomme morbide in lattice vulcanizzato e proseguito con l'asportazione dei vecchi restauri in carta vergata con gel di Agar al 2% e di Tylose al 5%, per la rimozione meccanica dei residui di colla. Su tavolo aspirante si è proceduto all'abbassamento delle macchie di nastro adesivo, mediante tamponamenti con etile acetato, e delle gore, con soluzione idroalcolica e acquosa in alcuni casi addizionata con ammoniaca. Gli strappi sono stati rinsaldati con velo giapponese

6gmq e colla di amido. Per la chiusura delle lacune è stata scelta una carta occidentale a mano vergata, leggermente tinta prima dell'utilizzo con acquerelli, applicata poi con colla di amido al *verso* e successivamente ritoccata con acquerelli, pastelli e matite. Infine i fogli sono stati umidificati tramite Gore-tex e spianati tra carte reemay e assorbenti.

42. Francesco Solimena  
(Canale di Serino, Avellino 1657 - Napoli 1747)  
*Virtù*  
*La Sapienza divina, La Fede religiosa, L'Umiltà, La Castità*  
1723

*tecnica/materiali*  
olio su rame

*dimensioni*  
*La Sapienza divina e La Fede religiosa*  
156,5 × 74,5 cm ciascuna; *L'Umiltà*  
e *La Castità*: 186,5 × 73,5 cm  
ciascuna

*provenienza*  
Napoli, chiesa dei Santi Apostoli

*collocazione*  
Napoli, chiesa dei Santi Apostoli

*scheda*  
Annachiara Alabiso

*restauro*  
Bruno Arciprete

con la direzione di Annachiara Alabiso (SSPSAE e per il Polo Museale della città di Napoli)

#### « INDICE GENERALE

Secondo una tradizione molto antica, nel luogo dove sorge l'attuale chiesa dei Santi Apostoli c'era un tempio romano dedicato a Mercurio. In età bizantina, nel 468, il vescovo Sotero vi aveva edificato una pieve, cui aveva dato il titolo giunto fino a noi. Nel Cinquecento, essa era diventata patronato dei nobili Caracciolo di Vico dai quali passò, nel 1574, ai Teatini, sia per la devozione che la marchesa Maria Gesualdo aveva per quest'ordine, sia per contrastare il crescente potere che la Compagnia di Gesù andava prendendo in città. Tra il 1609 e il 1610 il padre teatino Francesco Grimaldi venne incaricato di disegnare una nuova fabbrica che fu consacrata solo nel 1649, quando al primitivo architetto erano succeduti Giovan Giacomo Di Conforto e Agostino Pepe che, sostanzialmente, realizzarono il progetto originario grimaldiano.

L'interno, che costituisce un vero e proprio manifesto del barocco, è interamente decorato da stucchi, tele e affreschi dei più insigni artisti del tempo: Giovanni Lanfranco, Viviano Codazzi, Giovanni Battista Beinaschi, Francesco Solimena. Ma all'edificio religioso è legato soprattutto il nome di Francesco Borromini, autore dell'altare monumentale dei Filomarino nel cappellone a sinistra del transetto. Esso è dedicato all'Annunziata, come si legge

nell'iscrizione del timpano, e fu voluto dal cardinale Ascanio Filomarino; il disegno è del celebre architetto ticinese e risale al 1640. Il committente, che veniva da Roma ed era intriso della cultura di quella città, chiamò all'opera un gruppo di scultori che, facendo capo a Gian Lorenzo Bernini, aveva lavorato per la Basilica Vaticana: Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, François Duquesnoy. La cappella fu inaugurata nel 1647: tra le partiture architettoniche di marmo bianco di Carrara spiccano i coloratissimi quadri a mosaico, eseguiti dal vercellese Giovan Battista Calandra, capo mosaicista del Vaticano. Tratti dai dipinti che Guido Reni aveva eseguito per la cappella dell'Annunciazione nel palazzo del Quirinale, essi raffigurano al centro l'*Annunciazione*, circondata lateralmente da quattro *Virtù*: *La Carità, La Fede, La Mansuetudine e La Speranza*.

La cappella di fronte è, invece, della famiglia Pignatelli dei duchi di Monteleone. Già nel 1713 Carlo Capecepatro, preposto dei Santi Apostoli, aveva pensato di innalzarvi un monumento intorno al preesistente dipinto con l'*Immacolata* e aveva incaricato della progettazione Ferdinando Sanfelice, ma la realizzazione fu interrotta a causa di un contenzioso. Qualche anno dopo, nel 1721, i teatini la concessero al cardinale Francesco Pignatelli, a

titolo gratuito, sia perché costui aveva fatto parte dell'ordine fondato da san Gaetano da Thiene, sia perché egli si era formato proprio nella casa dei Santi Apostoli. A questo proposito, già nel 1724, un anno dopo la consacrazione definitiva dell'altare, un'edizione della più importante guida napoletana seicentesca (CELANO 1724, I, p. 178) riporta che il Pignatelli «avendo fatto togliere gli ornamenti di legname che pria vi stavano, l'ha fatta a proprie spese rifar di bianchissimo marmo uniforme, in quanto al disegno, a quella del cardinale Filomarino, essendosi variata solamente negli ornamenti di rame dorato, che vi sono aggiunti e nella mensa dell'altare similmente di rame dorato e pietre preziose: i quali ornamenti e altare sono stati lavorati da Bartolomeo Granucci, sotto il disegno e direzione di Francesco Solimena; colla direzione e disegno del quale sono stati ancora lavorati i putti sotto del quadro da Matteo Bottiglieri».

L'idea di fare il suo altare uguale a quello di fronte è sicuramente del committente Francesco Pignatelli che, così, avrebbe esaltato la superba armonia della chiesa. Pertanto il cardinale, escluso Sanfelice, diede incarico a Solimena di progettare tutta l'opera servendosi della valida collaborazione di Bartolomeo Granucci, «intimo d'atelier» (RIZZO 1992, p. 141) del maestro. Granuc-

ci, a sua volta, lavorò con una vasta schiera di collaboratori per la realizzazione delle impegnative decorazioni marmoree del cappellone, confrontandosi con il genio borrominiano, rivelatosi attuale anche a distanza di un secolo. Solimena, che era ormai uno degli artisti più famosi del tempo, aveva già progettato portali, facciate, campanili e fornito i bozzetti per le bellissime tombe dei principi di Piombino, eseguite da Giacomo Colombo per la chiesa napoletana di San Diego all'Ospedaletto. Il maestro non si poteva limitare, pertanto, a fare la riedizione di un'opera già celeberrima ma, in alcune significative varianti, sentì il bisogno di lasciare la sua impronta. Egli, infatti, disegna *ex novo* la mensa (aveva già fornito progetti anche per gli altari napoletani della cappella del Tesoro di San Gennaro, di Santa Maria Donnaregina Nuova e della certosa di San Martino e, per quello di San Nicola nell'abbazia di Santa Maria Maddalena in Armillis a Sant'Egidio Monte Albino sulla costiera amalfitana); ha l'idea di realizzare il coro di puttini, *pendant* di quello di fronte, non in marmo, ma su una lastra di bronzo e, inoltre, concepisce i due medaglioni non più a mosaico ma con busti in bronzo. Per il resto, come quella opposta, la cappella è cinta da una movimentata balaustra di marmo bianco di Carrara che si conclude con due portelle di noce che fungono



*Dopo il restauro, La Sapienza divina*



*Dopo il restauro, La Fede religiosa*



*Dopo il restauro, L'Umiltà*



*Dopo il restauro, La Castità*



Prima del restauro, La Sapienza divina



Prima del restauro, La Fede religiosa



Prima del restauro, L'Umiltà



Prima del restauro, La Castità

da cancelletto. Come l'altare Filomarino, esso è diviso in tre parti architettoniche da quattro colonne composithe; sui plinti troneggiano gli stemmi della famiglia Pignatelli. Il tutto è sovrastato da un timpano, dalla particolare forma mistilinea, ornato da volute, prismi e vasi di fiori, che inquadra la dedica della cappella all'Immacolata; al vertice campeggia la scultura dello stemma di Francesco Pignatelli, vescovo di Napoli dal 1703 al 1734, come Ascanio Filomarino lo era stato dal 1641 al 1666. Ai lati del cappellone due medaglie marmoree circondano busti di bronzo dorato. A sinistra c'è *San Gaetano da Thiene*, il fondatore dell'ordine teatino, con il libro delle regole, e a destra *Sant'Andrea Avellino*, il maggiore esponente dell'ordine, canonizzato solo qualche anno prima, nel 1712. Molto importanti per la ricostruzione della storia del monumento sono le iscrizioni

al di sotto dei busti, le cui lettere in bronzo furono rubate forse nel corso della prima guerra mondiale, quando la chiesa era stata adibita a deposito di grano. Entrambe, nel ricordare la ricostruzione, sottolineano la munificenza del cardinale Pignatelli in onore della Vergine «a ricordo perenne di quest'immagine della Vergine Immacolata, che singolarmente venerò e predilesse fin dalla sua prima adolescenza avendo compiuto il tirocinio di vita religiosa in questa sua casa dei Santi Apostoli ed il cui costante aiuto sperimentò per tutta la vita». Il monumento viene, quindi, interamente concepito intorno alla preesistente immagine dell'*Immacolata*, opera su tavola (tutta la critica, stranamente, la considera su tela) che già Celano (1692, II, p. 611) dice collocata in questo lato del transetto, riportando che era un'immagine miracolosa cui era già molto devoto il venerabile

Francesco Olimpio vissuto nella casa dei Santi Apostoli dal 1576 al 1639, anno della sua morte. Si tratta di un dipinto databile tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento e riprende un'iconografia molto diffusa sin dalla fine del Quattrocento: la Vergine viene dipinta al centro, con le mani giunte sul petto, i capelli sciolti sulle spalle, assorta in meditazione, con i piedi sulla mezzaluna, il più diffuso dei simboli che accompagnavano la sua raffigurazione. Al di sotto di essa è il coro dei puttini eseguiti in bronzo dallo scultore napoletano Matteo Bottigliero, condotto con materiale volutamente diverso, ma con un soggetto uguale a quello scolpito di fronte dal belga Duquesnoy, improntato a un classicismo più mosso che conosce bene l'opera pittorica di Luca Giordano e Francesco Solimena.

Ai lati dell'*Immacolata*, i nostri quattro dipinti mistilinei sono

sormontati da sontuosi festoni marmorei di fanzaghiana memoria. Queste opere sono citate per la prima volta dal biografo napoletano Bernardo De Dominicis (*DE DOMINICIS 1742-1744*, ed. 1840-1846, IV, p. 420) nella *Vita* di Francesco Solimena. Dopo avere nominato le tele con figure di *Profeti* e *Santi* eseguite dal maestro, entro il 1698, nella stessa chiesa, sopra gli archi delle cappelle, in sostituzione degli affreschi di Giacomo Del Po, il biografo cita queste quattro *Virtù*. Tranne la guida del Touring (*Napoli e dintorni* 1976, p. 251) che ne parla come *Virtù cardinali* e Strazzullo (1959, pp. 77-80) che le definisce «quattro donne del Vecchio Testamento, figure della Madonna» (forse intendendo prefigurazioni), nessuno studioso si addentra nell'iconografia. Esse sono: *La Sapienza divina*, *La Fede religiosa*, *L'Umiltà*, *La Castità*, *Virtù strana-*



*Prima del restauro, La Sapienza divina a luce radente*



*Prima del restauro, La Fede religiosa a luce radente*



*Prima del restauro, L'Umiltà a luce radente*



*Prima del restauro, La Castità a luce radente*

mente dipinte con le aureole e che dovevano sottolineare l'unicità e la grandezza della Vergine Maria. Quattro repliche contemporanee e quasi identiche agli originali, attribuibili a un seguace del Solimena, finora mai collegate alle opere dei Santi Apostoli e di cui non si conosce l'attuale collocazione, erano negli anni Sessanta presso l'antiquario newyorkese Mont, di cui Federico Zeri aveva rilevato l'archivio fotografico (cfr. Fondazione Zeri, catalogo *on line*, con corretta identificazione delle *Vir-  
tù*). Si tratta di opere dal formato rettangolare, caratterizzate da ombreggiature più contrastate e dai contorni più duri degli originali, che Zeri aveva attribuito proprio a Solimena, ma senza collegarle con le opere della chiesa napoletana. *La Sapienza divina* (RIPA 1593, ed. 1613, parte II, pp. 208-212) viene descritta come «una donna

di bellissimo e tantissimo aspetto [...] armata nel petto di corsaletto e di elmo in testa, sopra il quale ci sta un gallo [...] nella man destra terrà uno scudo rotondo con lo Spirito Santo in mezzo, nella mano sinistra il libro della Sapienza [...] con l'agnello pasquale sopra». Ripa stesso spiega che il gallo già per i Greci e per i Romani era simbolo di intelligenza e poi per i dottori della chiesa simboleggiava colui che diffonde la sapienza divina nella chiesa; l'agnello, invece, stava a indicare che «per avere la Sapienza gli uomini non devono essere superbi, devono essere umili e puri» come l'agnello appunto. Su fondo grigio la donna indossa un vestito grigio-azzurro, vivacizzato da un mosso pannello rosso, colore usato anche per il gallo. La scollatura è circondata da una decorazione dal tono metallico con, al centro, una conchiglia. Questa

stessa *Virtù*, ma non identificata come tale, era stata dipinta ad affresco da Solimena nel 1690 nella sacrestia della chiesa napoletana di San Paolo Maggiore. Ferdinando Bologna (1958, pp. 72-74, fig. 80) ne pubblica l'immagine, affiancata da altre due *Vir-  
tù* che potrebbero essere *L'Umiltà* e *La Castità*, definendole invece come «i doni dello Spirito Santo». Si tratta di un soggetto raro di cui forse la raffigurazione più famosa e diversissima da questa è quella, ad affresco, eseguita nel 1629-1633 da Andrea Sacchi per il soffitto della sala del Mappamondo a palazzo Barberini a Roma. *La Fede religiosa* (RIPA 1593, ed. 1613, parte I, p. 230) è una «donna vestita di bianco, con l'elmo in capo, nella mano destra terrà una candela accesa sopra un cuore». In questa raffigurazione mancano altri attributi descritti da Ripa,

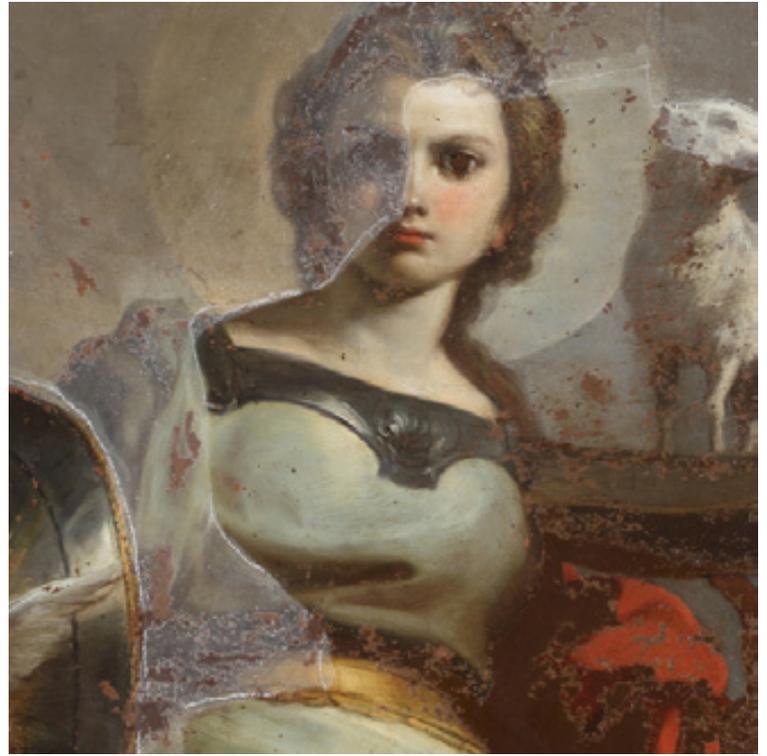
l'elmo e le tavole della Legge; la candela accesa «mostra l'illuminazione della mente nata per la fede che scaccia le tenebre dell'infedeltà e dell'ignoranza». La donna è vestita di grigio con un manto color oro, chiuso da una spilla e un velo bianco svolazzante su un fondo azzurro. Bologna (1958, p. 114, fig. 156) pubblica il bozzetto, «riuscito modelletto» in una collezione napoletana. *L'Umiltà* (RIPA 1593, ed. 1613, parte I, p. 357) è una «donna vestita di color bertino, con le braccia in croce al petto, tenendo con una delle mani una palla [...], la testa china e sotto il piede destro una corona d'oro [...]. La palla si può dire che sia simbolo dell'Humiltà perciò che quanto più è percossa in terra, tanto più si innalza. Il tenere la corona d'oro sotto il piede dimostra che l'Humiltà non pregia la grandezza e la ricchezza,



*Durante il restauro, La Sapienza divina, prove di pulitura*



*Durante il restauro, La Fede religiosa, prove di pulitura*



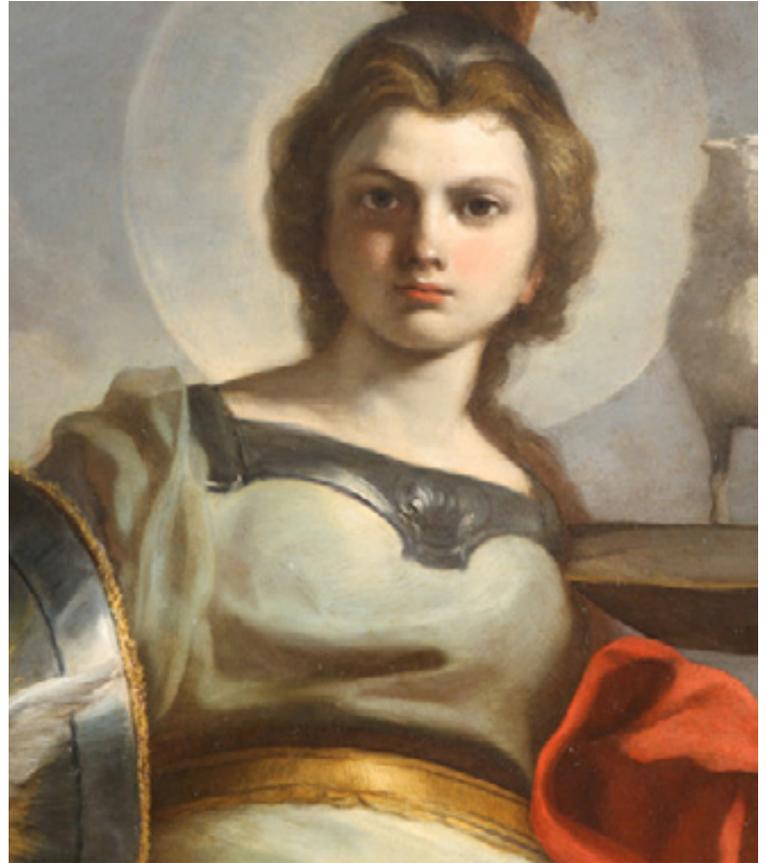
*Durante il restauro, La Sapienza divina, particolare, prove di pulitura*



*Durante il restauro, L'Umiltà, prove di pulitura*



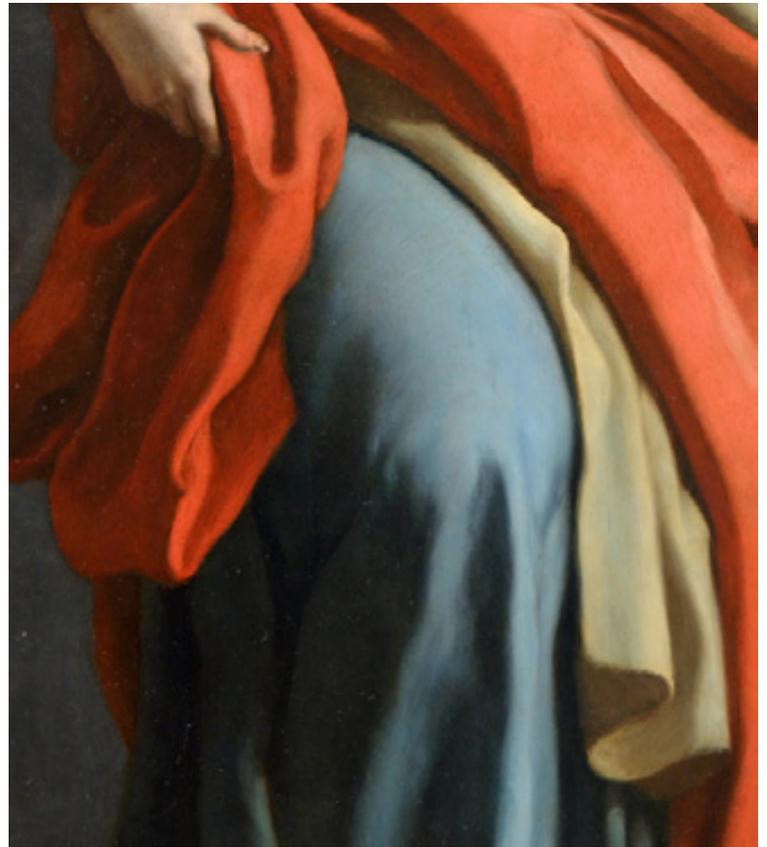
*Durante il restauro, La Castità, prove di pulitura*



*Dopo il restauro, La Sapienza divina, particolare*



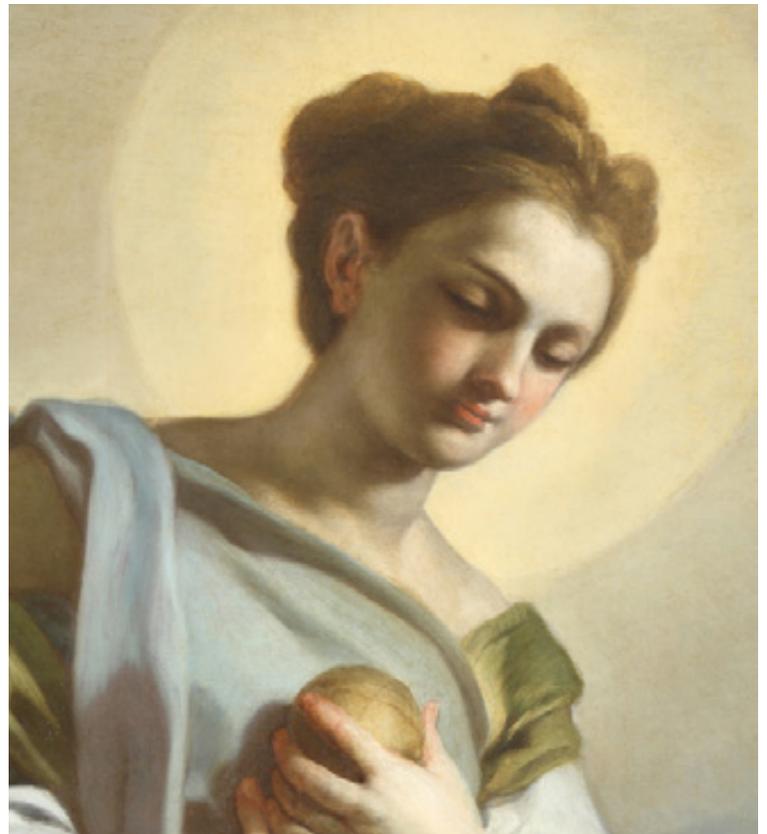
*Durante il restauro, La Sapienza divina, particolare, prove di pulitura*



*Dopo il restauro, La Sapienza divina, particolare*



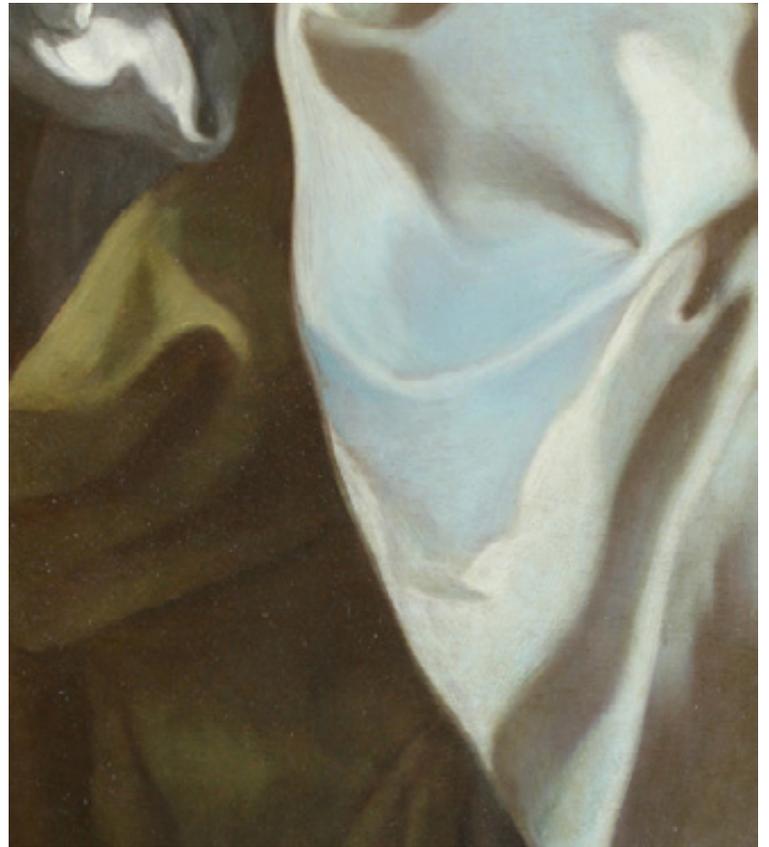
340 *Durante il restauro, L'Umiltà, particolare, prove di pulitura*



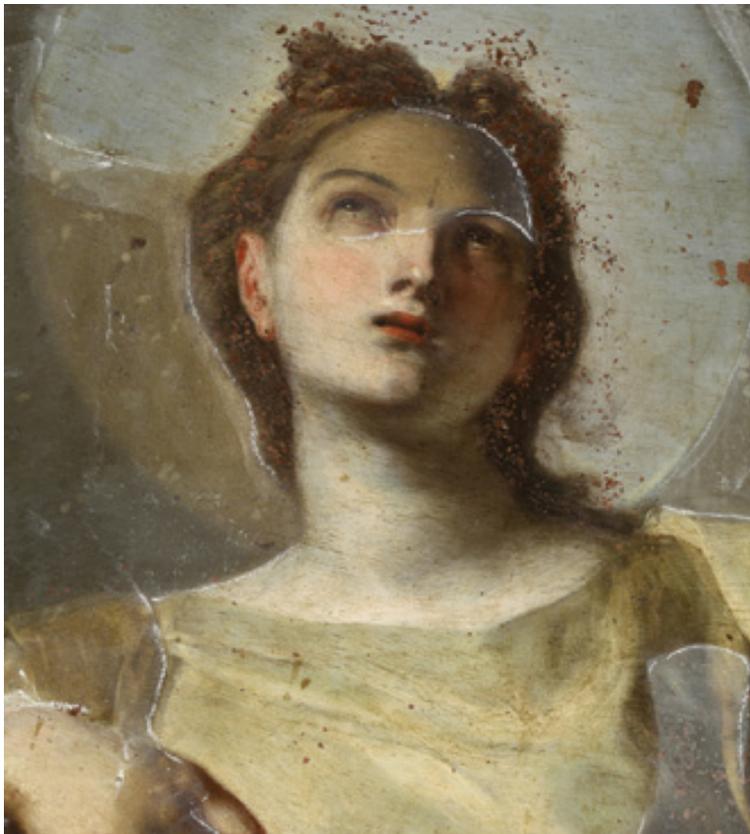
*Dopo il restauro, L'Umiltà, particolare*



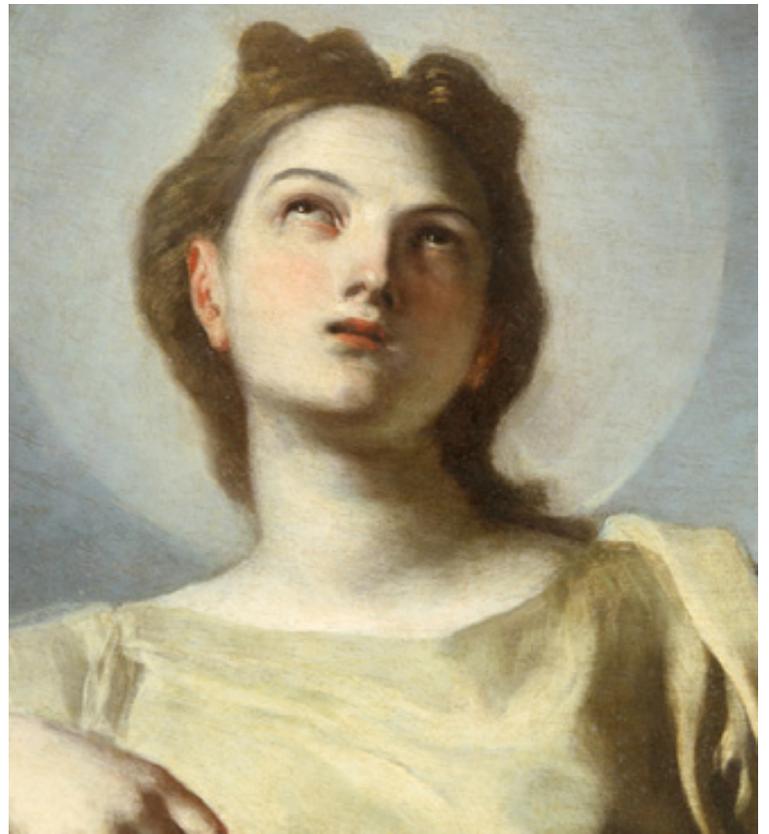
*Durante il restauro, L'Umiltà, particolare, prove di pulitura*



*Dopo il restauro, L'Umiltà, particolare*



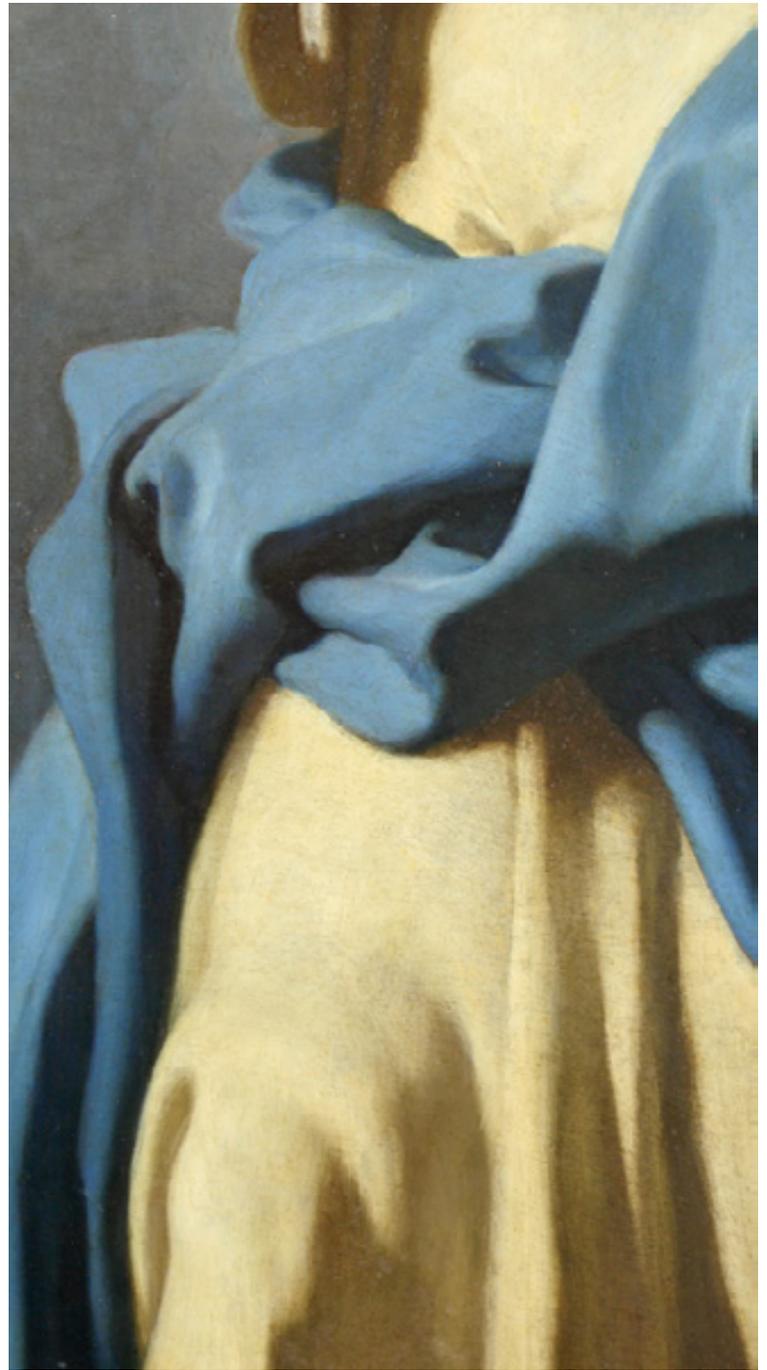
*Durante il restauro, La Castità, particolare, prove di pulitura*



*Dopo il restauro, La Castità, particolare*



*Durante il restauro, La Castità, particolare, prove di pulitura*



*Dopo il restauro, La Castità, particolare*

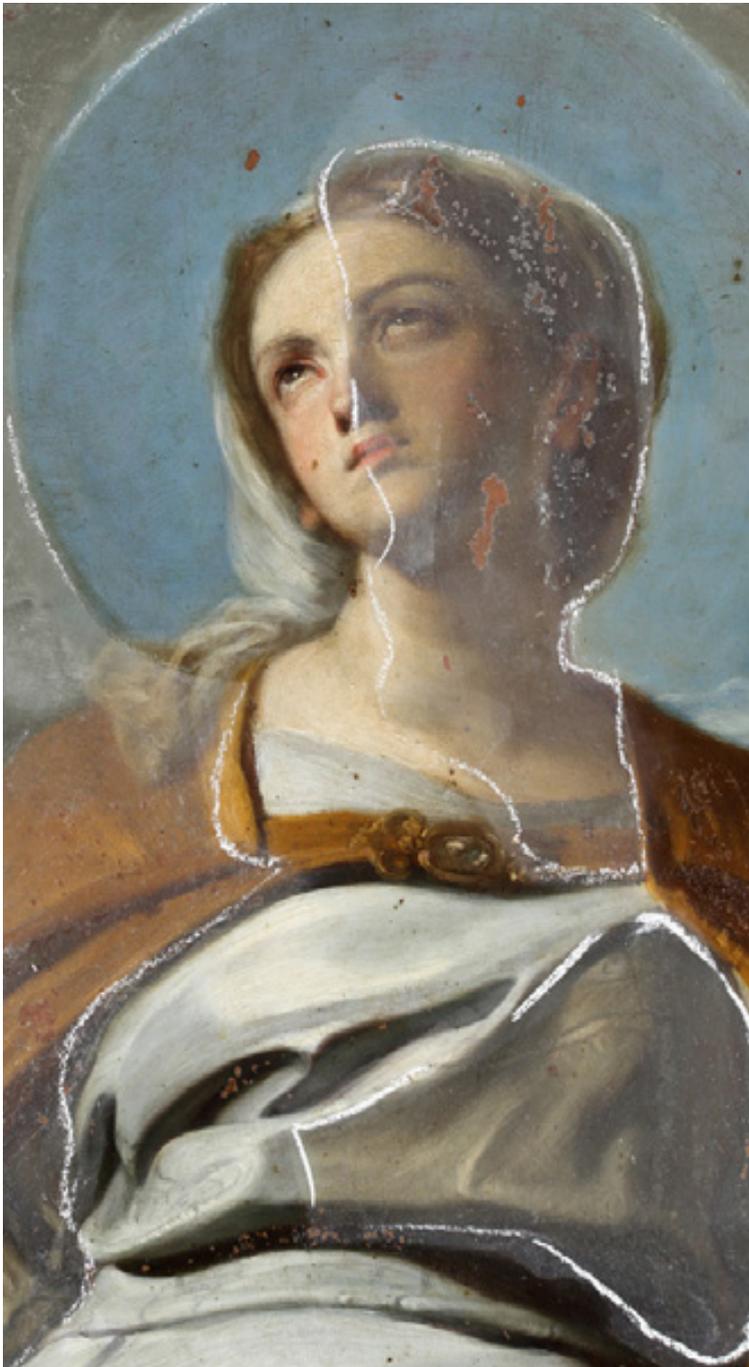
anzi è disprezzo di essa». Anche qui la donna ha un'acconciatura semplice ma raffinata, e un pannello molto mosso: al di sopra di una camicia bianca si intrecciano due drappi, uno cangiante sul grigio (il colore bertino indicato da Ripa), l'altro sul verde marcio; come *La Castità* poggia i piedi nudi su un basamento rettangolare. *La Castità* è una «donna bella

d'honesta faccia [...] sarà vestita di lungo come una Vergine Vestale e cinta da una fascia» (*ibidem*, parte I, p. 107). Mancano gli altri attributi elencati dallo studioso perugino: una sferza e un Cupido con gli occhi bendati, sotto i piedi. La donna, quasi sovrapponibile al dipinto di cui si conosce la fotografia dell'Archivio Zeri, è vestita di giallo, senza velo, con una ca-

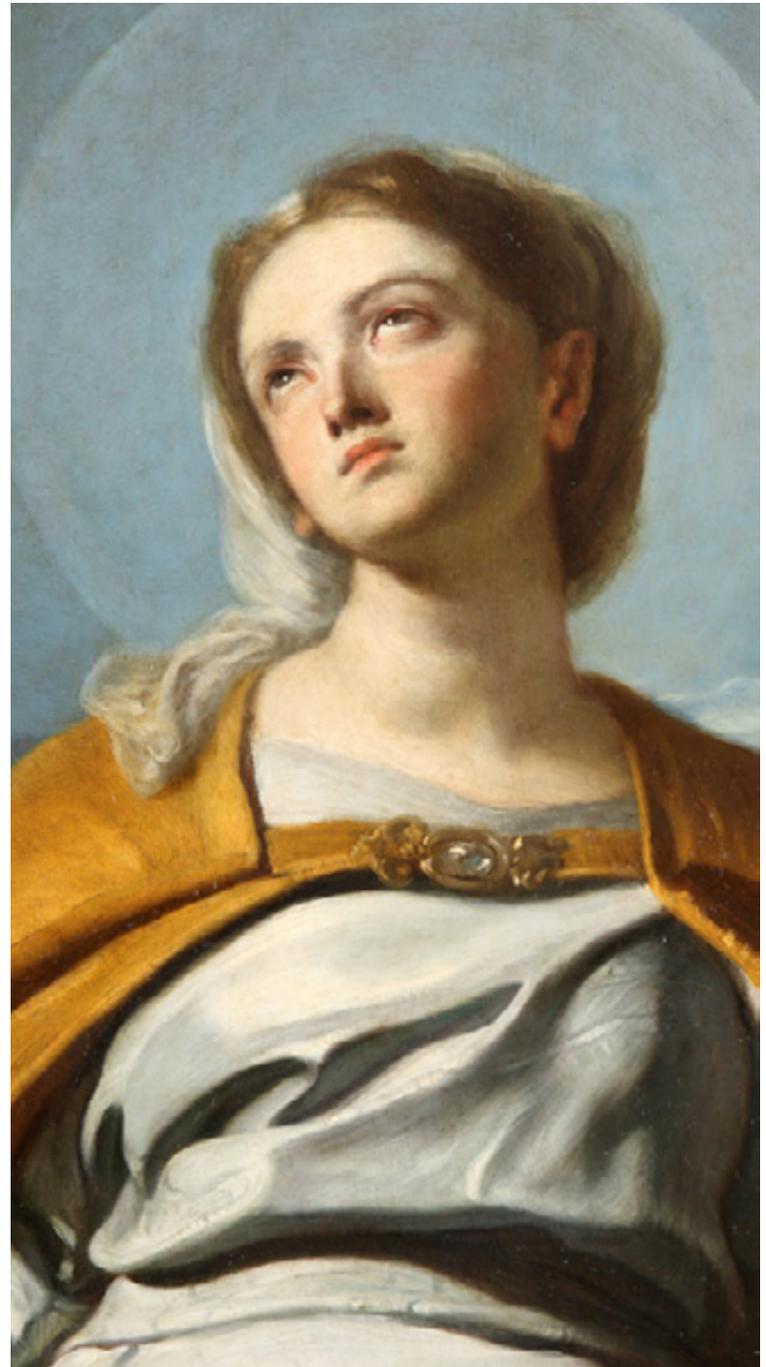
micia bianca e un pannello blu su fondo grigio e stringe il nodo di quella fascia che ne consente l'identificazione.

Solimena era il grande erede di una tradizione pittorica che aveva avuto la sua punta di diamante in Luca Giordano; già alla fine del Seicento da Roma erano giunti molti impulsi nella città partenopea, anche per la presenza sul trono pontificio di un

papa napoletano, Antonio Pignatelli (Innocenzo XII, 1691-1700), peraltro zio del nostro Francesco, committente del cappellone a Solimena. Ma questi, pur sensibilissimo agli stimoli nuovi, non dimentica mai la grande tradizione di cui era portatore. Dal primo decennio del Settecento, invece, egli mostra un'apertura maggiore al clima culturalmente molto variegato, vivace



*Durante il restauro, La Fede religiosa, particolare, prove di pulitura*



*Dopo il restauro, La Fede religiosa, particolare*

e internazionale della Roma di papa Albani, accogliendo, tra gli altri, gli stimoli di Pietro da Cortona (incredibilmente Solimena non si sposterà quasi mai da Napoli, tranne per un breve viaggio nella città papale) e dimostrando una singolare freschezza intellettuale che ha il suo parallelo, in letteratura, nel movimento dell'Arcadia. Tutte queste caratteristiche ne faranno, in un

breve lasso di tempo, uno dei pittori più richiesti dalle corti europee e dai grandi collezionisti veneziani, romani e genovesi, anche per la sua attività di ritrattista. Ferdinando Bologna (1958, p. 114), riferendosi proprio al 1723 – anno entro il quale devono collocarsi le opere della chiesa teatina – quando egli non è solo uno dei maggiori esponenti del mondo artistico napoletano, ma già

uno dei più illustri artisti del Settecento italiano ed europeo, parla di «una sottigliezza brillante nel ritratto femminile». Del grande maestro – progettista dell'intero monumento – è sicuramente l'idea di eseguire i dipinti su rame per raggiungere l'effetto brillante dei quadri a mosaico dell'altare di fronte, cui per volontà di Pignatelli doveva costantemente riferirsi. D'altra parte egli, nella sua

lunga carriera, si era cimentato altre volte con tale supporto (Bristol, Museum and Art Gallery; Napoli, Museo Duca di Martina; varie collezioni private) anche se mai di così grandi dimensioni.

In questa fase del suo percorso artistico Solimena aveva già fatto una rimeditazione del naturalismo in chiave contemporanea con un'operazione di recupero del barocco

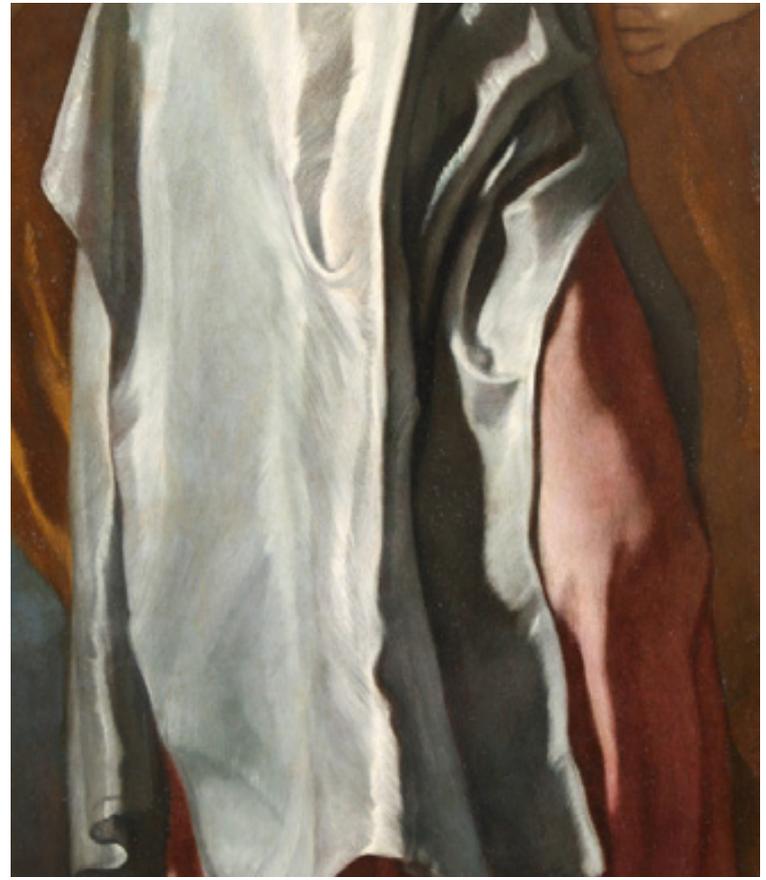


Durante il restauro, La Fede religiosa, particolare, prove di pulitura

tenebroso e squillante del Preti napoletano, raggiungendo risultati di straordinaria bellezza cromatica. Le *Virtù* ispirano un senso di serenità e un sentimento impalpabile di «suprema malinconia» nel quale, come efficacemente aveva scritto Bologna (1958, p. 122), «sembra esprimersi il tono dominante dell'anima del secolo». Le figure dell'altare Pignatelli sono caratterizzate da equilibrio compositivo e immediatezza pittorica e nell'atteggiamento sembrano molto simili alla figura di Susanna Strangways Horner nel suo *Ritratto con la figlia* della collezione Earl of Ilchester di Melbury, firmato e datato al 1733 (N. Spinoso, in *Civiltà del Settecento* 1979, II, pp. 180-181).

In queste *Allegorie* – rese con straordinaria perizia tecnica sin dall'impostazione del più marcato sottinsù delle figure superiori rispetto a quelle sottostanti – la sua pittura è caratterizzata da un forte vigore plastico e da una solida

struttura compositiva, da una sobria espressività e da un'eleganza formale mai stucchevole, da una dimensione più intima e domestica rispetto alla teatralità 'metastasiana' delle sue opere di soggetto storico, realizzate negli affreschi e nelle grandi tele per le chiese e i palazzi napoletani. Solimena si serve della stessa modella per tutte e quattro le raffigurazioni che, con lievi varianti, sono caratterizzate da una maestosa bellezza, da una solenne monumentalità con cui si stagliano nello spazio, tratti questi già presenti nei dipinti giovanili delle chiese napoletane di Donnalbina (1696-1701), di San Pietro Martire (1705) e di quella eseguita nel 1710 per Santa Maria degli Angeli ad Aversa, oggi nella cattedrale della stessa città. Nella fase immediatamente successiva, segnata dal luminoso, ma non sgargiante, pittoricismo giordanesco, cade, oltre alle *Virtù* dei Santi Apostoli, la decorazione



Dopo il restauro, La Fede religiosa, particolare

a fresco della controfacciata della chiesa napoletana del Gesù Nuovo con la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (1725), opera tra le più celebrate dai pittori e dai viaggiatori stranieri, dove Solimena fa sue le istanze classiciste di impronta purista di Carlo Maratta.

Nella stesura del colore emerge l'esaltante bellezza delle 'macchie' cromatiche, rese vibranti per effetto della luce intensa, fondamentale per sottolineare la consistenza e il volume delle figure. Tali caratteristiche sono emerse dopo il restauro; infatti i quattro rami erano offuscati e resi opachi da vernici scuritesi con il tempo e dalla presenza di un beverone, probabilmente passato nell'Ottocento con l'intento di fissare gli strati pericolanti di colore. La pulitura ha permesso di rileggere queste opere in tutta la loro forza.

#### Bibliografia

RIPA 1593, ed. 1613; CELANO 1692;

ID. 1692, ed. 1724; DE DOMINICI 1742-1744, ed. 1840-1846; BOLOGNA 1958; STRAZZULLO 1959; *Napoli e dintorni* 1976; N. Spinoso, in *Civiltà del Settecento* 1979; RIZZO 1992.

43. Manifattura lionese (*gros de Tours*)  
Ambito dell'Italia settentrionale (veste)  
*Veste di simulacro*  
*gros de Tours*: 1735-1745  
veste: metà del XVIII secolo

« INDICE GENERALE

La veste è parte di un più ampio corredo del simulacro in legno, o manichino, della Madonna del Carmine conservata in una vallata della Valtellina. Si tratta di una tipologia, quella delle 'Madonne vestite' e più in generale delle 'statue vestite', che solo recentemente è stata studiata nella sua specificità e nelle sue complesse relazioni antropologiche e devozionale (cfr. *Donne Madonne Dee* 2003; *Vestire il sacro* 2011; GENOVESE 2011; SILVESTRINI 2011; *Îcône de mode* 2011; *Immagini sacre vestite* c.d.s.). Sono opere polimateriche, costituite da un manichino progettato e costruito per essere abbigliato con vesti reali: generalmente sono rifinite solo le parti che rimanevano a vista, come il volto, le braccia e le gambe, mentre il resto del corpo è spesso solo abbozzato. I simulacri sono accompagnati da ricchi ed eterogenei corredi, che in alcuni casi potevano essere costituiti anche da diverse decine di pezzi, formati non solo dagli abiti, ma anche da veli, mantelli, gioielli, busti, sottogonne, camicie e persino frivole e leggiadre scarpine ricamate. Nelle pubblicazioni locali queste opere vengono raramente menzionate, senza alcun approfondimento, nonostante questi studi facciano spesso riferimento a fonti importanti, quali le visite pastorali e i registri delle confraternite. Per quanto riguarda la provincia di

Sondrio, si deve a Francesca Bormetti l'idea di una capillare e sistematica campagna di ricognizione che ha poi portato, tra il dicembre 2011 e la primavera 2012, alla realizzazione della mostra *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, allestita presso il Museo Civico di Sondrio e la Galleria Credito Valtellinese (cfr. *In confidenza col sacro* 2011). Il risultato della ricerca è stato sorprendente e ha confermato la diffusione massiccia, anche nelle località più sperdute e povere, di queste opere, e insieme il loro progressivo nascondimento a partire dalla metà del XIX secolo, anche a seguito di precise direttive della curia. Occultamenti, sostituzioni, in molti casi, distruzioni, certamente un patrimonio massacrato e negletto, raramente rappresentato nei musei diocesani e nei musei civici.

Una presenza, quella delle Madonne vestite, che si impone non solo in Italia, ma in tutta l'Europa cattolica e ancora più lontano nelle terre oltreoceano dell'America Latina. Un'iconografia concepita in uno spazio laico, di corte, e trapassata al sacro dove dimora per decenni e decenni, sostanzialmente invariata, tenace, uguale a se stessa, pur con mille sfaccettature diverse. Una presenza affettuosa e domestica che travalica i confini e che si ritrova indistintamente nelle pievi di campagna come nelle cattedra-

*tecnica materia*

*gros de Tours* broccato, tela di lino, *taffetas* di seta, filo dorato lavorato a fuselli, filo di lino lavorato a fuselli

*dimensioni*

alt. corpino 44 cm, largh. massima corpino 76 cm, lungh. maniche 39 cm, alt. gonna 81 cm, ampiezza massima gonna 240 cm, alt. tessuto 53 cm, rapporto modulare: alt. 50,5 cm, largh. 53 cm

*provenienza*

Torre di Santa Maria (Sondrio), chiesa della Natività della Beata Vergine Maria

*collocazione*

Torre di Santa Maria (Sondrio), chiesa della Natività della Beata Vergine Maria

li delle grandi città e nei villaggi montani, segno di una devozione radicata e vissuta che rivive, di volta in volta, nella ritualità delle processioni, cuore pulsante delle festività religiose e momento imprescindibile per la comunità femminile, custode del simulacro (SICOLI 2011). In area valtellinese, per rimanere nello specifico, le commissioni di questi manufatti vanno infittendosi, via via, lungo tutto il Seicento per lasciare poi il posto alle sculture dalle vesti scolpite, a loro volta ricoperte di addobbi. L'esemplare che qui si presenta rientra a pieno titolo in quella cultura arcaica che, nelle terre di confine della Valtellina e della Valchiavenna, dalla fine del Concilio di Trento, trova grande risonanza e diffusione. Ma non si tratta di un *unicum*. Siamo di fronte a un'opera che, paradossalmente, potrebbe trovarsi qui come in qualsiasi altra chiesa della Lombardia post-tridentina. L'attestazione cronologica (ma non nel nostro caso) è difficile da definire. Un aiuto possono essere gli *ante* e i *post quem*, ma in questo genere di manufatti i criteri tradizionali, consoni alla storia dell'arte, non valgono e non ha molto senso indicarli, come anche la ricerca di una paternità attributiva. Certamente esistono alcune eccezioni. Il 'manichino' di Torre di Santa Maria, lavoro di un intagliatore anonimo, non presenta particolari

*scheda*

Gian Luca Bovenzi, Sandra Sicoli

*restauro*

Laboratorio restauro tessili antichi, abbazia benedettina 'Mater Ecclesiae', isola di San Giulio (Lago d'Orta)

con la direzione di Sandra Sicoli (SBSAE Milano)

caratteristiche, anche se è di buona fattura, o elementi che ne indichino la provenienza. Rientra, a tutti gli effetti, in quella categoria di opere, di tipo seriale, che ebbe larga fortuna in questo territorio. Possono cambiare le fattezze di un volto, le dimensioni del busto, gli snodi delle articolazioni (molte sono le varianti tecniche), ma a quest'epoca rimane un oggetto funzionale al corredo tessile che, è bene ricordare, aveva un costo molto elevato. La veste è costituita da un corpino e da una gonna. Il corpetto presenta scollo a barchetta, pettorina sagomata che termina con una punta che supera il punto vita e baschina definita da dieci linguette che dipartono dalla vita. Al corpetto sono cucite corte soprammaniche, rese gonfie da profonde pieghe, che, prima del restauro, erano state unite fra loro sul retro, trasformandole in una sorta di inusuale e inconsueta mantellina. La pettorina, lo scollo, la baschina e il bordo delle soprammaniche sono rifiniti da merletti a fuselli in oro filato (anima in seta *écru*), decorati con motivo a ventaglietti (3 cm); ogni linguetta è bordata di *taffetas* rosso. Il corpetto, chiuso posteriormente da undici coppie di asole, è fodero in tela di lino rosaceo, mentre per le linguette e i bordi corrispondenti all'allacciatura è stato scelto *taffetas écru*. Alcune parti, quali le soprammaniche, i bordi



della baschina e la parte superiore del busto, sono invece foderate con *taffetas* di seta rossa. Sotto la fodera del corpino sono presenti numerose stecche, verosimilmente di balena, divise una dall'altra da fitte cuciture; anteriormente, in corrispondenza dello scollo, una stecca è posta in senso trasversale. Una linguella è stata oggetto di un pesante rimaneggiamento, come si evince dal frammento di *taffetas* bianco lanciato con trame verdi, atte a definire forse delle foglie, applicato sul retro e dalla presenza, al suo interno, di cartoncino anziché delle stecche. Al corpetto sono unite, mediante nastri, le maniche sagomate, eseguite in due pezzi per aderire meglio alle braccia della scultura, chiuse, sempre mediante nastri, nella parte interna. L'apertura delle maniche è percorsa da un merletto a fuselli, in oro filato (anima in seta *écru*) e lamellare, ornato da piccole valve (2 cm), applicato anche lungo il polso, ulteriormente impreziosito da un merletto a fuselli in lino *écru*, decorato da un motivo a cerchi (3 cm), che ritorna lungo lo scollo del corpino. Le maniche sono foderate con tela di lino rosaceo. La gonna, dalla forma pressoché rettangolare e stretta in vita da profonde pieghe, è aperta posteriormente ed è chiusa in vita mediante una bassa cintura in *taffetas* blu, visibile solo a rovescio. La vita è sottolineata da un merletto a fuselli in oro filato (anima in seta *écru*) e lamellare, decorato da motivo a ventaglietti (2 cm), che percorre anche l'orlo, dove è sovrapposto a una frangia con testa in oro filato e lamellare e briglie in oro filato (4 cm). Poco sopra l'orlo è stato inoltre applicato un altro sontuoso merletto a fuselli in oro filato e lamellare, decorato da motivo a doppio meandro (5,5 cm). La fodera è in tela di lino rosaceo. La veste è realizzata con uno spettacolare *gros de Tours* broccato: il fondo color turchese è completamente ricoperto da trame broccate in sete policrome, in oro e argento lamellare e riccio che definiscono il decoro creato da una coppia



Dopo il restauro, retro



Dopo il restauro, particolare del tessuto



Dopo il restauro, particolare del tessuto



Schema grafico del modulo decorativo del tessuto

speculare e simmetrica di mensole architettoniche *rocaille*, parzialmente celate da fiori dalla vivace

tavolozza cromatica. Il disegno emerge dallo sfondo percorso da minute bande ottenute alternando

i filati metallici lamellari a quelli ricci, secondo un sistema di tessitura definito *clinquard*. L'orna-

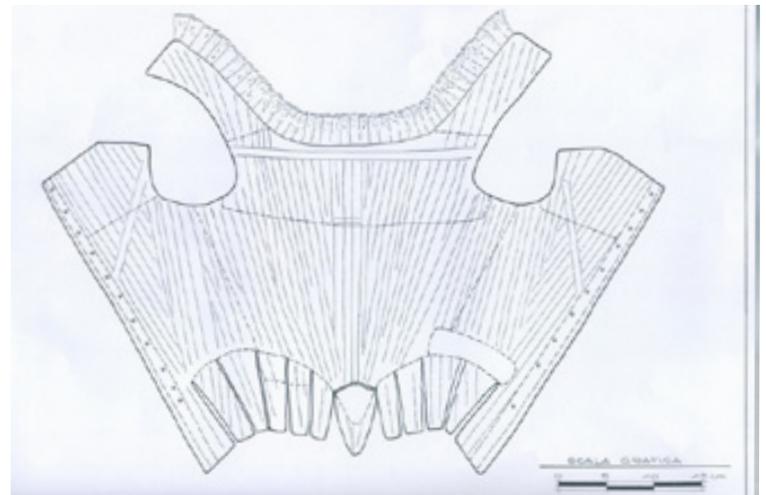
to è tradotto in forme plastiche e pittoriche, aderendo al gusto che contraddistingue la produzione tessile del quarto e del quinto decennio del XVIII secolo (cfr. JOLLY 2002). Una tridimensionalità ottenuta impiegando la tecnica del *point rentré*, detta anche *berclé*, che consiste nel far rientrare la trama di un colore nella trama del colore contiguo, quasi una sfumatura spolinata, creando l'illusione di un passaggio graduale fra i diversi toni. Grazie al *point rentré*, introdotto a Lione agli inizi del quarto decennio del XVIII secolo da Jean Revel, qualsiasi limitazione tecnica viene a cadere e dagli sfondi emergono, con estremo vigore plastico, fiori, frutti, ma anche elementi architettonici, sculture e persino paesaggi. Decorazioni che appaiono reali perché sono rappresentati come tali, ma che spesso, a un'osservazione più attenta e approfondita, risultano essere fantastici e immaginari, spesso carichi di riferimenti esotici, come ad esempio, nel *gros de Tours* di Torre, il motivo 'a pagoda' incorniciato dalle mensole, così come le proporzioni non solo non vengono rispettate, ma sono ribaltate. Questa tecnica venne ripresa e imitata da molte manifatture europee, ma gli esiti più alti sono riconducibili alle manifatture francesi e in particolare a quelle lionesi, dove è impiegata per definire disegni originali e di altissimo impatto visivo, come attesta il tessuto in esame. Circa la datazione, la disposizione simmetrica rispetto all'asse mediano centrale (definita nel Settecento *à point*), il rapporto modulare e la scelta degli elementi decorativi suggeriscono una collocazione cronologica intorno al 1735-1745. Tale tipologia decorativa dovette incontrare un certo favore fra i donatori valtellinesi più facoltosi e raffinati, dal momento che stoffe simili ritornano non solo nell'arredo della chiesa di Torre di Santa Maria, ma anche in altri centri, quali Tirano (G.L. Bovenzi, in *Tessuti e ricami sacri* 2006, pp. 185-186, n. 11) e Chiesa in Valmalenco (BOVENZI 2007, pp. 298-299).



*Dopo il restauro, fronte, particolare del corpino*



*Dopo il restauro, particolare della fodera del corpino*



*Schema grafico della disposizione delle stecche sul corpino*

Potrebbe suscitare non poche perplessità il fatto che il decoro di un tessuto impiegato per la veste di una scultura mariana sia privo di elementi religiosi, ma si deve tener

conto che fino alla metà del Settecento la differenziazione fra i tessuti utilizzati per la chiesa, quelli per l'arredamento e quelli per l'abbigliamento risulta essere alquanto

labile, così come gli stessi elementi ornamentali si possono riscontrare in ambito sia laico sia religioso (ARIBAUD 1998, pp. 125-129). In assenza di motivi chiaramente reli-

giosi, a determinare l'impiego sono soprattutto le scelte cromatiche e l'impaginazione del decoro (per l'arredo religioso si prediligono composizioni simmetriche e spe-



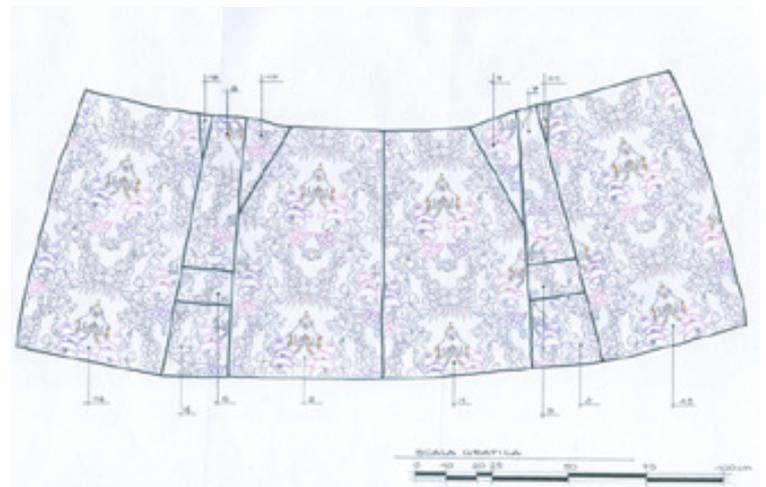
*Dopo il restauro, particolare dei merletti metallici della gonna*

colari), piuttosto che il vocabolario ornamentale. Inoltre, sino al XIX secolo, è assai diffusa la consuetudine di impiegare tessuti ricavati da vesti laiche per confezionare parati ecclesiastici (ARIBAUD 2006): il tessuto è un bene talmente prezioso, il cui costo può superare quello di molte altre forme artistiche, che qualsiasi disegno, anche il più frivolo e capriccioso, è considerato adatto per la confezione dei paramenti religiosi.

Nell'abito in esame, l'ostinato silenzio delle fonti non ci permette di determinare se venne utilizzato un tessuto desunto da una veste laica, oppure se il donatore decise di acquistare una stoffa all'ultima moda, volendo illustrare in questo modo agli osservatori il proprio gusto. Al di là di questo dubbio, il prezioso *gros de Tours* broccato

presuppone una committenza elegante e in grado di investire una cospicua somma per poter acquistare un prodotto di altissimo livello sia dal punto di vista decorativo che tecnico, rivolgendosi alle manifatture lionesi che, durante tutto il Settecento, vantano una posizione egemone nella realizzazione di tessuti serici di pregio (PONI 1993). Stoffe estremamente costose, immagine di una committenza dai gusti raffinati e aggiornati alle mode oltralpine che, con i propri doni e offerte, impreziosisce le sacrestie della 'propria chiesa', glorificando il nome di Dio, e simboleggiando concretamente agli altri fedeli la propria ricchezza e potenza.

Altrettanto raffinata appare la confezione della veste, il cui studio è reso arduo dalla dispersione dei documenti. Di sicuro siamo di fron-



*Schema grafico della confezione della gonna*

te a un'opera di altissimo livello tecnico, licenziata da una bottega altamente specializzata, come suggerisce, in particolare, l'esecuzione del corpetto. Da quello che emer-

ge dalle rare fonti rintracciate in Valtellina, relative alla confezione degli abiti per i simulacri, la loro realizzazione non è affidata ai 'pianetari', bensì ai sarti (BOVENZI 2011,

pp. 131-132). Se da un lato i sarti, soprattutto fra Cinque e Seicento, appaiono come figure estremamente poliedriche ed eclettiche, in grado di eseguire indistintamente indumenti per le varie classi sociali, arredi liturgici, bandiere, baldacchini e persino tende (DAVANZO POLI 2003, pp. 534-535), dall'altro la confezione delle vesti per simulacri aveva molti più contatti con la moda laica che con gli abiti liturgici, come illustrano, ad esempio, il complesso sistema di stecche e il motivo delle linguelle, assai vicini a quelli dei coevi corpetti e busti (cfr. ORSI LANDINI 1998 e SALEN 2008, pp. 10-25; per esempi di corpetti settecenteschi si veda R. Orsi Landini in *L'abito per il corpo* 1998, p. 113, schede nn. 59-60; per i busti si veda LYNN 2010, pp. 78-81). Si deve infatti sottolineare come il dialogo fra le vesti dei simulacri e quelle civili sia molto fitto e, spesso, la moda influenzi la foggia degli abiti dei simulacri (DAVANZO POLI 1993): quando, ad esempio, nel pieno Settecento, le gonne sono sostenute dai *panniers*, anche le sculture da vestire sono provviste di queste strutture, realizzate in stoffa, in legno o in altri materiali. Non solo l'abbigliamento civile influenza quello delle statue, ma in alcuni casi, secondo una consuetudine che perdura ancora durante il XX secolo, le statue indossano abiti reali, frutto di sentite donazioni, come illustrano esempi non solo valtelinesi, come la *Madonna del Rosario* della chiesa di San Carpofo a Delebio (cfr. G. Perotti e G.L. Bovenzi, in *In confidenza col sacro* 2011, pp. 280-287, n. 14), ma sparsi su tutta la penisola: a titolo meramente esemplificativo si cita l'*andrienne* che veste la scultura di santa Maria Maddalena della parrocchiale di Uggiano la Chiesa (*Di seta e d'argento* 2012). Sembra invece discostarsi dalla moda coeva il motivo delle soprammaniche, assai diffuso nelle vesti dei simulacri settecenteschi e che perdura anche nei secoli successivi, forse da interpretare come un retaggio di fogge tradizionali e

ampiamente conosciute dai fedeli, riprendendo forme consolidate e note, come poteva essere il tema delle doppie maniche presente nell'abbigliamento fra Cinque e Seicento. La soprammanica può però avere anche una valenza di natura pratica: queste alette, generalmente cucite al corpetto, celano le allacciature della manica lunga che, per facilitare la vestizione e la svestizione, spesso sono, come si è precedentemente descritto, staccate e unite al corpetto mediante nastri e lacci.

Nella veste di Torre, alla complessità sartoriale del corpino si contrappone la presunta semplicità della gonna. Grazie alle indagini effettuate sul taglio durante il restauro, è infatti emerso come sia stata eseguita unendo pannelli eterogenei per forma e dimensione. Una confezione motivata molto verosimilmente dalla necessità di non sprecare un tessuto così prezioso e costoso, impiegando anche il più minuto frammento nelle zone meno a vista, come i laterali. Non è dato sapere se questa scelta sia stata dettata dall'impiego di una stoffa proveniente da una veste laica, oppure sia il frutto di una scrupolosa e studiata disposizione del modello sulla pezza, attenta a non sprecare anche la più piccola porzione di un tessuto così pregiato, secondo un uso esteso sia in ambito laico che religioso.

Il silenzio dei documenti permette solo di ipotizzare che la veste venne realizzata verosimilmente a Milano, il centro di riferimento per i manufatti serici più preziosi, sebbene siano documentati acquisti da altre città, come Bergamo e Venezia (BOVENZI 2011, pp. 127-133). Circa l'attribuzione cronologica, si colloca la confezione dell'abito intorno alla metà del Settecento, come suggerisce il confronto con opere coeve, quale la veste per la *Madonna del Rosario*, datata al 1752, conservata presso il Museo d'Arte Religiosa di Oleggio (FIORI 2011, p. 243), sebbene in questa tipologia di manufatti l'evoluzione delle fogge sia contraddistinta da

tempi molto dilatati, così come uno stesso tema può essere riproposto, senza varianti, per decenni, se non per secoli (cfr. BOVENZI 2006). La datazione è confermata anche dai ricchi merletti metallici applicati sull'abito, quasi a voler sottolineare e ribadire la magnificenza e la ricchezza del tessuto: tra Sei e Settecento sia in ambito religioso che civile si assiste a una sovrapposizione, quasi un accumulo di manufatti pregiati e operati. Sulle stoffe dai complessi decori, ottenuti con l'ausilio di trame in seta e metalli preziosi, si applicano pizzi e galloni altrettanto lavorati, così come i tagli sartoriali celano i disegni dei tessuti e dei merletti. Trine uscite da un centro di primissimo piano, in grado di rendere plastica e movimentata la loro superficie, accostando abilmente le diverse tipologie di filati metallici. Rimane aperto il problema della loro attribuzione: se Milano e Venezia vantano una tradizione secolare nella fabbricazione di merletti metallici (cfr. RIZZINI 2002, pp. 56-66), durante il Settecento è la Francia, come per i tessuti, a conquistare un ruolo egemone; una posizione illustrata, ad esempio, da alcuni sfarzosi pizzi della Basilica di Gandino (*Merletti a Gandino* 2012, p. 74, schede nn. 42-46). La committenza più raffinata e aggiornata, sia laica che religiosa, si rivolge soprattutto alle rinomate manufatture oltralpine (un paradigmatico esempio è illustrato da BUSS 1983) e non è escluso che il donatore della veste, così come scelse Lione per il ricco *gros de Tours* broccato, guardò ancora alla Francia per le opulente trine.

Il tessuto si presentava coperto da uno strato di sporco particellare di superficie, che opacizzava e scuriva i colori. Le broccature sono mancanti in alcune zone circoscritte, a causa della rottura del sottile ordito che le legava. Le broccature e le trine metalliche presentavano uno strato opaco superficiale e una notevole ossidazione, tale da renderle brunite e prive di lucentezza. Le

fodere, nella loro complessità, si presentavano sporche e con molte pieghe incoerenti. Vari risultano essere stati gli interventi postumi alla manifattura originale: i laccetti di legatura dei pezzi sono stati integrati in un secondo tempo, non essendo coerenti con il periodo in cui è nato il manufatto ed essendo differenti tra loro. L'intervento è consistito *in primis* in meticolose operazioni di pulitura, assai delicate per la confezione originale dell'abito e la presenza di trine e broccature metalliche, consolidate poi ad ago, insieme alle lacune delle fodere; le zone più delicate sono state velate. Si sono quindi riprese le scuciture sartoriali, rimosse le parti incoerenti e applicati nuovi laccetti di legatura sulle maniche e sulla gonna, precisamente nei punti dove essi già si trovavano. Particolare attenzione è stata data alle tinture, eseguite in laboratorio, e alla scelta dei tessuti per il consolidamento, affinché ogni intervento risulti coerente con l'insieme.

#### Bibliografia

F. Bormetti, G.L. Bovenzi, in *In confidenza col sacro* 2011, pp. 351-356, n. 37.

44. Manifattura marchigiana  
*Serie di cinque poltrone da parata*  
metà del XVIII secolo

*tecnica/materiali*  
legno di noce intagliato e dorato,  
sedile e spalliera imbottiti e ricoperti  
(in seconda montatura) con velluto;  
coperta in 'bazzana' impressa

*dimensioni*  
alt. 134 cm, seduta 58 × 71 cm  
ciascuna

*provenienza*  
Fermo, palazzo già Giovannetti,  
ora Paccarone

*collocazione*  
Fermo, palazzo dei Priori,  
sala del Mappamondo

*scheda*  
Gabriele Barucca

*restauro*  
restauro ligneo: Fratelli Bischi  
Restauro Opere Lignee;  
restauro del cuoio: Conservazione  
Tessile di Raffaella Chiuconci

con la direzione di Gabriele Barucca  
(SBSAE Marche)

« INDICE GENERALE

Le cinque poltrone di legno intagliato e dorato, restaurate in questa occasione, fanno parte di una serie di dodici esemplari, attualmente collocati nella sala del Mappamondo del palazzo dei Priori di Fermo, che conserva il nucleo più antico della Biblioteca civica 'Romolo Spezioli'. Gli arredi furono acquisiti al patrimonio comunale nel 1913, quando il Comune acquistò dalla Società Anonima Lombarda il palazzo già Giovannetti, ora Paccarone, insieme ad altre preziose suppellettili che ancora lo arredavano e di cui le poltrone facevano parte probabilmente fin dalla loro realizzazione (cfr. *Provvedimenti circa alcuni mobili esistenti nel Palazzo già Giovannetti*, Archivio Storico del Comune di Fermo, *Atti del Consiglio*, 1914, *Verbale del Consiglio del 12 maggio 1914*, cc. 60v-62r; si deve la notizia alla gentile disponibilità di Maria Vittoria Soleo, direttrice dell'Archivio di Stato di Fermo, che si ringrazia). Si tratta dunque di una serie di poltrone da parata realizzate per essere accostate lungo le pareti di uno dei saloni del palazzo fermano; l'appartenenza al genere degli arredi da parata è confermata dalla mancanza della costosa doratura nella parte posteriore della struttura lignea delle poltrone, rivolta verso le pareti, sostituita da una 'sporcata' a tempera magra color ocre. Le poltrone dai volumi ben disegnati, comode e di impianto mas-

siccio, costituiscono una variante marchigiana del tipo conosciuto come *fauteuil à la reine*, secondo lo stile Luigi XV, che all'incirca dal 1730 al 1760 si diffuse dalla Francia improntando di sé la produzione di arredi in tutta Europa. Sono eleganti i braccioli sinuosi e lo schienale, incorniciato da un telaio sagomato e intagliato con motivi a volute fitomorfe squisitamente contrapposte. I sostegni ricurvi dei braccioli sono in asse con le gambe anteriori. Le fasce al di sotto del sedile sono centinate e intagliate, sul fronte e sui lati, con un motivo a volute, fogliami e bacche che riprende parzialmente quello dello schienale. Le zampe desinenti a ricciolo sono ricurve e decorate da intagli a foglia d'acanto. Esse sono collegate da traversi dall'andamento curvilineo per irrigidire la struttura. Le poltrone fermane costituiscono un esempio estremamente misurato dello stile Luigi XV in cui predominano nella costruzione dello scheletro di legno elementi curvilinei caratterizzati da rapporti proporzionali modulati e armonici; in esse la sagoma slanciata dei modelli francesi è peraltro arricchita da un'ornamentazione a intaglio derivata dai prototipi tardo barocchi romani. Riferite a manifattura marchigiana del terzo quarto del XVIII secolo da Enrico Colle, le poltrone fermane furono probabilmente realizzate negli anni intorno alla metà

del Settecento; a suggerire questa datazione lievemente anticipata sono la struttura e l'andamento dei braccioli e soprattutto la presenza delle crociere a legare le quattro zampe delle poltrone. Questo elemento, che contrasta con la ricerca di alleggerire la struttura dei sedili, fu abbandonato già a partire dal primo quarto del Settecento, almeno nelle realtà produttive di più alta qualità artigiana. Va detto però che in realtà le soluzioni stilistiche e costruttive spesso si sovrappongono in modo sorprendente nei diversi centri di produzione, tanto da rendere quanto mai difficile la sicura datazione di un mobile senza il sostegno di un documento. L'elemento caratterizzante degli arredi in questione è costituito però dalla presenza, invero eccezionale, delle fodere originarie in 'bazzana' stampata che rivestono completamente le poltrone, celandone alla vista l'intera struttura lignea. Con il termine 'bazzana', la cui etimologia deriva dal vocabolo arabo BI-THĀNAH, che significa fodera, si intende la pelle di montone o di castrato conciata assai soffice. Proprio per queste caratteristiche di particolare morbidezza, la 'bazzana' variamente decorata veniva impiegata per rivestire tavoli, seggiole, custodie e per confezionare, come nel caso in questione, fodere destinate a proteggere dall'usura mobili e oggetti di particolare valore.

Ognuna delle coperture in 'bazzana' è composta da sei parti, assemblate appositamente per aderire precisamente alla sagoma delle poltrone: due grandi pelli coprono interamente lo schienale, sia sul *recto* sia sul *verso*, e il sedile fino a scendere a terra celando le zampe della poltrona, quattro pelli di ridotte dimensioni foderano i due braccioli e i rispettivi appoggi ricurvi. Le varie parti della coperta sono legate alla struttura della poltrona mediante una serie di laccetti in stoffa fissati sul rovescio della pelle e annodati. Il motivo ornamentale, che ricorre identico su tutte le coperte, è mutuato dal repertorio tessile ed è costituito dal complesso intrecciarsi di elementi vegetali naturalistici. Il disegno, che si sviluppa in verticale, impagina grandi ovali, definiti da rami ricurvi e contrapposti dai quali nascono foglie di cerro, campanule, peonie e iris arrovesciati. I due rami sono legati nel punto di tangenza apicale da una corona. All'interno degli ovali, in posizione centrale si sviluppa al punto di incontro di due rami convergenti una grande infiorescenza assimilabile al 'motivo a melagrana', mentre nel campo inferiore compare una rosetta. Questi motivi ornamentali monocromi presentano il colore chiaro della pelle ed emergono in negativo sul fondo pigmentato di marrone scuro e di aspetto lucente. Non è perfettamente chiaro il procedimento ese-



*Dopo il restauro*



*Prima del restauro*



*Prima del restauro*



*Prima del restauro, particolare del bracciolo*



*Prima del restauro, particolare*



*Durante il restauro, particolare del bracciolo dopo l'asportazione di vecchi supporti: si evidenziano gravi mancanze di pelle*



*Prima del restauro, particolare*



*Durante il restauro, particolare del bracciolo durante il consolidamento*



*Dopo il restauro, particolare del bracciolo*

cutivo utilizzato in questo caso per trasferire il motivo decorativo sulla pelle, mancando peraltro qualsiasi riferimento documentario. È comunque probabile che siano state usate matrici lignee o metalliche cosparse di una sostanza impermeabilizzante per stampare il motivo decorativo sulla pelle inumidita. Una volta riportato il disegno, protetto dalla sostanza impermeabilizzante, si è provveduto a dipingere il fondo utilizzando pigmenti scuri coprenti. Si tratta dunque di una decorazione impressa nel pellame. Di fatto sul rovescio delle pelli si evidenzia il debole rilievo del disegno determinato dalla pressione esercitata dalle matrici. Sul rovescio delle pelli compare anche il bollo del 'coramario' che realizzò la pregiata decorazione. Purtroppo non risulta censito nell'unico repertorio di punzoni per ora disponibile (NIMMO, PARIS, RISSOTTO 2008); pertanto al momento non è stato possibile individuare questo artefice e neppure la città in cui operava.

Va comunque ricordato a titolo informativo che Venezia, città peraltro in stretto contatto commerciale con Fermo, dalla fine del Duecento fino a tutto il Settecento fu il principale centro di produzione di questi manufatti in Italia, e in particolare i cuoi dorati veneziani ve-

nivano esportati in grandi quantità in tutta la penisola (cfr. HUELLER 2006, pp. 220-226). Data però la mancanza di possibili confronti e per ora di ogni evidenza documentaria, è forse meglio rinunciare a formulare qualsiasi ipotesi sulla fabbricazione delle coperte in questione.

L'intervento di restauro delle cinque poltrone ha visto impegnate due ditte con distinte competenze per operare rispettivamente sulla struttura lignea degli arredi e sulle coperte in 'bazzana' impressa.

Quanto alle poltrone, le operazioni messe in atto hanno risarcito tutti gli elementi di degrado dei manufatti. Questi si presentavano strutturalmente assai instabili e traballanti, «in quanto gli incastri di giunzione dei vari segmenti strutturali, incollati in genere con colla forte (colla di ossa) hanno ceduto in quasi tutti gli innesti, sotto la spinta del peso di chi ne faceva uso, determinando appunto la totale instabilità statica, la cui struttura restava comunque legata grazie alla tecnica di costruzione con imperniatura del tenone e dell'incastro a mortese» (cfr. Fratelli Bischi, *Relazione di restauro*). Al consolidamento strutturale delle poltrone è seguita la pulitura e la disinfestazione antitarlo corredata infine dalla stuccatura dei fori di sfarfallamento nelle aree dove l'oro



*Durante il restauro, pulitura*



*Durante il restauro, particolare del punzone sul rovescio della pelle*



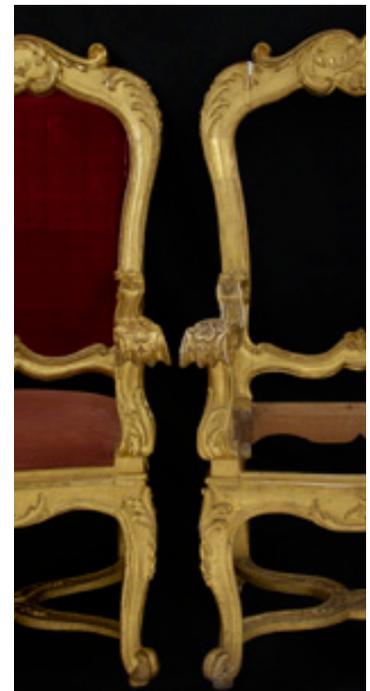
*Durante il restauro, particolare*



*Dopo il restauro*



*Durante il restauro, particolare*



*Dopo il restauro*



*Durante il restauro, particolare*

è integro con cere solide opportunamente colorate. Particolare cura è stata riservata al restauro pittorico delle parti dorate con colori ad acquerello, mediante abbassamento di tono delle abrasioni con velature e integrazione pittorica a puntinatura delle lacune più grandi.

Per quanto riguarda l'intervento di restauro delle fodere in 'bazzana' stampata, questo è stato piuttosto complesso sia per lo stato di

avanzato degrado dei manufatti, costituiti da materiale organico e pertanto notevolmente deperibile, sia per la scarsità di una letteratura specifica sui metodi di intervento, sia riguardo ai materiali da utilizzare, sia alle metodologie da seguire (a tale proposito cfr. **BERARDI, NIMMO, PARIS 1993**, pp. 95-132, con bibliografia precedente). Peraltro in questa occasione è stato possibile effettuare solo alcune analisi

chimiche volte alla conoscenza di particolari aspetti della tecnica di esecuzione. Non è stato altresì possibile effettuare ricerche conoscitive sulla connotazione del cuoio, vale a dire l'individuazione del conciante e della specie animale. In mancanza di indagini analitiche, sulla base delle fonti antiche, come Plinio, e della letteratura possiamo in sintesi ricordare che le pelli più impiegate erano quelle di capretto,

di vitello e di montone. Queste subivano un processo di concia 'al vegetale', processo che prevedeva l'uso cioè di tannini presenti nella corteccia di quercia, nella noce di galla e nella foglia di sommacco. Alla fine di questo trattamento le pelli divenivano imputrescibili e resistenti all'umidità, trasformandosi in cuoio. Numerose e di varia natura sono state le tecniche di decorazione del cuoio, anche in ragione



*Dopo il restauro*



*Dopo il restauro*





*Dopo il restauro, particolare dello schienale (recto)*

dei diversi utilizzi di questo materiale, impiegato fin dall'antichità per un'innumerabile varietà di manufatti. Basti ricordare l'uso del cuoio nell'ambito della legatoria e in quello dell'arredamento. Parati, cortine, portiere per il decoro di ambienti, ma anche rivestimenti per tavoli, sedie, poltrone, piccole custodie venivano realizzate in cuoio. Questo materiale è stato usato inoltre come supporto per dipinti e

come materiale da modellare a bassorilievo. Nell'ambito delle suppellettili ecclesiastiche il cuoio è stato largamente usato per realizzare astucci per vasi sacri e, soprattutto, splendidi paliotti d'altare. Nel caso in questione, con il particolare tipo di pelle conciata detto 'bazzana' sono state realizzate fodere per proteggere dall'usura queste poltrone di grande pregio. Di fatto la qualità della decorazione stam-

pata sulle fodere rende queste ultime, nate probabilmente con una funzione essenzialmente utilitaria, manufatti particolarmente pregiati sia per la loro intrinseca valenza estetica sia per la scarsità degli esemplari superstiti.

Quanto alla valutazione dello stato di conservazione delle cinque fodere e al conseguente restauro, con particolare riguardo alle problematiche relative alla pulitura

e alla ricostituzione dell'integrità strutturale del supporto, si rimanda alla *Relazione di restauro*, redatta da Raffaella Chiuconi, che ha condotto il complesso intervento conservativo.

Bibliografia  
COSTANZI 1990, p. 194; COLLE 2003, pp. 164, 166.

45. Antonio Canova  
(Possagno, Treviso 1757 - Venezia 1822)  
*Testa di Medusa*  
1799-1800

*tecnica/materiali*  
rame sbalzato e bronzo

*dimensioni*  
31 × 40,5 × 29,8 cm

*provenienza*  
Roma, studio di Antonio Canova

*collocazione*  
Bassano del Grappa (Vicenza),  
Museo Biblioteca Archivio (inv. S71)

*scheda*  
Giuliana Ericani

*restauro*  
Lorenzo Morigi

con la direzione di Giuliana Ericani  
(Museo Biblioteca Archivio di  
Bassano del Grappa) e la supervisione  
di Donata Samadelli (SBSAE Verona,  
Vicenza e Rovigo)

*indagini sui materiali*  
Ars Mensurae, Roma

#### « INDICE GENERALE

La *Testa di Medusa* in rame e bronzo è pervenuta al Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa con l'enorme lascito di Antonio Canova che il fratellastro, monsignor Giovanni Battista Sartori Canova, divise tra Possagno, luogo natale del grande scultore, e Bassano, città legata all'artista da «distinto affetto», e la cui traslazione terminò nel 1859. Inserita nel primo inventario Trivellini del 1868 con il n. 71, porta il n. 49 nell'inventario primonovecentesco delle sculture di Paolo Maria Tua, ed è sempre stata considerata erroneamente eseguita in bronzo. Non è mai stata oggetto di analisi storico-artistiche e non è inserita nel catalogo generale dell'artista (PAVANELLO 1976) né in altri studi.

La testa si compone di due calotte emisferiche di metallo, di spessore irregolare dell'ordine del millimetro, ed è modellata a sbalzo, la parte anteriore con i tratti del viso, la parte posteriore con i capelli sbalzati lisci e pettinati all'indietro. Le ali e le orecchie sono anch'esse ottenute a sbalzo. I tratti del viso mostrano un'ottima finitura, sia nell'ottenimento dei volumi che nel controllo della superficie finale per mezzo di piccoli colpi di martello applicati uniformemente alle parti lisce del viso. Osservando dall'interno le parti sbalzate che hanno un volume più pronunciato, come gli occhi e le labbra, è possibile notare la quasi totale assenza di errori, rivelando

una mano sicura ed esperta nel formare queste difficili porzioni. Nell'interno degli occhi, ad esempio, sono presenti solo due piccole riparazioni, resesi necessarie per la probabile rottura della lamina di rame, a causa dell'eccessivo assottigliamento. Le riparazioni, eseguite durante il lavoro, sono state fatte con piccole lamine di rame saldate dall'interno nella parte lesionata. I capelli, ottenuti a sbalzo sotto quelli applicati successivamente, sono eseguiti con un tratto preciso e sicuro. Nella parte alta della fronte e in corrispondenza della nuca, attraverso asole praticate nel metallo con uno scalpello, agendo dall'esterno, come documentano le bave presenti all'interno, sono stati infilati numerosi capelli, formati da sottili strisce di rame. In alcuni casi i capelli, nella parte frontale, sono stati saldati tra loro a formare piccole ciocche, anch'esse fissate alla lamina di rame per mezzo di perni filettati. Dadi a croce e perni filettati in ottone fissano internamente tutte le parti mobili. Tutti i perni filettati che assicurano gli elementi mobili alla testa sono stati ottenuti con metodi non industriali, saldando viti fatte a mano, probabilmente di riuso, alla superficie del rame per mezzo di una lega basso fondente, probabilmente composta da rame con stagno e zinco. Al centro della parte occipitale è presente un perno saldato alla lamina di rame, verso il quale convergono

tutti i capelli provenienti dalla parte frontale. Al perno doveva essere fissato uno *chignon*, ora perduto, probabilmente con una ciocca più alta e una pendente, com'è in quasi tutta l'iconografia canoviana, che nascondeva le saldature dei capelli fatte in questo punto e i capelli di rame deformati, che risultano adesso invece visibili.

Le analisi della composizione della lega hanno rilevato rame pressoché puro, con il grado di purezza ottenibile prima della produzione di rame elettrolitico. Il metallo è diverso nelle due parti che costituiscono la testa: la calotta anteriore è al 99% rame, con piccole percentuali di arsenico e ferro, mentre la parte posteriore è 98% rame, con tracce di zinco (0,9%), piombo e ferro in tracce. Questi elementi in tracce possono essere imputabili a impurità del metallo, oppure, nel caso dello zinco, dal reimpiego di materia prima non pura. I serpenti che cingono il viso, quelli che si allungano verso le guance e quelli al centro della fronte tra le due ali, sono stati realizzati in bronzo per fusione a cera persa e in seguito finemente cesellati. All'interno del corpo dei serpenti è stata infatti rinvenuta una piccola quantità di terra di fusione, purtroppo esposta alla luce e quindi non adatta a un esame di termoluminescenza, che ne avrebbe confermato la data di utilizzo. Osservando attentamente la lavorazione delle superfici, si può

notare una grande perizia nell'esecuzione a freddo dei particolari delle piume delle ali, così come delle squame dei serpentelli.

Le caratteristiche della lavorazione fanno ipotizzare che la fattura sia da imputare a specifiche professionalità per le parti in rame a sbalzo e di lavorazione a freddo della superficie e per le parti in bronzo, mentre i modi della lavorazione delle ciocche di capelli applicate, di qualità tecnica relativamente inferiore, sembrano potersi ascrivere non necessariamente a specifiche professionalità. L'ipotesi avanzata da Lorenzo Morigi nella relazione di restauro di dividere il lavoro in due fasi a opera di differenti professionalità, una fase di modellazione, eseguita da una bottega specializzata nello sbalzo e nella lavorazione a freddo del metallo, e una seconda fase di applicazione dei capelli alla testa sbalzata, preceduta dall'assemblaggio, pare confermata, come segnalato di seguito, dall'indagine storico-artistica.

L'opera costituisce uno studio per la testa della Medusa tenuta in mano da Perseo nel gruppo scultoreo realizzato da Canova tra il 1797 e il 1801, ora nel Cortile del Belvedere nei Musei Vaticani. Il gruppo venne sbizzato forse nel 1797, certamente prima della partenza di Canova da Roma per Possagno nel giugno 1798, e terminato nel maggio 1801 (*Abbozzo di biografia (1804-1805) 2007*, pp. 326,





*Prima del restauro*



*Prima del restauro, particolare dei capelli*



*Prima del restauro, particolare del fissaggio dei capelli all'interno della calotta*



*Prima del restauro, particolare della calotta e dei capelli*



*Prima del restauro, particolare delle ali*

328, 359, 364, 367-369, 470-471). Già Elena Bassi (1943, p. 24) aveva riconosciuto il modello

nella *Medusa*, copia romana da un esemplare fidiaco, conservata dalla metà del Settecento nel museo che

Giuseppe Rondanini aveva allestito nel palazzo di famiglia in via del Corso a Roma che Canova tentò di

visitare già nel suo primo viaggio romano nel 1780, esemplare ora nella Staatliche Antikensammlung-



*Durante il restauro, fasi di smontaggio*



*Durante il restauro, particolare del serpente in bronzo*



*Durante il restauro, fasi di smontaggio: si evidenzia la lavorazione della calotta*

gen und Glyptothek di Monaco. Di quella l'opera in rame e bronzo bassanese mantiene i caratteri stilistici, di matrice greca, una carnosa e turgida bocca semiaperta, un naso risentito e i globi oculari evidenziati dalle palpebre aperte. Il modello rappresenta il primo esempio di *gorgoneion* del 'tipo bello': un volto femminile dall'espressione composta, con ali sulle tempie e due serpenti che si annodano sotto il mento, molto lontano dal ghigno bestiale con cui veniva raffigurata la Gorgone in epoca arcaica, la vittima «bellissima» dell'eroe nella lettura di Ovidio (ed. 2000, vv. 607-803, 770-780). Le due opposte letture del personaggio (testa terrificante/donna seducente) ripercorrono la cultura artistica da

Bernini ai romantici. Ma proprio la *Medusa* Rondanini incarna tale dicotomia: la grazia del suo viso inquieta a tal punto da essere associata alla morte, la sua bellezza è così misteriosa e arcaica da non poter essere riprodotta. Goethe, nel 1786 e 1787, visitando la raccolta, meta dei viaggiatori a Roma, legge nel suo volto «maestoso, più grande del vero [...] la paurosa rigidità della morte» e segnala in particolare la bocca «di potenza indicibile, inimitabile» (GOETHE ed. 1983, pp. 167, 415).

Il gruppo era stato richiesto a Canova l'8 marzo 1799 da Honoré Nicholas Marie Duveyriez, amministratore delle finanze dell'armata di Roma fino al settembre di quell'anno. Per evitare l'uscita

dallo Stato Pontificio, malgrado fosse già stata perfezionata la transazione per il tramite di Giuseppe Bossi per il Foro Buonaparte di Milano, venne acquistato per Pio VII e collocato nel cortile del Belvedere accanto all'*Apollo*. In quel momento venne aggiunta l'iscrizione «CURA PII VII». Negli anni successivi, 1804-1806, Canova avrebbe realizzato un'altra redazione del gruppo per la contessa polacca Walerya Stroynowska Tarnowska, collocato nel suo palazzo di Dzików, da lì venduto nel 1850 al barone Karl von Schwarz a Vienna. Trasferito nel castello di Mirabella Salisburgo nel 1941, fu nel 1967 venduto al Metropolitan Museum di New York, dove oggi si trova. Nel lasso di tempo inter-

corso tra la decisione milanese e la definitiva destinazione vaticana del primo gruppo, Giuseppe Bossi parlava della scultura a Canova il 3 ottobre 1801 (FEDERICI 1823, pp. 1-2), in risposta a una lettera dell'artista che gli annunciava la possibilità che il gruppo potesse essere venduto a Milano. Nello scusarsi per il ritardo nell'emissione dell'assegno di pagamento da parte della banca, lo ringraziava per il suo diretto interessamento alla transazione e per l'invio all'Accademia di Brera di gessi scelti da Canova. Spostava poi la sua attenzione specificamente alla testa della Medusa, e ricordava: «[...] bisogna assolutamente trarne un gesso, onde farla in marmo, e mandare frattanto quella di metallo, giacché



Dopo il restauro, veduta di tre-quarti

delle cose vostre non si conoscono duplicati. Quella di queste due teste, che crederassi meno opportuna alla statua, voglio fare in modo che resti a me, per tenermela sempre davanti sul tavolino». Le parole di Bossi ci informano che ai primi di ottobre del 1801, dunque, Canova aveva finito la figura del Perseo e la testa della Medusa era realizzata in metallo – correttamente non definito bronzo dall'artista milanese! – ma che la soluzione finale avrebbe potuto essere anche diversa, con una nuova testa da eseguirsi in marmo su un modello in gesso

che doveva ancora essere realizzato. Non si comprende a chi dovesse spettare la decisione su quale testa dovesse essere «meno opportuna»; di certo l'affermazione successiva di Bossi, «Quella di queste due teste, che crederassi meno opportuna alla statua, voglio fare in modo che resti a me, per tenermela sempre davanti sul tavolino», segnala che le due soluzioni, in metallo o in marmo, incontravano lo stesso apprezzamento da parte di Bossi. La sostituzione che ora verifichiamo nel gruppo vaticano dimostra che gli acquirenti papali preferirono

la soluzione in marmo e che la testa in metallo rimase nello studio di Canova fino e oltre la morte dell'artista a testimonianza di una fase di ricerca non tradotta in una soluzione definitiva, un progetto privato al pari dei monocromi su tela, che in blocco alla sua morte furono trasferiti nel neonato museo di Bassano. Tanto privato che Giuseppe Bossi dovrà accontentarsi di un grande gesso, che gli sarà inviato nella primavera del 1804 (FEDERICI 1823, p. 7).

La scelta di eseguire in metallo una porzione della scultura in marmo

rientra in una particolare ricerca di Canova, che trova la sua realizzazione nella *Maddalena penitente* (PAVANELLO 1976, n. 87), completata in marmo alla fine del 1796, con la grande croce in metallo. Ancora per la *Ebe*, commissionata nel 1795 per Giuseppe Giacomo Albrizzi e completata il 13 dicembre 1799 (*ibidem*, n. 98), egli esegue la coppa e l'anfora e un cinto, che le cinge la vita, tutti in bronzo dorato, inserti che non incontrarono unanime approvazione ma che Canova giustificava ricordando esempi dell'antichità romana. La scelta del rame, invece che del bronzo, gli consente di intervenire manualmente sulla scultura e lavorare i capelli della Medusa seguendo la falsariga delle descrizioni classiche, con risultati pittorici che gli stanno particolarmente a cuore in un momento di speciale attenzione e dedizione al disegno e alla pittura nel soggiorno di Possagno del 1798-1799, anni nei quali esegue numerosissimi disegni, i monocromi e le tempere colorate. La scelta di eseguire i capelli della Medusa a forma di nastro e non tubolare si trova anche nel disegno con *Teseo e la Sfinge* del recto del monocromo con *Il compianto della contessa De Haro*, in un foglio del taccuino di disegni F2 (37.1452), entrambi nel museo bassanese, e in un dipinto a olio su tela dello stesso soggetto, ora al Museo Correr (ERICANI 2012, pp. 22-23). L'acconciatura, che rappresenta la parte decisamente eccezionale dell'ideazione e della realizzazione, ora maggiormente apprezzabile con il riordino dei capelli nel corso del restauro, riprende peraltro particolari dei suoi disegni con le grandi accademie di nudo femminile tra il pudico e il sensuale che aveva realizzato a partire ancora dalla fine del decimo decennio del Settecento, nei quali i capelli sono raccolti alla sommità posteriore della testa in uno *chignon* e assumono un andamento selvaggio e arruffato. Non meraviglia l'uso del rame per le soluzioni progettate. Il rame doveva costituire, infatti, nell'alto Veneto, favorito



*Dopo il restauro, retro*

da zone di estrazione non lontane (RAFFAELLI 1998), un metallo molto utilizzato alla fine del Settecento dai lattonieri per stoviglie e parti di arredo di vario genere e anche qualitativamente importante. Recenti studi stanno documentando in aree fortemente segnate dal linguaggio neoclassico, com'erano Roma o Venezia, un uso diffuso del rame per parti consistenti di mobili e di arredo in genere, nei modi attestati dai dipinti di Evariste Fragonard (A. Craievich, in *Rame d'arte* 1998, p. 346). Gli effetti di luce creati dal rame, spesso dorato,

accentuavano la preziosità generale degli ambienti e creavano un gusto diffuso nel quale risultati pittorici e di luce erano predominanti. Mentre non deve meravigliare la scelta di Canova di ricercare effetti di luce nelle sue sculture, certamente crea meraviglia l'idea che questa scelta fosse affidata a un manufatto molto più grande delle piccole finiture realizzate in quegli anni nelle sue sculture e che tanta parte ha nella dimensione del gruppo del *Perseo*. Bisogna inoltre aggiungere che la brunitura della patina superficiale del manufatto, ora attenuata

dall'attenta pulitura della superficie, non rende l'effetto originario del rame rossastro che doveva accentuare la sensazione di terribilità, quella stessa che ci trasmette la lettura contemporanea di Goethe riferita al manufatto antico in marmo. La differenza esecutiva tra le parti a sbalzo e i nastri dei capelli, evidenziata da Lorenzo Morigi nella relazione di restauro, conferma due momenti esecutivi, quello affidato a un qualificato lavoratore del rame al quale spetta la base a sbalzo della calotta, eseguita sull'autografo modello in terracotta inv. 141

di Possagno (PAVANELLO 1976, n. 123), e una fase di finitura con la lavorazione dei capelli da parte dello stesso Canova. Il modello in terracotta di Possagno, le cui misure (31 × 36 × 30 cm) corrispondono alla testa in rame e bronzo, se si prescinde dagli aggetti delle ali, e che ricalca precisamente il marmo antico della collezione Rondanini, doveva peraltro essere uno dei tanti calchi eseguiti negli ultimi decenni del Settecento, auspicati ed eseguiti, tra l'altro, da Goethe per la sua personale collezione (GOETHE ed. 1983, p. 707). Canova nel *Perseo*



*Dopo il restauro, particolare del naso e degli occhi*



*Dopo il restauro, particolare di un serpente*

con la testa di Medusa parte, com'è consueto in lui, da un modello antico, la scultura maschile con le gambe aperte che bilanciano il peso del corpo, di matrice policletea, per il Perseo, la testa di matrice fidiaca per la Medusa, e su quei modelli imposta l'*inventio*, cioè la ricerca di un'opera nuova, che si confronti con le istanze innovative del suo genio e della sua epoca. «Era bellissima [...] e in tutta la sua persona nessuna parte era più bella / dei capelli» leggeva Canova da Ovidio, lavorando nastro per nastro, che infilava nella testa e raccoglieva, si direbbe oggi, con effetto bagnato, nello *chignon* posteriore. La conferma documentaria dell'autografia canoviana della testa in rame della Medusa sollecita una riconsiderazione sul valore del colore e della luce nell'opera dell'artista, in particolare nell'ultimo decennio del Settecento e nel primo decennio dell'Ottocento, che si affianca alle letture più recenti sulla pittoricità delle scelte di finitura dei marmi programmaticamente portate avanti dall'artista (MAZZOCCA 2009). La scelta del colore rosso del rame tuttavia mette in campo l'effetto di terribilità, la categoria del *terrific* preromantico, che presiede alle ricerche canoviane di quegli anni più sopra ricordate, in pittura e nel disegno, legate ai modi degli artisti inglesi e nordici che furono a Roma negli anni Settanta e Ottanta del Settecento e le cui poetiche rimasero nell'ambiente romano di fine secolo (LEONE 2012, pp. 55-56). Gli effetti luminosi e terrificanti furono riproposti in modi differenti nella testa di Medusa in marmo del gruppo vaticano, che il restauro in corso ha verificato essere cava e aver ospitato una candela per essere illuminata dall'interno.

Bibliografia  
FEDERICI 1823, V, p. 2.



# Bibliografia generale

## « INDICE GENERALE

OPERE MANOSCRITTE,  
FONTI ARCHIVISTICHE

### 1606-1624

*Stratto B della Sagrestia di Santa Croce* [1606-1624], ms, Firenze, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, s. 92, pezzo 175.

### 1651-1657

S. ROSSELLI, *Sepolturnario fiorentino, ovvero descrizione delle chiese, cappelle e sepolture, loro armi et iscrizioni della città di Firenze e suoi contorni* (1651-1657), ms, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 3 voll.

### 1663

Archivio Storico Civico di Milano (ASCM), *Fondo d'Adda Salvaterna, Descrizione fatta per Francesco d'Adda q. Gerolamo di tutte le iscrizioni ed insegne gentilizie che si trovano nel Borgo e Sacro Monte di Varallo e nel Seminario ed altri oratori di suo giuspatronato*, stesa il 20 ottobre 1663 dal notaio Giuseppe Antonio Gasparino di Varallo, m. 73, fasc. 1.

### 1703

Saluzzo (CN), Archivio diocesano, B 44, *Visite pastorali Mons. Morozzo 1703*, f. 36r.

### 1740 ca

N. SORMANI, *Varese e dintorni*, ms, 1740 ca, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms H 64.

### 1750

M. ORETTI, *Notizie de' professori del disegno...* [ca. 1750], I, ff. 195r s, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, voll. 11, B 123-132.

### 1764

J. GREVEMBROCH, *Varie venete curiosità*

*sacre e profane* [1764?], ms. Gradenigo Dolfin n. 65, vol. III, Venezia, Biblioteca Museo Correr.

### sec. XVIII

Anonimo sec. XVIII, *Vita e Opere del S.re Orazio Riminaldi Pittore Celebre e Eccellente*, Bibl. Magliabechiana, Ms. 60, vol, I ins 3, cc. 711-174.

Acceglio (CN), Archivio parrocchiale, *Inventario, sine data* (ma sec. XVIII).

### 1838

Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (sASV), Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno, r. 2, *Verballi del Consiglio direttivo della società*, adunanze del 15 ottobre 1836 e del 4 gennaio 1838.

### 1840

Saluzzo (CN), Archivio diocesano, B 77, *Visite pastorali Mons. Gianotti (Val Maina) 1840*, f. 252r.

### 1846-1855

*Sculpture e quadri nella Sagrestia, e Cappella del Noviziato in S. Croce*, doc. n. 40 in *Filza IV - Affari dell'Opera di S. Croce dal 1846 al 1855*, Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Croce.

### 1865-1944

A.E. CIRRI, *Le chiese di Firenze e dintorni. Sepolturnario* (1865-1944), ms, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, inizi del XX sec., 12 voll. e 2 voll. di indici.

### 1879

*Inventario dell'eredità di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, atto del notaio Rinaldo Dell'Oro, iniziato il 26 aprile 1879*, Archivio Notarile di Milano, n. 5486 di Repertorio.

### 1896-1976

*Raccolta Ceramelli Papiani* (1896-1976), ms, Firenze, Archivio di Stato.

### 1898

G. MILESI, *Storia di un'opera d'arte dell'autore Piccini Giuseppe di Nona*, 1898, Archivio Storico Diocesano di Bergamo (ASDBg), *Fondo Curia Vescovile. Documenti Storici. Valle di Scalve*.

### sec. XX

*Raccolta Sebegondi*, sec. XX, ms, Firenze, Archivio di Stato.

### 1902

Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (sASV), Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia, *Pinacoteca di Varallo. Oggetti d'arte raccolti nei locali propri della antica Corte Superiore (Varallo e Scopca) patrona degli studi in Valle Sesia, locali già destinati alla scuola di disegno fin dal 1886: oggetti provenienti da proprietà distinte della scuola di disegno di Varallo, della Società di incoraggiamento allo studio del disegno di Varallo, della Società conservatrice delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia e del Santuario del Sacro Monte sopra Varallo descritti secondo il più probabile ordine cronologico di produzione per ciascuna epoca ed autore. Notizia storica ed artistica compilata dal pittore Giulio Arienta da Varallo, R. Ispettore Onorario per gli scavi e i monumenti in Valsesia 1892*, manoscritto di Giulio Arienta per il catalogo della Pinacoteca pubblicato nel 1902, m. 14.

### 1913

E. PEDRINI, *Lettera ad una egregia e gentil signorina*, Biblioteca di Vilminorè (Bergamo), Fondo Pedrini, fascicolo 6/3.

### 1914-1915

Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (sASV), Società per la Conser-

vazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia, *Inventario Generale della Pinacoteca compilato dal canonico Giulio Romerio per l'Assicurazione contro gli incendi*, s.d. [ma 1914-1915], m. 1.

### 1921

*Elenco delle opere d'arte dell'ex Palazzo Reale di Venezia assegnate al Ministero della Pubblica Istruzione e per esso alla Soprintendenza all'Arte in Venezia, alla quale vennero consegnati dal comm. Alberti in persona del comm. Gino Fogolari*, Verbale 9 agosto 1921, copia dattiloscritta in Archivio Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Venezia (ASSPMVe), *Oggetti d'Arte, Depositi demaniali*, 6/1, fasc. *Venezia, Palazzo Reale*, p. 7, n. 135.

### 1941

Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (sASV), Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia, *Catalogo della Pinacoteca compilato da E. Contini, Ottobre-Novembre 1941 - XX*, m. 1.

### 1943

Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (sASV), Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia, [E. Contini], *Pinacoteca-Inventario-Agosto 1943*, m. 1, dattiloscritto.

Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (sASV), Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia, r. 6, *Verballi del Consiglio direttivo della società*, adunanza del 5 giugno 1943.

### 1957

Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (sASV), Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia, [E. Contini], *Pinacoteca di Varallo. Inventario 1 ottobre 1957*, m. 1.

1974

G.A. DELL'ACQUA, *Relazione su dipinti, sculture, arazzi, vetrate, pergamene, cassoni, torchiere, allegata all'atto di donazione della Collezione Bagatti Valsecchi all'omonima fondazione*, dattiloscritto conservato a Milano, Archivio del Museo Bagatti Valsecchi, 1974.

1987

Archivio della Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno e della Conservazione delle Opere d'Arte in Valsesia, Varallo (ASCV), S. Stefani Perrone, *Inventario della Pinacoteca di Varallo*, Varallo 1987, dattiloscritto.

s.d.

Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (sASV), Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno, *Elenco delle opere d'arte antiche e moderne di proprietà della Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno da essa conservate per conto di altri Corpi morali e privati*, s.d., m. 9.

OPERE A STAMPA

1513

G.F. ACHILLINI, *Il Viridario*, Bologna, Girolamo di Prato.

1550

G. VASARI, *Le Vite...*, Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, II.

1568, ed. 1906

G. VASARI, *Le Vite...* (1568), a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1906.

1568, ed. 2005

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti* (1568), Roma 2005.

1569

A. STATIUS, *Illustrium virorum ut exstant in Urbe expressi vultus*, Romae, formis Antonij Lafrerj.

1570

F. URSINUS, *Imagines et elogia virorum illustrium ... ex bibliotheca Fulvii Ursini*, Romae, Ioannis Orlandi formis.

1581

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Domenico Farri.

1587

PIGHIUS, *Hercules prodictu*, Antwerpiae.

1593, ed. 1613

C. RIPA, *Iconologia*, Roma, per gli heredi di Gio. Gigliotti, 1593, ed. Siena, appresso gli heredi di Matteo Florimi, 1613.

1606

I. FABER, *Imagines illustrium ex Fulvii Ursini Bibliotheca*, Antwerpen, Officina Plantiniana.

1620

O. ROSSI, *Elogi storici di Bresciani Illustri. Teatro di Ottavio Rossi*, Brescia, per Bartolomeo Fontana con licenza de' Superiori.

1627

P. MERULA, *Santuario di Cremona, nel quale si contengono non solo le vite de' santi di tutte le Chiese, e di quelli, i cui corpi in alcune di esse si riposano, ma anche le Reliquie, e cose notabili di ciascuna di esse. Con l'origine di monasteri, hospedali, e luoghi pii in detta città*, Cremona, per Bartolomeo e eredi di Baruccino Zanni.

1632

A. BOSIO, *Roma sotterranea*, a cura di G. Severano, Roma, G. Faciotti.

1647

P. BRIZIO, *Seraphica Subalpinae D. Thomae Provinciae Monumenta Regio Subalpinorum Principi Sacra. Auctore F. Paulo Britio Episcopo Albensis et Comite*, Taurini, HH. Io. Dominici Tarini.

1648

C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, Gio. Battista Svaga.

1651

P. ARINGHI, *Roma Subterranea novissima*, I, Romæ, E. Diversini & Z. Masotti.

1657

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, per il Neri.

1663

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte & occorse dall'Anno 1580. sino al presente 1663, da D. Giustiniano Martinioni*, Venetia, Stefano Curti.

1664

M. BOSCHINI, *Le Miniere della pittura. Compendiata informazione non solo delle*

*pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, Nicolini.

1665, ed. 1976

G. BRESCIANI, *La virtù ravivata de' cremonesi insigni nella pittura, architettura, scultura et mathematiche. Parte quarta*, ms. Bresciani 27 in Biblioteca Statale di Cremona, deposito Libreria Civica; ed. a cura di R. Barbisotti, A. Puerari, in G.B. Zaist, *Notizie storiche...* (Cremona 1774), con indici analitici di A. Puerari, Bergamo 1976.

1678, ed. 1841

G.C. MALVASIA, *Felsina pittrice; vite de' pittori bolognesi, del conte Carlo Cesare Malvasia*, Bologna, per l'erede di Domenico Barberi, 1678 (ed. a cura di G.P. Zanotti, I, Bologna, Tip. Guidi all'Ancona, 1841).

1692

C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, 10 voll., Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard.

1692, ed. 1724

C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, 10 voll., Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard, 1692, ed. a cura di F. Porcelli, 10 voll., Napoli, nella Stamperia di Gio. Francesco Papi, 1724.

1692, ed. 1970

C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard, 1692, ed. Napoli, M. Miliano, 1970, 3 voll.

1694

G.G. BESOZZO, *Distinto ragguaglio dell'origine, e stato presente dell'ottava meraviglia del mondo, o sia della gran metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Milano.

1700

D.A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi: divisa in due parti, opera et industria*, 2 voll., Napoli, Nuova Stampa del Parrino.

- 1722  
B. DE MONTEFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, II, I, *Le culte des grecs & des romains*, Paris.
- 1733  
A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche miniere di Marco Boschini, con aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733...*, Venezia, P. Bossaglia.
- 1737  
G.G. BOTTARI, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce*, 1, Roma, G.M. Salvioni.
- 1739  
G.D. BERTOLI, *Le antichità di Aquileia, profane e sacre*, Venezia, presso Giambattista Albrizzi.
- P.A. FRIGERIO, *Distinto ragguaglio dell'ottava meraviglia del mondo, o sia della gran metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Milano.
- 1742-1744, ed. 1840-1846  
B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742-1744, ed. Napoli, Tip. Trani, 1840-1846.
- 1742-1745  
B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...*, 3 voll., Napoli, Stamperia del Ricciardi.
- 1744  
F. FICORONI, *Le Vestigia, e rarità di Roma antica ricercate, e spiegate da Francesco de' Ficoroni aggregato alla Reale Accademia di Francia*, Roma, Girolamo Mainardi.
- 1749  
F. CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc et iam primum editis illustratae ac in decades distributae*, Venetiis, Typis Jo. Baptistae Pasquali.
- 1751  
G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'istituto delle Scienze di Bologna e di tutte le accademie ad esso unite, con la descrizione delle piu notabili cose, che ad uso del mondo letterario nello stesso istituto si conservano*, Bologna, Lelio dalla Volpe.
- 1753  
P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico...*, Venezia, Appresso Giambattista Pasquali.
- 1762  
A. LONGHI, *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo...*, Venezia, appresso l'autore.
- 1767  
J.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano*, III, Roma, Mainardi.
- G.B. SCHIOPPALBA, *In perantiquam sacram tabulam Graecam insigni sodalitis S. Mariae caritatis Venetiarum ab amplissimo Cardinali Bessarione dono datam disertatio*, Venetiis, typis Modesti Fentii.
- 1770  
G.F. PAGANI, *Descrizione della pittura e dei disegni che esistono nel grande ducale appartamento di Francesco III*, in Id., *Le pitture e sculture di Modena*, Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani stampatori ducali, p. 282.
- 1771  
A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, V, Venezia, Giambattista Albrizzi.
- 1774  
S. BETTINELLI, *Delle lettere e delle arti mantovane. Discorsi due accademici ed annotazioni*, Mantova, Padus.
- G.B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, I, Cremona, nella stamperia di Pietro Ricchini.
- 1783  
G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino.
- 1784  
C. DELLA PALUDE, *Descrizione de' quadri del Ducale Appartamento di Modena*, Modena.
- 1787-1793, ed. 1812  
A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa, per Francesco Pieraccini, 1787-1793, ed. Livorno, presso G. Marenigh, 1812, 3 voll.
- 1788-1789  
G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli, presso i fratelli Terres.
- 1790  
M. BORSA, *Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni regio-ducale stampatore.
- 1792  
*Pitture, Sculture et Architetture delle Chiese, Luoghi Pubblici, palazzi e Case della Città di Bologna*, Bologna, Longhi.
- 1793  
F.M. TASSI, *Vite de' pittori scultori ed architetti bergamaschi*, 2 voll., Bergamo, Locatelli (ristampa anastatica con ed. critica a cura di F. Mazzini, Milano 1969-1970).
- 1794  
G. AGLIO, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona, presso Giuseppe Feraboli.
- 1795-1796  
L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Tomo II, Parte I, *Ove si descrivono alcune scuole della Italia superiore, la Veneziana; e le Lombarde di Mantova, Modena, Parma, Cremona, e Milano*, Bassano, A spese Remondini di Venezia.
- 1797  
CH.TH. DE MURR, *Description du cabinet de monsieur Paul de Praun a Nuremberg*, Nuremberg, Schneider.
- 1800  
I. MORELLI, *Notizia d'opere di disegno, nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo*, Bassano.
- 1807  
F. NICOLI CRISTIANI, *Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara*, Brescia, per Spinelli e Valotti.
- 1812  
A.J. CALVI, *Memorie della vita, e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia, pittore bolognese*, Bologna, nella tipografia lucchesini.
- Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano, pubblicata da Michele Bisi incisore con il testo di Robustiano Gironi*, vol. 2, Milano, Stamperia Reale.
- 1814  
P. LAMO, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture della città fatta l'anno 1560 dal pittore Pietro Lamo*, Bologna.
- 1815  
V. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, 2 voll., Venezia, Tipografia Alvisopoli.
- 1817  
A.-L. MILLIN, *Voyage dans le Milanais, a Plaisance, Parme, Modene, Mantoue, Cremona, et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie*, 2 voll., II, Paris.
- 1818  
G. GRASSELLI, *Guida storico-sacra della R. città e sobborghi di Cremona per gli amatori delle belle arti*, Cremona, Giuseppe Bianchi.
- 1819  
F. INGHIRAMI, *Descrizione dell'Imperiale e Reale Palazzo Pitti*, Firenze, Giuseppe Mulini e Comp.
- Il Museo Capitolino illustrato*, Milano, Tip. De Stefanis.

- 1823  
D. FEDERICI, *Alcune lettere di Antonio Canova ora per la prima volta pubblicate*, Venezia, Alvisopoli.
- 1828  
F. INGHIRAMI, *L'Imperiale e Reale Palazzo Pitti*, Firenze, Poligrafia Fiesolana.
- 1831  
L.C. VOLTA, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi*, III, Mantova, Agazzi.
- 1832  
A. MAINARDI, *Descrizione di un bassorilievo del Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova, L. Caranenti.  
F. VERDE, J. PAGANO, *Guide pour le Musée Royal Bourbon*, Napoli, Fibreno.
- 1834  
L. D'AFFLITTO, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, 2 voll., Napoli, Chianese.  
F. INGHIRAMI, *La Galleria dei Quadri esistente nell'Imperiale e Reale Palazzo Pitti*, Firenze, Poligrafia Fiesolana.  
A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata, Tip. di Alessandro Mancini, 1834.
- 1836  
E. BRAUN, *Vaso apulo del Real Museo Borbonico in Napoli con dipinture di subbietti nuziali*, «Annali dell'Istituto di Corrispondenza archeologica», VIII, pp. 99-118.
- 1837  
G. LABUS, *Museo della Reale Accademia di Mantova*, 3 voll., Mantova, D'Arco e Fratelli Negretti.
- 1837-1842  
L. BARDI, *L'Imperiale e Reale Galleria Pitti illustrata*, 4 voll., Firenze, Galileiana.
- 1838  
*Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame*, 2 voll., Napoli, Stamperia Reale.
- 1839  
G. GOZZADINI, *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, Tipi delle Belle Arti.
- 1842  
F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, Ducci.
- 1847  
G. FURLANETTO, *Le antiche lapidi patavine illustrate*, Padova, Penada.
- 1848  
A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città dell'Aquila*, Aquila, Forni.  
A. SIGNORINI, *L'archeologo nell'Abruzzo Ulteriore Secondo*, Aquila, Tip. Grossi.
- 1852  
P. SELVATICO, V. LAZARI, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia.
- 1853  
G.B. CARDUCCI, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo, Saverio Del Monte.  
R. GARRUCCI, *Di due trofei di armi scoperti in Pompei al 1767*, «Bullettino Archeologico Napoletano», n.s., I, pp. 114-115.
- 1855-1857  
R. D'AMBRA, A. DE LAUZIÈRES, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divise in XXX giorni*, 2 voll., Napoli, Nobile.
- 1856  
C.O. MÜLLER, F. WIESELER, *Denkmäler der alten Kunst*, 1-5, II, Göttingen, Dieterich.
- 1856-1860, ed. 1970  
G.B. CHIARINI, *Aggiunzioni alle Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della città di Napoli di Carlo Celano*, 5 voll., Napoli, Stamperia Floriana, 1856-1860, ed. 3 voll., Napoli 1970.
- 1859  
C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, 2 voll., II, Mantova, Tip. Agazzi.  
G. MINERVINI, *Studii Pompeiani. Caserma de' Gladiatori*, «Bullettino Archeologico Napoletano», n.s., VII, pp. 116-120.
- 1860  
*Pompeianarum Antiquitatum Historia*, I, 1, Napoli.  
1864-1866  
J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy*, 3 voll., London.  
1865  
G.B. DE ROSSI, *Bruxelles, disegni di Filippo de Winghe ritraenti monumenti sotterranei e sarcofagi cristiani di Roma*, «Bullettino di Archeologia Cristiana», 3, p. 80.  
P. MAISEN, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Milano, Tip. degli Autori Editori.
- 1868  
W. HELBIG, *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, Breitkopf und Härtal.  
A. SIGNORINI, *La Diocesi dell'Aquila descritta ed illustrata*, Aquila, Tip. Grossi.
- 1871, ed. 1912  
J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy...* [1871], a cura di T. Borenius, London 1912.
- 1872  
H. HEYDEMANN, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin, G. Reimer.
- F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona, Tip. Ronzi e Signori.
- 1873  
G. FIORELLI, *Del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, Tipografia Italiana.  
R. FÖRSTER, *De Sarcophagis in quibus Raptus Proserpinae exculptus est*, «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica», XLV, Roma, Tip. Salviucci, pp. 72-92.
- 1874  
*Esposizione storica d'arte industriale in Milano 1874. Catalogo generale*, Milano, Treves.
- 1875  
*Relazione della Commissione Provinciale per la conservazione ed illustrazione dei monumenti ed archivi*, Brescia, Tip. Apolloni.
- 1876  
F. GAMBA, *Abbadia di S. Antonio di Ranverso e Defendente De Ferrari da Chivasso pittore dell'ultimo de' Paleologi*, «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino», I, 2, pp. 119-192.
- 1877  
*Pinacoteca della Regia Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano, Stat. G. Civelli.
- 1879  
R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, V, Prato, G: Guasti.  
P. LOCATELLI, *Illustri bergamaschi, studi critico-biografici. Intarsiatori, architetti e scultori*, Bergamo, Pagnoncelli.
- 1880  
H. DÜTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, IV, Leipzig, Engelmann.  
A. RONCHINI, *Fulvio Orsini e sue lettere ai Farnese*, «Atti e Memorie della R.R. Deputazione di Storia patria per le province dell'Emilia», 4, pp. 37-106.

1880-1883

G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, vol. I, Palermo.

1881

G. BERTINI, *Fondazione artistica Poldi-Pezzoli. Catalogo generale*, Milano, Tipografia A. Lombardi.

TH. ROLLER, *Les Catacombes de Rome*, I, Paris, A. Morel.

1882

G. FRIZZONI, *Das Neue Museum Poldi-Pezzoli in Mailand*, «Zeitschrift für Bildende Kunst», XVII, pp. 43-50, 116-123.

1883

G.B. D'ADDOSIO, *Origini, vicende storiche e progressi della Real S. Casa dell'Annunziata*, Napoli, nei tipi di Antonio Cons.

G. PIETROGRANDE, *Iscrizioni romane del Museo di Este. Catalogo*, Roma, Salviucci.

1885

*Esposizione Artistica Valsesiana in occasione del IV. Centenario di Gaudenzio Ferrari. Catalogo delle Opere Antiche e Moderne*, catalogo della mostra (Varallo, 1885), a cura di G. Arienta, Varallo.

1886

*Diario bolognese di Gaspare Nadi*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua.

E. MOLINIER, *Les plaquettes. Le bronzes de la Renaissance. Catalogue raisonné*, vol. I, Paris, J. Rouam.

1887

S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia (ristampa anastatica Bologna 1971).

1890

J. FICKER, *Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans*, Leipzig, H.E.A. Seemann.

1891

A. MICHAELIS, *Römische Skizzenbücher. Nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts. II. Ein Stich von Hieronymus Kock (die Sammlungen della Valle)*, «Jahrbuch des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts», VI, pp. 216-238.

F. TONETTI, *Guida illustrata della Valsesia e del Monte Rosa*, Varallo, Tip. Camaschella e Zanfa.

1894

E. LUZI, *Cenno storico critico descrittivo della Cattedrale Basilica di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno, Cesari.

1895

G. KMINEK-SZEDLO, *Museo Civico Archeologico. Catalogo di antichità egizie*, Torino, G.B. Paravia e Comp.

1897

O. MITIUS, *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums*, Freiburg i. Br., I.A. Wagner.

1898

G.C. BARBAVARA, *Brevi notizie su due antichi pittori piemontesi (Defendente de Ferraris da Chivasso e Gandolfino de Roretis da Asti)*, Torino, Tip. Roux Frassati e C.

P. CALDERINI, *I Musei valsesiani*, in *La Valsesia all'Esposizione Nazionale di Torino*, Torino, pp. 35-36.

V. MUZIO, *I Fantoni intagliatori, scultori e architetti bergamaschi*, «Arte decorativa e industriale», VII, 6, giugno, pp. 45-47 e 7, luglio, pp. 57-59.

1899

C. FACCIO, *Carlo Dionisotti*, Vercelli, Tipo-Litografia Gallardi e Ugo.

V. MUZIO, *Note e ricordi dell'esposizione d'arte sacra in Bergamo*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche.

1900

*Inginocchiatoio intagliato in legno dai Fantoni ora al Museo Poldi-Pezzoli di Milano, principio del XVIII sec.*, Dettagli 18,

19, «Arte italiana decorativa e industriale», IX, 5, maggio.

C.A. LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia, Ongania.

F. MALAGUZZI VALERI, *Una corte italiana nel Quattrocento*, «Emporium», VI, p. 267.

1901

D.V. AINALOW, *Ellenistischeskie osnovy vizantiiskogo iskusstva*, Moskva (trad. ingl.: *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961).

H. DOLLMAYR, *Giulio Romano und das classische Alterthum*, a cura di F. Wickhoff, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», XXII, 4, pp. 178-220.

1902

G. ARIENTA, *Catalogo degli Oggetti d'Arte contenuti nella Pinacoteca di Varallo*, Varallo.

C. ASTOLFI, *Di alcuni quadri pregevoli a Pausula e a Fermo del Crivelli, di Andrea da Bologna, dei Vivarini, del 2° Lorenzo da Sanseverino, del Pagani*, «L'Arte», a. V, fasc. III-IV, pp. 192-194.

*Catalogo del Museo Artistico Poldi-Pezzoli*. Milano, Milano.

1903

*Inventario degli oggetti antichi esistenti nella sala del Museo Municipale compilato dal marchese Niccolò Persichetti, e dal dottor Giambattista Mancini ad invito dell'Ill.mo sig. Sindaco di Aquila cav. Avv. Vincenzo Camerini*, Aquila, Tipografia Sociale A. Eliseo e C.

J. STRZYGOWSKI, *Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig.

1903-1904

W. BODE, *Funde*, «Kunstchronik», XV, col. 269.

1904

E. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari*, London.

1905

G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXVI, pp. 5-61.

*Museo artistico Poldi-Pezzoli. Catalogo*, Milano.

1905-1950

U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kuenstler*, 7 voll., Lipsia.

1906

A. DE WAAL, *Die biblischen Totenerweckungen an den altchristlichen Grabstätten*, «Römische Quartalschrift», 20/1, pp. 27-48.

J. WITTIG, *Die altchristlichen Skulpturen des Deutschen Campo Santo in Rom*, Freiburg («Römische Quartalschrift Supplementum», 15).

1907

B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London.

C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo.

L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia.

1908

T. GEREVICH, *Francesco. Francia nell'evoluzione della pittura bolognese*, «Rassegna d'arte», VIII, pp. 121 ss.

A. LUZIO, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, «Archivio storico lombardo», XXXV, XIX, pp. 361-425.

F. MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brena*, con cenno storico di C. Ricci, Bergamo.

E. MALE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, Paris.

P. TOESCA, *Vetri italiani a oro con graffiti dei secoli XIV e XV*, «Arte», XI, pp. 246-261.

1909

E. BECKER, *Das Quellwunder des Moses*

- in der alchristlichen Kunst, Straßburg.
- A. DE WAAL, *Noë-Jonas*, «Römische Quartalschrift», 23/1, pp. 250-254.
- H. DÜTSCHKE, *Ravennatische Studien*, Leipzig.
- 1910
- O. MARUCCHI, *I monumenti del Museo Cristiano Pio Lateranense*, Milano.
- R. PAPINI, *Politici d'alabastro*, «L'Arte», XIII, pp. 202-213.
- 1911
- Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Aosta*, a cura di P. Toesca, Roma.
- A. DE WAAL, *Zur Klärung einer noch unerklärten Szene auf einem lateranensischen Sarkophage*, «Römische Quartalschrift», 25, pp. 137-148.
- Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, a cura di A. Ruesch, Napoli.
- Museo artistico Poldi-Pezzoli. Catalogo*, Milano.
- S. WEBER, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts*, Strassburg.
- 1912
- P. CAPPONI, *Guida alla Cattedrale Basilica di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno.
- J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Paintings in North Italy*, I, London.
- E.S. PRIOR, A. GARDNER, *An Account of Medieval Figure-sculpture in England*, Cambridge.
- S. REINACH, *Repertoire de Reliefs Grecs et Romains*, III, *Italie-Suisse*, Paris.
- 1913
- G. CAGNOLA, *Alcuni dipinti poco noti in Lombardia*, «Rassegna d'Arte», XIII, 4, pp. 60-63.
- Il pulpito di S. Croce ed il ritratto di Piero Mellini* (articolo firmato "La Direzione"), «Arte e Storia», XXXII, pp. 242-245.
- P. STYGER, *Neue Untersuchungen über die alchristlichen Petrusdarstellungen*, «Römische Quartalschrift», 27, pp. 17-74.
- 1914
- J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century*, V, a cura di T. Borenius, London.
- Museo artistico Poldi-Pezzoli. Catalogo*, Milano.
- C. RICCI, *Un dipinto di Ercole Roberti in Bologna*, «Rassegna d'arte», n.s., I, pp. 15 ss..
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII, 3, Milano 1914, pp. 768 ss., 806; IX, 3, *ibid.* 1928, pp. 632 ss. (cfr. *Index*, a cura J. D. Sisson, I-II, Nendeln 1975, *ad vocem*).
- 1915
- G. PAULI, *ad vocem Ferrari, Gaudenzio*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, X, Leipzig, pp. 450-452.
- P. PICCIRILLI, *Monumenti abruzzesi e l'arte teutonica a Caramanico*, «L'Arte», VIII, pp. 58-271 e 392-404.
- A. VENTURI, *La pittura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, VII, 4, Milano.
- S. WEBER, *Ferrari Defendente*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XI, Leipzig, pp. 443-446.
- 1917
- F. FILIPPINI, *Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna*, «Bollettino d'arte», XI, p. 57.
- L. FRATI, *Per la storia della musica in Bologna dal XV al XVI secolo: nuovi documenti*, «Rivista musicale italiana», V, XXIV, 3-4, pp. 456-478.
- F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, vol. III, Milano.
- G. ZUCCHINI, *Le vetrate di S. Giovanni in Monte di Bologna*, «Bollettino d'arte», XI.
- 1919
- C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, *Einzelmythen*, III, Berlin.
- 1920
- E. MACLAGAN, *An English Alabaster Altarpiece in the Victoria and Albert Museum*, «The Burlington Magazine», XXXVI, pp. 53-65.
- G.B. MANIERI, *Catalogo-inventario del Museo Civico Aquilano*, L'Aquila.
- V. PACIFICI, *Ippolito II d'Este cardinale di Ferrara*, Tivoli.
- 1921
- M. FALOCI PULIGNANI, *B. di Tommaso pittore umbro del XV secolo*, «Rassegna d'arte umbra», III, pp. 65-80 (con tutti i documenti e bibliografia).
- A. RAVÀ, *G.B. Piazzetta*, Firenze.
- 1922
- G. WILPERT (a), *S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche*, «Studi Romani», 3, pp. 14-34.
- J. WILPERT (b), *Wahre und falsche Auslegung der alchristlichen Sarkophagskulpturen*, «Zeitschrift für katholische Theologie», 46, pp. 1-19, 177-211.
- 1922-1923
- G. FOGOLARI, *La teca del Bessarione e la Croce di San Teodoro di Venezia*, «Dedalo», III, pp. 139-160.
- 1923
- R. FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», pp. 5-218.
- E. MODIGLIANI, *Catalogo della mostra degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma*, Roma.
- 1924
- A.M. BRIZIO, *Defendente Ferrari da Chiavasso*, «L'Arte», XXVII, pp. 211-246.
- A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero i San Giovanni a Carbonara*, Napoli.
- Museo artistico Poldi-Pezzoli. Catalogo*, Milano.
- N. PUTORTÌ, *XIV. Reggio di Calabria. Nuove scoperte in città e dintorni*, «Notizie degli scavi d'antichità», pp. 89-103.
- J. SAUER, *Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst*, in *Strena Buliciana*, Zagreb-Split, pp. 303-329.
- 1925
- G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der alchristlichen Kunst*, Berlin-Leipzig.
- G. WILPERT, *Sul modo di servirsi della fotografia per la pubblicazione delle opere di arte antica*, «Rivista di Archeologia Cristiana», 2, pp. 156-165.
- 1926
- A.M. BRIZIO, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, «L'Arte», XXIX, 4, pp. 103-120, 158-178.
- A. LEVI, *Rilievi di sarcofagi del Palazzo Ducale di Mantova*, «Dedalo», VII, III, pp. 205-230.
- L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.
- 1926-1927
- A. CALLEGARI, *Di una Tomba contenente vasi iscritti in paleo-veneto e in latino scoperta ad Este*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», XLIII, pp. 21-31.
- 1927
- F.J. DÖLGER, *ΙΧΘΥΣ. Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit*, IV, Münster.
- P. STYGER, *Die alchristliche Grabeskunst. Ein Versuch der einheitlichen Auslegung*, München.
- G. WILPERT, *Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne*, «Rivista di Archeologia Cristiana», 4, pp. 57-101.
- 1928
- M. CIARTOSO LORENZETTI, *Il politico*

- in alabastro della chiesa di Santa Caterina, «Annuario del Liceo Foscarini», pp. 9-17.
- A. DE RINALDIS, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli (nuova ed.).
- C. MARIOTTI, *Ascoli Piceno*, Bergamo.
- L. PLANISCIG, *Jacopo und Gentile Bellini (neue Beiträge zu ihrem Werk)*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N. F. 2, pp. 41-62.
- 1929**
- H. VON CAMPENHAUSEN, *Die Passions-sarkophage. Zur Geschichte eines altchristlichen Bilderkreises*, Marburg.
- M. CHINI, *Documenti relativi ai pittori che operarono in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa*, L'Aquila.
- G. FOGOLARI, U. NEBBIA, V. MOSCHINI, *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, Venezia.
- S. MENCHERINI, *Santa Croce di Firenze (Memorie e documenti)*, Firenze.
- L. SERRA, *Aquila*, Bergamo.
- Il Settecento italiano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo delle Biennali ai Giardini Pubblici, 18 luglio - 10 ottobre 1929), Venezia.
- G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, I, Roma.
- 1929-1930**
- V. MOSCHINI, *I disegni del '700 alla Mostra di Venezia*, «Dedalo», a. X, fasc. V, pp. 301-329.
- 1931**
- G. BONGIOVANNI, M. RIVOIRE, *Varese e la sua provincia*, Varese.
- A. LEVI, *Sculture greche e romane del Palazzo ducale di Mantova*, Roma.
- A. VENTURI, *La pittura del Quattrocento nell'Emilia*, Bologna.
- 1932**
- B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford.
- A. MORASSI, *Il Museo Poldi-Pezzoli in Milano/Das Museum Poldi-Pezzoli in Mailand*, Roma.
- U. OJETTI, *Il Settecento italiano*, Milano.
- A. PEROTTI, *I pittori Campi da Cremona*, Milano.
- 1933**
- Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, a cura di N. Barbantini, Ferrara.
- 1934**
- P. BUCARELLI, *Due opere inedite di Lorenzo Costa in Roma*, «Bollettino d'arte», 3, IV, pp. 322-326.
- M. GABRIELLI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, IV, Provincia di Aquila, Roma.
- R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Roma.
- R. PALLUCCHINI, *L'arte di Giovan Battista Piazzetta*, Bologna.
- G. ROMERIO, *Un capitolo inedito su le opere di Gaudenzio Ferrari*, Varallo.
- V. VIALE, *Guida ai Musei di Vercelli*, Vercelli.
- 1934-1935**
- R. PUTELLI, *Vita, storia ed arte mantovana nel Cinquecento*, I, *Inventario di arredi sacri per Mantova e Diocesi*, II, *Prime visite pastorali alla città e Diocesi*, Mantova.
- 1934-1940, ed. 1956**
- R. LONGHI, *Officina ferrarese*, 1934-1940, in *Opere complete...*, V, Firenze 1956.
- 1935**
- F. GERKE, *Der neugefundene altchristliche Friesarkophag im Museo Archeologico zu Florenz und das Problem der Entwicklung der ältesten christlichen Friessarkophage*, «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 54, pp. 18-39.
- G. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*. 6. Provincia di Mantova, Roma.
- E. MODIGLIANI, *Catalogo della Regia Pi-*
- nacoteca di Brera in Milano*, Milano.
- 1936**
- B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, trad. di E. Cecchi, Milano.
- R. PALLUCCHINI, *Il disegno di Piazzetta per il S. Giovanni Battista della Pinacoteca del Seminario di Rovigo*, in «Rivista d'Arte», XVIII, pp. 282-285.
- H.U. VON SCHÖNEBECK, *Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin*, «Römische Mitteilungen», 51, pp. 238-336.
- L. SERRA, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, VIII, *Provincia di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma.
- M. SIMON, *Note sur le sarcophage de S. Maria Antica*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 53, pp. 130-150.
- 1936-1949**
- H. MATTINGLY, E.A. SYDENHAM, C.H.V. SUTHELAND, *The Roman Imperial Coinage, Gordian III - Uranus Antoninus*, vol. IV, part. III, London.
- 1937**
- S. MURATORI, *Il R. Museo Nazionale di Ravenna*, Roma.
- L. TOGNOLA, *Di un politico e del Giudizio Universale di Brunello*, «Luce», 16 luglio.
- F. WITTEGNS, *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano*, Milano.
- 1938**
- E. BERTORELLI, *A Brunello si resuscita un certo affresco*, «Luce», 18 marzo.
- G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, pp. 143-161.
- R. PALLUCCHINI, *Neues Zum Schaffen des Piazzetta*, in «Pantheon», XXII, pp. 380-381.
- E. RANCI, *Sosta a Brunello tra gli affreschi dell'antica chiesa*, «Cronaca prealpina», 16 dicembre.
- G. WILPERT, *La fede della chiesa nascente*
- secondo i monumenti dell'arte funeraria antica*, Città del Vaticano.
- 1939**
- E. DINKLER, *Die ersten Petrusdarstellungen. Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Petrusprimates*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften», 11, pp. 1-80.
- G. MERCURELLI, *Sarcofago di un Centurione Pretoriano cristiano e la diffusione del cristianesimo nelle Coorti Pretoriane*, «Rivista di Archeologia Cristiana», 16, pp. 73-99.
- V. VIALE, *Gotico e Rinascimento in Piemonte. 2a Mostra d'arte a Palazzo Carignano. Catalogo*, catalogo della mostra (Torino, 1938), Torino.
- 1940**
- F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin.
- R. LONGHI, *Fatti di Masolino e Masaccio*, «La critica d'arte», V, 2, p. 186, n. 23.
- 1940-1954**
- W. & E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, 6 voll.
- 1941**
- E. BASSI, *La Regia Accademia di Belle Arti*, Firenze.
- E. WEIGAND, *Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuerer Forschungen*, «Byzantinische Zeitschrift», 41, pp. 104-164.
- 1942**
- A.M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino.
- R. PALLUCCHINI, *Giovan Battista Piazzetta*, Roma.
- 1943**
- W. ARSLAN, *Nota breve sul Piazzetta*, «Le Arti», V, pp. 206-212.
- E. BASSI, *Canova*, Milano.

- F.J. DÖLGER, *IXΘΥΣ. Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit*, V, Münster.
- R. LONGHI, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni», I, pp. 5-63.
- 1944
- U. MIDDELDORF, O. GOETZ, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago.
- 1944, ed. 1979
- H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944 (ed. New York 1979).
- 1945-1946
- A. SPINAZZOLA LEVI, *Monumenti inediti di Mantova in rapporto con l'arte di Giulio Romano*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. III, XXI, 1945-1946 (1946), pp. 213-239.
- 1948
- F. GERKE, *Christus in der spätantike Plastik*, Berlin.
- F. ZERI, *Il terzo pannello degli "Argonauti" di Lorenzo Costa*, «Proporzioni», I, pp. 170 ss.
- 1949
- F. GERKE, *Der Trierer Agricius-Sarkophag*, «Trierer Zeitschrift», 18, pp. 1-44.
- I. SCHUSTER, *Peregrinazioni apostoliche (1941-1944). Note di visita pastorale*, Milano.
- 1950
- F. BOLOGNA, R. CAUSA, *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), Napoli.
- Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli.
- 1951
- M. BERNARDI, *Mostra dei musei vercellesi alla «Gazzetta del Popolo»*, «Gazzetta del Popolo», 13 maggio.
- L. DE BRUYNE, *Il sarcofago di Lot scoperto a S. Sebastiano*, «Rivista di Archeologia Cristiana», 27, pp. 91-126.
- A. GARDNER, *English Medieval Sculpture*, Cambridge, ed. ampliata di *A Handbook of English Medieval Sculpture*, Cambridge 1937.
- F. RUSSOLI, *Il Museo Poldi-Pezzoli in Milano*, Milano.
- P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, pp. 277-291.
- 1953
- P.E. ARIAS, *Le erme di Ravenna*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 68, pp. 102-123.
- L. MORETTI, *Iscrizioni agonistiche greche*, Roma.
- P. PELATI, *La cattedrale di Mantova*, Mantova.
- A. PUERARI, *Due dipinti di Vincenzo Campi*, «Paragone», 37, pp. 41-45.
- 1954
- S. BETTINI, *I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito: lineamenti per una storia della pittura bizantina dell'ultimo periodo*, «Arte Veneta», VIII, pp. 22-42.
- M. CHINI, *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila.
- C. PITMAN, *Reflections on Nottingham Alabaster Carving*, «Connoisseur», 133, pp. 217-228.
- F. RUSSOLI, *Das Museum Poldi-Pezzoli in Mailand. Führer für den Besucher*, Firenze.
- O. THULIN, *Das Christusbild der Katakombenzeit*, Berlin.
- V. VIALE, *Sedici opere di Defendente Ferrari*, Torino.
- 1954-1957
- L. MALLÉ (a), *Gaudenzio e i nordici*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., VIII-IX (*Studi dedicati a Gaudenzio Ferrari*), pp. 65-75.
- L. MALLÉ (b), *La Mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., VIII-IX (*Studi dedicati a Gaudenzio Ferrari*), pp. 119-124.
- L. MALLÉ (c), *Poesia e cultura di Gaudenzio*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., VIII-IX (*Studi dedicati a Gaudenzio Ferrari*), pp. 19-50.
- 1955
- M. BERNARDI, *Ventiquattro capolavori di Vercelli*, Torino.
- D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, «The Art Bulletin», 35, pp. 167-185.
- R. DARMSTAEDTER, *Die Auferweckung des Lazarus in der alchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern.
- G.A. DELL'ACQUA, *Tiziano*, Milano.
- J. FINK, *Noe der Gerechte in der frühchristliche Kunst*, Münster-Köln.
- W.L. HILDBURGH, *A Datable English Alabaster Altarpiece at Santiago de Compostela*, Santiago.
- S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma.
- C.C. VAN ESSEN, *Per la cronologia della scultura romana*, «Archeologia classica», 7, pp. 50-60.
- 1956
- A.M. BRIZIO, *L'arte di Gaudenzio*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956), Cinisello Balsamo, pp. 3-20.
- U. FABRICIUS, *Die Legende im Bild des ersten Jahrtausends*, Kassel.
- R. PALLUCCHINI, *Piazzetta*, Milano.
- G. TESTORI (a), *Gaudenzio e il Sacro Monte*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956), Cinisello Balsamo, pp. 21-33.
- G. TESTORI (b), *Gaudenzio Ferrari*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956), Cinisello Balsamo, pp. 89-120.
- G. VILLA, *Gli affreschi di Santa Maria*
- Annunciata a Brunello di Varese, «Arte Lombarda», II, pp. 168-175.
- 1957
- B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, II, London.
- L. BERTOLINI, M. BUCCI, *Mostra d'arte sacra dal VI secolo al secolo XIX*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, giugno-settembre 1957), Lucca.
- PH.P. BOBER, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London.
- F. MAZZINI, *La pittura del primo Cinquecento*, in *Storia di Milano*, VIII, Milano, pp. 565-655.
- L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Paris.
- M. SIMON, *Symbolisme et tradition d'atelier dans la première sculpture chrétienne*, in *Actes du Vème Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Aix en Provence, 13-19 septembre 1954)*, Città del Vaticano-Paris, pp. 307-319.
- 1957, ed. 1960
- B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napoli 1957, IV, ed. Napoli 1960.
- 1958
- F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli.
- A. MORASSI, *Dessins vénétiens du dix-huitième siècle de la collection du Duc de Talleyrand*, Milano.
- F. RUSSOLI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, Firenze (ristampe 1962, 1964, 1968, 1970, 1975).
- C. VOLPE, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, «Arte antica e moderna», I, pp. 23-37.
- 1959
- B. BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, 6 voll., Bergamo.
- G. MATTHIAE, *Il Castello dell'Aquila ed il Museo Nazionale d'Abruzzo*, Roma.
- F. STRAZZULLO, *La chiesa dei SS. Apostoli*, Napoli.

1960

G.L. BARNI, ad vocem *Airoldi, Carlo Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I vol., Roma, p. 539.

L. BESCHI, *Verona romana. I monumenti in Verona e il suo territorio*, I, Verona, pp. 369-552.

A.M. BRIZIO, *L'arte in Valsesia*, in M. Rosci, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo, pp. 7-35.

M. LISNER, *Deutsche holzkruxifixe des 15. Jahrhunderts in Italien*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», IX, p. 159-206.

L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte*, in *Storia del Piemonte*, II, Torino, pp. 719-925.

M. ROSCI, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo.

1961

G. BECATTI, *Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma («Scavi di Ostia», IV).

L. MALLÉ, *Gaudenzio e l'orientamento della pittura piemontese del '500*, in *Atti e memorie del terzo congresso piemontese di antichità e arte* (Varallo, 1960), Torino, pp. 31-60.

F. ZERI, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, «Bollettino d'arte», 46, pp. 41-64.

1962

L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino.

P. PINTO, *Il mobile italiano dal XV al XIX secolo*, Novara (Collana di arti decorative diretta da G. Gregorietti).

M. SOTOMAYOR, *San Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, Granada.

A.D. TRENDALL, *Head vases in Padula*, in «Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano», II, pp. 11-34.

1963

*Disegni veneti del Settecento della Fondazione Giorgio Cini e delle Collezioni venete*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fonda-

zione Giorgio Cini, 18 settembre - 12 novembre 1963), a cura di A. Bettagno, Venezia.

E. MANDONSKY, C. MITCHEL, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in Ms XIII.B.7 in the National Library in Naples*, London.

A. MORASSI, *Il Museo Poldi-Pezzoli in Milano*, Roma.

F. ZERI, *Tre argomenti umbri*, «Bollettino d'arte», 48, pp. 29-45.

1963-1982

A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino.

1964

P.V. BEGNI REDONA, *La pittura manierista*, in *Storia di Brescia*, III, Brescia, pp. 527-588.

E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia.

C. PITMAN, *Speculations on Fourteenth Century English Alabaster Work*, «Connoisseur», 155, pp. 82-89.

B. TOSCANO, *Bartolomeo di Tommaso e Nicola da Siena*, «Commentari», n.s., 15, pp. 37-51.

1965

G. BECATTI, *Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero in Italia*, in *La mosaïque gréco-romaine*, atti del colloquio internazionale (Parigi, 29 agosto - 3 settembre 1963), Paris, pp. 15-26

G. BERMOND MONTANARI, *734. Emblema di mosaico con scena di caccia*, in *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 20 settembre - 22 novembre 1964), 2 voll., Bologna, p. 519.

L. MALLÉ, *Ferrari Gaudenzio*, in *Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, IV, Novara, pp. 499-500.

A. MEZZETTI, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Ferrara.

P. MONTI, *VI. Faenza. Rinvenimenti di età romana*, «Notizie Scavi», s. VIII, vol. XIX, suppl., pp. 69-82.

J. POPE HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, London.

G. PREVITALI, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, «Paragone», 181, marzo, pp. 16-25.

G.M. RICHTER, *The Portraits of Greeks*, 3 voll., London.

G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano.

F. ZERI, *Appunti per Ercole de' Roberti. Un nuovo elemento della serie degli Argonauti*, «Bollettino d'arte», L, pp. 72-80.

1966

P. BIANCONI, *Gaudenzio Ferrari*, Milano («I maestri del colore», 133).

*Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma.

M. BOLLINI, *Per la storia urbana di Faenza. I mosaici romani*, in *Studi faentini in memoria di monsignor Giuseppe Rosini*, Faenza, pp. 125-163.

E. CASTELNUOVO, *Vetrata*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, XIV, coll. 744-765.

F.W. DEICHMANN, T. KLAUSER, *Frühchristliche Sarkophage in Wort und Bild*, Bäle (Antike Kunst, Beiheft 3).

V. LASAREFF, *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (II)*, «Arte Veneta», XX, pp. 43-61.

A. PAOLUCCI, *Benedetto Diana*, «Paragone», XVII, 199, pp. 3-20.

G. SEMENZATO, *Guida di Rovigo*, Venezia.

I. WALTER, *Bentivoglio, Antongoleazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8, Roma.

1967

C. DEBIAGGI, *Gaudenzio Ferrari il maestro. Gli affreschi del Sacro Monte di Varallo*, II, Varallo.

*Exposition de Sculptures Anglaises et Malinoises d'Albâtre*, catalogo della mostra (Bruxelles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, 28 settembre - 5 novembre 1967), a cura di Gh. Derveaux-Van Ussel, Bruxelles.

A. MOIR, *The Italian Followers of Caravaggio*, 2 voll., Cambridge.

*Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage*, I, *Rom und Ostia*, hrg. F.W. Deichmann, bearb. G. Bovini, H. Brandenburg, Wiesbaden.

R. VARESE, *Lorenzo Costa*, Milano.

1968

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, London.

*Dal Ricci al Tiepolo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno - 15 ottobre 1969), a cura di P. Zampetti, Venezia.

M. MORETTI, *Museo Nazionale d'Abruzzo nel Castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila.

A. RODILOSSI, *Il Museo Diocesano di Ascoli Piceno. Guida illustrata*, Ascoli Piceno.

G. VITALINI SACCONI, *Pittura marchigiana: la scuola camerinese*, Trieste, pp. 53-68.

1968-1976

J. BOBER, ad vocem *Elias*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, VII (1974), coll. 118-121.

M. BOSKOVITS, G. JASZAI, ad vocem *Kreuzabname*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, II (1970), coll. 590-595.

W. BRAUNFELS, ad vocem *Fegfeuer*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, II (1970), coll. 16-20.

W. GREISENEGGER (a), ad vocem *Ecclesia*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, I (1968), coll. 562-569.

W. GREISENEGGER (b), ad vocem *Ecclesia und Synagoge*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, I (1968), coll. 569-578.

G. KASTER, ad vocem *Josef von Arimathaa*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, VIII (1974), coll. 203-205.

- K. KUNZE, ad vocem *David*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, VII (1974), coll. 35-36.
- U. NILGEN, ad vocem *Evangelisten*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, I (1968), coll. 696-713.
- H. SCHLOSSER, ad vocem *Daniel*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, I (1968), coll. 469-473.
- R. WYSS, ad vocem *David*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, I (1968), coll. 477-490.
- 1969**
- C. ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano.
- G. BERMOND MONTANARI, *Il Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna.
- A. CALECA, *Contributo al catalogo dell'opera di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, pittore*, «Bollettino storico della città di Foligno», 1, pp. 69-82.
- C. DEBIAGGI, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Torino.
- J. FRÈL, *L'erma di Milziade del Museo Nazionale di Ravenna*, «Felix Ravenna», 48-49, pp. 5-17.
- L. MALLÉ, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di studi e note su problemi gaudenziani*, Torino.
- R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, 2 voll., Firenze.
- G. PEYRONNET, *I Durazzo e Renato d'Angiò*, in *Storia di Napoli*, III, Napoli Angioina, Cava dei Tirreni, pp. 335-433.
- P. VENTUROLI, *Lorenzo Costa*, «Storia dell'arte», I, 1-2, pp. 161-168.
- V. VIALE (a), *Civico Museo Francesco Borgogna. I Dipinti. Catalogo*, Vercelli.
- V. VIALE (b), *Gaudenzio Ferrari*, Torino.
- A. ZANOLI, *Un altare di Bartolomeo di Tommaso a Cesena*, «Paragone», 231, pp. 63-76.
- 1969, ed. 1973**
- G. PANAZZA, *Le manifestazioni artistiche della sponda bresciana del Garda*, in *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, atti del congresso internazionale promosso dall'Ateneo di Salò (1964), a cura di A. Frugoni ed E. Mariani, I, Salò 1969, 2a ed. 1973, pp. 215-260.
- 1969-1970**
- C. DEBIAGGI, *Ipotesi per la ricomposizione di un affresco*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., XXIII-XXIV (*Studi dedicati a Gaudenzio Ferrari*), pp. 79-88.
- 1970**
- E. BERGER, *Das Basler Arztreilief. Studien zum griechische Grab- und Votivrelief un 500 v. Chr. Und zur vorhippokratischen Medizin*, Basel.
- E. BOREA, *Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970), Firenze.
- Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1970), a cura di E. Borea, Firenze.
- G. PREVITALI, *Secondo studio sulla scultura umbra del Trecento*, «Paragone», 241, marzo, pp. 9-27.
- G. TESTORI, *Il recupero di un pittore dei sentimenti*, «Il dramma. Teatro Letteratura Cinema Arte Musica Radio TV», XLVI, 2, pp. 120-140, 138-139.
- 1971**
- Giambattista Piazzetta e l'Accademia: disegni*, a cura di M. Precerutti-Garberi, Milano.
- L. MALLÉ, *Spanzotti, Defendente, Giovnone. Nuovi studi*, Torino.
- B. SISMONDO RIDGWAY, *The Man-and-Dog Stelai*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 86, pp. 69-79.
- 1972**
- M. GREGORI, *Note su Orazio Riminaldi e i suoi rapporti con l'ambiente romano*, «Paragone», 269, pp. 35-66.
- A. MOTTOLA MOLFINO, *Mobili, tappeti, tessuti, arazzi, porcellane, vetri*, in *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano, pp. 157-196.
- S. RUDOLPH, *A Medici General, Prince Mattias and His Battle-Painter, il Borgognone*, «Studi Secenteschi», 13, pp. 183-191.
- 1973**
- M.C. BROWN, L. C. [tesi di dottorato Columbia University, 1966], Univ. Microfilms Int., Ann Arbor.
- J. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulchrsymbolik der späteren Römischen Kaiserzeit*, Münster («Jahrbuch für Antike und Christentum», 2).
- L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte*, I, Torino.
- Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisite e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno - 30 settembre 1973), Urbino.
- 1974**
- W. HAGER, *Sculpture et peintures baroques*, Paris.
- G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia.
- Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno - 30 settembre 1974), Milano.
- Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 7 settembre - 15 novembre 1974), Milano.
- 1975**
- Abbatia Sancti Clementis*, a cura di G. Sartorelli, F. Parenti, L. Mancini e L. Iannucci, Pescara.
- M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze.
- H. HILLER, *Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Tübingen.
- M.G. MAIOLI, *Due erme arcaistiche del Museo Nazionale di Ravenna*, «Felix Ravenna», 109-110, pp. 41-58.
- L. ROGNINI, *Galeazzo e Girolamo Mondella, artisti del Rinascimento*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. 6, vol. 25, pp. 95-119.
- 1975-1977**
- R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano.
- 1976**
- C.M. BROWN, «*Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*». *New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities*, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*, a cura di C.H. Clough, Manchester, pp. 324-353.
- G.M.A. HANFMANN, *On Lydian and Eastern Greek Anthemion Stelai*, «Revue Archéologique», 1, p. 36.
- Napoli e dintorni*, Milano («Touring Club Italiano, Guide d'Italia»).
- G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, presentazione di M. Praz, Milano.
- 1977**
- J. BALTÛ, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles.
- L. BELLOSI, *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, Firenze.
- C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, supplemento a «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1976», 2 voll.,.
- C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino (Roma 1963).
- E. CATELLO, C. CATELLO, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli.
- C. DEBIAGGI, *Studi gaudenziani*, Borgosesia.
- E.M. DE JULIIS, *La ceramica geometrica della Daunia*, Firenze.
- L. GIULIANI, *Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon*, «Antike Kunst», XX, pp. 26-42.
- E. PFUHL, H. MÖBIUS, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, I-II, Mainz am Rhein.
- D. ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, Milano.
- M. SENSI, *Documenti per Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, «Paragone», 325, pp. 103-156.
- A. TOSCANO, *A proposito di Bartolomeo di*

- Tommaso, «Paragone», 325, pp. 80-85.
- 1977-1979**
- P.G. GUZZO, *Argenteria da Palmi in un ripostiglio del I sec. a.C.*, «Atti e Memorie della Società Magna Grecia», n.s. XVIII-XX, pp. 193-209, tavv. LXX-LXXII.
- 1978**
- P. ADORNO, *Gli affreschi della cappella Paradisi nella chiesa di San Francesco a Terni*, «Antichità viva», 17, 6, pp. 3-18.
- R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo*, vol. I, Milano, n. 47, p. 67.
- R. COLAPIETRA, *L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane della città nel Sei e Settecento*, I, *Il Seicento in Antinoriana*, L'Aquila.
- E.M. DE JULIIS, *Centri di produzione ed aree di diffusione commerciale della ceramica daunia di stile geometrico*, «Archivio Storico Pugliese», 31, pp. 153-161.
- E. FAHY, *On Lorenzo di Niccolò*, «Apollo», CVIII, pp. 374-380.
- I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo, 1978), a cura di R. Bossaglia, Vicenza.
- G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze.
- M. LEJEUNE, *Ateste à l'heure de la romanisation (Étude anthroponymique)*, Firenze.
- M. SPIRO, *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland. Fourth/Sixth Centuries with Architectural Surveys*, New York-London.
- F. STRAZZULLO, *La Real Cappella del Tesoro di San Gennaro. Documenti inediti*, Napoli.
- A.D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Apulia, I. Early and Middle Apulian*, Oxford.
- 1979**
- Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, catalogo della mostra (New York, 19 novembre 1977 - 12 febbraio 1978), a cura di K. Weitzmann, New York.
- Civiltà del Settecento a Napoli (1734-1799)*, catalogo della mostra (Napoli-Caserta, dicembre 1979 - ottobre 1980), Napoli.
- The Ernest Brummer Collection, Medieval, Renaissance and Baroque Art*, Auction sale from 16th to 19th October 1979 at the Grand Hotel Dolder, Zurich-Hamburg.
- G. FERRI PICCALUGA, *L'opera di Giovanni Giuseppe Piccini in Valle Canonica*, in «Quaderni Camuni», III, 5, pp. 16-39.
- A.M. GEALT, *Lorenzo di Niccolò*, Indiana Univ., Ph.D. Diss., Bloomington (Ind.).
- Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822/1879*, catalogo della mostra (Milano, aprile-maggio 1979), Milano.
- G. KUENY, J. YOYOTTE, *Grenoble. Musée des Beaux-Arts. Collection égyptienne*, Paris, pp. 106-109.
- P. TOSETTI GRANDI, *Lorenzo Costa "Civis Mantuae et Bononiensis": documenti inediti e riflessioni*, in «Università di Padova, Annali d. Facoltà di lettere e filosofia», VI, pp. 269-299.
- D. YNTEMA, *Background to a South-daunian Krater*, «Bulletin Antieke Beschaving», 54, pp. 1-48.
- 1979-1980**
- Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980), 2 voll., Firenze.
- 1980**
- M.P. MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano.
- M.L. NAVA, *Stele daunie*, Firenze.
- 1981**
- L. BERNABÒ BREA, *Menadro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.
- E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta, III, Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra nella diocesi e comune di Aosta*, Aosta.
- D. CARL, *Die Kapelle Guidalotti-Mellini im Kreuzgang von S. Croce: ein Beitrag zur Baugeschichte*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV, pp. 203-230.
- G. CURTO, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Torino.
- V. GINZBURG, *Indagini su Piero: il battesimo, il ciclo di Arezzo, la flagellazione di Urbino*, «Arte Veneta», Torino.
- P. MOSTARDA, *Bartolomeo di Tommaso e Giacomo della Marca nella Cappella Paradisi a Terni*, «Esercizi», 4, pp. 59-67.
- M. ROSCI, *Materiali per una storia della Pinacoteca e del suo patrimonio*, in *Pinacoteca di Varallo. Recupero e indagini storiche*, catalogo della mostra (Varallo, Palazzo dei Musei, settembre-ottobre 1981), a cura di M. Rosci e S. Stefani Perrone, Borgosesia, pp. 11-21.
- Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (Londra), a cura di D.S. Chambers e J.T. Martineau, Cinisello Balsamo.
- P. TOSETTI GRANDI, *Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore a Bologna: una proposta e la valutazione di una fonte*, «Prospettiva», 24, pp. 37-40.
- 1982**
- A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, IV, Torino.
- A. BOTTINI, *Principi guerrieri della Daunia del VII secolo. Le tombe principesche di Lavello*, Bari.
- Le collezioni del Museo di Capodimonte*, a cura di R. Causa, Milano.
- M. FERRETTI, *Ai margini di Dosso (tre altari in San Pietro a Modena)*, «Ricerche di storia dell'arte», 7, pp. 57-75.
- K. FITTSCHEN, *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die 'Fecunditas Augustae'*, Gottingen.
- W. FUCHS, *Scultura greca*, Milano.
- P. GAGLIA, *Regesto*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, marzo-maggio 1982), a cura di G. Romano, Torino, pp. 64-71.
- A. MARIUZ, R. PALLUCCHINI, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano.
- M. NATALE, *Dipinti*, in *Museo Poldi Pezzoli*, Milano, pp. 95-96.
- G. ROMANO, *Gaudenzio Ferrari, in Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*,
- catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, marzo-maggio 1982), a cura di G. Romano, Torino, pp. 61-64.
- A.D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Apulia II. Late Apulian*, Oxford.
- E. ZERBINATI, *Edizione archeologica della Carta d'Italia al 100.000. Foglio 64. Rovigo*, Firenze.
- 1983**
- A. BOSSI, *Una precisazione cronologica sulla prima attività pittorica di Gaudenzio Ferrari*, «Bollettino Storico Vercellese», XX-XXI, pp. 165-186.
- C. BUSS, *Un prezioso tessuto settecentesco di fattura lionese*, «Rassegna di studi e notizie», vol. XI, a. X, pp. 75-117.
- F. CHEETHAM, *A Fifteenth-century English Alabaster Altarpiece in Norwich Castle Museum*, «The Burlington Magazine», 125, pp. 356-359.
- F.W. DEICHMANN, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt.
- Spätantike und frühes Christentum*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, 16 dicembre 1983 - 11 marzo 1984), a cura di D. Stutzinger, Frankfurt am Main.
- G.B. Piazzetta. *Disegni, incisioni, libri, manoscritti*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio - 23 ottobre 1983), a cura di A. Bettagno, Vicenza.
- W.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, commento di H. von Heinem, adattato da E. Castellani, Milano.
- G. KNOX, *Introduzione*, in *G.B. Piazzetta. Disegni-Incisioni-Libri-Manoscritti*, catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno, Vicenza, pp. 13-21 e 23.
- A. NOVA, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano, pp. 197-215.
- U. RUGGERI, *Les dessins de Giambattista Piazzetta*, in *Dessins vénétiens du dix-huitième siècle*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 15 aprile - 5 giugno 1983), Bruxelles.
- C. TROPEA, *Frammento di dipinto murale raffigurante due santi*, in *Tutela dei*

beni culturali in Abruzzo, L'Aquila, pp. 23-24.

A. ZANNI, *Mobili e arredi*, in *Museo Poldi Pezzoli. Ceramiche. Vetri. Mobili e arredi*, Milano.

#### 1983-1984

G. CAVALIERI MANASSE, *La stipe votiva di S. Giorgio di Valpolicella*, in *La Valpolicella nell'età romana*, atti del convegno (San Pietro Incariano, 27 novembre 1982), «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 21-44.

G. ROMANO, *Eusebio Ferreri e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, «Prospettiva», XXXIII-XXXVI (*Studi in onore di Luigi Grassi*), pp. 135-144.

#### 1984

A. BACCHI, *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Bentivolorum magnificentia: principe e cultura a Bologna nel rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma, pp. 285-335.

M.T. BALBONI BRIZZA, A. MOTTOLA MOLFINO, *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano. Guida per i visitatori*, Firenze.

A. CONTI, *La stanza da letto di Cosimo III*, «Itinerari», III, pp. 63-85.

A. DE BENDICTIS, *Quale 'Corte' per quale 'Signoria'*, in *Bentivolorum magnificentia: principe e cultura a Bologna nel rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma, pp. 13-33.

A. DESBAT, *Les fouilles de la rue Farges à Lyon, 1974-1980*, Châtillon sur Chalaronne.

C. FRANZONI, «*Rimembranze di infinite cose*». *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino.

F. GHEDINI, *La romanizzazione attraverso il monumento funerario*, in *Misurare la terra. Centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso veneto*, Modena, pp. 52-71.

L. GIULIANI, *L'iconografia delle vittorie di Alessandro: versione triviale e versione colta*, «Dialoghi di Archeologia», II, 1, pp. 61-64.

M. OLIVARI, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, II, Bergamo, pp. 164-168.

G.M.A. RICHTER, *The Portraits of The Greeks*, voll. I-III, Oxford.

M. SEMFF, *Zum Kruzifixus von Sant'Antonio*, in *Scritti in onore di Roberto Salvini*, Firenze, pp. 111-118.

P. TOSETTI GRANDI, *Lorenzo Costa*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 30, Roma, pp. 213-216.

#### 1985

A. BARATELLI, *Santa Maria e gli affreschi*, «Il gazzettino della Val Bossa», 34, dicembre.

M. GREGORI, *Vincenzo Campi*, in *I Campi e la cultura artistica a Cremona del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona, 1985), a cura di M. Gregori, Milano, pp. 197-198.

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Firenze.

*Magna Grecia, Epiro e Macedonia*, atti del XXIV convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 1984), Taranto.

*Raphael invenit*, catalogo della mostra, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari e S. Proserpi Valenti Rodinò, Roma.

M. SAPELLI, *Sarcofago a lenos con canestri e gruppi di leone con cerbiatto* (inv. 124681), in *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, vol. I,8, parte I, a cura di A. Giuliano, Roma, pp. 36-38, n. I,10.

P. TOSETTI GRANDI, *Lorenzo Costa miniatore*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, atti del II Congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 1982), a cura di E. Sesti, Firenze, pp. 329-353.

A.D. TRENDALL, *An Apulian Loutrophoros Representing the Tantalidae*, in *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum*, Malibu, pp. 129-144.

P. VENTUROLI, *Martino Spanzotti e alcune Assunzioni della Vergine in Piemonte e in Lombardia*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino («Strumenti per la didattica e la ricerca», 3), pp. 91-101.

O. ZASTROW, *Museo d'arti Applicate. Smalti*, Milano («Musei e Gallerie di Milano»).

#### 1986

C. AELLEN *et al.*, *Le Peintre de Darius et son Milieu*, Genève.

*L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1° marzo - 1° giugno 1986), Palermo.

G. BASILE, *Il politico della Passione di Venafro: recupero, restauro, fruizione*, «Conoscenze: rivista annuale della Soprintendenza archeologica e per i beni ambientali architettonici, artistici e storici del Molise», pp. 109-127

A. CHASTEL, *Venezia e la pittura del nord*, in *Venezia e la Germania. Arte, politica, commercio, due civiltà a confronto*, Milano, pp. 93-114.

M.G. DIANA, *Alcune precisazioni per il percorso giovanile di Lorenzo Costa*, «Paragone», 431/433, pp. 45-53.

A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il mobile lombardo*, in *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Il Granducato di Toscana e gli Stati settentrionali*, Milano, I, pp. 251-260.

S. GUERRINI, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo*, «Brixia Sacra», 1-4, gennaio-agosto, pp. 3-84.

G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in central and South Italian Schools of Painting*, Firenze.

G. PREVITALI, *Tra Spoleto e L'Aquila: il 'Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto' e quello 'del Crocifisso di Visso'*, «Prospettiva», 44, pp. 9-15.

M. SUPERCHI, E. SESANA, *Analisi gemmologica del Tesoro del Duomo di Milano*, Milano.

F. VALCANOVER, *Ca' d'Oro. La Galleria Giorgio Franchetti*, Venezia

#### 1987

L. ARCANGELI, *La pittura del Cinquecento nelle Marche*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano, pp. 346-367.

R. BAUER, R. DISTELBERGER, S. KRENN, M. LEITHE-JASPER, K. SCHÜTZ, H. TRNEK, *Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche un Geistliche Schatzkammer, Bildführer*, Wien.

A. CAVICCHI, *Appunti su Ligorio a Ferrara*, in *L'impresa di Alfonso II*, a cura di J. Bentini e L. Spezzaferro, Bologna, pp. 137-150.

C. CICINELLI, *Appunti per uno studio del*

*la Chiesa di S. Francesco e degli affreschi attribuiti a Bartolomeo di Tommaso (Sec. XV), nella Cappella Paradisi, in Terni, in Arte sacra in Umbria e dipinti restaurati nei secoli XIII-XX*, Todi, pp. 25-46.

R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitio*, «Paragone», 451, pp. 89-122.

E. CORRADINI, *Le raccolte estense di antichità. Primi contributi documentari*, in *L'impresa di Alfonso II*, a cura di J. Bentini e L. Spezzaferro, Bologna, pp. 163-192.

*Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, regesto a cura di I. Folli Ventura e L. Miani, Bologna («Emilia Romagna - Biblioteche Archivi», 10).

*L'impresa di Alfonso II*, a cura di J. Bentini e L. Spezzaferro, Bologna.

D. LEWIS, *The Medalllic Oeuvre of 'Moderno': His Development at Mantua in the Circle of 'Antico'*, in *Italian Medals*, a cura di J. Graham Pollard, «Studies in the History of Art», 21, pp. 77-97.

*La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2 voll., a cura di F. Zeri, Milano.

D. SCAGLIARINI CORLAITA, *Nuovi dati e nuove osservazioni sulle domus di Ravenna e della Romagna*, in *XXXIV Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, pp. 375-393.

M. SILVESTRELLI, *Bartolomeo di Tommaso*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, II, Milano, pp. 573-574.

W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia.

#### 1988

*Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988), a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna.

L. LOPEZ, *L'Aquila. Le memorie, i monumenti, il dialetto. Guida alla città*, L'Aquila.

A. PANSERA, *Botteghe affollate d'artisti nella piazzetta di S. Benedetto. Dagli Zimbelli ai Marone una secolare attività di eccellente pittura bresciana*, «Atlante Bresciano», 17, inverno, pp. 85-88.

*Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano ("Musei e Gallerie di Milano").

L. RIGON, *Casa Fantoni dalla bottega d'arte al museo*, Clusone.

*Le stele della Daunia. Dalle scoperte di Silvio Ferri agli studi più recenti*, a cura di M.L. Nava, Milano.

*Suppellettile ecclesiastica*, a cura di B. Montevecchi e S. Vasco Rocca, Firenze ("I Dizionari terminologici", 4).

## 1988-1989

A.M. FERRARI, *Francesco De Tatti pittore varesino del primo Cinquecento*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1988-1989 (relatore D. Benati).

## 1989

M.C. DI NATALE, *Gli argenti di Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e argenti di Sicilia. Dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1 luglio - 30 ottobre 1989), a cura di M.C. Di Natale, Milano.

*Dionysos: mito e mistero*, a cura di F. Berti e P. Gasparri, Bologna.

G. FERRI PICCALUGA, *L'opera di Giovanni Giuseppe Piccini*, in *Il confine del Nord. Microstoria in Vallecarnonica per una storia d'Europa*, Boario Terme, pp. 55-72.

*Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 1° settembre - 12 novembre 1989), Milano.

V. GUAZZONI, *Marone, Pietro*, in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, II, pp. 803-804.

D. LEWIS, *The Plaquettes of Moderno and His Followers*, in *Italian Plaquettes*, a cura di A. Luchs, «Studies in the History of Art», 22, pp. 105-142.

M.G. MAIOLI, *Erma in marmo raffigurante Dionysos barbato*, in *Dionysos mito e mistero*, a cura di F. Berti e C. Gasparri, Bologna, p. 34.

*Ori e argenti di Sicilia. Dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1° luglio - 30 ottobre 1989), a cura di M.C. Di Natale, Milano.

*I Piazza da Lodi. Una tradizione di pitto-*

*ri nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Lodi, Museo Civico, Chiesa di San Cristoforo, Tempio dell'Incoronata, 7 ottobre - 17 dicembre 1989), a cura di G.C. Sciolla, Milano.

B. TOULIER, *La Villa Médicis*, 1, *Documentation et description*, Rome.

## 1990

G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino.

C. COSTANZI, *Pinacoteca civica*, in L. Pupilli, C. Costanzi, *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca civica*, Bologna, pp. 125-267.

E. GRECO, *Serdaioi*, in «AION Sez. Archeologia e Storia Antica», XII, pp. 39-57.

P. HUMFREY, ad vocem *Benedetto Diana*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, II, Milano, pp. 744-745.

M. LUCCO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, Milano.

G. ROMANO, *Opere d'arte e committenti alla Sacra dal XIV al XVI secolo*, in *La Sacra di San Michele. Storia, arte, restauri*, Torino, pp. 129-176.

C. SYRE, *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek*, München.

D. YNTEMA, *The Matt-painted Pottery of Southern Italy. A General Survey of the Matt-painted Pottery Styles of Southern Italy during the Final Bronze Age and the Iron Age*, Galatina (ristampa anastatica dell'edizione 1985).

## 1991

F. BOLOGNA, *Nota al Crivelli e all'Alamanno*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano*, III, 1, *La valle dell'alto Vomano e i Monti della Laga*, Pescara, pp. 366-372.

V.F. DI VIRGILIO, *I Francescani a Tocco Casauria. Profilo storico*, L'Aquila.

G. FAGIOLI VERCELLONE, ad vocem *Dionisotti, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma, pp. 217-220.

A. MASTROCINQUE, *L'ambra e l'Eridano. Studi sulla letteratura e sul commercio dell'ambra in età preromana*, Este.

D. PESCARMONA, *Lorenzo Costa*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana*, Milano.

*Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, 1991), a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano.

## 1992

M.L. CALDELLI, *Curia athletarum, iera xystike synodos e organizzazione delle terme a Roma*, «Zeitschrift für Papyrologie», XCIII, pp. 75-87.

B. CLERI, *Bartolomeo di Tommaso, Vergine del sole*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano ("Musei e Gallerie d'Italia"), pp. 117-118.

M. CORRENTE (a), *L'insediamento di Toppicelli*, in *Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, catalogo della mostra (Bari, Santa Scolastica, 27 gennaio - 17 maggio 1992), a cura di R. Cassano, Venezia, pp. 63-71.

M. CORRENTE (b), *Nuovi dati per lo studio del sito arcaico di Canosa Toppicelli*, in *Profili della Daunia antica*, VI ciclo di conferenze sulle più recenti campagne di scavo (Foggia, 1990), Foggia, pp. 87-100.

*Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, I.2, a cura di B. Palma Venetucci, Roma.

M. FAIETTI, *L'influsso della cultura fiorentina nell'evoluzione stilistica del disegno bolognese tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, in *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1992, ed. with an introduction by E. Cropper, Bologna, pp. 197-216 ('Villa Spelman colloquia', 4).

A.M. FERRARI, *Per Francesco De Tatti e la pittura del primo Cinquecento nel territorio di Varese*, «Arte Cristiana», LXXX, pp. 107-122.

C. GASPARRI, *La collection d'antiques du cardinal Ferdinand*, in G.M. Andres et al., *La Villa Médicis*, 2, *Etudes*, Rome, pp. 443-485.

F.G. LO PORTO, *Abitato e necropoli di Toppicelli*, in *Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, catalogo della mostra (Bari, Santa Scolastica, 27 gennaio - 17 maggio 1992), a cura di R. Cassano, Venezia, pp. 72-102.

S. MOSCHINI MARCONI, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro Venezia*, Roma.

G. PAPI, *Orazio Riminaldi*, in R.P. Ciardi, R. Contini, G. Papi, *Pittura a Pisa tra*

*Manierismo e Barocco*, Pisa, pp. 257-293.

*Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, I.1, a cura di B. Palma Venetucci, Roma.

*La pittura tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. Gregori, Milano, pp. 237, 238, 239, 242.

R. POLACCO, *La storia del reliquiario Besbarione dopo il rinvenimento del verso della croce scomparsa*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 18, pp. 83-95.

V. RIZZO, *Per la storia di Santa Maria di Vertecoli (sec. XVIII)*, «Napoli nobilissima», XXI, 3-4, pp. 137-156.

A. RUSSO TAGLIENTE, *Edilizia domestica in Apulia e Lucania. Ellenizzazione e società nella tipologia abitativa indigena tra VIII e III secolo a.C.*, Lavello.

M. SCHMIDT, ad vocem *Niobe*, in *LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)*, VI, pp. 908-914.

R. SCHOFIELD, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, «Arte Lombarda», 100, pp. 29-44.

M. SENSI, *Bartolomeo di Tommaso e Girolamo di Matteo da Gualdo: due note d'archivio*, «Paragone», 505/507, pp. 79-91.

## 1992-1993

I. IOTTA, *Collezionismo e donazioni. Il Museo "Ala Ponzone" di Cremona*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Facoltà di Magistero.

## 1993

J. BENTINI, P. CURTI, *Arredi, suppellettili e "pitture famose" degli Estensi: inventari 1663*, Modena.

M.C. BERARDI, N. NIMMO, M. PARIS, *Il cuoio dorato e dipinto, ricerche e conservazione*, «Materiali e strutture», 3, pp. 95-132.

C.M. BROWN, *Our Accustomed Discourse on the Antique. Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto. Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art*, con A.M. Lorenzoni, New York-London.

E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta, VII, Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra della cintura sud orientale della città. Valli di Co-*

- gne, del Gran San Bernardo e Valpelline, Aosta.
- E. BUCHI, *Venorum angulus. Este da comunità paleoveneta a colonia romana*, Verona.
- M.L. CALDELLI, *L'agon Capitolinus. Storia e protagonisti dell'istituzione domiziana al IV secolo*, Roma.
- Cartulario aprutino domenicano*, a cura di B. Carderi, L'Aquila.
- S. CORSI (a), *Le antichità Carpi a Ferrara. Cronaca di un acquisto*, «Prospettiva», 69, pp. 66-69.
- S. CORSI (b), *Pirro Ligorio e il ritratto di Euripide*, in *Sembrare e non Essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano, pp. 150-151.
- D. DAVANZO POLI, *La veste dei simulacri*, in *Madonne della Laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, a cura di R. Pagnozzo, Roma, pp. 121-139.
- G. DE PALMA, *Il cratere rubestino del Pittore di Talos tra vecchi e nuovi restauri*, «Bollettino d'Arte», LXXVIII, pp. 113-117.
- J.P. ELIAS, *Coffin Inscriptions in Egypt after the New Kingdom. A Study of Text Production and Use in Elite Mortuary Preparation*, Diss. Chicago.
- J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, a cura di N. Forti Grazzini, Milano.
- A. PIETRANGELI, *Ancora sul cosiddetto trittico Rospigliosi*, «Bollettino storico della città di Foligno», 17, 1993 (1994), pp. 301-302.
- C. PONI, *Moda e innovazione: le strategie dei mercanti di seta di Lione nel secolo XVIII*, in *La seta in Europa sec. XII-XX*, atti della "Ventiquattresima Settimana di Studi" (Prato, 4-9 maggio 1992), a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, pp. 17-55.
- G. SCALIA, *Ricerche epigrafiche e documentarie sulla tomba Annibaldi*, «Arte Medievale», s. 2, VII.2, pp. 87-101.
- R. SCHOFIELD, *Amadeo's System*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi Vegas, Milano, pp. 125-156.
- Tesoros artísticos del Vaticano. Arte y cultura de dos milenios*, catalogo della mostra (México D.F., 16 novembre 1993 - 15 febbraio 1994), a cura di G. Morello, Milano.
- O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano ("Musei e Gallerie di Milano").
- 1994
- C. AELLEN, *A la recherche de l'ordre cosmique*, Zürich.
- Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile - 31 maggio 1994), a cura di G. Fiaccadori, Napoli.
- The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 1994; Washington, National Gallery of Art, 1995), London.
- L. LABOWSKY, *Per l'iconografia del cardinal Bessarione*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile - 31 maggio 1994), a cura di G. Fiaccadori, Napoli, pp. 285-295.
- Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, a cura di S. De Caro, Napoli.
- P. NESTA, Scheda ministeriale OA n. 01/00108493, *Croce processionale*, sec. XV (seconda metà), Bardonecchia, fraz. Melezet, chiesa di Sant'Antonio Abate.
- M. OLIVARI, *Le sagrestie rinnovate*, in *Le sagrestie di Alzano Lombardo nella Basilica di San Martino*, a cura di M. Olivari, Milano, pp. 11-18.
- M. PAOLETTI, *Occupazione romana e Storia delle città*, in *Storia della Calabria antica. Età italica e romana*, Tarquinia, pp. 467-556.
- R. PAVONI (a), *Museo Bagatti Valsecchi a Milano*. Guida, Milano.
- R. PAVONI (b), *Il Rinascimento Bagatti Valsecchi*, in *La casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento, il Rinascimento, il gusto dell'abitare*, a cura di R. Pavoni, Firenze, pp. 118-143.
- M.G. PICOZZI, *Carneade*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, II Supplemento*, Roma, II, p. 353.
- R. POLACCO, *La stauroteca del cardinal Bessarione*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile - 31 maggio 1994), a cura di G. Fiaccadori, Napoli, pp. 369-378.
- "La prima donna del mondo". Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, febbraio-maggio 1994), a cura di S. Ferino Pagden, Wien.
- L. RIGON, *I Fantoni ad Alzano. Cronaca d'archivio della prima e della seconda sagrestia*, in *Le sagrestie di Alzano Lombardo nella Basilica di San Martino*, a cura di M. Olivari, Milano, pp. 23-40.
- W. SCOTUCCI, P. PIERANGELINI, *Vincenzo Pagani*, Cinisello Balsamo.
- E.S. SKAUG, *Punch Marks from Giotto to fra Angelico*, 2 voll., Oslo.
- M. TANZI, *Del Cinquecento cremonese*, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», XLV ('Studi e bibliografie', 5), pp. 159-172.
- M. VAN DER MEULEN, *Corpus rubenianum*, 23, *Copies after the Antique*, 3 voll., London.
- 1994-1995
- A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 voll., Cittadella.
- 1995
- Alessandro Magno. Storia e mito*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 21 dicembre 1995 - 21 maggio 1996), a cura di C. Alfano, Venezia.
- G. BOCCHIO, *La Parrocchiale della Natività della Madonna in Polpenazze del Garda*, Brescia.
- C.M. BROWN, "Purché la sia cosa che rappresenti antichità". *Isabella d'Este Gonzaga e il mondo greco-romano*, «Civiltà Mantovana», 14-15, pp. 71-89.
- E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta*, VIII, *Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra nella diocesi di Aosta. Alta valle e valli laterali*. I, Aosta.
- C. COMPOSTELLA, *Ornata sepulcra. Le "borghesie" municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Firenze.
- M.C. DI NATALE, "Coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni della città", in *Il Tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 2 dicembre 1995 - 3 marzo 1996), a cura di M.C. Di Natale e V. Abbate, Palermo.
- M. FAIETTI (a), *Saggio introduttivo*, in M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, regesto documentario di M. Iodice, Modena, pp. 7-94.
- M. FAIETTI (b), *Schede disegni e stampe*, in M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, regesto documentario di M. Iodice, Modena, pp. 217-342.
- IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino.
- A. RANALDI, *Pirro Ligorio e lo studio delle antiche ville tiburtine. Libro delle antichità*, Torino, *Archivio di Stato, Cod. J.a.II.7, vol. 20*, tesi di dottorato, Roma.
- Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 26 maggio - 30 settembre 1995), Milano.
- P. ZANKER, *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley-Los Angeles.
- 1996
- S. BARRAJA (a), *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, con saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Palermo.
- S. BARRAJA (b), *Una bottega orafa del Seicento a Palermo*, in M.C. Di Natale, *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, Enna, pp. 105-120.
- R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano del Sodoma alla Roma di Raffaello*, Roma.
- F. BOLOGNA, *La Madonna con il Bambino fra due angeli reggi-candelabri, detta «Madonna dei Lumi», di Silvestro dall'Aquila, Chiesa di Santa Maria in Platea, Campi*, in *Le valli della Vibrata e del Salinello*, Pescara ("Documenti dell'Abruzzo teramano", IV, 2), pp. 497-500.
- R. CASSANO, *Ruvo, Canosa, Egnazia e gli scavi dell'Ottocento*, in *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 1996), Napoli, pp. 108-113.
- M. COMETTI, *La cappella della Crocifissione di Gaudenzio Ferrari. Problemi di conservazione e di tutela tra cronaca e storia*, «de Valle Sicida», VII, 1 (*L'immagine e l'immaginario al Sacro Monte di Varallo*, atti del convegno di studi, Varallo 1993), pp. 185-206.

- Cuivres d'orfèvres. Catalogue des oeuvres médiévales en cuivre non émaillé des collections publiques du Limousin*, catalogo della mostra (Limoges, Musée de l'Evêché, Musée de l'Emall, 1996), a cura di V. Notin, Limoges.
- Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, catalogo della mostra (Rimini, 31 marzo - 1° settembre 1996), a cura di A. Donati, Milano.
- M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, Enna.
- L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, a cura di M.A. Chiari Moretto Wiel, Venezia.
- C. GENNACCARI, *Museo Pio Cristiano. Documenti inediti di rilavorazioni e restauri settecenteschi sui sarcofagi paleocristiani*, «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XVI, pp. 153-285.
- F. GHEDINI, *Cultura musiva a Nora, in Atti del III colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Bordighera, 6-10 dicembre 1995), a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Tivoli, pp. 219-232.
- L. LOPEZ, *L'Aquila città del "novantano-ve" nella storia e nell'arte. Guida turistica, L'Aquila*.
- F.-H. MASSA-PAIRAULT, *Le Peintre de Darius et l'actualité. De la Macédonie à la Grande Grèce*, in *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, a cura di L. Breglia Pulci Doria, Napoli, pp. 235-254.
- M. MAZZEI, *Le armi*, in *Arte e Artigianato in Magna Grecia*, a cura di E. Lippolis, Napoli, pp. 119-128.
- G. PRISCO, *La tomba del 'Vaso dell'Amazonomachia'*, in *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, Napoli, pp. 114-115.
- R. SACCHI, ad vocem *Ferrari, Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Roma, pp. 573-581.
- P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo.
- P. VENTUROLI, *Il polittico di Arona e il giovane Gaudenzio, in Il restauro del polittico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, a cura di P. Venturoli, Novara, pp. 12-48.
- 1996-1997
- M. SENSI, *Rinaldo Trinci vescovo eletto di Foligno*, «Bollettino storico della città di Foligno», 20/21, 1996-1997 (1999), pp. 795-803.
- 1997
- M. AMATURO, *Bertanza e Palma il Giovane*, in I. Marelli, M. Amaturò, *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco, pp. 45-54.
- Appendice documentaria*, a cura di I. Marelli, in I. Marelli, M. Amaturò, *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco, pp. 209-218.
- M.S. BASSIGNANO, *Regio X, Venetia et Histria: Ateste*, «Supplementa Italica», n.s., 15, pp. 78, 184-191, 326.
- C.M. BROWN, *The Archival Scholarship of Antonino Bertolotti. A Cautionary Tale: the Galeazzo Mondella (Moderno) Model for a Diamond "Saint George" Brooch*, «Artibus et Historiae», XVIII, 35, pp. 65-71.
- C.M. BROWN, S. HICKSON, *Caradosso Foppa (ca. 1452 - 1526/27)*, «Arte Lombarda», 119, pp. 9-39 (con bibliografia precedente).
- A. CORALINI, *Disiecta membra. Le terrecotte figurate del Museo Archeologico Civico di Forlimpopoli (II)*, «Forlimpopoli. Documenti e studi», VIII, pp. 1-54.
- A. DALLAJ, *Orazione e pittura tra propaganda e devozione al tempo di Sisto IV: il caso della Madonna della Misericordia di Ganna*, «Revue Mabillon», n.s., 8, pp. 237-262.
- M. DE CESARE, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, pp. 154-158.
- C. GENNACCARI (a), *Museo Pio Cristiano: documenti inediti del '700 per la storia di alcuni rilievi*, «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XVII, pp. 29-60.
- C. GENNACCARI (b), *Museo Pio Cristiano in Vaticano. Inediti e additamenta*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité», 109.2, pp. 833-854.
- Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Gesichte und seine Sammlungen*, Herausgegeben von D. Sydrum unter Mitarbeit von U. Arnold und J. Kappel, Leipzig.
- I. MARELLI, *Giovanni Andrea Bertanza: il suo tempo e il panorama artistico della Riviera bresciana*, in I. Marelli, M. Amaturò, *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco, pp. 25-43.
- I. MARELLI, M. AMATURO, *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco.
- H. MIELSCH, *Toreutica*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II Supplemento, Roma.
- Regesto biografico*, a cura di I. Marelli, in I. Marelli, M. Amaturò, *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco, pp. 204-206.
- L. VENTURA, *Il collezionismo di un principe*, Modena.
- 1998
- L'abito per il corpo, il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, a cura di R. Orsi Landini, Firenze.
- S. ACCARDO, *Alla riscoperta di Reggio greco-romana. I mosaici pavimentali*, «Calabria Sconosciuta», XXI, 77, pp. 13-16.
- C. ARIBAUD, *Soeries en Sacristie. Fastes liturgiques XVII-XVIII siècles*, catalogo della mostra (Tolosa, Musée Paul-Dupuy, 20 ottobre 1998 - 31 gennaio 1999), Paris.
- A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, I-II, Modena.
- L. BERNABÒ BREA, *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Naples («Cahiers du Centre Jean Bérard», XIX).
- A. BUONOPANE, *Statuarius: un nuovo documento epigrafico*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 120, pp. 292-294.
- G. CAVALIERI MANASSE, *Verona (I secolo a.C. - I secolo d.C.)*, in *Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, catalogo della mostra (Cremona, 4 aprile - 26 luglio 1998), a cura di G. Sena Chiesa e M.P. Lavizzari Pedrazzini, Milano, pp. 444-453.
- A. DE MARCHI, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, a cura di P. Dal Poggetto, Milano, pp. 276-281.
- Greci e indigeni tra Noce e Lao*, a cura di P. Bottini, Lavello.
- Immagini di fede in Val Maira. Il museo della Confraternita di Acceglio*, a cura di B. Ciliento e G. Einaudi, Busca.
- E. NEGRO, N. ROIO, *Francesco Francia*, Modena.
- R. ORSI LANDINI, *La corazza al femminile: da rivestimento esterno a interno, in L'abito per il corpo, il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, a cura di R. Orsi Landini, Firenze, pp. 104-105.
- Pirro Ligorio e le erme di Roma*, a cura di B. Palma Venetucci, Roma.
- A. PONTRANDOLFO, *Funzioni e uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica*, in *Mito e storia in Magna Grecia*, atti del XXXVI convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-7 ottobre 1996), Taranto, pp. 97-113.
- U. RAFFAELLI, *La lavorazione tecnica ed artistica del rame fra la fine del Medioevo e l'inizio del XX secolo. Tracce di una storia*, in *Rame d'arte. Dalla preistoria al XX secolo nelle Alpi centro-orientali*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 giugno - 8 novembre 1998), a cura di U. Raffaelli, Trento, pp. 139-186.
- Rame d'arte. Dalla preistoria al XX secolo nelle Alpi centro-orientali*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 giugno - 8 novembre 1998), a cura di U. Raffaelli, Trento.
- Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage*, II, *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, bearb. J. Dresken-Weiland, vorarb. G. Bovini, H. Brandenburg, Mainz am Rhein.
- Sovrane Passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra (Modena, 1998), a cura di J. Bentini, Milano.
- Sovrane Passioni. Studi sul collezionismo estense*, a integrazione del catalogo della mostra *Sovrane Passioni* (1998), Milano.
- 1999
- A. BOTTINI, *Principi e re dell'Italia meridionale dell'età arcaica*, in *Les princes de la préhistoire et l'émergence de l'état*, actes de la table ronde internationale (Napoli, 1994), Napoli-Roma, pp. 89-95.
- A. BUONOPANE, *Un luogo di culto presso*

la Rocca di Garda, in *Progetto archeologico Garda I - 1998*, a cura di G.P. Brogiolo, Mantova, pp. 37-45.

R. COLAPIETRA, *Il complesso conventuale di S. Domenico all'Aquila. Profilo storico*, con appendici a cura di P. Properzi, L'Aquila.

Da Leonardo a Canaletto. *Disegni delle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 aprile - 25 luglio 1999), a cura di G. Nepi Scirè e A. Perissa Torriani, Milano.

R. DONNARUMMA, L. TOMAY, *La necropoli di San Brancato di Tortora*, in *Nella terra degli Enotri*, atti del convegno di studi (Tortora, 18-19 aprile 1998), a cura di G.F. La Torre e A. Colicelli, Paestum.

L. GIULIANI, *Contenuto narrativo e significato allegorico nella iconografia della ceramica apula*, in *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, simposium (Roma, 1998), Wiesbaden, pp. 43-51.

A. GUGLIELMETTI, *Alcune sculture lignee svizzere-tedesche in alta Valle Ossola e nell'arco alpino occidentale*, in *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e nicchie 1450-1550*, atti del convegno internazionale di studi (Udine, Tolmezzo, 1997), a cura di G. Perusini, Udine, pp. 33-43.

M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Salò.

P. LIVERANI, *La topografia antica del Vaticano*, con un contributo di A. Weiland, Città del Vaticano.

P.G. LONGO, *Aspetti dell'organizzazione ecclesiastica tra il XV e il XVI secolo nel territorio di Borgosesia*, in *Borgo franco di Sesò 1247-1997. I tempi lunghi del territorio medievale di Borgosesia*, atti del convegno di studi (Borgosesia, Società valesiana di cultura, 7-8 novembre 1997), a cura di G. Gandino, G. Sergi e F. Tonella Regis, Beinasco, pp. 119-160.

M. MAZZEI, *Committenza e mito nella Puglia settentrionale*, in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, atti del colloquio internazionale (Roma, 14-16 novembre 1996), Napoli, pp. 467-483.

*Il Museo Poldi Pezzoli a Milano. Guida per i visitatori*, a cura di A. Mottola Molino, A. Di Lorenzo e A. Zanni, Torino.

L. SARTOR, *Un'aggiunta e qualche precisazione per la grafica di Benedetto Dia-*

na, «Arte Veneta», 55, pp. 113-118.

A. TEMPESTINI, *La "Sacra Conversazione" nella pittura veneta dal 1500 al 1516*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano, III, pp. 939-1014.

P. VENTURELLI (a), *Glossario e documenti per la gioielleria milanese (1459-1631)*, Firenze.

P. VENTURELLI (b), *Gioielli e oggetti preziosi nell'Inventario Stivini. Alcune note, «Quaderni di Palazzo Te»*, 6, pp. 75-80.

## 2000

*I coralli siciliani del XVII secolo della Banca Popolare di Novara*, catalogo della mostra (Novara, 22 aprile - 16 luglio 2000), Novara.

M. CREMONESI, *Qualche appunto per Pietro Marone*, «Civiltà Bresciana», marzo, pp. 46-63.

O. DALY, *Canosa, località San Leucio: Untersuchungen zu Akkulturationsprozessen vom 6. bis zum 2. Jh. v. Chr. am Beispiel eines daunischen Heiligtums*, Heidelberg.

M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo.

E. GAVILLI, *Lappeggi, luogo di delizie del serenissimo principe Mattias*, «Arte, musica, spettacolo» 1, pp. 257-286.

V. GUAZZONI, *Motivi di spiritualità riformata nella pittura sacra di Vincenzo Campi*, in *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 2 dicembre 2000 - 18 marzo 2001), a cura di F. Paliaga, Milano, pp. 103-112, 176-177 (scheda n. 20).

G. KOCH, *Früchlistische Sarkophage*, München.

P. LIVERANI, *Vaticano pagano, Vaticano cristiano*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di S. Ensoli ed E. La Rocca, Roma, pp. 295-297.

E. LUNGHU, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Spello.

L. MALNATI, *L'età del ferro nel bacino centro-settentrionale dell'Adriatico*, in «Hesperia», 12, pp. 65-89.

G. MONTEVECCHI, *Età romana. L'edilizia residenziale privata*, in *Progettare il passato. Faenza tra pianificazione urbana e Carta Archeologica*, a cura di C. Guarnieri, Firenze, pp. 129-182.

P. MORENO, *Apelle. La Battaglia di Alessandro*, Milano.

E. MUGIONE, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto.

*Nella terra di Pagani. Itinerari storico-artistici nel Cinquecento marchigiano*, a cura di W. Scotucci, Cinisello Balsamo.

OVIDIO, *Opere*, II, *Le metamorfosi*, commento di L. Galasso, Torino.

A. OXÉ, H. COMFORT, P.M. KENRICK, *Corpus Vasorum Arretinorum. A catalogue of the signatures, shapes and chronology of Italian sigillata*, Bonn (2ª ed.).

*Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, catalogo della mostra (Roma, 30 giugno - 10 dicembre 2000), a cura di A. Donati, Milano.

D. SCAGLIARINI CORLAITA, *Edilizia privata: l'apparato decorativo*, in *Aemilia. La cultura romana in Emilia Romagna dal III secolo a.C. all'età costantiniana*, a cura di M. Marini Calvani, Venezia, pp. 186-194.

S. SICOLI, *1812: storia dello scambio "bilanciato e nel merito e nel valore" di dipinti tra il Musée Napoléon e la Regia Pinacoteca di Brera*, in *Storia di un retablo di Rubens tra requisizioni e scambi in età napoleonica*, Milano.

C. SPANIO, *Per Giovanni Giuseppe Piccini scultore*, «Nuovi Studi», IV, 8, pp. 117-132.

C. TROPEA et al., *Guida alla visita dei Musei Statali d'Abruzzo*, Teramo.

M.R. VALAZZI, *Una nuova testimonianza per il Quattrocento pesarese: gli affreschi di Bartolomeo di Tommaso*, «Pesaro, città e contà», 11, pp. 21-26.

## 2001

V. ABBATE (a), *Wunderkammer e menaviglie di Sicilia*, in *Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 2001-2002), a cura di V. Abbate, Quarto, pp. 17-46.

V. ABBATE (b), *Contesti palermitani di*

*prima metà Seicento: la Congregazione dell'Oratorio tra maestranze e mercanti "forastieri"*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano, pp. 140-151.

G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra, Firenze.

*Animals in Western Art from the Vatican Museums*, catalogo della mostra (Toyota, 2 ottobre - 25 dicembre 2001), a cura di P. Amato e L. Nigro, Toyota.

J.M. BARRINGER, *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore.

G. BENEDICENTI, *Benedetto Diana*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia.

F. CHEETHAM, *Images of Medieval England. The Iconography of Alabaster Carvings*, London.

*La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, a cura di A. Germano e M. Nocca, Napoli.

M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano, pp. 22-69.

M. FAIETTI, D. CORDELLIER, *Un siècle de dessin a Bologne: 1480-1580: de la Renaissance a la réforme tridentine*, catalogo della mostra, Paris.

C. GUERRINI, A. LUPPINO, L. MANCINI, *La ricognizione della collezione Borgia nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, in *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, a cura di A. Germano e M. Nocca, Napoli, pp. 159-166.

A. MILANESE, *Michele Arditi, il Museo Borgia e "la catena delle arti": l'acquisizione delle raccolte borgiane e la loro sistemazione nel Real Museo di Napoli*, in *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, a cura di A. Germano e M. Nocca, Napoli, pp. 55-60.

M.L. NAVA, *Le stèle daunie*, Foggia.

E. NEGRO, N. ROIO, *Lorenzo Costa: 1460-1535*, Modena.

R. POLACCO, *Le scene di passione del reliquiario Bessarione di Venezia*, in *Il contri-*

buto veneziano nella formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.), a cura di C.A. Maltezou, Venezia, pp. 17-24.

A. RANALDI, *Pirro Ligorio e l'interpretazione della villa antica*, Roma.

R. TAMALIO, ad vocem *Gonzaga, Sigismondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVII, Roma, pp. 854-857.

J.H. TAYLOR, *Patterns of Colouring on Ancient Egyptian Coffins from the New Kingdom to the Twenty-Sixth Dynasty: An Overview*, in *Colour and Painting in Ancient Egypt*, a cura di W.V. Davies, London, pp. 164-181.

P. VENTURELLI, *Paxeta, maestà agnus dei libretti. La targa pendente del Museo Poldi Pezzoli di Milano*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno (Valenza, 7-8 ottobre 2000), a cura di L. Lenti e D. Liscia Bemporad, Venezia.

*Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 2001-2002), a cura di V. Abbate, Quarto.

## 2002

*L'antichità del mondo. Fossili, alfabeti, rovine*, catalogo della mostra (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 2 marzo - 30 giugno 2002), Bologna.

A. AUGUSTI, F. SACCARDO, *Cà d'Oro. La Galleria Giorgio Franchetti*, Milano.

A. BEN ABED-BEN KHADER, *Image de pierre. La Tunisie en mosaïque*, Lavaur.

N. BILLING, *Nut. The Goddess of Life*, Uppsala ("Uppsala Studies in Egyptology", 3).

C.M. BROWN, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma.

*Il Castello estense*, progetto scientifico e a cura di J. Bentini e C. Di Francesco, Viterbo.

C. CAVICCHI, G. MARCOLINI, *Il Castello Estense di Ferrara in epoca ducale*, in *Il Castello estense*, progetto scientifico e a cura di J. Bentini e C. Di Francesco, Viterbo, pp. 19-66.

D.S. CHAMBERS, *The Enigmatic Eminence of Cardinal Sigismondo Gonzaga*, «Renaissance Studies», 16, 3, settembre, pp. 330-354.

A. DE MARCHI, *Il caso «Johannes Teutonicus». Stato degli studi e raccolta dei materiali*, in *Nuovi contributi alla scultura lignea marchigiana*, atti della giornata di studi (Matelica, 20 novembre 1999), Sant'Angelo in Vado, pp. 73-98.

*Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, II, *Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, a cura di C. Balmelle et al., Paris.

M.C. DI NATALE, *I maestri corallari trapanesi nei secoli XVI e XVII*, in *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, a cura di M.C. Di Natale, Brescia, pp. 5-21.

A. JOLLY, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. II. Naturalismus*, Berna.

A. MARCHI, *Olivuccio di Ceccarello da Camerino*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano, pp. 102-157.

*Museo di Capodimonte*, a cura di M. Utili, Milano.

Z. NEWBY, *Greek Athletics as Roman Spectacle: The Mosaics from Ostia and Rome*, in «Papers of the British School at Rome», pp. 177-203.

*Palmi un territorio riscoperto. Revisioni ed aggiornamenti. Fonti e ricerca archeologica*, a cura di R. Agostino, Soveria Mannelli.

G. PERUSINI, *Valentinis e Antonio Bertolli: teorie e metodi per il restauro. Il restauro dei dipinti mobili*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento*, a cura di G. Perusini, Udine, pp. 207-272.

F. PESANDO, *Casa del Fauno*, in *Pompei. Gli scavi dal 1748 al 1860*, Milano, pp. 58-69.

*La Renaissance en Savoie. Les arts au temps du Duc Charles II (1504-1553)*, catalogo della mostra (Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 15 marzo - 25 agosto 2002), a cura di M. Natale e F. Elsig, Genève.

M. RIZZINI, «L'inconstanza della moda ch'ogn'ora si cangia». Merletti metallici e ricami tra Cinque e Settecento, in *Musei Civici di Modena. La collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, a cura di T. Schoenholzer Nichols e I. Silvestri, Modena, pp. 55-74.

N. ROIO, «Sfortuna» del Francia e del Costa, «Studi di storia dell'arte», 13, pp. 39-58.

F. ROSSI, *Le terrecotte figurate*, in *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi,*

*studi e restauri*, atti del convegno (Brescia, 3 aprile 2001), a cura di F. Rossi, Milano, pp. 407-411.

M. SAPELLI, *La lastra policroma con scene cristologiche del Museo nazionale romano*, in *Akten des Symposium über christlichen Sarkophagen (Marburg, 30.6 - 4.7.1999)*, Mainz, pp. 187-206.

C. SPANIO, *Giovanni Giuseppe Piccini: alcune opere ritrovate*, «Rassegna di Studi e Notizie», XXVI, pp. 275-293.

*Venti catalani. Impronte iberiche nella cultura artistica del salernitano del XV secolo*, catalogo della mostra (Salerno, Tempio di Pomona, 2002), a cura di R. Carafa, Salerno.

P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia.

## 2003

V. ABBATE, *La sfera d'oro*, in *La sfera d'oro. Il recupero di un capolavoro dell'oreficeria palermitana*, a cura di V. Abbate e C. Innocenti, Napoli.

F. BOLOGNA, *Crocifissi in legno scolpito, Penne*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano. Dalla valle del Fino alla valle del medio ed alto Pescara*, Sambuceto (Chieti) ("DAT - Documenti dell'Abruzzo Teramano", VI 1), pp. 427-428.

*La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, a cura di L. Todisco, Roma.

E. COLLE, *Il mobile Rococò in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1738 al 1775*, Milano.

D. DAVANZO POLI, *Il sarto*, in *Storia d'Italia. Annali 19. La moda*, a cura di C.M. Belfanti e F. Giusberti, Torino, pp. 523-560.

A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, «Nuovi studi», 8, 10, 2003 (2004), pp. 13-23.

S. DE MIERI, *Sculture in terracotta e crocifisso ligneo. Oratorio Santa Maria delle Grazie, Alanno*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano. Dalla valle del Fino alla valle del medio ed alto Pescara*, Sambuceto ("DAT - Documenti dell'Abruzzo Teramano", VI 1), pp. 450-452.

M.C. DI NATALE, *I maestri corallari trapanesi dal XVI al XIX secolo*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra*

*XVIII e XIX secolo*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 15 febbraio - 30 settembre 2013), a cura di M.C. Di Natale, Palermo, pp. 23-56.

*Donne Madonne Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, a cura di R. Pagnozzato, Padova.

J. DRESKEN-WEILAND, *Sarkophagbestattungen des 4.-6. Jahrhunderts im Westen des Römischen Reiches*, Rom-Freiburg-Wien.

M. DROGHINI, *Bartolomeo di Tommaso, Madonna con Bambino*, in *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, a cura di B. Cleri e C. Giardini, Pesaro, pp. 172-173.

D. FERRARI, *Le collezioni dei Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo.

L. FRANCHI DELL'ORTO, C. VULTAGGIO, *Dizionario topografico e storico, in Documenti dell'Abruzzo Teramano. Dalla valle del Fino alla valle del medio ed alto Pescara*, Sambuceto (Chieti) ("DAT - Documenti dell'Abruzzo Teramano", VI 2), p. 665.

S. GALLARATO, Scheda CEI OA n. 01/00238600, 2003, *Croce astile*, sec. XV (fine/inizio), Pezzolo Valle Uzzone, fraz. Todocco, santuario della Divina Grazia.

*La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani con la collaborazione di S. Casciu e F. Navarro, 2 voll., Firenze.

R. GIORGI, *Santi*, Milano.

C. LACCHIA, *Gustavo Frizzoni (1840-1919) e la ricognizione del patrimonio artistico vercellese nel secondo Ottocento*, «Bollettino Storico Vercellese», XXXII, 1, pp. 29-98.

P. LIVERANI, *L'Agro Vaticano*, in *Suburbium. Il suburbio di Roma dalla crisi del sistema delle ville a Gregorio Magno*, a cura di Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani e R. Volpe, Roma, pp. 399-413 ("Collection de l'École Française de Rome", 311).

M.G. MAIOLI, *Il mosaico pavimentale, in Abitare in città. La Cisalpina tra impero e medioevo*, atti del convegno (Roma, 4-5 novembre 1999), Wiensbaden, pp. 197-204.

P.C. MARANI, *Dipinti, miniature, perga-*

- mene, vetrate, sculture dipinte, in *Museo Bagatti Valsecchi*, I, a cura di R. Pavoni, Milano ("Musei e Gallerie di Milano"), pp. 207-213.
- A. MASTROCINQUE, *Il culto di Nemesis a San Giorgio di Valpolicella*, in *La Valpolicella in età romana*, atti del II convegno (Verona, 11 maggio 2002), a cura di A. Buonopane e A. Brugnoli, Verona, pp. 23-32.
- Museo Bagatti Valsecchi*, I, a cura di R. Pavoni, Milano ("Musei e Gallerie di Milano").
- G. PASCUCCI, *Le opere: storia, iconologia, analisi critica*, in *Pinacoteca parrocchiale. La storia, le opere, i contesti*, Corridonia, pp. 23-113.
- La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo.
- G. REBECCHINI, *Some Aspects of Cardinal Sigismondo Gonzaga's Collections*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVI, pp. 289-296.
- C. SCHWAIGHOFER, *Das druckgraphische Werk der Maria Catharina Prestel (1747-1794). Werkverzeichnis*, München.
- P. VENTURELLI, *Smalto, oro e preziosi.oreficerie e arti sunuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia.
- E. VILLATA, *Gaudenzio ed Eusebio Ferrari: ingresso e trionfo della maniera moderna a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di V. Natale, Candelo, pp. 61-86.
- 2004**
- O. ANTONINI, *Chiese dell'Aquila. Architettura religiosa e struttura urbana*, Pescara.
- F. BISCONTI, *I sarcofagi del Paradiso*, in *Sarcofagi tardo antichi, paleocristiani, altomedievali*, atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome, 8 maggio 2002), a cura di F. Bisconti e H. Brandenburg, Città del Vaticano, pp. 53-74.
- R. CASSANO, *Scoperte e collezioni di vasi a Ruvo di Puglia tra XIX e XX secolo*, in *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 ottobre 2004 - 16 gennaio 2005), a cura di G. Sena Chiesa e E.A. Arslan, Milano, pp. 98-100.
- D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio the Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian with a Checklist of Drawings*, University Park.
- F. COLTRINARI, *Bartolomeo di Tommaso, Trittico di San Salvatore*, in *Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*, a cura di E. Bairati e P. Dragoni, Città di Castello, pp. 115-121.
- P.G. GUZZO, *I gioielli*, in *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 ottobre 2004 - 16 gennaio 2005), a cura di G. Sena Chiesa e E.A. Arslan, Milano, pp. 214-218.
- M.P. JOHNSON, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, New York, NY, City University of New York, Diss.
- F. MARCELLI, *Bartolomeo di Tommaso, Trittico di san Salvatore*, in *Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 29 maggio - 3 ottobre 2004), a cura di G. Benazzi ed E. Lunghi, Foligno, pp. 156-159.
- F. PALIAGA, *Irrefrenabili passioni. La quadreria scomparsa di un mercante pisano del Seicento*, Pisa.
- D. PICCHI, *Le antichità egiziane del Museo Cospiano*, «REAC - Ricerche di egittologia e di antichità copte», 6, pp. 51-86.
- Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice della cristianità*, a cura di A. Zanotti, Bologna.
- G. ROMANO, *Un politico di Martino Spanzotti per San Francesco a Casale Monferrato*, in «Di fino colorito». *Martino Spanzotti e altri casalesi*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, 21 febbraio - 25 aprile 2004), a cura di G. Romano con A. Guerrini e G. Mazza, Torino, pp. 17-46.
- J. SANDER, *Italienische Gemälde im Stadel 1300-1550. Oberitalien, die Marken und Rom*, Mainz am Rhein, pp. 187-197.
- M. TANZI, *I Campi*, Milano.
- E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovannone. Un avvio e un percorso*, Torino, pp. 11-143.
- 2004-2005**
- C. FLESCA, F. COSTABILE, *Mosaico agonistico severiano a Rhegium Iulium*, «Minima epigraphica et papyrologica», VII-VIII, pp. 329-346.
- 2005**
- D. BENATI, *Presenze tedesche a L'Aquila, da Gualtieri d'Alemagna a Giovanni Teutonico*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), Cinisello Balsamo, pp. 309-319.
- Carta Archeologica di Roma. Primo quadrante*, a cura di M.A. Tomei e P. Liverani, Roma (Lexicon Topographicum Urbis Romæ, Supplementum I.1).
- F. CHEETHAM, *English Medieval Alabasters: with a Catalogue of the Collections in the Victoria and Albert Museum, Woodbridge*, ed. ampliata di *English Medieval Alabasters*, London 1984.
- C.A. DI STEFANO, *Per un corpus dei mosaici del Lilibeo*, in *Atti del X colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Lecce, 18-21 febbraio 2004), a cura di C. Angelelli, Tivoli, pp. 269-230.
- L. FAEDO, *La cultura figurativa di Rhegium Iulium*, in *Lo Stretto di Messina nell'antichità*, a cura di F. Ghedini et al., Roma, pp. 501-514.
- C. FALCONE, *La tavola di Gaudenzio Ferrari San Francesco riceve le stigmathe*, in *Tre restauri per la Pinacoteca di Varallo*, catalogo della mostra (Varallo, Pinacoteca, 14 maggio - 13 ottobre 2005), a cura di C. Falcone, in collaborazione con M. Caldera, Borgosesia, pp. 33-50.
- S. GOZLAN, *Un atelier tardif dans les grands thermes d'Acholla (Tunisie)*, in *La mosaïque gréco-romaine*, IXème Colloque international de la mosaïque antique (Roma, 5-11 novembre 2001), 2 voll., a cura di H. Morlier, Roma, II, pp. 785-801.
- Gli italici del Métauros*, catalogo della mostra (Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, 29 aprile - 31 ottobre 2005), a cura di R. Agostino, Reggio Calabria.
- A. KARIVIERI, *Floor Mosaics in the Early Christian Basilica in Arethousa (Central Macedonia)*, in *La mosaïque gréco-romaine*, IXème Colloque international de la mosaïque antique (Roma, 5-11 novembre 2001), 2 voll., a cura di H. Morlier, Roma, I, pp. 371-381.
- P. LIGORIO (a), *Libro dell'antica città di Tivoli e di alcune famose ville*, Torino vol. 20, a cura di A. Ten, Roma.
- P. LIGORIO (b), *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, Torino vol. 23, a cura di B. Palma Venetucci, Roma.
- A. MASTROCINQUE, *L'ambra mito e realtà*, in *Magie d'ambra. Amuleti e gioielli della Basilicata antica*, catalogo della mostra (Potenza, Museo Archeologico, 2 dicembre 2005 - 15 marzo 2006), Lavello, pp. 33-53.
- Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, a cura di B. Ciliento con M. Caldera, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero), Torino.
- Z. NEWBY, *Greek Athletics in the Roman World. Victory and Virtue*, Oxford.
- C. POUZADOUX, *Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius)*, in *Le canal d'Orante et la Méditerranée antique et médiévale*, atti del convegno (Nanterre, 2000), Bari, pp. 51-65.
- A. RUSSO, *L'ambra nelle terre dei Dau-ni e dei Peuketiantes*, in *Magie d'ambra. Amuleti e gioielli della Basilicata antica*, catalogo della mostra (Potenza, Museo Archeologico, 2 dicembre 2005 - 15 marzo 2006), Lavello, pp. 111-133.
- U. UTRO, *Scritture bibliche e iconografia paleocristiana*, in *La Parola scolpita. La Bibbia alle origini dell'arte cristiana*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 29 settembre 2005 - 7 gennaio 2006), Roma-Città del Vaticano, pp. 65-84.
- P. VENTURELLI, "Raro e Divino". *Anni-bale Fontana (1540-1587) intagliatore e scultore milanese*, «Nuova Rivista Storica», LXXXIX, pp. 203-226.
- 2006**
- A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio - 4 giugno 2006), a cura di R. Signorini, con la collaborazione di D. Sogliani, Cinisello Balsamo.
- Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di F. Trevisani, Milano.

- C. ARIBAUD, *Du legs pieux à l'oeuvre: réemplois textiles au XVIII siècle*, in *Destin d'étoffes. Usages, ravaudages et réemplois des textiles sacrés (XIV-XX siècle)*, Act des Troisièmes Journées d'Etude de l'AFET (Tolosa, gennaio 1999), a cura di C. Aribaud, Toulouse, pp. 29-51.
- U. BAZZOTTI, *La chiesa di santa Maria della Vittoria e la pala di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio - 4 giugno 2006), a cura di R. Signorini, con la collaborazione di D. Sogliani, Cinisello Balsamo, pp. 201-219.
- A. BERTONI, *Galdino de' Campanigo, Iob de Prioris e Rolando de'Bottis: tre botteghe a confronto per il trittico dell'Assunta*, in R. Cervini, M. Conconi, *La chiesa dell'Assunta a Casonate Sempione. Scritto d'arte e cultura dell'età barocca*, Varese, pp. 111-148.
- G.L. BOVENZI, *Persistenze e resistenze dei decori nel patrimonio tessile del Santuario di Tirano*, in *Tessuti e ricami sacri. I paramenti della basilica della Beata Vergine di Tirano*, catalogo della mostra (Tirano, Museo Etnografico Tiranese, 20 ottobre 2006 - 9 aprile 2007), a cura di C. Ghi- baudi e B. Ciapponi Landi, Sondrio, pp. 71-87.
- G. CORRIERI, *Giovanni Antonio da Luco- li (1491 - post 1573)*, in *Gente d'Abruz- zo. Dizionario biografico*, a cura di E. Di Carlo, Castelli, V, pp. 299-302.
- F. DELL'ACQUA, *Le vetrate gotiche. I muri gioiello*, in *La storia dell'arte*, 5, *Il Gotico*, a cura di S. Zuffi, Milano, pp. 87-109.
- Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Bernareggi, 29 settembre - 17 dicembre 2006), a cura di G. Romano, Bergamo.
- E. FRANCESCUTTI, *Caratteristiche esecutive, cifre stilistiche, espedienti tecnici: suggerimenti per una nuova analisi della produzione di Giovanni Teutonico*, in *Riflessioni sul Rinascimento sculpito. Contributi, analisi e approfondimenti in margine alla mostra di Camerino, 5 maggio - 5 novembre 2006*, a cura di M. Gianna- tempo López e R. Casciaro, Camerino, pp. 82-91.
- C. GALLAZZI, S. SETTIS, *Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dal- l'Egitto greco-romano*, Milano.
- N. GIORDANO, *La "Pala Ghedini" di Lo- renzo Costa*, «Strenna storica bolognese», 56, pp. 279-291.
- P.G. GUZZO, *Ministerium*, in *Argenti a Pompei*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2 aprile - 11 settembre 2006), a cura di P.G. Guzzo, Milano, pp. 78-96.
- S. HUELLER, *Manufatti artistici in cuoio dal XV al XVIII secolo: storia e tecniche*, in *Mistrùts. Piccoli maestri del Settecento carnico*, a cura di G. Ferigo, Udine, pp. 220-231.
- G.F. LA TORRE, F. MOLLO, *Blanda Julia sul Palecastro di Tortora. Scavi e ricerche (1990-2005)*, Messina.
- P. MANCHINU, *Sperindio Cagnoli, una creatura di Gaudenzio Ferrari*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Bernareggi, 29 settembre - 17 dicembre 2006), a cura di G. Romano, Bergamo, pp. 58-73.
- La necropoli vaticana lungo la Via Trion- fale*, a cura di F. Buranelli, Roma.
- Petros eni - Pietro è qui*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 11 ottobre 2006 - 11 marzo 2007), a cura di M.C. Carlo-Stella, P. Liverani e M.L. Polichet- ti, Città del Vaticano-Roma.
- L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *Le ar- genterie nel mondo romano*, in *Argenti a Pompei*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2 aprile - 11 settembre 2006), a cura di P.G. Guzzo, Milano, pp. 138-142.
- Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna*, catalogo della mostra (Man- tova, Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 - 14 gen- naio 2007), a cura di F. Rossi, Milano.
- H. ROSE, *Die römischen Terrakottama- sken in den Nordwestprovinzen. Herkunft - Herstellung - Verbreitung - Funktion*, Wiesbaden ("Monumenta Artis Roma- nae", XXXVII).
- R. SACCHI, «Chi non ha veduto quel se- polcro non può dir di sapere che cosa sia la pittura», in *Gaudenzio Ferrari. La Croci- fissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino, pp. 21-34.
- N. SPINOSA, *Ribera*, Napoli.
- E. TALAMO, *Corredi di vasi d'argento del Museo Artistico Industriale, in Argenti a Pompei*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2 aprile - 11 settembre 2006), a cura di P.G. Guzzo, Milano, pp. 161-165.
- M.G. TAVONI, *Il libro antico*, Università degli Studi di Bologna, Scuola Superio- re di Studi Umanistici, Bologna, <www. ssub.unibo.it/master/il\_libro\_antico/ index.html> (17/12/2012).
- Tessuti e ricami sacri. I paramenti della basilica della Beata Vergine di Tirano*, catalogo della mostra (Tirano, Museo Et- nografico Tiranese, 20 ottobre 2006 - 9 aprile 2007), a cura di C. Ghi- baudi e B. Ciapponi Landi, Sondrio.
- U. UTRO, *Dalle catacombe al museo: stori- a e prospettive del Museo Pio Cristiano*, «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XXV, pp. 397-415.
- E. VILLATA (a), *Gaudenzio Ferrari e la Spogliazione delle vesti al Sacro Monte di Varallo*, «Arte Lombarda», n.s., CXLV, 3, pp. 76-92.
- E. VILLATA (b), *Un frammento di affresco della Pinacoteca di Varallo*, «Arte Lom- barda», n.s., CXLVI, 1, pp. 131-134, 133, nota 5.
- 2006-2007**
- A. BERTONI, *Novità su Francesco De Tatti e altre botteghe di artisti presenti in Varese al principio del XVI secolo*, «Rivista della Società Storica Varesina», XXIV, pp. 77-136.
- S. DIMORI, *Ricerche su Francesco de' Tatti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2006-2007 (relatore G. Agosti).
- 2007**
- Abbozzo di biografia (1804-1805)*, in A. Canova, *Scritti*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, Roma, pp. 312-384.
- C. BASSI, *Reperti in argilla, cotto e osso, in Fra il Garda e le Alpi di Ledro. Mon- te S. Martino. Il luogo di culto (ricerche e scavi 1969-1979)*, a cura di G. Ciurletti, Trento, pp. 289-307.
- G.L. BOVENZI, *Attestazioni tessili fra Pri- molo, Vassalini e Chiesa*, in F. Borsetti, S. Masa, *Il santuario della Madonna delle Grazie di Primolo*, Parrocchia di Primo- lo, Sondrio, pp. 297-305.
- C. CAIRATI, *Appunti per magister Gio- vanni Antonio Tatti un orefice a Varese tra '400 e '500*, in *Calendari d'ra famiglia bosina par ur 2008*, Varese, pp. 83-107.
- R. ERGEÇ, *Belkis/Zeugma and its Mosaics*, Istanbul.
- D. FIGNON (a), *Sulle tracce di Stefano Scotto: un contributo alla storia della pit- tura lombarda tra '400 e '500 (Parte I)*, «Arte Cristiana», XCV, 841, pp. 251-262.
- D. FIGNON (b), *Sulle tracce di Stefano Scotto: un contributo alla storia della pit- tura lombarda tra '400 e '500 (Parte II)*, «Arte Cristiana», XCV, 842, pp. 333-342.
- Filosofico umore e meravigliosa speditezza. Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni mediche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno 2007 - 6 gennaio 2008), Firenze.
- F. FISOGNI, *Il Seicento bresciano*, in *Due- mila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. Bertelli, Brescia, II, pp. 327-383.
- F. FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona, le Storie di san Pietro nell'antica cattedrale*, in *Brescia nell'età della Manie- ra. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia), a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, pp. 194-215.
- F. GIACOBELLO, *Il furto dei cavalli di Reso nella ceramica apula*, in *Gli eroi di Ome- ro. Iconografia 2006*, atti del convegno internazionale (Taormina, 2006), a cura di I. Colpo, I. Favaretto e F. Ghedini, Roma, pp. 207-215.
- Giovanni da Nola, Annibale Caccavel- lo, Giovan Domenico D'Auria. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro, 1545-1565*, a cura di R. Naldi, Napoli.
- V. GUAZZONI, *Al servizio della Fabbrica. Pittori, scultori e architetti per la Cattedrale (1530-1830)*, in *Cattedrale di Cre- mona*, Parma, pp. 113-128.
- M. MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo di Tommaso: ricerche sulla "Scuola di An- cona"*, in *Intorno a Gentile da Fabriano: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno, pp. 115-132.
- D. MIRABILE, *Un nuovo documento per Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia: un nuovo appiglio per Gaudenzio giova- ne?*, «Sacri Monti», I, pp. 365-379.
- A.C. MONTANARO, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli*, Roma.

- M.C. PAOLUZZI, *La famiglia della Valle e l'origine della collezione di antichità*, in *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma, pp. 147-186 ("Studi sulla cultura dell'antico", 6).
- S. PIERGUIDI, ad vocem *Lorenzo di Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma, pp. 87-89.
- G. PITTIGLIO, *Marone, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Roma, pp. 658-660.
- G. SENA CHIESA, *Neotolemo a Delfi e il rancore di Apollo*, in *Gli eroi di Omero. Iconografia 2006*, atti del convegno internazionale (Taormina, 2006), a cura di I. Colpo, I. Favaretto e F. Ghedini, Roma, pp. 97-112.
- O. TAPLIN, *Pots&Palys. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Malibu.
- S. WEPPELMANN, *Lorenzo di Niccolò e la "bottega del 1416"*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, a cura di D. Parenti e A. Tartuferi, Livorno, pp. 106-121.
- 2008**
- Amico Aspertini. 1474-1552. Artista bizzarro nell'età di Dürer e di Raffaello*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008 - 26 gennaio 2009), a cura di A. Emiliani e D. Scaglietti Kelesian, Cinisello Balsamo.
- Arti figurative in Valsesia. I disegni della Pinacoteca di Varallo*, a cura di C. Falcone, Candelò.
- D. BALDONI, *Erma di Carneade e Erma di Epicuro*, in *Otium. L'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale*, Milano, pp. 140-141.
- G. BEJOR, *Il ritratto di Alessandro*, in G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, *Arte Greca*, Milano, pp. 323-341.
- M. BOLLA, *Miscellanea*, in *L'area del Capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona, pp. 517-527.
- Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009), a cura di F. Trevisani e D. Gasparotto, Milano.
- M. BOURNE, *Francesco II Gonzaga. The Soldier-Prince as Patron*, Roma.
- La Cattedrale di Ascoli Piceno*, a cura di A.A. Amadio, L. Morganti e M. Picciollo, Ascoli Piceno.
- M. CORRENTE, V. DISTASI, M.G. LISENO, *Produzioni ceramiche arcaiche*, catalogo della mostra (Canosa, Palazzo Sinesi, 25 marzo - 24 giugno 2008), Lavello.
- M.A. DE ANGELIS, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV). Un profilo attraverso le lettere*, Città del Vaticano ("Collectanea Archivi Vaticani", 66).
- A. DE MARCHI, *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica da Andrea de' Bruni a Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano, pp. 16-95.
- M.C. DI NATALE, "Ars corallariorum et sculptorum coralli" a Trapani, in *Rosso corallo. Arti preziose della Sicilia barocca*, Cinisello Balsamo, pp. 17-33.
- C. FALCONE, *Dipinti e sculture dal Sacro Monte alla Pinacoteca di Varallo: la perdita del contesto originario, in Imago fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra il XV e il XVII secolo*, catalogo della mostra (Varallo, Biblioteca Civica "Farinone-Centa", 13 giugno - 3 agosto 2008), a cura di P.G. Longo e P. Mazzone, Borgosesia, pp. 173-196.
- Kunst kommt aus Prestel. Das Künstlerhepaar Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel, Frankfurt, London; die Sammlung Dr. Walter Prestel, Schwelm*, catalogo della mostra (Memmingen, Kunsthalle 5 ottobre 2008-31 maggio 2009), a cura di J. Kiermeier-Debre e F.F. Vogel, Köln.
- P. LIGORIO, *Libri delle iscrizioni latine e greche*, Napoli vol. 7, a cura di S. Orlandi, Roma 2008.
- S. L'OCCASO, *Giuseppe Razzetti (1801-1888) e la pittura nella Mantova preunitaria*, «Acme», LXI, II, pp. 169-198.
- P.G. LONGO, «Chon gl'ochi e chon la mente» attraverso la mostra, in *Imago fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra il XV e il XVII secolo*, catalogo della mostra (Varallo, Biblioteca civica "Farinone-Centa", 13 giugno-3 agosto 2008), a cura di P.G. Longo e P. Mazzone, Borgosesia, pp. 11-150.
- M.L. MARCHI, *Dall'abitato alla città: la romanizzazione della Daunia attraverso l'evoluzione dei sistemi insediativi*, in *Storia ed archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*, atti delle giornate di studio (Foggia, 19-21 maggio 2005), a cura di G. Volpe, M. José Strazzulla e D. Leone, Bari, pp. 267-286.
- M. MASSA, *Carlo Crivelli e Vincenzo Pagani: suggestioni, derivazioni, contaminazioni*, in *Vincenzo Pagani. Un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 31 maggio - 9 novembre 2008), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo, pp. 47-55.
- M. MAZZALUPI, *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano, pp. 99-372 (*Per Bartolomeo di Tommaso nelle Marche*, pp. 172-177).
- M. NIMMO, M. PARIS, L. RISSOTTO, *Cuoio dorato e dipinto. Schedatura di manufatti repertorio dei punzoni*, Roma.
- B. PALMA VENETUCCI, *Antichità esotiche nel collezionismo del XV e XVI secolo*, in *Culti orientali tra scavo e collezionismo*, atti del convegno (Roma, 23-24 maggio 2006), a cura di B. Palma Venetucci, Roma, pp. 73-88.
- Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano.
- A. PONTRANDOLFO, *Ceramografia e pittura nel mondo magnogreco*, in *Vasi immagini collezionismo*, atti delle giornate di studio *La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca* (Milano, 2007), a cura di G. Sena Chiesa, Milano, pp. 185-207.
- C. POUZADOUX, *Immagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C.*, in *Storia e archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*, atti delle giornate di studio (Foggia, 2005), a cura di G. Volpe, M.J. Strazzulla e D. Leone, Bari, pp. 205-220.
- J. SALEN, *Corseti. Historic Patterns and Techniques*, London.
- P. VENTURELLI, *Esmailée à la façon de Milan. Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro*, Venezia.
- P. ZANKER, B.CH. EWALD, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino.
- 2009**
- Atleti di Zeus. Lo sport nell'antichità*, catalogo della mostra (Mendrisio, Museo d'Arte, 12 settembre 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di E. Dozio, C.M. Fallani e S. Soldini, Milano.
- R. BRUNELLI, *La cattedrale di Mantova*, Mantova.
- A. CECCHI, C. GASPARRI, *La Villa Médicis, 4, Le collezioni del Cardinale Ferdinando: i dipinti e le sculture*, Roma.
- M. CORRENTE, *La formazione della città di Canusium*, in *Verso la città: forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec. a.C.*, atti del convegno (Venosa, 13-14 maggio 2006), a cura di M. Osanna, Lavello.
- F. MAZZOCCA, *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, in *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 25 gennaio - 21 giugno 2009), a cura di S. Androsov, F. Mazzocca e A. Paolucci, con S. Grandesso e F. Leone, Milano, pp. 25-43.
- S. PAONE, *L'Aquila magnifica citade. Pittura gotica e tardogotica a L'Aquila e nel suo territorio*, Roma.
- A. PATTANARO, *Una "Sacra Famiglia" del giovane Garofalo e un appunto sul Costa a Ferrara*, «Prospettiva», 136, 2009 (2010), pp. 31-34.
- M. PUPILLO, "Molto mio intrinseco e de' miei di casa": Orazio Riminaldi e i Crescenzi, in *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, a cura di P. Carofano, Pontedera, pp. 85-115.
- M.A. SISTO, *Niobe tra tragici greci e ceramografi italoti*, in *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*, atti del convegno (Roma, 14-16 ottobre 2004), a cura di A. Martina e A.T. Cozzoli, Roma, pp. 81-100.
- U. UTRO, *Reparto di Antichità Cristiane: il Museo Pio Cristiano e i Lapidari Cristiano ed Ebraico*, in *I Musei Vaticani nell'80° anniversario della firma dei Patti Lateranensi (1929-2009)*, a cura di A. Paolucci e C. Pantanella, Città del Vaticano, pp. 147-161.
- 2010**
- G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, 2010-2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano, pp. 21-69.

- PH.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford (2ª ed.).
- B. CACCIOTTI, *Le collezioni estensi di antichità tra Roma, Tivoli e Ferrara*, II, *Le provenienze delle antichità estensi dagli scavi del XVI secolo*, «Studi di Memofonte», 5, pp. 77-111.
- Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina e Galleria degli Uffizi, 22 maggio - 17 ottobre 2010), Firenze.
- A. CIPOLLINI, *Paliotto*, in *Le arti ad Ascoli al tempo di Crivelli. Il mecenatismo di un vescovo umanista: Prospero Caffarelli*, Ascoli Piceno.
- F. COLTRINARI, *Un'ancona di Bartolomeo di Tommaso e Domenico di Paolo per San Francesco ad Ascoli (1429)*, «Paragone», s. 3, 92/93, 61, pp. 58-85.
- A. DE VRIES, *L'Incoronazione della Vergine di Lorenzo di Niccolò in San Domenico a Cortona: da politico silvestrino a pala domenicana*, «Prospettiva», 137, pp. 86-96.
- C. GRECO, *Il sarcofago esterno di Tjesvape-ret, nutrice della figlia del faraone Tabarqa. Analisi preliminare*, «EVO - Egitto e Vicino Oriente», XXXIII, pp. 31-45.
- R. INVERNIZZI, *Le terrecotte figurate, in Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana*, a cura di F. Rossi, Milano, pp. 346-353.
- E. LYNN, *Underwear Fashion in Detail*, London.
- M. MACCHERINI, *Saturnino Gatti e la sua bottega*, in *L'arte aquilana del Rinascimento*, a cura di M. Maccherini, L'Aquila, pp. 121-129.
- M. MAZZEI, *I Dauni. Archeologia dal IX al V secolo a.C.*, Foggia.
- A.C. MONTANARO, *Una principessa daunia del VII secolo a.C. La tomba principessa di Cupola-Beccarini*, Foggia.
- B. PALMA VENETUCCI, *Le collezioni estensi di antichità tra Roma, Tivoli e Ferrara*, I, *Arredo scultoreo nelle dimore estensi*, «Studi di Memofonte», 5, pp. 51-76.
- G. PAPI, *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina e Galleria degli Uffizi, 22 maggio - 17 ottobre 2010), Firenze.
- D. PICCHI, *Alle origini dell'Egitto: le antichità egiziane di Bologna e di Venezia da un inedito di Georg Zoëga*, Imola («Archeologia e Storia della Civiltà Egiziana e del Vicino Oriente. Materiali e Studi», 20).
- La politica, la scienza, le armi. Luigi Ferdinando Marsili e la costruzione della frontiera dell'impero e dell'Europa*, a cura di R. Gherardi, Bologna.
- B. PORTULANO, G. FACCHINETTI, *Soiano del Lago, luogo di culto delle acque*, in *I riti del costruire nelle acque violate*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Massimo, 12-14 giugno 2008), a cura di H. Di Giuseppe e M. Serlorenzi, Roma, pp. 379-388.
- Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, 2010-2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano, pp. 152-154, 164-167.
- L. TODISCO, *I culti in età tardoclassica ed ellenistica*, in *La Puglia centrale dall'età del Bronzo all'alto medioevo*, atti del convegno di studi (Bari, 2009), a cura di L. Todisco, Roma, pp. 265-277.
- P. VENTURELLI, *Smaltisti milanesi intorno al 1500: fonti iconografiche. L'antico*, *Mantegna e gli altri (tra Lombardia e Roma)*, in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno (Roma, 2007), a cura di T. Calvano, C. Cieri Via e L. Ventura, Roma, pp. 496-498.
- 2011**
- G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano, pp. 15-40.
- O. ANTONINI, *San Domenico nell'architettura sacra aquilana*, in *San Domenico all'Aquila. Il restauro del complesso monumentale*, a cura di M. D'Antonio, Pescara, pp. 113-132.
- L. ARBACE, *Madonna in trono con Bambino, Cristo in Pietà, San Michele Arcangelo e santi francescani*, in *Il Rinascimento danzante. Michele Greco da Valona e gli artisti dell'Adriatico tra Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Celano, Castello Piccolomini, 28 luglio - 1° novembre 2011), a cura di L. Arbace e D. Ferrara, Torino, pp. 60-63.
- S. BAIOTTO, *Botteghe vercellesi del Rinascimento*, in *Brera mai vista. Due momenti di Gerolamo Giovenone*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 15 dicembre 2011 - 18 marzo 2012), a cura di C. Quattrini, Milano, pp. 11-49.
- M. BOLLA, *Grande statuaria in bronzo romana a Verona*, in A. Salcuni, E. Formigli, *Grandi bronzi romani dall'Italia settentrionale. Brescia, Cividate Camuno e Verona*, «Frankfurter Archäologische Schriften», 17, , pp. 59-64.
- G.L. BOVENZI, *Intorno ai corredi tessili delle statue vestite in Valtellina e Valchiavenna*, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, Galleria Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di Storia e Arte, 10 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio, pp. 120-139.
- C. CAIRATI, *Francesco De Tatti nei documenti*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano, pp. 63-89.
- M. D'ANTONIO, *L'architettura del complesso conventuale*, in *San Domenico all'Aquila. Il restauro del complesso monumentale*, a cura di M. D'Antonio, Pescara, pp. 35-111.
- F. FIORI, *Madonne vestite di seta nella diocesi di Novara. Per una ricerca in Piemonte*, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, Galleria Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di Storia e Arte, 10 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio, pp. 240-249.
- V.E. GENOVESE, *Statue vestite e snodate. Un percorso*, Pisa.
- Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011 - 13 febbraio 2012), a cura di L. Galli Michero e F. Mazzocca, Torino.
- G. GIANNELLI, F. ORSI, *Una gita a I Tatti*, «Concorso. Arti e lettere», V, Berensoniana, pp. 51-62, 69-78.
- G. GIURA, *Notizie su due cappelle perdute nella basilica di Santa Croce a Firenze*, «Commentari d'arte», XVII, pp. 29-41.
- S. GUIDONE, *Due mosaici policromi dal municipio di Larino*, in *Atti del XV colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Palermo, Piazza Armerina, 17-20 marzo 2010), a cura di C. Angeletti, Tivoli, pp. 177-185.
- Icone de mode*, catalogo della mostra (Lione, Musée des Tissus, 4 novembre 2011 - 25 marzo 2012), a cura di M. Durand, Lion.
- In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, Galleria Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di Storia e Arte, 10 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio.
- Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, a cura di P. Prodi e M.T. Fattori, Roma («Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna. Saggi e Ricerche», 22).
- S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova.
- Museo Diocesano*, a cura di P. Biscottini, Milano («Musei e Gallerie di Milano»).
- Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 29 settembre 2011 - 29 gennaio 2012), a cura di P. Venturelli, Cinisello Balsamo.
- Pagine di pietra. I Dauni tra VII e VI secolo a.C.*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Montecitorio, 2-18 marzo 2011), a cura di A.M. Tunzi, Foggia.
- G. PAOLOZZI STROZZI, *Il restauro della Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Giorgio e Michele di Dosso Dossi per la chiesa di Sant'Agostino a Modena*, «Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali», a. XCVI, s. VII, 11, luglio-settembre, pp. 123-140.
- Passato/presente. Dialoghi d'Abruzzo*, catalogo della mostra (Genazzano, Centro Internazionale per l'Arte Contemporanea Castello Colonna, 10 aprile - 3 luglio 2011), a cura di A. Imponente, Roma, p. 104.
- A. PETRACCIA, *Gonfalone della città di L'Aquila con santi protettori*, in *Passato/presente. Dialoghi d'Abruzzo*, catalogo della mostra (Genazzano, Centro Internazionale per l'Arte Contemporanea Castello Colonna, 10 aprile - 3 luglio 2011), a cura di A. Imponente, Roma, pp. 120-123.
- A. RICCARDI, *Cratere apulo a figure rosse*, in *Restituzioni 2011. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 marzo - 5 giugno 2011; Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 17 giugno - 11 settembre 2011), Venezia, pp. 57-61.
- G. ROMANO, *Per Francesco De Tatti*, in

Francesco De Tatti e altre storie, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano, pp. 9-13.

C. ROSCINO, *Schemi compositivi e linguaggio figurativo nelle scene mitologiche del Pittore di Dario*, in *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, atti del convegno di studi (Messina, 2009), a cura di G.F. La Torre e M. Torelli, Roma, pp. 330-340.

S. SICOLI, *Intorno ad una musa plebea, in In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, Galleria Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di Storia e Arte, 10 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio, pp. 167-178.

E. SILVESTRINI, *Antropologia dei simulacri da vestire*, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, Galleria Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di Storia e Arte, 10 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio, pp. 41-62.

C. SPANIO, *Giovanni Giuseppe Piccini scultore*, Bergamo.

P. VENTURELLI, *Un calice e un reliquiario siciliano nel Tesoro del Duomo di Milano*, «OADI - Rivista dell'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia», 4, dicembre, pp. 53-59, www.unipa.it/oadi/rivista/oadi\_4pdf.

*Vestire il sacro. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, a cura di L. Bortolotti, Bologna.

## 2012

R. AGOSTINO, C.G. MALACRINO, *Pavimenti cementizi e mosaici di Rhegium Iulium*, in *Atti del XVII colloquio dell'Associazione italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Teramo, 10-12 marzo 2011), Tivoli, pp. 575-590.

D. BENATI, *Oltre l'Officina Ferrarese: la riscoperta del Rinascimento a Bologna*, «Paragone», III, 101-102, pp. 39-55.

G. CAVALIERI MANASSE, R. STUANI, *Verona. Piazza Arditì d'Italia. Lo scavo del quartiere artigianale (2008-2010)*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XXXVIII, pp. 78-88.

*Ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, a cura di L. Todisco, Roma.

A. CUCCIA, *Francesco Trina. La singolare esperienza di uno scultore veneziano del legno in Sicilia*, in *Scultura lignea, per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, atti del convegno (Serra San Quirico-Pergola, 13-15 dicembre 2007), a cura di G.B. Fidanza, L. Speranza e M. Valenzuola, Roma pp. 115-133.

M.C. DI NATALE, «Cammini» mariani per i tesori di Sicilia, parte II, «OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», 5, giugno (www.unipa.it/oadi/rivista).

*Di seta e d'argento. Landrienne di santa Maria Maddalena nella parrocchiale di Uggiano la Chiesa*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia, 14 aprile - 15 maggio 2012), a cura di N. Barbone Pugliese e M.P. Pettinau Vescina, Bari.

G. ERICANI, *Una nuova mostra per Antonio Canova. Il segno e la gloria*, in *Canova. Il segno della gloria*, catalogo della mostra (Museo di Roma, 5 dicembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di G. Ericani e F. Leone, Roma, pp. 17-23.

M. FORENZA, *Vicende storico-artistiche della chiesa parrocchiale di Crescentino tra XVI e XIX secolo*, «Bollettino Storico Vercellese», XLI, 1, pp. 99-153.

*Georg Zoega: Briefe und Dokumente. II-IV*, a cura di Ø. Andreasen, K. Ascani, København.

F. LEONE, *Canova e l'avanguardia neoclassica romana*, in *Canova. Il segno della gloria*, catalogo della mostra (Museo di Roma, 5 dicembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di G. Ericani e F. Leone, Roma, pp. 55-67.

*Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, a cura di S. Bruzzese e W. Rotelli, commento di S. Bruzzese, Brescia.

S. L'OCCASO (a), *Anselmo Guazzi (1503 circa - 1553), un allievo di Giulio Romano*, Mantova.

S. L'OCCASO (b), *I Cavriani: committenza e collezionismo dal Quattrocento ai giorni nostri*, in *I Cavriani. Una famiglia mantovana. Vicende storiche e artistiche, Parte prima*, a cura di D. Ferrari, Mantova, pp. 87-165.

*Merletti a Gandino. La collezione in oro, argento e lino del Museo della Basilica*, a cura di T. Schoenholzer Nichols e S. Tomasini, Gandino.

P. NOVARA, *Un dono dell'Adriatico: le erme di Ippolito II d'Este*, «MuseoInforma»

(Settore Cultura Provincia di Ravenna), 43, marzo, p. 16.

*I papi della memoria. La storia di alcuni grandi pontefici che hanno segnato il cammino della Chiesa e dell'umanità ed opere recuperate dall'Arma dei Carabinieri, Guardia di Finanza e Polizia di Stato*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 28 giugno 2012 - 6 gennaio 2013), a cura di M. Lolli Ghetti, Roma, p. 136.

L. QUARELLI, *Nadi, Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma.

*La scienza delle armi. Luigi Ferdinando Marsili 1658-1730*, catalogo della mostra (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 20 aprile - 4 novembre 2012), Bologna.

P. VENTURELLI (a), *La 'Pace del Moderno' del Museo Diocesano Francesco Gonzaga di Mantova*, «OADI - Osservatorio delle Arti Decorative in Italia», online.

P. VENTURELLI (b), *Ori e avori. Museo Diocesano Francesco Gonzaga*, Mantova.

## In corso di stampa

S. CASTRONOVO, *Croce d'altare*, in E. Castelnuovo, F. Crivello, V.M. Vallet, *Museo del tesoro della Cattedrale di Aosta. Catalogo*.

C. CAVALCA, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: da Zoppo a Cossa, da Costa a Francia - 1450-1500*.

M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *La Fontana dell'Organo in Villa d'Este: il Diluvio, la Natura, la Musica e il michelangiolismo*, in *Ippolito II d'Este. Cardinale, principe, mecenate*, atti del convegno (Tivoli, Villa d'Este, 13-14 maggio 2010).

*Immagini sacre vestite. Studi interdisciplinari a confronto per conoscere e meglio tutelare*, atti della giornata di studi (Firenze, 21 maggio 2011), a cura di P. Marabelli.

H.A. KLEIN, *Die Staurothek Kardinal Bessarions: Bildrhetorik und Reliquienkult im Venedig des späten Mittelalters*.

S. MAMONE, *Mattias de' Medici, «serenissimo, vero mecenate dei virtuosi»*. *Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze.

A. MILANESE, *In partenza dal Regno. Esportazioni e mercato d'arte e antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze.

P. VENTURELLI (a), *Cammei e pietre dure milanesi per le corti d'Europa tra Rinascimento e Barocco*, Roma.

P. VENTURELLI (b), *Calice Airoldi*, in *Il Museo del Duomo di Milano*, a cura di G. Benati, Cinisello Balsamo.

s.d.

*The Alabaster Men. Sacred Images from Medieval England*, catalogo della mostra, a cura di F. Cheetham; Daniel Katz Ltd, senza luogo e senza data di edizione (ma London 2001).

F. PAGLIA, *Giardino della Pittura del Territorio Bresciano Opera di F.P. In forma di Dialogo Pittura, e Poesia. Libro Secondo*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. A. IV. 9 (ed. critica a cura di C. Boselli, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1958», 1960).



### *Abbreviazioni*

ASC: Archivio Storico Capitolino  
ASR: Archivio di Stato di Roma  
ASSPMVe: Archivio della Soprintendenza Speciale PSAE e per il Polo Museale della città di Venezia  
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana  
VC, AIBA: Vercelli, Archivio dell'Istituto di Belle Arti

### *Referenze fotografiche*

AD Studio di Silvano Ferraris  
Giorgio Albano (Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei)  
Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto  
Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria  
Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei  
Emanuele Arciuli (Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia)  
Archivio Fotografico Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Gemäldegalerie Alte Meister  
Artelab Srl  
Franco Bartolo  
Marco Beck Peccoz  
Paolo Bernabini (Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini)  
Giovanni Bernardi (Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo)  
Adolfo Bezzi  
© Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano  
Franco Businelli  
Mauro Coen  
Domenico Critelli (Brettion Multimedia)  
Fiorenzo Dall'Osto  
Jacopo De Dominicis  
Matteo de Fina  
Andrea De Marchi  
Giorgio Distefano  
Claudio Falcucci Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Opificio delle Pietre Dure di Firenze  
Fotostudio Rapuzzi  
Fototeca Storica della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province

di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese  
Carlotta Giardini, Isabella Bellinazzo,  
Sergio Visciano  
Claudio Giusti  
Maurizio Guarino  
Luigi Giordano  
Roberto Guidali  
foto Jasevoli  
foto SAER - Soprintendenza Archeologica Emilia Romagna  
Daniele Maiani  
Giuseppe e Luciano Malcangi  
Milano, Fototeca, Pinacoteca di Brera  
Milano, Pinacoteca di Brera, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Gennaro Morgese (Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei)  
Su gentile concessione del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa  
© Museo Civico Archeologico di Bologna  
© Museo Civico Archeologico di Bologna (foto Marco Ravenna)  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
© Musei Vaticani  
© Palazzo dei Musei - Pinacoteca di Varallo  
Luciano Pedicini  
Pino Pianta  
Polo Museale Fiorentino, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi  
Polo Museale Fiorentino, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Paolo Robino  
Aldo Settembre  
Pietro Zigrossi

*In copertina e a pagina 10*

Antonio Canova,  
*Testa di Medusa*,  
1799-1800, particolare,  
foto Lorenzo Morigi

© 2013 by Intesa Sanpaolo  
Tutti i diritti riservati

Prima edizione digitale 2013

ISBN 978-88-317-1639

Quest'opera è protetta  
dalla Legge sul diritto d'autore.  
È vietata ogni duplicazione,  
anche parziale, non autorizzata.