

RESTITUZIONI 2016

Tesori d'arte restaurati

Marsilio

INTESA SANPAOLO

2016

RESTITUZIONI

Tesori d'arte restaurati

Diciassettesima edizione

Marsilio

INTESA SANPAOLO

INTESA SANPAOLO

Giovanni Bazoli
Presidente del Consiglio di Sorveglianza

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente del Consiglio di Gestione

Carlo Messina
Consigliere Delegato e Chief Executive Officer

Paolo M. Grandi
Chief Governance Officer

LA BELLEZZA RITROVATA
Caravaggio, Rubens, Perugino, Lotto
e altri 140 capolavori restaurati

Gallerie d'Italia - Piazza Scala, Milano
1 aprile - 17 luglio 2016

Diciassettesima edizione di

RESTITUZIONI
tesori d'arte restaurati

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

INTESA SANPAOLO

Con il patrocinio di

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Milano

Organizzazione

Direzione del progetto e coordinamento organizzativo
Intesa Sanpaolo, Beni archeologici
e storico-artistici

Curatori scientifici
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

Direzione
Michele Coppola

Coordinamento del progetto
Silvia Foschi
con
Alberto Mignani, Romina Paola Elia,
Denise Baretta
con la collaborazione di
Loredana Pavanello, Alessia Schiavi

Coordinamento allestimenti
Mariangela Taliento

Coordinamento sede museale
Giovanni Morale

Coordinamento promozione Progetto Cultura
Marie-Evangéline Maillard
con
Davide Francesco Morello,
Elisa Maria Rosa Volonté

Si ringraziano per la collaborazione le seguenti strutture del Gruppo Intesa Sanpaolo
Comunicazione Interna
Direzione Acquisti
Direzione Immobili e Logistica
Direzione Legale e Contenzioso
Direzione Relazioni Esterne
Divisione Banca dei Territori
Divisione Banche Estere
Nadácia VÚB
VÚB Banka

Opere selezionate e restaurate in collaborazione con gli Enti pubblici preposti alla tutela e valorizzazione del patrimonio artistico

Piemonte
Musei Reali di Torino
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il comune e la provincia di Torino

Liguria
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria
Polo Museale della Liguria - Palazzo Reale di Genova

Lombardia
Palazzo Ducale di Mantova
Pinacoteca di Brera
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Brescia, Cremona e Mantova
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese

Veneto
Gallerie dell'Accademia di Venezia
Polo Museale del Veneto
Soprintendenza Archeologia del Veneto
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza

Emilia Romagna
Gallerie Estensi
Polo Museale dell'Emilia-Romagna
Soprintendenza Archeologia dell'Emilia-Romagna
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Bologna, Modena, Reggio Emilia e Ferrara

Toscana
Gallerie degli Uffizi
Polo Museale della Toscana
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Firenze, Pistoia e Prato

Marche
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio delle Marche

Lazio
Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia

Abruzzo
Polo Museale dell'Abruzzo
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo con esclusione della città dell'Aquila e dei comuni del Cratere
Soprintendenza unica Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città dell'Aquila e i comuni del Cratere

Campania
Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Museo di Capodimonte
Polo Museale della Campania

Puglia
Soprintendenza Archeologia della Puglia

Calabria
Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria

Repubblica Slovacca
Soprintendenza ai Monumenti della Repubbica Slovacca, ufficio regionale di Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Kalvársky Fond

Sedi di provenienza delle opere restaurate
Alzano Lombardo (Bergamo), chiesa di San Pietro Martire
Bologna, Museo Civico Archeologico
Castelli (Teramo), chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista
Celano (L'Aquila), Museo d'Arte Sacra della Marsica, Castello Piccolomini
Cornaredo (Milano), chiesa di San Pietro all'Olmo
Fano (Pesaro e Urbino), Museo Diocesano, Raccolta Museale della Diocesi di Fano, Fossombrone, Cagli, Pergola
Firenze, Accademia delle Arti e del Disegno
Firenze, Cenacolo di Fuligno
Firenze, chiesa di Santo Spirito (Patrimonio Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno)
Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti
Firenze, Gallerie degli Uffizi
Genova, chiesa di Santo Stefano
Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola
Lanciano (Chieti), Museo Diocesano
Lastra a Signa (Firenze), chiesa di San Pietro a Porto di Mezzo
Loreto (Ancona), Museo - Antico Tesoro della Santa Casa
Mantova, Palazzo Ducale
Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca
Milano, Museo Bagatti Valsecchi
Milano, Museo del Duomo
Milano, Museo Poldi Pezzoli
Milano, Pinacoteca di Brera
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca
Modena, Gallerie Estensi
Napoli, Monumento Nazionale dei Girolamini
Napoli, Museo Archeologico Nazionale
Napoli, Museo di Capodimonte
Novalesa (Torino), chiesa parrocchiale di Santo Stefano
Parma, Museo Archeologico Nazionale
Ravenna, Museo di Classe
Ravenna, Museo Nazionale
Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale
Roma, Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia
Salò (Brescia), Duomo di Santa Maria Annunziata
Sanremo (Imperia), santuario di Nostra Signora della Costa
Sant'Angelo in Vado (Pesaro e Urbino), chiesa concattedrale di San Michele Arcangelo
Sant'Elpidio a Mare (Fermo), Pinacoteca Civica Vittore Crivelli
Sesto Fiorentino (Firenze), chiesa di Santa Maria a Quinto
Sestri Levante (Genova), parrocchia di Santa Maria di Nazareth
Soprintendenza Archeologia della Puglia (deposito)
Soprintendenza Archeologia del Veneto (deposito)
Torino, Armeria Reale
Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Castello di Masnago
Venezia, Gallerie dell'Accademia
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe
Venezia, Museo Archeologico Nazionale
Verica, frazione di Pavullo nel Frignano (Modena), chiesa parrocchiale dei Santi Gemignano e Rocco
Vicenza, chiesa di Araceli in Cristo Re

Repubblica Slovacca, Banská Štiavnica, Slovenské Banské Múzeum

Esposizione

Progetto di allestimento
Lucia Anna Iovieno
con
Armando Minopoli
Direzione lavori
Vittorio Samarati, Davide Collina

Visual e Progetto grafico
Francesco Giordano
Elisabetta Romei - Ape communication

Revisione conservativa delle opere in mostra
Carlotta Beccaria & C. Studio Restauro s.a.s.

Traduzioni
Alphaville. Traduzioni e servizi editoriali

Video
Video delle fasi di restauro
A cura di
Germana Gaea d'Alessandro
Regia
Stefano Zanni
Produzione
Intesa Sanpaolo, Comunicazione Interna, WebTV

Video del Sarcofago detto 'del generale' *di Palazzo Ducale, Mantova (opera non in mostra perché inamovibile)*
Guido Galvani

Video dell'opera Cavaliere Marafioti
Sponsorizzazione tecnica per i servizi digitali



digi.Art di Rosanna Pesce
Servizi digitali per l'Arte

Videoguida
Meetmuseum con Yottacle

Visite guidate e laboratori didattici
Civita

Un particolare ringraziamento a
Aurora Ancarani, Ylenia Apollonio, Igor Baar, Juraj Bačík, Emanuela Bertoni, Pavel Bogacz jr., Sinfonietta Bratislava, Ilaria Bruno, suor Luigia Busani, Massimiliano Caldera, Luca Carrà, Lucia Dobò, Brigitte Daprà, Daniela De Palma, Silvia Faccin, Fiorangela Fazio, Agnesa Ferienčík, monsignor Francesco Gasparini, Mario Francesco Lamparelli, Timoty Leonardi, Caterina Olcese, Roberta Pertegato, Anna Maria Piccinini, Patrizia Piscitello, Michaela Popik, Alexander Resch, Simonetta Serrani, Anna Sicurezza, Martina Slezáková, Paola Strada, Andrea Straffi, WhereMilan, Martin Zahora

Catalogo

Guida alla mostra e catalogo digitale delle opere
Marsilio

Curatori
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

Testi introduttivi
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti, Antonella Ranaldi

Schede storico-artistiche
Angela Acordon, Rossella Agostino, Lucia Arbace, Tiziana Assogna, Andrea Bangrazi, Gabriele Barucca, Laura Basso, Roberta Battaglia, Paolo Belluzzo, Carlo Bertelli, Anna Bisceglia, Valeria Borgialli, Maria Claudia Caldari, Renata Casarin, Stefano Casciu, Jennifer Celani, Maria Chiara Ceriotti, Francesco Civita, Roberta Conversi, Francesco Cozza, Alessandra Curti, Emanuela Daffra, Francesca De Cupis, Daniele Diotallevi, Mario Epifani, Gabriele Fattorini, Emanuela Fiori, Marina Gargiulo, Cristina Gnoni Mavarelli, Martino Gottardo, Sergio Liguori, Stefano L'Occaso, Antonella Lopardi, Claudio Maggini, Valentina Manzelli, Laura Masiello, Luigia Melillo, Valeria Moratti, Marco Mozzo, Fausta Navarro, Paola Novara, Cinzia Oliva, Amalia Pacia, Maurizio Paoletti, Fabrizio Paolucci, Stefanie Paulmichl, Annalisa Perissa Torrini, Daniela Picchi, Maura Picciau, Marco Podini, Giuseppe Porzio, Cristina Quattrini, Daniele Rapino, Sergio Rebora, Chiara Rigoni, Michela Sediari, Salvatore Siano, Farida Simonetti, Maria Tamajo Contarini, Brunella Teodori, Marcello Toffanello, Paola Traversone, Giovanni Villano, Katarína Vošková, Maria Pia Zaccheddu

Relazioni di restauro
L'Arca, Juri Agresti, Maria Letizia Amadori, Donatella Barca, Carlotta Beccaria, Paolo Belluzzo, Tiziana Benzi, Andrea Bloise, Franco Blumer, Valeria Borgialli, Brunella Rosa Brusin, Roberto Buda, Carla Campomenosi Oberto, Caterina Canetti, Marco Cappa, Nicoletta Carniel, Melissa Ceriachi, Barbara Cerrina Feroni, M. Chiara Ceriotti, Raffaella Chiucconi, Valeria Cocchetti, Roberta Conversi, Aurelia Costa, Gino Mirocle Crisci, Alessandra Curti, Raffaella De Luca, Cristina del Gallo, Margherita Errera, Barbara Ferriani, Silvia Ferucci, Claudio Falcucci, Ján Fečo, Alessandro Ferradini, Alberto Fontanini, Loredana Gallo, Stefano Garosi, Antonio Giglio, Roberta Grazioli, Sante Guido, Roberta Lapucci, Rossella Lari, Mauro Francesco La Russa, Margherita Levoni, Anna Lucchini, Giuseppe Mantella, Luisa Marchetti, Valentina Martini, Marcello Miccio, Antonio Mignemi, Domenico Miriello, Anna Teresa Monti, Fabio Moroni, Lucia Nucci, Cinzia Oliva, Silvia Ottolini, Michele Pagani, Alessandra Pecci, Paola Perpignani, Rosanna Pesce, Fabio Piacentini, Valentino Pingitore, Daniela Picchi, Gianluca Poldi, Elisa Pucci, Maria Ludmila Pustka, Aurelia Rampon, Stefano Ridolfi, Patrizia Riva, Maria Lucia Rocchi, Paolo Roma, Daniele Rossi, Giovanni Rossi, Silvestro Antonio Ruffolo, Lorenzo Sanna, Stefano Sarri, Salvatore Siano, Antonio Silvestri, Fiorella Soffini, Vincenzina Tancini, Bruno Tatafiore, Stefania Tonni, Marina Vecchi, Francesca Ventre, Paola Vitagliano, Antonio Zaccaria, Selene Zacchino

Editing
Romina Paola Elia *(schede storico-artistiche)*
Loredana Pavanello *(relazioni di restauro)*

Coordinamento materiale iconografico
Alberto Mignani

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

Oltre alla guida alla mostra, disponibile nel bookshop, sul sito web www.restituzioni.com (edizione 2016) è possibile scaricare gratuitamente il catalogo digitale completo delle opere restaurate ed esposte, nonché le singole relazioni di restauro

Iniziativa nell'ambito di
Progetto Cultura Intesa Sanpaolo

Il patrimonio artistico del nostro Paese, formatosi lungo secoli di storia, non è costituito solo dai capolavori che hanno segnato l'evoluzione dell'arte universale e che sono esposti nei maggiori musei, ma anche dalle innumerevoli opere meno conosciute, custodite dalle comunità locali nei centri minori: opere la cui fragile bellezza è spesso minacciata dai danni causati dallo scorrere del tempo, dalle calamità naturali e dalla carenza delle risorse finanziarie necessarie per la loro conservazione e valorizzazione.

Per ovviare al rischio di perdite irrimediabili, Intesa Sanpaolo ha investito risorse, competenze ed energie attraverso il progetto Restituzioni*, destinato alla difesa dei beni artistici nazionali. È un impegno condotto fin dal 1989 in collaborazione con gli enti ministeriali preposti alla tutela del patrimonio italiano, in una forma di sinergia tra pubblico e privato che è da tutti considerata esemplare.* Restituzioni *è un vero e proprio lavoro di squadra, realizzato da qualificati laboratori di restauro – eccellenza italiana nel mondo – che intervengono sulle opere, da storici dell'arte che ne approfondiscono lo studio, dalla Banca che sostiene e coordina il progetto. In quasi trent'anni sono stati 'restituiti' oltre un migliaio di manufatti provenienti da siti archeologici, chiese e musei di tutta Italia, intervenendo dove le condizioni richiedevano con maggiore urgenza un'azione di recupero.*

Le 145 opere presentate in questa diciassettesima edizione giungono da diverse aree della penisola e offrono un percorso che abbraccia un arco temporale di diversi secoli. Dall'antichissima statua egizia del Museo Archeologico di Bologna si giunge fino alle soglie del Novecento con una tela di Carrà, conservata a Brera, passando attraverso reperti archeologici, dipinti, disegni, manufatti di oreficeria, tessuti, provenienti da Piemonte, Lombardia, Veneto, Liguria, Emilia-Romagna, Toscana, Marche, Lazio, Campania, Abruzzo, Puglia, Calabria. Si consolida pertanto il carattere nazionale dell'iniziativa, a conferma dell'importanza che da sempre la nostra Banca attribuisce al dialogo con il territorio di riferimento, attenta a preservare e promuovere le peculiarità artistiche e culturali di cui ciascuna comunità è portatrice. Al contempo, in linea con la vocazione internazionale di Intesa Sanpaolo, Restituzioni *per la prima volta scavalca i confini italiani per includere un territorio europeo, la Repubblica Slovacca, sede di una banca estera del Gruppo. Il programma di restauri ha coinvolto infatti tre rilievi settecenteschi da Banská Štiavnica, che si sono affiancati alle straordinarie testimonianze della nostra civiltà artistica – come il* Cavaliere Marafioti *da Locri, la testa bronzea di Antonino Pio da Veleia, la croce di Chiaravalle, la* Crocifissione *di Perugino, l'*Adorazione *di Lotto, il Caravaggio e il Rubens da Palazzo Pitti, i disegni di Sebastiano Ricci.* Restituzioni *ha salvato dal degrado anche tesori meno noti ma ricchi di valori estetici e simbolici, tracce altrettanto preziose della nostra storia e cultura, come la* Madonna di Castelli *e la croce processionale dei comuni della provincia dell'Aquila devastati dal sisma, stupendi polittici trecenteschi, un prezioso piatto in avorio dalle collezioni estensi, il pastorale appartenuto a papa Pio V.*

A conclusione della campagna di restauri, e prima che le opere ritornino nella loro sede originaria, i risultati conseguiti sono condivisi con il pubblico in una grande mostra. Tale importante momento di valorizzazione quest'anno ha luogo a Milano, nella nostra sede museale delle Gallerie d'Italia di Piazza Scala, dove si potrà ammirare la bellezza 'ritrovata' e consegnata al futuro delle 145 opere restaurate.

Giovanni Bazoli
Presidente
Consiglio di Sorveglianza di Intesa Sanpaolo

Ogni volta che privati, nel senso di singoli cittadini, imprese, società, danno il loro contributo a vantaggio dell'interesse pubblico, il riconoscimento deve essere doppio, in visibilità, evidenza, esempio al moltiplicarsi di programmi e iniziative, come Restituzioni*, a favore della conservazione e della valorizzazione del nostro patrimonio culturale.*
Qui alle Gallerie d'Italia d'Intesa Sanpaolo, in piazza della Scala a Milano, dopo la mostra da poco ultimata su Hayez che ha visto incolonnarsi in fila tanti visitatori, arriva la XVII edizione di Restituzioni*. Si tratta di un momento sicuramente speciale, di un lavoro costruito e cadenzato, tra una edizione e l'altra, che inizia con l'individuazione e la selezione delle opere bisognose di intervento e prosegue con il loro restauro, l'esposizione e infine il ritorno a casa, nei luoghi di provenienza. Non è una mostra come le altre.*
Restituzioni *interviene a coadiuvare un compito che spetterebbe in sé proprio allo Stato e alle pubbliche istituzioni. Offre un modello virtuoso di collaborazione tra pubblico e privato, finanziando l'intera iniziativa e il restauro delle opere in mostra. Alle Soprintendenze distribuite nel territorio riconosce il ruolo di partner, nella direzione degli interventi e negli approfondimenti conoscitivi che li accompagnano. E proprio qui a Milano questo esempio può trovare terreno fertile, nel trainante e rinnovato interesse per la cultura che la città sta dimostrando, nel suo nuovo vivifico risorgimento, tornato ad animarsi.*
Nella varietà e preziosità degli oggetti restaurati provenienti da più luoghi, Restituzioni *dà uno spaccato esemplare dell'Officina artistica italiana, un suo primato ben noto, nei suoi capolavori e cose d'arte prodotti dalle botteghe artistiche, manifatture, scuole, a cui ben si affianca l'Officina del restauro, pure italiana, qui rappresentata dai tanti valenti restauratori, le piccole imprese, che mostrano i loro interventi e ne documentano metodologie ed esiti.*
Dopo il cibo protagonista di Expo 2015*,* Restituzioni 2016 *qui a Milano promuove l'impegno civile per la cultura.*

Antonella Ranaldi
Soprintendente Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano,
Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio, Varese



Opere restaurate in collaborazione con:

Piemonte
Musei Reali di Torino
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il comune e la provincia di Torino

Liguria
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria
Polo Museale della Liguria / Palazzo Reale di Genova

Lombardia
Palazzo Ducale di Mantova
Pinacoteca di Brera
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Brescia, Cremona e Mantova
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese

Veneto
Gallerie dell'Accademia di Venezia
Polo Museale del Veneto
Soprintendenza Archeologia del Veneto
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza

Emilia Romagna
Gallerie Estensi
Polo Museale dell'Emilia-Romagna
Soprintendenza Archeologia dell'Emilia-Romagna
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Bologna, Modena, Reggio Emilia e Ferrara

Toscana
Gallerie degli Uffizi
Polo Museale della Toscana
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Firenze, Pistoia e Prato

Marche
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio delle Marche

Lazio
Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia

Abruzzo
Polo Museale dell'Abruzzo
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo con esclusione della città dell'Aquila e dei comuni del Cratere
Soprintendenza unica Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città dell'Aquila e i comuni del Cratere

Campania
Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Museo di Capodimonte
Polo Museale della Campania

Puglia
Soprintendenza Archeologia della Puglia

Calabria
Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria

Estero
Soprintendenza ai Monumenti della Repubblica Slovacca, ufficio regionale di Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Kalvársky Fond

Indice generale

15 *Le ragioni di* Restituzioni 2016
Carlo Bertelli

19 *Il restauro, l'Italia*
Giorgio Bonsanti

23 *L'Officina italiana dell'arte e del restauro*
Antonella Ranaldi

OPERE RESTAURATE NELL'AMBITO DI *RESTITUZIONI 2016*

30 *Statua naofora di Amenmes e Reshpu*

37 *Bronzetti egizi da collezione*

43 *Manufatti metallici*

49 *Giovane cavaliere (Dioscuro?) sorretto da una sfinge, detto 'Cavaliere Marafioti'*

56 *Mosaico pavimentale con emblema detto 'dei pugili'*

62 *Cassaforte con sacrificio a Giove*

68 *Altare funerario di C. Telegennio Antho*

73 *Testa maschile raffigurante l'imperatore Antonino Pio*

82 *Sarcofago con scene del sacco di Troia*

89 *Sarcofago detto 'del generale'*

97 *Fronte di sarcofago con scene del mito di Adone*

103 *Gruppo di sei* spatheia

108 *Due capitelli imposta a paniere*

114 *Frammenti di intonaco affrescato da San Pietro all'Olmo*

120 Maestro abruzzese
Madonna in trono con il Bambino, detta 'Madonna di Castelli'

128 Orefici veneziani e milanesi
Croce di Chiaravalle

135 Scultore di area veneto-prealpina
Crocefisso

142 Manifattura dell'Italia meridionale o atelier lucchese; manifattura dell'Italia meridionale
Pianeta detta 'casula di Lanciano'

148 Maestro della Crocifissione di San Gottardo
Sinopia della Crocifissione

154 Marco di Paolo (attribuito a)
Polittico

160 Spinello di Luca Spinelli, detto Spinello Aretino
Trittico

165 Manifattura italiana
Mitra e chiroteca

169 Francesco del Cossa
San Pietro; *San Giovanni Battista*

175 Maestri vetrai muranesi
Vetri

180 Vittore Crivelli
Polittico dell' Incoronazione della Vergine

186 Francesco Granacci
Adorazione dei pastori

193 Produzione giapponese
Kebiki asagi odoshi hon-kozane dō-maru

198 Pietro di Cristofano Vannucci, detto il Perugino
Crocifissione con la Vergine e san Girolamo

204 Antoine de Lonhy (bottega di)
Polittico della Natività

210 Ignoto scultore e orafo di area italiana
Pastorale di Pio V

216 «Mair von Landshut»
Scene del martirio di san Giuda Taddeo

222 Antonio da Pavia (Antonio da Canepanova)
San Giovanni Battista fra sant'Agostino e il profeta Elia (?)

228 Girolamo di Benvenuto
Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria e i santi Francesco, Girolamo, Antonio da Padova, Elisabetta d'Ungheria e Bernardino da Siena

234 Bottega dei Dossi (Battista Dossi e collaboratori)
Apparizione della Madonna con il Bambino fra i santi Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena ai confratelli della Neve

239 Girolamo Mazzola Bedoli
Annunciazione

244 Antonio Begarelli
San Bernardino da Siena

248 Lorenzo Lotto
Adorazione del Bambino

255 Jan van der Straet, detto Giovanni Stradano
Cacciata dei mercanti dal tempio

263 Andrea Michieli, detto Andrea Vicentino
Flagellazione di Cristo alla colonna

269 Michelangelo Merisi da Caravaggio
Ritratto di cavaliere di Malta (Alof de Wignacourt?)

274 Pieter Paul Rubens
Cristo risorto

280 Domenico Fiasella, detto il Sarzana
Discesa dello Spirito Santo

287 Filippo Vitale
Madonna con il Bambino tra i santi Gennaro, Nicola di Bari e Severo

293 Fabrizio Pipino (Francesco Pedone?)
Croce processionale

299 Giovanni Battista Baiardo
Resurrezione

304 Nicolas Régnier
Annunciazione

310 Ignaz Elhafen (attribuito a)
Piatto da parata con raffigurazioni marine

315 Luca Giordano
Il ratto delle Sabine

319 Sebastiano Ricci
Trentasette disegni dell'Album

334 Anton Maria Maragliano
Crocifisso

339 Vincenzo Meucci
Apparizione della Madonna a sant'Andrea Corsini

345 *Tre rilievi lignei dal Calvario di Banská Štiavnica*

356 Gaetano Gandolfi
Martirio di san Pantaleone e san Giorgio e il drago

360 Francesco Valaperta
Raffaello e la Fornarina

365 Sartoria Adolfo Caucino di Biella
Tre costumi della Commedia dell'Arte

375 Carlo Carrà
Madre e figlio

381 Bibliografia generale



Le ragioni di *Restituzioni 2016*

Carlo Bertelli

Nella sequenza delle sale di Raffaello in Vaticano, la quarta è di solito percorsa in fretta. Non fu affrescata dal maestro e sembra poco interessante. Chi vi si soffermi e levi lo sguardo alla volta, costruita nel 1582, ovvero sessantadue anni dalla morte di Raffaello, ha però una visione inaspettata. Su commissione di papa Gregorio XIII un artista poco conosciuto, Tommaso Laureti, ha coperto la sala con una composizione prospettica asciutta e senza compromessi. Dopo la felicità che ci ha accompagnato nel percorso di Raffaello, la visione che qui si presenta è raggelante. È quella di una vasta stanza vuota, con il pavimento di lastre di marmo e le pareti anch'esse rivestite di marmi, dove vuote sono pure le nicchie che avrebbero ospitato le statue.

Sui marmi del pavimento giace la statua di un dio nudo dal volto apollineo, fatta però a pezzi.

In asse con la statua sorge un altare su cui si leva il crocifisso. Questa è la sola presenza nel grande vuoto. La prospettiva, perfetta e inesorabile nella sua logica, dà alla scena il senso della fatalità. Tutto è qui immerso in un tempo presente, tutto è accaduto prima. Nessuno ha colpito la statua, che si direbbe caduta a terra soltanto per una potenza misteriosa partita dal crocifisso. Il tempo si è fermato. La storia, conclusa.

Naturalmente con l'affresco siamo entrati in un discorso allegorico. Mai e poi mai un papa del Rinascimento avrebbe fatto a pezzi le statue antiche. Però è significativo che a riassumere quello che fu un autentico conflitto di civiltà, tra cristianesimo e paganesimo, si sia scelta, nel 1582, l'opposizione tra un crocifisso e una statua apollinea. Da sola la statua rappresentava un intero mondo, comprendeva Omero e Virgilio, Eschilo e Plauto, Platone e Aristotele. La nuda e fredda aula, simulata con perizia prospettica sulla volta di una sala in cui erano celebrati i fasti del primo imperatore cristiano, era l'esatto rovescio della *Scuola d'Atene* che Raffaello aveva affrescato all'inizio della sequenza delle stanze che da lui avrebbero preso il nome. Il solitario silenzio della sala dipinta contrastava con le voci che si erano avvertite nelle altre stanze, dove erano stati loquaci non soltanto i filosofi della *Scuola d'Atene*, ma anche i teologi della *Disputa del Sacramento*.

Erano in atto allora i rigori e i pentimenti, i cilici e le mortificazioni che la Controriforma richiedeva, ma che comunque, pur assoggettando l'arte a una nuova ansia di salvezza, non la condannava e anzi la metteva alla ribalta di un programma di sostegno della fede.

Negli stessi anni, però, nei Paesi riformati si procedeva davvero alla distruzione materiale delle opere d'arte cristiane ritenute, dopo secoli, veicoli d'idolatria. L'intolleranza ideologica è notoriamente latente anche nella nostra storia di Europei.

Non possiamo andare indietro e rammentare i non rari momenti in cui l'intolleranza sacrificò anche da noi libri e opere d'arte e persone, senza avere presente la terribile ondata di fanatismo che colpisce oggi le donne per prime e poi tutti gli indifesi, compresi i monumenti e i luoghi dove più sentito è il ricordo. Era l' anno 2001 quando, con la distruzione della grande statua di *Buddha* di Bamiyan, ebbe inizio la serie di fanatiche distruzioni che hanno colpito la Siria e l'Iraq, cancellando le tracce di una lunga storia in nome di un'ideologia disumana.

La lunga opera di conservazione e riscoperta del passato, che da oltre un secolo è divenuta

Michelangelo Merisi da Caravaggio
Ritratto di cavaliere di Malta (Alof de Wignacourt?), *particolare*



parte costitutiva della nostra identità, acquista ora un nuovo senso di sfida. Sotto una nuova luce guardiamo ora anche l'esperienza di *Restituzioni*, un progetto che è cresciuto negli anni e che non si è mai limitato ai sommi capolavori d'indubbia risonanza, ma ha ascoltato le esigenze dei territori, sino ad aprirsi, nella rassegna d'oggi, a un sentimento collettivo europeo. La capillarità dell'attenzione di *Restituzioni*, che prende corpo in stretta collaborazione con le Soprintendenze e le altre istituzioni presenti sul territorio, è tratto distintivo del suo progetto, che opera pazientemente alla soluzione di problemi in un continuo concorso di competenze. Per un programma come questo, conta a volte tanto salvare un costume di marionetta quanto un vaso apulo, in un piano di conservazione di contesti. Microstoria e grande storia sono sempre storia.

Conservare e conoscere il passato sta diventando oggi una forma appassionante di resistenza. Ogni restauro che viene presentato e fatto conoscere assume oggi il ruolo di presidio di civiltà.

Orefici veneziani e milanesi
Croce di Chiaravalle, *particolare*



Il restauro, l'Italia

Giorgio Bonsanti

Le mostre di *Restituzioni* sono oggi itineranti; una peculiarità, a mio parere, ampiamente remunerativa. Firenze, Napoli, Milano le ultime tre *venues*, una distribuzione aperta alle specificità dei diversi territori (l'argomento cui ho dedicato il mio scritto sul catalogo-guida di *Restituzioni 2013*, ospitata a Napoli). In questi ultimi tempi in particolare, la città di Milano ha assunto un'identità più forte e autorevole. Questo è certamente vero per quanto riguarda il restauro: dall'Ottocento in poi del resto Milano è stata una delle capitali del restauro italiano, qui sono cresciuti e si sono affermati restauratori lombardi famosi come i bergamaschi Giovanni Secco Suardo (autore di un fortunatissimo manuale), Luigi Cavenaghi, Mauro Pellicioli e il milanese Giuseppe Molteni, pittore e direttore di Brera, autore a metà Ottocento di una relazione straordinariamente attuale sul suo restauro dello *Sposalizio della Vergine* braidense di Raffaello. Ma più in generale e avvicinandoci al momento attuale, Milano è stata la città dell'*Expo 2015*, apprezzabile momento di recupero di dignità internazionale per il nostro Paese, e anche origine di un'iniziativa nata in ambito *Expo* che mi interessa richiamare brevemente qui. Mi riferisco alla mostra di Palazzo Reale denominata *Giotto, l'Italia*, un titolo che, nella scelta dei due termini da accostare e della punteggiatura che li connette, ha voluto segnalare e sostenere il forte valore identitario dell'arte giottesca per la nostra nazione. L'importanza di Giotto come inventore di un'arte definibile come 'italiana' era riconosciuta già in antico; e nel momento storico dell'oggi, quello della globalizzazione, in cui i confini sfumano e si dimostrano incerti e insufficienti a contenere coloro che abitano al loro interno, molti fra questi popoli si applicano alla ricerca e alla definizione di una loro identità nazionale. Alcuni percorrono la via della chiusura e del nazionalismo; altri, fra i quali ambisco pensare possa stare l'Italia, quella dell'apertura, del dialogo, e soprattutto della cultura.

Viene allora naturale domandarmi se anche il restauro – questa attività così particolare nel coniugare categorie oggi diversificate ma un tempo assai più vicine come l'arte e la scienza, con la comune *liaison* dell'artigianato, quel 'saper fare' che i Greci chiamavano τέχνη – non sia anch'esso una componente identitaria del nostro Paese. Mi trovo a constatare che la convinzione che il restauro costituisca per l'Italia una vera eccellenza è assai comune; e mi sono dunque interrogato ripetutamente, da professionista nel restauro quale sono, su quanto fondata e giustificata sia tale persuasione. Anche perché sul piano degli studi e della scienza, internazionalmente nessuno regala niente; la fama e il credito è necessario conquistarseli grazie al lavoro svolto, che deve imporsi per quantità e qualità. E allora, se ciò che interessa non è un'impressione di facciata ma la realtà delle cose, sarà interessante sottoporre a revisione e controllo l'assodata convinzione di tanti che l'Italia sia oggi l'indiscussa capitale mondiale del restauro. Ne emergerà un panorama indubbiamente più sfumato, articolato in varie maniere e secondo molteplici punti di vista, che potrà procurare qualche delusione, ma offrire anche conferme soddisfacenti.

È da dire intanto che in Italia il restauro gode di una lunga tradizione, e non mancano vari documenti dei secoli passati che lo confermano. Questa considerazione è importante, sia perché la conoscenza è data anche dall'accumulo delle esperienze (naturalmente, se messe utilmente a frutto), sia perché le nostre opere d'arte portano con sé, in maniera più o meno esplicita, le tracce materiali della loro storia passata. Quanto maggiore è stato il rispetto con

Pieter Paul Rubens
Cristo risorto*, particolare*

cui sono state trattate nel passato, tanto più soddisfacente è la loro esistenza odierna in termini di buona salute nella struttura e nell'aspetto. Ancora: lo studio della letteratura artistica e documentale sull'argomento conferma la stretta relazione sempre esistita fra le idee sulla conservazione correnti in un determinato momento storico, e gli interventi materialmente effettuati. I tentativi di cancellare le tracce antropiche e naturali rimaste sulle opere, si tratti di monumenti architettonici come di un dipinto, si sono sempre rivelati controproducenti, mentre l'atteggiamento corretto è quello di studiarle, riconoscerle, caratterizzarle, e conservarle per quanto possibile; correggendole soltanto laddove si determinino conflitti con la conservazione materiale dell'oggetto. È vero dunque che il nostro Paese è particolarmente bene attrezzato a seguire questo indirizzo; anche sulla base teorica dell'attenzione dedicata al rapporto fra l'opera e i tempi da essa vissuti, elaborata da Cesare Brandi, il maggiore teorico del restauro nel Novecento. Un altro *atout* di cui usufruisce la tradizione italiana è dato dall'interesse dedicato agli aspetti fisici di un'opera: la struttura, il supporto; oggi attestato sul fermo convincimento che questa componente sia portatrice di valori importanti per la storia materiale, dal punto di vista tecnico, sociale, antropologico. Lo stesso grandissimo numero di oggetti d'arte sopravvissuti in Italia attraverso le vicissitudini storiche (si pensi come esigua sia la quantità dei dipinti del Quattro e Cinquecento superstiti in Francia o in Inghilterra; o alle moderne distruzioni della Rivoluzione culturale in Cina, o quelle operate dai talebani o dall'Isis) ha offerto e offre un bacino sconfinato alle attività di conservazione. In alcune aree geografiche, come negli Stati Uniti, esistono oggettive limitazioni tipologiche: il patrimonio artistico non è diffuso; certe opere si trovano quasi esclusivamente nei musei, e ci sono arrivate per via di antiquariato internazionale, con tutte le conseguenze che questa provenienza può comportare. In alcuni settori della conservazione dunque l'Italia ha accumulato esperienze superiori a qualsiasi altro Paese, e le innovazioni metodologiche e tecnico-scientifiche sono venute quasi esclusivamente a opera nostra; ad esempio, nel restauro dei dipinti murali. Per converso, non si deve certo immaginare che tutti i passi avanti nel restauro siano stati compiuti in Italia, e fortunatamente, vorrei dire. Cose bellissime e importantissime sono state realizzate altrove: citando alla rinfusa e limitandoci agli ultimi decenni, ricorderò l'introduzione delle metodologie alternative nella pulitura di policromie per merito dell'americano Richard Wolbers, le sostanze adesive introdotte dall'austro-americano Gustav Berger, alcune sperimentazioni negli impieghi del laser, le scoperte del tedesco Hans Michael Hangleiter sull'utilissimo ciclododecano, gli studi e le applicazioni sulle tele dell'indiano attivo in Olanda Vishwa R. Mehra... ma, soprattutto, si deve pensare che le innovazioni nella ricerca scientifica, e il restauro non fa eccezione, si determinano laddove la ricerca è avvantaggiata da condizioni generali favorevoli, il che da noi, come fin troppo noto, non sempre avviene. Ciò premesso, è da dire che la ricerca scientifica nei beni culturali finora in Italia ha funzionato molto bene, gli studiosi e gli scienziati italiani godono di meritata attenzione e di indiscutibile prestigio in campo internazionale, e del resto sono numerosi coloro che hanno trovato posti lavoro soddisfacenti e stimolanti presso importanti istituzioni straniere. Stiamo colmando anche l'oggettivo ritardo che avevamo nei confronti del restauro dell'arte contemporanea, il grande settore di espansione di questi ultimi trent'anni. Ma quello che conta, è che nella comunità internazionale del restauro in linea di principio non si lavora in regime di competizione ma di scambio di idee e di esperienze, e in questo campo l'Italia è presente; anche se una difficoltà oggettiva è procurata da un lato dalla scarsa conoscenza delle lingue (in particolare ovviamente l'inglese) da parte dei nostri restauratori, e dall'altro dalla conoscenza ancor più scarsa dell'italiano da parte degli stranieri, che non frequentano la nostra letteratura sul restauro se non pubblicata nei canali internazionali. Questo argomento è ancor più rilevante, perché (e qui vengo agli aspetti nei quali l'Italia usufruisce di una effettiva condizione di preminenza) la letteratura di restauro italiana, almeno

per quanto riguarda la documentazione degli interventi eseguiti, è ampiamente superiore a quella di qualsiasi altro Paese del mondo per quantità e qualità. Esistono da noi diverse case editrici specializzate e una produzione libraria sul restauro quantitativamente impressionante, anche a seguito della presenza di istituti come l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma. Ancora: l'interconnessione fra la ricerca scientifica e di laboratorio e la materiale esecuzione dei lavori, funziona da noi (naturalmente sempre nei casi 'virtuosi') con maggiore efficacia di risultati che altrove. Il modello che prevede la presenza dello storico dell'arte a dialogare con il restauratore e lo scienziato, anche se non sempre interpretato correttamente su un piano di assoluta paritarietà, rimane a mio parere il più affidabile al fine dell'eccellenza dei risultati; errori evidenti sono stati e vengono tuttora commessi in altri Paesi, laddove il restauro è considerato prerogativa preminente dello scienziato, o di quell'improbabile forma ibrida scienziato-restauratore-storico che in altre tradizioni nazionali unifica in una sola persona fisica quell'insieme di competenze che da noi è suddiviso fra professionalità differenti.

Ma soprattutto a mio parere la specificità italiana nel restauro è data dalla grande diffusione di quest'ambito disciplinare nella cultura del nostro Paese. Da noi, pur con tutte le concezioni erronee che permangono anche per le responsabilità di una pubblicistica troppo spesso superficiale (i restauratori non sono dei 'maghi'; il restauro non si ripropone, né lo consegue, di riportare l'opera 'all'antico splendore' o allo 'stato originale'), la conservazione delle opere d'arte è un argomento con il quale abbiamo familiarità, nel quale ci imbattiamo nelle nostre esperienze quotidiane nelle città e nei territori. Lo troviamo presente nella pubblicistica anche non specializzata, lo vediamo proposto e raccontato in televisione; non è una nicchia riservata unicamente a pochi, almeno nel primo livello dell'informazione, quello della diffusione delle notizie e dell'introduzione agli argomenti, che poi, certo, saranno sviluppati e approfonditi in ambiti più professionali. Questa presenza così diffusa del restauro in Italia desta la sorpresa, la meraviglia, e, perché no, l'ammirazione di tanti colleghi stranieri che ne vengono a contatto, abituati come sono nei loro Paesi ad un profilo assai più basso. Per dirla ancor più esplicitamente: un progetto come quello pluridecennale di *Restituzioni*, con le centinaia e centinaia di opere restaurate finora e restituite (appunto) alla fruizione nelle condizioni migliori per prolungare la loro esistenza a vantaggio di tutti, in altri Paesi che non l'Italia non sarebbe concepibile, e difatti non esiste. Riallacciandomi allora in conclusione a quanto avanzavo all'inizio, sono convinto che sotto questo profilo che ho cercato molto sinteticamente di illustrare, il restauro sia davvero un'emergenza italiana (in senso positivo, naturalmente). E che, dal punto di vista di un'identità nazionale basata sulla qualità di ciò che si pensa e che si realizza, così come è stata esemplificata recentemente nell'*Expo* milanese, la conservazione delle opere d'arte possa essere confermata quale elemento identitario dell'Italia nel mondo.



L'Officina italiana dell'arte e del restauro

Antonella Ranaldi
Soprintendente Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese

« INDICE GENERALE

Il primato del patrimonio artistico italiano è una cognizione nota e ampiamente riconosciuta e percepita nel senso comune. È un patrimonio diffuso, che si sostanzia in una produzione capillare, nella sua distribuzione territoriale, più che mai varia per tipologia, dai capolavori universalmente riconosciuti agli oggetti prodotti dalle botteghe artistiche, emblemi di significati religiosi o laici che portano con sé la storia di committenti, scuole, manifatture.
Non altrettanto percepito è invece l'impegno versato, sia in passato che oggi, per la loro conservazione e transito dal passato alla contemporaneità. Come non è abbastanza diffusa quella cognizione di rischio latente o manifesto di perdita e sottrazione.
Non è passato moltissimo tempo da quando, all'indomani della fine della Seconda guerra mondiale, l'Italia portava al Metropolitan Museum la mostra *Fifty war-damaged monuments of Italy*, dove esponeva oltreoceano le sue perdite vive nelle foto di un selezionato gruppo di monumenti distrutti dai bombardamenti aerei. Dei cinquanta scelti – ma erano molti di più – quantificava il bilancio delle distruzioni nei lavori necessari alla ricostruzione, per averne aiuti e sovvenzioni, cha avrebbero pesato, è facile pensarlo, di lì a poco nel piano Marshall. Si portarono in mostra anche gli affreschi restaurati da Cesare Brandi, e qui è il caso di dire 'restituiti', di Santa Maria della Verità a Viterbo e di Mantegna agli Eremitani, che, ridotti in macerie, pazientemente recuperati, assemblati e ricomposti erano stati integrati con la tecnica del rigatino, messa a punto proprio in quell'occasione.
Accanto a quelle restituzioni di opere e monumenti ed esemplari inserimenti moderni nei musei (Albini e i BBPR), ci si interrogativa sui principi stessi del restauro e sulla loro applicabilità ai diversi casi[1].
Mai penseremmo che si possano ripetere simili eventi.
Il rischio di perdita è tutt'oggi presente per eventi calamitosi ed eccezionali, come possono essere terremoti ed alluvioni, per usi non coerenti, per l'oblio della memoria, per l'incuria, per la consapevole volontà distruttrice di matrice terroristica. E se poco possiamo fare nella prevenzione di eventi tragici, corre l'obbligo, invece, di una cura metodica dei nostri beni, di quelle *cose* d'interesse storico-artistico, che già agli inizi del Novecento si volle tutelare per legge. Chiamate semplicemente *cose*, per estenderne il più possibile i casi e non precluderne accezioni ampie, delle cose d'arte prodotte dalle botteghe artistiche e altri ancora significati.
Della grande Officina artistica italiana, per dirla con Chastel e Longhi, *Restituzioni* dà un nutrito spaccato, chiamando all'opera inoltre un esercito di specialisti e restauratori a dare mostra del metodo seguito nei loro interventi, esemplari nel documentare e studiare.
Si restituisce qualcosa che per ragioni diverse si è sottratto oppure è stato ritrovato, una condizione fisica e un'immagine offuscate e ammalorate.
Restituire, *Restituzioni.* Mi soffermo sulle declinazioni che la parola e la mostra *Restituzioni* esprimono, portando all'attenzione del grande pubblico i numerosi tesori d'arte, non solo in quanto oggetti preziosi da guardare e apprezzare; *Restituzioni* esprime un'intenzione e un'azione più complesse, che si concretizzano nel processo di selezione e restauro delle opere, frutto di indagini e di studi, raccolta ed esposizione, riscatto e ritorno al contesto di provenienza in condizioni che ne permettano una rinnovata fruizione.

Sebastiano Ricci
Testa di vecchio, *particolare*

Le opere qui esposte provengono tutte da una condizione di appartenenza la cui finalità è il pubblico godimento. In virtù del loro riconosciuto valore storico e artistico, sono state indicate come bisognose di essere restaurate e riabilitate da una situazione di sottrazione, affinché tornino ad essere ammirate.
Restituzioni interviene a coadiuvare un compito che spetterebbe in sé proprio allo Stato e alle pubbliche istituzioni. Offre l'esempio virtuoso di collaborazione tra pubblico e privato, finanziando l'intera iniziativa, in un'attività cadenzata dagli eventi espositivi, che procede senza interruzioni nella prassi di selezione e restauro delle opere.
L'interlocutore privilegiato di *Restituzioni* sono soprattutto le Soprintendenze. Ad esse si rivolge affinché individuino le opere da inserire nel programma, curandone il progetto di restauro, l'esecuzione e la pubblicazione nei cataloghi degli esiti delle indagini conoscitive, dove l'intervento in sé è fonte di nuove acquisizioni, elaborate e proposte al pubblico.
Sono in questo senso profondamente grata a *Restituzioni* perché, tra i vari soggetti, anche nuovi, che si affacciano nel settore dei beni culturali, ha voluto riconoscere a chi opera nelle Soprintendenze conoscenze ed esperienze da mettere a frutto. Si tratta di un progetto che nasce dall'iniziativa privata e ha una finalità pubblica, mettendo in atto collaborazioni tra privato e pubblico, sotto l'egida di competenze tecniche e conoscitive maturate in seno proprio alle Soprintendenze. Ciò ha un effetto benefico e riscatta dalla precarietà in cui talvolta operano storici dell'arte, archeologi, architetti, che, seppur privilegiati dal tipo di lavoro che svolgono, soffrono di un clima al contorno oggi non troppo favorevole. Non starò ad elencare i tormenti e le preoccupazioni, perché sono di gran lunga superati dalle opportunità e dalle soddisfazioni che questo lavoro offre. Grazie a *Restituzioni*, ai preziosi operatori e custodi delle opere d'arte, dediti alla missione istituzionale di tutelare, conservare e promuovere il valore e la diffusione conoscitiva del patrimonio culturale, è offerta l'occasione pubblica di valorizzare il proprio impegno. Questo vale anche per i restauratori che sono intervenuti sulle opere esposte.
Il momento dell'apertura di *Restituzioni* è una gran festa soprattutto per loro, anzi per noi. Si accompagnano le opere, dopo averne seguito le complesse operazioni di restauro. Esse arrivano in mostra e lì godiamo dell'orgoglio che quei tesori vengano finalmente visti e ammirati. Lì incontriamo i colleghi delle altre Soprintendenze e ci rendiamo conto di quanto sia importante superare le settorialità di confine. L'opera che si accompagna si arricchisce, perché vicina ad essa ne troviamo altrettante, delle più varie e interessanti, terrecotte, marmi, mosaici, argenti, ori, avori, tessuti, mobili, reliquari, arredi sacri, pitture e disegni e altri manufatti ancora: un patrimonio ricchissimo per differenze di genere, provenienza e materiali che ben rende il senso della grande Officina artistica italiana.
Alla scorsa edizione, quella del 2013 a Napoli, ho partecipato con il gruppo di cinque erme antiche di eroi e filosofi del Museo Nazionale di Ravenna. *Restituzioni* è stata anche l'occasione di dare un seguito al progetto con l'apertura di una nuova sala museale dedicata alle 'Erme e antichità', preziosissime, molte delle quali erano state dimenticate nei depositi e recuperate grazie a un lavoro compiuto all'interno della Soprintendenza, coinvolgendo nell'impresa il personale nel dare lustro e progettualità al museo. Si è trasferito lo spirito di *Restituzioni* nel luogo in cui erano conservate queste opere, con un occhio teso al recupero, alla fruizione e alla valorizzazione attraverso l'approfondimento conoscitivo incentrato sulle opere e catalizzato sul museo stesso, sulle collezioni e sulla sua architettura[2].
Una tra le prerogative dei nostri musei e gallerie è che si trovano in magnifiche sedi, come palazzi, ville, collegi – ad esempio quello dei gesuiti per Brera a Milano – monasteri e conventi, convertiti e adattati a sedi museali. Ovvero non sono spazi nati per questo, ma scelti per essere salvati dalle dismissioni delle loro funzioni per essere apprezzati di per sé negli atri, gallerie, sale, cortili, chiostri, giardini. E di questi spazi gode il visitatore.

Francesco del Cossa
San Pietro, *particolare*





Fronte di sarcofago con scene del mito di Adone*, particolare*

Non è da meno *Restituzioni 2016*, che arriva nella sua XVII edizione a Milano, nelle Gallerie d'Italia - Piazza Scala, sede museale di Intesa Sanpaolo inaugurata nel 2011. Le sale ornate di stucchi, marmi, decori, recuperate e restaurate in anni recenti, fanno da prezioso contorno all'esposizione delle collezioni dell'Ottocento e del Novecento della Banca, e oggi accolgono le opere del programma *Restituzioni* venute da più luoghi del territorio nazionale.
La partecipazione della Soprintendenza di Milano e del vasto territorio lombardo è qui ampiamente rappresentata con opere di diverse istituzioni, da Brera, dalla Veneranda Fabbrica del Duomo, dall'Ambrosiana, dalle case-museo del Poldi Pezzoli e del Bagatti Valsecchi, dal Castello Sforzesco. Altre vengono da fuori Milano, da Bergamo, Brescia, Mantova, Varese.
Accenno appena a due casi in cui è più evidente la restituzione dallo stato iniziale di lacerto e di lacuna a quello del recupero di leggibilità e di significati.
La prima è la complessa operazione che riguarda i frammenti di affreschi datati *ante* 1117, rinvenuti presso la chiesa di San Pietro all'Olmo in Cornaredo (Milano). Illustrano *Storie di Gesù* e *di san Pietro*, ma andarono perduti nei rifacimenti della chiesa; divennero macerie accumulate e sepolte nel sedime della chiesa. Nel corso delle ricerche archeologiche quella moltitudine di frammenti (circa diecimila) venne ritrovata e raccolta. Si sommava all'affiorare di una stratificata sedimentazione di preesistenze romane, tardoantiche e successive. Che fare? Nella stessa sede delle Gallerie d'Italia è stato allestito il cantiere di restauro che ha visto distesi sui tavoli quei frammenti, dai colori vividi e ancora accesi, che facevano riconoscere occhi grandi spalancati, sguardi penetranti, dai contorni dipinti con tratto di pennello deciso e svelto, brandelli di nasi, labbra, barbe, mantelli, calzari, architetture, cornici, da cui si è mossa

la ricomposizione del *puzzle* di quanto era possibile far combaciare. In *Restituzioni* si espone quel lavoro *in progress*.
Si tratta di materiali talvolta molto fragili e lacunosi, come nell'altro caso qui in mostra, la sinopia della *Crocifissione* di San Gottardo in Corte, del secondo quarto del Trecento, riportata nei restauri di Anna Lucchini da un «informe ammasso arrotolato» ad una sua leggibilità, ma che attende di trovare la sua collocazione espositiva definitiva. Ci conduce all'arte da scoprire del primo periodo visconteo, alle intricate vicende della *domus* e *palatium* di Azzone Visconti (nell'attuale Palazzo Reale) e all'altro committente, Giovanni Visconti arcivescovo e signore di Milano, prefigurando strette relazioni tra i due insediamenti palaziali così prossimi tra loro, quelli dell'episcopio e del *palatium*, nell'unione tra potere religioso e civile della signoria milanese di quegli anni.
Segnalo anche altri affreschi trascurati meritevoli di attenzione, forse in un futuro progetto in seno a *Restituzioni*. Mi riferisco agli affreschi della grande sala di Giovanni Visconti, i cui brani nel sottotetto dell'attuale palazzo arcivescovile, inaccessibili al pubblico, danno preziose testimonianze dell'arte figurativa della prima metà del Trecento, straordinaria nelle architetture dipinte e negli inaspettati scorci prospettici[3].
L'interesse di *Restituzioni* e di Intesa Sanpaolo per Milano va anche ai siti e ai monumenti, come è stato per il restauro degli affreschi trecenteschi nel tiburio dell'abbazia di Chiaravalle compiuto nel 2008-2009, anch'essi preziose testimonianze dell'impulso visconteo e del passaggio di Giotto a Milano, al quale è stata dedicata nel 2015 l'eccezionale mostra *Giotto, l'Italia* a Palazzo Reale.
Milano - *Restituzioni 2016*, fa la sua parte direi operativa e restaurativa nel ricchissimo calendario di eventi che si offrono in questa primavera, con la rinnovata edizione della *Triennale del design*, con la mostra su Umberto Boccioni a Palazzo Reale, solo per citarne alcuni, sull'onda lunga di *Expo 2015* e di tante iniziative che lo scorso anno hanno reso la città più attrattiva e trainante per la cultura, come la già ricordata mostra su Giotto e quelle su Leonardo, su Milano e i Visconti, su Hayez, fortemente identitarie per la città.
Tra pubblico e privato si muove Milano, nell'impegno civile di restauri recentissimi, nel cuore della città, come quelli che hanno riguardato la chiesa di San Gottardo, la Casa di Manzoni (limitrofa alle Gallerie d'Italia), la Galleria Vittorio Emanuele II.
Non vado oltre lasciando ai visitatori il gusto di scoprire in città i tesori d'arte restaurati di Restituzioni a Milano.

[1] *Fifty war-damaged monuments in Italy*, Associazione italiana per i monumenti danneggiati dalla guerra, Roma 1946, ed. italiana: *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947; *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Direzione generale di antichità e belle arti del Ministero della pubblica istruzione, Roma 1950; A. Ranaldi, *Alfredo Barbacci e la ricomposizione dei monumenti danneggiati dalla guerra*, in *Alfredo Barbacci e i Soprintendenti a Bologna*, atti e riflessioni dal convegno (Bologna, 13 maggio 2006), Bologna 2009, pp. 123-146.
[2] *Erme e antichità del Museo Nazionale di Ravenna*, a cura di A. Ranaldi, Cinisello Balsamo 2014; A. Ranaldi, *Museo Nazionale di Ravenna. Porta Aurea, Palladio e il monastero benedettino di San Vitale*, con i contributi di S. De Maria, P. Novara, A. Donati, Cinisello Balsamo 2015.
[3] S. Romano, *La grande sala dipinta di Giovanni Visconti. Novità e riflessioni sul palazzo arcivescovile di Milano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 119-166.

Opere restaurate nell'ambito di *Restituzioni 2016*

1. *Statua naofora di Amenmes e Reshpu*
XIX dinastia, regno di Ramesse II e/o periodo successivo (1279-1186 a.C.)

tecnica/materiali
calcare egiziano

dimensioni
alt. 114,5 cm; 18 × 59 × 88 cm (base)

iscrizioni
sul pilastrino dorsale, colonna di testo a destra: «Un'offerta che il sovrano fa a Osiri, signore dell'eternità, [affinché] egli conceda una bella durata per il *ka* dello scriba reale e grande maggiordomo, Amenmes, giusto di voce»
sulla base, lato destro: «Un'offerta [che il sovrano fa a Horo [...] e a Isi... (affinché) essi concedano] buoi e volatili per il *ka* del grande sovrintendente alle mandrie di Amon, Amenmes, [giusto di voce]»
sul pilastrino dorsale, colonna di testo a sinistra: «Un'offerta che il re fa a Horo, protettore di suo padre, e a Isi, madre divina, [affinché] essi concedano vita, forza e salute per il *ka* dello scriba reale e grande maggiordomo, Reshpu»
sulla base, lato sinistro: «Un'offerta che il sovrano fa a Osiri, [...] signore dell'eternità, sovrano degli dei, [affinché] egli conceda [...] di Amon, Reshpu, giusto di voce»

provenienza
Egitto: Abido (?)

collocazione
Bologna, Museo Civico Archeologico (EG 1821)

scheda
Daniela Picchi

restauro
Cristina del Gallo

con la direzione di Daniela Picchi

indagini
Andrea Cagnini, Monica Galeotti, Simone Porcinai (Opificio delle Pietre Dure, Firenze); Luigi Sambuelli, Diego Franco (Laboratorio ENGEL, Politecnico di Torino); Paolo Maschio, Antonia Spanò (Laboratorio di Geomatica, Politecnico di Torino); Fabrizio Antonelli (Laboratorio LAMA-Laboratorio di Analisi Materiali Antichi, Università IUAV di Venezia)

disegni
Elena Canè

« INDICE GENERALE

L'edizione 2016 di *Restituzioni* ha fornito l'occasione per il salvataggio estremo di una scultura egiziana di età ramesside, un naoforo dedicato agli dei Osiri, Isi e Horo da Amenmes e Reshpu, due alti funzionari del tempio di Amon a Tebe. La statua, conservata presso il Museo Civico Archeologico di Bologna (MCABo EG 1821), è interessante non solo da un punto di vista tipologico, stilistico e testuale, ma anche per le vicende collezionistiche che l'hanno portata dall'Egitto a Bologna e per i numerosi restauri succedutisi nel tempo allo scopo di interrompere il degrado del calcare egiziano in cui è stata scolpita. L'attuale intervento è stato preceduto dallo studio del monumento e da una ricerca d'archivio finalizzata a ricostruire le tappe di un processo degenerativo che interagisce con la storia sia del collezionismo – e di conseguenza con i contesti ambientali in cui la statua è venuta a trovarsi – sia delle tecniche e dei materiali adottati a fini conservativi. Le informazioni ottenute sono state fondamentali per definire le indagini diagnostiche preliminari e il tipo di restauro con il quale ci si prefigge di restituire al pubblico una statua trasferita nei magazzini del museo negli anni Novanta del secolo scorso.

La statua di Amenmes (*Jmn-mś*) e Reshpu (*Rśpw*) appartiene a un tipo scultoreo con destinazione prevalentemente templare che mostra una persona genuflessa e recante dinnanzi a sé un *naos* (tempietto o edicola) con immagini divine. Le statue naofore di privato compaiono verso la metà della XVIII dinastia – durante il regno della regina Hatshepsut (1479-1458 a.C.) – e attestano la devozione dei loro dedicanti nei confronti di varie divinità. Il privilegio di deporre una statua in un'area sacra, riservato solo ad alcune categorie di egiziani di rango molto elevato, permetteva all'offerente di partecipare al culto giornaliero del tempio e, di conseguenza, all'eterno ciclo cosmico di rinascita divina.

La statua di Bologna (PM VIII/2, n. 801-636-030), scolpita nel calcare per giustapposizione di volumi essenziali, ne rappresenta una delle possibili varianti. Il naoforo indossa un lunga tunica dalla corte maniche svasate con sovrapposta una gonna vaporosa che ricopre il corpo sino alle caviglie. All'abito privo della tradizionale plissettatura si contrappone la resa dettagliata della parrucca a fitti boccoli, dell'ampio collare *usekh* e dei tratti anatomici dell'offerente. Lo stesso può dirsi per la forma geometrica del *naos*, un parallelepipedo privo di modanature o cornici, che solo le figure a mezzo tondo di Osiri, Isi e Horo arricchiscono sulla fronte. Labili tracce della policromia originaria sono ancora visibili sull'alto torace, sul viso e sulla parrucca dell'offerente, così come sul pilastrino, sulla base e sulle immagini divine. Due colonne di testo sul pilastrino dorsale e una riga di testo sulla fronte e sui lati della base, che contengono le tradizionali formule di offerta, permettono di identificare i dedicanti: Amenmes e Reshpu. La colonna di destra sul pilastrino e il testo che si sviluppa sul lato destro della statua, a partire da un segno *ankh* al centro della fronte della base, recano le formule a nome di Amenmes, mentre le iscrizioni sul lato sinistro quelle a nome di Reshpu. I testi a nome di Amenmes recitano: sul pilastrino «Un'offerta che il sovrano fa a Osiri, signore dell'eternità, [affinché] egli conceda una bella durata per il *ka* dello scriba reale e grande maggiordomo, Amenmes, giusto di voce»; sulla base «Un'offerta [che il sovrano fa a Horo ... e a Isi... (affinché) essi concedano] buoi e volatili per il *ka* del grande sovrintendente alle mandrie di Amon, Amenmes, [giusto di voce]». I testi a nome di Reshpu recitano invece: sul pilastrino «Un'offerta che il re fa a Horo, protettore di suo padre, e a Isi, madre divina, [affinché] essi concedano vita, forza e salute per il *ka* dello scriba reale e grande maggiordomo, Reshpu»; sulla base «Un'offerta che il sovrano fa a Osiri, [...]



Dopo il restauro, visione frontale



Prima del restauro, visione frontale

signore dell'eternità, sovrano degli dei, [affinché] egli conceda [...] di Amon, Reshpu, giusto di voce». A causa delle numerose lacune e integrazioni di restauro, i geroglifici incisi sulla base sono stati interpretati in modi parzialmente diversi rispetto a quanto proposto in questa sede. In particolare, non è mai stato rilevato il titolo «grande sovrintendente alle mandrie di Amon» riferito ad Amenmes (cfr. **Kitchen 1989**, p. 142, n. 2). Considerata la perfetta corrispondenza della titolatura dei due personaggi sul pilastrino, non si può escludere che lo stesso accadesse anche sulla base della scultura, per quanto non sia possibile dimostrarlo. Va inoltre segnalata l'attribuzione reiterata del naoforo al solo Amenmes (**Chabas 1870**, p. 8; **Curto 1961**, pp. 74-75, n. 32) o Amenmes Rescef (**Pernigotti 1980**, pp. 49-51, n. 17, tavv. LXII-LXIV), ipotesi che la pubblicazione di una stele centinata del British Museum ha confutato (EA 161; **Bierbrier 1982**, n. 161, tavv. 52-53).

La stele, a nome di entrambi i personaggi, aiuta a circoscrivere l'area di provenienza e il periodo di esecuzione della scultura di Bologna, oltre a definire meglio il tipo di relazione esistente tra Amenmes e Reshpu. La lunetta della stele mostra in posizione centrale il cosiddetto feticcio o reliquario di Osiri con a sinistra la dea Isi seguita da Reshpu e a destra il dio Horo seguito da Amenmes. Tale iconografia rimanda con sicurezza al santuario di Osiri ad Abido – forse a una cappella familiare edificata nei pressi del tempio, nella cosiddetta «terrazza del dio» –, a cui potrebbe essere stata destinata anche la statua di Bologna, che reca la stessa triade osiriaca sulla fronte del *naos* (cfr. anche British Museum EA 1377; **Frood 2007**, pp. 166-170, n. 28). Il campo inferiore della stele è diviso al centro da una linea verticale, verso la quale convergono figure maschili e femminili disposte su tre registri e con le mani alzate in gesto di adorazione. Le iscrizioni a corredo delle immagini specificano nome, titolo e legame parentale con Reshpu nei registri di sinistra, con Amenmes nei registri di destra. Alcune incertezze interpretative del testo, in particolare l'epiteto «sua madre» attribuito a più donne, impediscono di stabilire il preciso rapporto parentale esistente tra i due dedicanti che si ipotizza potessero essere zio e nipote oppure cugini, entrambi facenti parte del personale del tempio di Amon a Tebe. Sempre la titolatura di molti dei personaggi raffigurati, strettamente connessa al tempio di Amon a Tebe, conferma l'ambito alto-egiziano del nucleo familiare e dei due monumenti. La menzione nel primo registro a destra del titolo «capo-stalliere della grande stalla di Ramesse-miamun», che include il nome del sovrano Ramesse II (1279-1213 a.C.) (cfr. **Ashmawy 2014**, pp. 126-127, A.II.4 e pp. 133-134), e lo stile di esecuzione datano la stele, e di conseguenza la statua, alla XIX dinastia.

Giuseppe Nizzoli, cancelliere presso il consolato d'Austria in Egitto dal 1818 al 1828, fornisce la prima descrizione della statua di Amenmes e Reshpu nel suo *Catalogo Dettagliato della Raccolta di Antichità Egizie*, stampato ad Alessandria d'Egitto nel 1827 (**Nizzoli 1827**). Il cancelliere, già noto per avere creato e venduto altri due prestigiosi nuclei di antichità egiziane, di lì a pochi anni avrebbe trovato nel pittore bolognese Pelagio Palagi l'acquirente per questa sua ultima raccolta (**Picchi 2015**, pp. 132-137). Dopo la sottoscrizione del contratto di compravendita tra Nizzoli e Palagi avvenuta a Milano il 3 giugno 1831 alla presenza del notaio Luigi Clerici e di due testimoni, Carlo Zardetti e Angelo Lamperti (BCABo, Sez. Mss. e Rari, F.S. Palagi, Cart. 31, fasc. 2, lett. a), le antichità furono trasferite nella residenza milanese del pittore, al numero 8 rosso in contrada di San Vincenzino presso casa Brioschi, e sistemate in un magazzino di cui esiste una planimetria piuttosto dettagliata (BCABo, Sez. Mss. e Rari, F.S. Palagi, Cart. 31, fasc. 2, lett. g, n. 7; **Picchi 2006**, pp. 181-183). Il disegno, attribuibile a Palagi, indica con un generico «Statua» dove furono collocate le tre sculture maggiori della collezione, tra le quali va incluso il naoforo di Amenmes e Reshpu.

Diversamente da quanto avviene per altri oggetti della raccolta Nizzoli, a questa data non risultano annotazioni riguardanti uno stato conservativo precario della scultura, che rimarrà a Milano assieme alle altre antichità egiziane anche dopo il trasferimento di Palagi a Torino su richiesta di Carlo Alberto di Savoia (1832). Lo stesso può dirsi per quanto riguarda l'inventario *Elenco degli oggetti d'arte e di antichità e mobiliare esistenti nel Museo di Pelagio Palagi* (ASCBo, Scritture private 1859-1860) che fu redatto nell'agosto del 1860, subito dopo la morte del pittore, allo scopo di predisporre il passaggio del suo intero patrimonio alla città di Bologna.

La prima segnalazione di un cattivo stato conservativo della scultura risale a non molti anni dopo e si deve all'egittologo François J. Chabas. Lo studioso, incaricato dal ministro dell'istruzione pubblica fran-



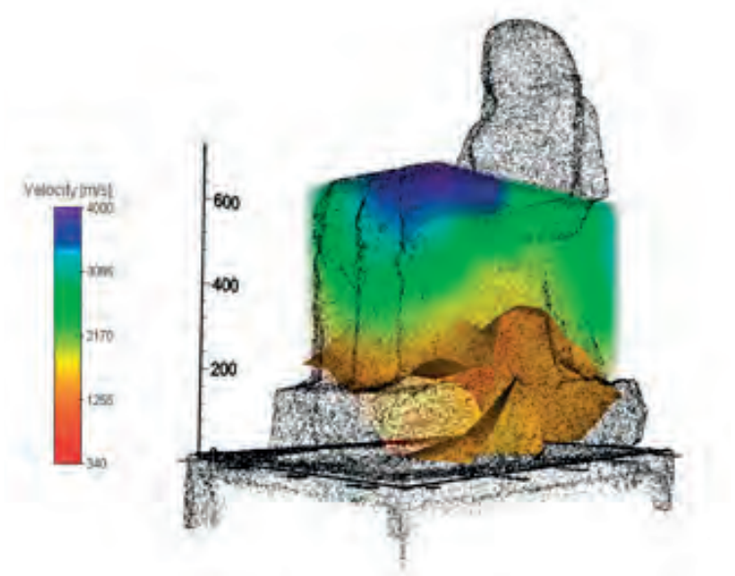

Prima e dopo il restauro, visione laterale sinistra



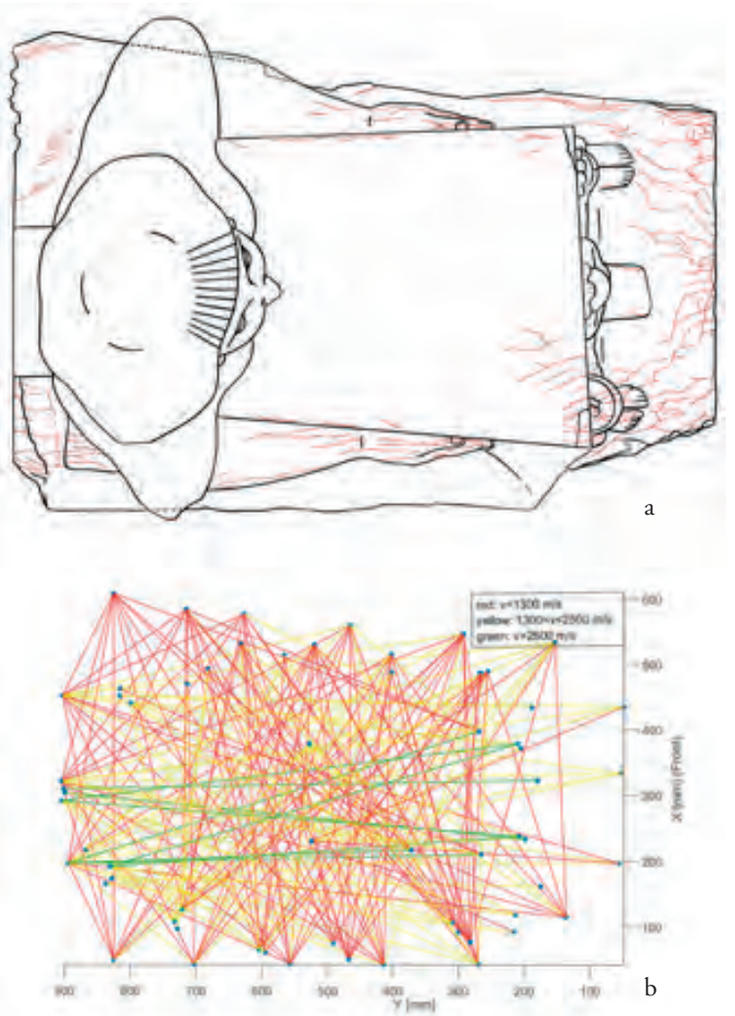

Prima e dopo il restauro, visione laterale destra



Durante il restauro, distacco di alcuni grandi frammenti alla base della scultura, adesi in precedenza con adesivo vinilico e gesso



Modello finale di velocità ottenuto tramite inversione tomografica. La superficie marrone chiaro, interna al rendering volumetrico delle velocità, corrisponde all'isosuperficie a 1500 m/s; il volume al di sotto di questa superficie ha velocità di propagazione inferiori a 1500 m/s



a) Disegno (visione dall'alto) che mostra le fessurazioni della statua con andamento parallelo in direzione fronte-retro; b) tracciati (visione dall'alto) indicanti la velocità di propagazione delle onde ultrasoniche nel volume della statua

cese di studiare le collezioni egiziane presenti nei musei italiani, nel settembre 1869 visita Bologna rimanendo stupefatto dalla ricchezza inaspettata di un «Musée ignoré» e, al contempo, dall'inappropriata sistemazione dei materiali palagiani in un corridoio di accesso ad alcune sale della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, passaggio aperto sul lato della corte interna del palazzo. Chabas attribuisce all'umidità e alle temperature non controllabili di questo ambiente il degrado di alcuni monumenti in pietra e, in particolare, del naoforo che ha già perduto gran parte dell'iscrizione incisa sul perimetro della base (**Chabas 1870**). Difficile a dirsi però se questo degrado inizi a seguito dell'esposizione della scultura nel palazzo della biblioteca o se un processo già in corso venga accelerato, aggravato dalle nuove e non idonee condizioni ambientali. Solo nel 1871 la statua, assieme alle altre antichità egiziane di Palagi, trova migliore collocazione nella prima delle sale adibite al Museo Civico, che Ariodante Fabretti allestisce sempre all'interno della Biblioteca Comunale in occasione del V Congresso di Antropologia e Archeologia Preistoriche (**Morigi Govi 1984**). Lo studio dei materiali egiziani è da lui affidato all'egittologo Francesco Rossi, che fornisce la prima traduzione dei testi ancora leggibili sul naoforo (***Cenni storici sul Museo Civico di Bologna*** **1971**, in particolare p. 43, n. 1059).

La scultura resta esposta in quella sede sino al 1881 quando si inaugura il Museo Civico presso l'attiguo Palazzo Galvani. Le antichità egiziane vi occupano le sale III-V del primo piano, dove sarà trasferita anche la statua a nome di Amenmes e Reshpu. La descrizione che ne fa allora il primo curatore della collezione egiziana, Giovanni Kminek-Szedlo (**Kminek-Szedlo 1895**), ripete quanto era già stato scritto da Rossi.

In occasione del riallestimento della collezione egiziana al piano





Prima e dopo il restauro, visione posteriore

interrato di Palazzo Galvani, nel 1994, la statua viene ritirata nei depositi del museo a causa dello stato conservativo sempre più precario.

Per quanto il degrado della scultura desti molta preoccupazione sin dall'Ottocento, datano agli anni Sessanta del secolo successivo i soli documenti rinvenuti che ne attestano i primi interventi conservativi. Di attribuzione incerta è un consolidamento piuttosto grossolano della base evidente in una foto edita nel 1961 (**Curto 1961**). Al 1962 o agli anni successivi risale invece un vero e proprio restauro della scultura, affidato ad Ancilla Cacace. Alcune foto in bianco e nero evidenziano il permanere di fragilità nella parte inferiore della statua, nonostante i consolidamenti e le integrazioni della nota restauratrice romana.

Nel tentativo di interrompere un degrado lapideo favorito anche dalle tecniche e dai materiali non idonei utilizzati in questi primi restauri, nel 1994 la scultura è sottoposta a un nuovo intervento conservativo a cura di Pietro Tranchina. La pulitura, il consolidamento, le integrazioni e le stuccature di efficace restituzione estetica migliorano l'aspetto del naoforo ma non interrompono un processo degenerativo che appare oramai irreversibile.

L'attuale restauro rappresenta quindi un estremo tentativo per salvare una delle sculture maggiori della collezione bolognese. L'insorgere di spessi strati di efflorescenze biancastre e lanuginose sul pilastrino dorsale e sulla metà inferiore della scultura – sia in aree attigue alle integrazioni di restauro sia in aree apparentemente non interessate a precedenti fenomeni di degrado –, così come il manifestarsi di nuove e profonde fessurazioni ad andamento parallelo, esfoliazioni superficiali, lesioni, microfratture, distacchi e crolli di scaglie hanno reso urgente questo intervento. Lo stesso vale per le ampie opacizzazioni di colore grigio, le spesse colature di un giallo traslucido in corrispondenza di microfessurazioni o lesioni e il diffuso viraggio cromatico verso il giallo visibili in superficie. Il restauro è stato affidato a Cristina del Gallo, supportata nelle indagini diagnostiche pre-

liminari dagli specialisti di alcuni rinomati centri di ricerca italiani.
L'Opificio delle Pietre Dure si è occupato della mappatura delle sostanze utilizzate in occasione dei precedenti restauri nel tentativo di definirne la stratificazione, ma soprattutto i fenomeni degenerativi nell'interazione con il calcare. In contemporanea sono state campionate anche le scarse tracce di cromia originaria che hanno attestato l'utilizzo preponderante di pigmenti di tipo argilloso (terre e ocre) per i gialli e le varie tonalità del rosso, oltre a un nero a base di carbonio, applicati sia in maniera diretta sulla pietra sia su un sottile strato preparatorio a gesso.
Le analisi condotte dal laboratorio LAMA dell'Università IUAV di Venezia hanno invece permesso la caratterizzazione petrografica del calcare. La roccia, di colore biancastro tendente al crema chiaro e a grana molto fine, ha rivelato una composizione calcareo-carbonatica derivante dalla presenza diffusa di micrite (calcite microcristallina) nella cui massa risultano dispersi vari microfossili ('micrite' fossilifera). All'interno del fango micritico sono attestati ossidi di ferro ematitici, cristalli di quarzo detritico e romboedri di dolomite. Alla presenza abbondante di cloruri (cloruro di sodio e di potassio), la cui cristallizzazione e solubilizzazione originano importanti fenomeni degenerativi della pietra, oltreché alla presenza di solfato di calcio bi-idrato, è correlabile gran parte delle efflorescenze biancastre e lanuginose superficiali.
Il naoforo è stato sottoposto anche a indagini ultrasoniche dal laboratorio ENGEL del Politecnico di Torino per verificare l'eventuale persistenza delle fratture visibili in superficie anche all'interno, partendo dal presupposto che la velocità di propagazione di un impulso ultrasonico diminuisce in un mezzo – in questo caso il corpo della statua – con fratture aperte o riempite con malta. Nella parte inferiore della statua la velocità di propagazione è risultata minore di 1500 m/s rispetto ai 3500-4000 m/s di un calcare sano e compatto, soprattutto in direzione destra-sinistra. Una anisotropia costitutiva del materiale (piani di sedimentazione della roccia ruotati di 90° rispetto alla loro giacitura per l'esecuzione della scultura e paralleli alla direzione fronte-retro) e una porosità all'origine relativamente alta potrebbero essere responsabili del coefficiente piuttosto elevato di imbibizione (facilità di far permeare i liquidi nei pori della roccia) e della facilità a fratturarsi in piani sub-verticali in direzione fronte-retro di questo calcare.
Al fine di bonificare la scultura dai materiali che hanno favorito e accelerato il degrado del calcare, si è deciso di rimuovere per quanto possibile tutti i materiali non traspiranti e igroscopici utilizzati in occasione dei vecchi restauri. Si è quindi sperimentata una diversa modalità di intervento tramite la scelta di consolidanti, adesivi e integrativi dalle caratteristiche meccaniche e chimiche le più simili a quelle della roccia originaria e che non interagiscono con i sali presenti nella roccia, effettuando un restauro che potremmo definire antico e/o 'debole' (cfr. **Garland, Twilley 2010**).
Dopo il fissaggio delle minute e sottili scaglie di pietra in pericolo di crollo, perché sollevate dall'azione meccanica dei sali igroscopici fuoriusciti e ricristallizzati, l'intera scultura è stata preconsolidata con nanocalce in alcol isopropilico. Questa è in grado di rinforzare la materia senza occluderne completamente le porosità in quanto simile per caratteristiche al calcare. Le poche isole di cromia originaria, invece, sono state fissate con resina acrilica Paraloid B72 in acetone al 4%, facilmente reversibile.
Eliminati tramite spolveratura con pennelli e spugne i depositi incoerenti, si è cercato di rimuovere le sostanze acriliche, siliconiche e viniliche applicate quale protettivi e consolidanti, in quanto non traspiranti e causa delle principali alterazioni cromatiche. Le vecchie stuccature, che hanno favorito l'insorgere di efflorescenze di cloruri e di solfato di calcio, sono state asportate meccanicamente e risarcite con malta di profondità a base di grassello di calce stagionato e pozzolana grossolana. Nelle grandi cavità alla base il naoforo è stato rinforzato da frammenti di mattone così da reggere meglio il peso delle volumetrie superiori meno porose. La malta premiscelata Ledan, prodotta con pozzolana superventilata e calce naturale impalpabile con additivi fluidificanti, è stata usata sia come riempitivo nelle lesioni e nelle zone di esfoliazione sia come debole adesivo per i frammenti caduti o pericolanti. Le stuccature di finitura estetica sono state eseguite con malta a base di grassello di calce stagionato, miscelato con polvere di marmo e sabbia. Gli inerti sono stati scelti e modulati per colore e granulometria a seconda delle particolari zone da ricostruire.
Per agevolare l'eventuale fuoriuscita dei sali igroscopici presenti in abbondanza all'interno del calcare ed evitare una loro migrazione profonda all'interno del corpo della scultura, si è deciso di non utilizzare alcun tipo di protettivo. Esponendo la statua a fine restauro in un ambiente rigorosamente controllato da un punto di vista igrometrico (UR nell'intervallo 50±5%, ottimale per i cloruri di sodio che solubilizzano al 75% di UR), si considera di prevenire tale fenomeno (cfr. Garland, Twilley 2010, p. 127).

Bibliografia

Nizzoli 1827, III.1; **Chabas 1870**, pp. 6 e 8; **Curto 1961**, pp. 74-75, n. 32; ***Cenni storici sul Museo Civico di Bologna* 1971**, in particolare p. 43, n. 1059; **Pernigotti 1980**, pp. 49-51, n. 17, tavv. LXII-LXIV; **Bierbrier 1982**, n. 161, tavv. 52-53; **Kitchen 1989**, p. 142, n. 2.

2. *Bronzetti egizi da collezione*
Epoca Tarda della storia egiziana (712-332 a.C.), epoca romana (30 a.C. - 395 d.C.), *ante* 1795

tecnica/materiali
fusione di lega di rame (bronzo, ottone)

dimensioni
varie (max 12 × 3 cm, min 3 × 1 cm)

provenienza
collezione Girolamo Zulian, collezione Girolamo Ascanio Molin, collezione Teodoro Correr

collocazione
Venezia, Museo Archeologico Nazionale (Br 191, Br 218, Br 228-229, Br 230-238, Br 246-247, Br 249-250, Correr XI, 822, Correr XI, 825-827, Correr XI, 925-927, Correr XI, 931-932, Br 328 Correr, Br 488 Correr, Br 543 Correr, Br 501 Correr)

scheda
Michela Sediari, Martino Gottardo

restauro
Paolo Belluzzo con la collaborazione di Merj Nesi e Livio Nappo

con la direzione lavori di Michela Sediari e la direzione tecnica di Serena Bidorini

indagini
Simone Porcinai, Andrea Cagnini, Monica Galeotti, Alessandra Santagostino Barbone (Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Laboratorio Scientifico), Luigi Vigna (Opificio delle Pietre Dure di Firenze, direzione tecnica al restauro dei materiali archeologici)

Dei trenta bronzetti egizi del Museo Archeologico di Venezia, oggetto dell'intervento di restauro, diciassette appartengono alla collezione Girolamo Zulian, legata nel 1795 allo Statuario Pubblico della Serenissima, nucleo storico del museo; sette alla collezione Girolamo Ascanio Molin e sei alla collezione Teodoro Correr. I materiali archeologici di queste ultime raccolte, affidate, rispettivamente nel 1813 alla Biblioteca Reale di San Marco e nel 1830 al Comune di Venezia, dal 1939 sono in deposito al museo.
Il patrizio veneziano Zulian (1730-1795) fu esponente di spicco della cultura europea, politico e diplomatico di successo (ambasciatore presso la Santa Sede dal 1779 al 1783 e poi fino al 1788 a Costantinopoli), ma anche mecenate illuminato, protettore e amico fra gli altri di Canova, suo personale restauratore, consulente, mediatore. La collezione era ispirata ai principi illuministi, ma aperta alle influenze neoclassiche e rispondente ai suoi gusti estetici: nell'ambito dei duecento oggetti (marmi, cammei, vasi, bronzi) legati allo Statuario, acquistò il piccolo nucleo di *aegyptiaca* sul mercato antiquario romano o direttamente nel Levante e in Egitto a partire dal 1792-1793. A differenza dei suoi contemporanei, oggetto principale della sua passione rimasero sempre le testimonianze del mondo classico, acquistate spesso proprio con le 'anticaglie egizie' come merce di scambio (**Favaretto 2002**, pp. 220-225; **De Paoli 1998**; **Materassi 2006**).
Le collezioni di Molin (1738-1814) e Correr (1750-1830) di quadri, sculture, ceramiche, gemme, monete, medaglie, manoscritti, stampe, libri, serie minerologiche e animali imbalsamati, scaturivano dal desiderio di salvaguardare il patrimonio culturale della caduta Repubblica, mentre si smembravano e svendevano celebri raccolte private e si sopprimevano gli enti religiosi: Molin, importante uomo politico, patriota, letterato, non propositivo come lo Zulian sulla scena culturale europea, ma nemmeno completamente alieno dalle influenze illuministiche che per taluni aspetti permearono anche la sua collezione di famiglia (**Gambier 1988**, pp. 91-94; **Della Frattina, 1992-1993**); Correr, patrizio, ma di modesti mezzi, lasciati gli impieghi pubblici, assunse il collare d'abate proprio per dedicarsi alla creazione dell'erudita, poliedrica ed enorme raccolta che da lui prese il nome, destinata a divenire il nucleo dell'attuale Museo Civico (**Romanelli 1988**; **Zorzi 1988a**, pp. 155-157)
M.S.

I bronzetti, già oggetto di schedatura e studio nell'ambito del progetto EgittoVeneto (**Ciampini, Zanovello 2012** e **Artico, Ceselin 2012**) e già oggetto di studio (**Ciampini, Gottardo 2012**), rientrano nella categoria degli *ex voto*, ossia oggetti prodotti con il fine specifico di essere donati alla divinità o come impegno affinché la stessa ne esaudisca le richieste ovvero come un riconoscimento per una grazia ricevuta.
Nell'insieme offrono una raccolta di alcune tra le principali divinità del *pantheon* egizio.
Dal punto di vista cronologico, fatta eccezione per i due falsi moderni (Br 228 e Br 232), le statuette risultano molto omogenee e quasi tutte risalenti all'Epoca Tarda (712-332 a.C.) o all'epoca romana (30 a.C. - 395 d.C.). Il fatto non stupisce tenendo presente la proliferazione di manufatti di questo tipo nell'ultima parte della storia faraonica; gli *ex voto*, in particolare quelli in bronzo, diventano merce facilmente reperibile e prodotta in quantitativi piuttosto elevati, quasi 'in serie'. In linea generale, quindi, a fronte di oggetti di fattura pregevole, vi sono alcuni bronzetti che risultano più poveri, frutto di un lavoro eseguito in modo più sbrigativo oppure realizzati con matrici particolarmente usurate; non fanno eccezione in questo senso i pezzi del Museo Archeologico Nazionale di Venezia, nel quale vi sono alcuni bronzetti 'standard' e altri di particolare pregio.
Infine si deve aggiungere il gusto personale del collezionista, il quale non necessariamente doveva essere spinto all'acquisto degli oggetti stilisticamente meglio eseguiti. Il restauro ha contribuito anche in questo senso a riavvicinare le statuette all'aspetto che dovevano avere al momento dell'acquisto, circa duecento anni fa.
Essendo il bronzo un materiale non indigeno, la presenza di oggetti enei in Egitto si diffonde in modo progressivo nel corso della storia faraonica: le prime attestazioni risalgono alla IV Dinastia (2570-2450 a.C.); vi è poi un modesto incremento nel corso del Medio Regno (1991-1640 a.C.) per diventare molto diffuso dalla XVIII Dinastia (1550-1295 a.C.), quando inizia la produzione vera e propria. Alcuni studi, basati sull'analisi delle decorazioni di alcune tombe del Nuovo Regno (come ad esempio quella di Rekhmira a el-Qurna in cui sono raffigurati operai al lavoro, **Shaw 2012**, p. 150), attesterebbero l'introduzione della fusione del bronzo attorno al 1500 a.C.
Il termine 'bronzo' viene oggi utilizzato in modo generico per indicare diverse tipologie di leghe, con preponderanza di rame sullo stagno (9-10%); tuttavia in antichità la proporzione era molto più variabile, con un *range* addirittura tra il 2 e il 16% (Rieder 1981).
La presenza di stagno, oltre che



Br 229 *Br 233* *Br 234* *Br 235* *Br 236* *Br 237* *Correr XI, 825* *Correr XI, 826* *Correr XI, 827* *Correr XI, 926* *Correr XI, 931* *Correr XI, 932*

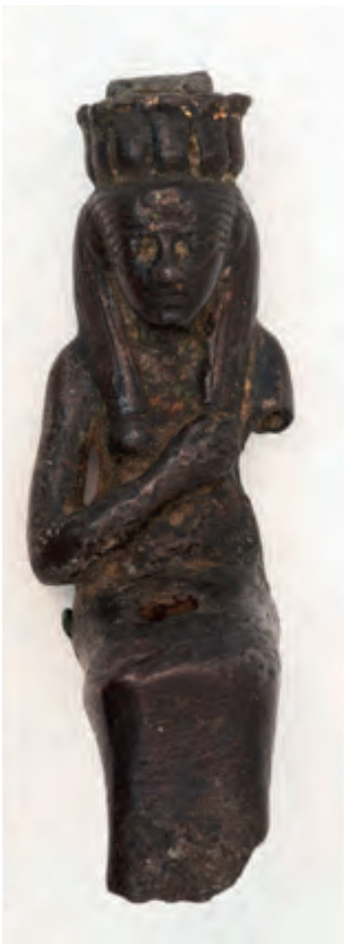


Correr XI, 926 *Br 191* *Br 247* *Br 230* *Br 231* *Br 328 Correr* *Br 238* *Br 488 Correr* *Correr XI, 927*



Br 246 *Correr XI, 925* *Br 543 Correr* *Br 250* *Br 249* *Br 501 Correr* *Br 218* *Br 232* *Br 228*

Dopo il restauro, insieme dei bronzi





Prima e dopo il restauro, Iside *(Br 191)*





Prima e dopo il restauro, Amon *(Correr XI, 925)*





Prima del restauro, Horo *(Correr XI, 927)*

essere dovuta alla qualità nella selezione delle componenti della lega, era anche fondamentale nel processo di fusione: una maggior presenza contribuiva ad abbassare drasticamente la temperatura per raggiungere il punto di fusione (**Lucas 1962**, p. 217).

La tecnica utilizzata più di frequente per la realizzazione di statuette in bronzo è quella della 'cera persa', che consisteva nella realizzazione di un modellino in cera, chiuso in un conglomerato di argilla forato alle estremità (o in più punti) che asciugandosi formava il calco: il metallo fuso, penetrando, scioglieva la cera andando a prendere la forma della matrice. Alcuni oggetti potevano essere cavi predisponendo un'anima in materiale organico o terra dentro il modellino in cera. Straordinario esempio di questa tecnica è il bronzetto Br 191 perché, eccezionalmente, abbina entrambe le tecniche: la parte del busto è piena, mentre la parte superstite delle gambe è cava e conserva ancora parte della terra di fusione all'interno. Solo a seguito del restauro si è potuto constatare che l'oggetto sembra essere stato realizzato in due momenti differenti e quindi saldato, come anche a parte è stata prodotta la porzione sommitale del modio.

Oltre alla cera persa veniva anche utilizzata la tecnica della colatura all'interno di due (o più) valve, impiegata per realizzare i bronzetti più semplici, caratterizzati da poco 'movimento', come le figure di divinità stanti: a questa categoria quindi si può ascrivere gran parte dei materiali oggetto del restauro, quanto meno tutti quelli che hanno il tenone (fusi capovolti) e i due esemplari in cui si intravedono le bave nel punto di contatto delle due valve (Correr XI, 931 e Correr XI, 826). Gli oggetti di migliore fattura venivano poi rifiniti a cesello e impreziositi con parti rivestite in foglia d'oro.

La provenienza da collezione dei bronzetti impedisce di offrire indicazioni precise circa i loro luoghi di origine: mancando anche i dati relativi ai luoghi di acquisto, l'analisi stilistica e della tecnica di realizzazione sono le uniche informazioni che possono contribuire a una localizzazione geografica di massima.

Ad esempio, per quanto riguarda i bronzetti raffiguranti Osiride, Günter Roeder nota che, a seconda che le statuette siano state



Prima e dopo il restauro, sovrano inginocchiato (Br 229)



Durante il restauro, sovrano inginocchiato (Br 229), particolare

prodotte in Alto, Medio o Basso Egitto, la posizione delle braccia e delle mani varia: schematicamente si può dire che in Basso Egitto le mani sono sovrapposte (Br 234), in Medio Egitto stanno opposte sul petto mentre in Alto Egitto le braccia sono incrociate (**Roeder 1937**).

La massiccia attestazione di Osiride nelle collezioni dei musei del mondo (numericamente molto presente anche nei fondi veneziani) sottolinea la popolarità del culto del dio che è protagonista di un mito noto grazie alla versione greca di Plutarco, in cui viene ucciso dal fratello Seth e riportato in vita attraverso le arti magiche della sposa Iside, con la quale genera un figlio, Horo, che sarà il suo erede. Tra i bronzetti veneziani Horo è rappresentato, oltre che nella sua forma di infante (Arpocrate), anche come divinità matura (Correr XI, 927 e Br 488 Correr). Osiride è rappresentato sempre mummiforme, con la corona bianca fiancheggiata da due piume e i tipici attributi quali scettro e flagello: è quindi considerato sovrano dell'aldilà, proprio come si evince dalle scene di psicostasia riprodotte nei papiri che riportano il capitolo 125 del *Libro dei Morti*. Il dio diviene un modello che si ripete per ogni individuo: la morte lo accomuna a Osiride e solo identificandosi col dio e superando il giudizio divino, il defunto può accedere al mondo dei giusti.

Iside, sposa di Osiride, è raffigurata mentre allatta (Br 191); sembra che questo particolare ruolo di maternità della dea prenda piede soltanto a partire dal I millennio a.C., mentre precedentemente era svolto da altre divinità, come ad esempio Mut (**Wilkinson 2003**). È inoltre interessante notare l'affinità dell'iconografia di Iside con quella cristiana della Vergine e il Bambino (**Aubert 2001**).

Di particolare interesse è il bronzetto Br 229, raffigurante un sovrano inginocchiato. Lo stato di conservazione non è buono: solo a seguito del restauro si sono potuti apprezzare alcuni elementi dell'iconografia: porta il *nemes* che ricade sul petto, sulla schiena è ben visibile l'appendice posteriore mentre sulla fronte si distingue ancora l'ureo. Il sovrano indossa un semplice gonnellino pieghettato e richiuso anteriormente, è inginocchiato e poggia il peso del corpo sui talloni. Trova paragoni con statue in pietra (anche di dimensioni considerevoli) che raffigurano il sovrano colto nell'atto di offrire alla divinità una coppia di vasetti d'offerta '*nw*'. Per l'esemplare di Venezia, invece, si deve ricercare il confronto piuttosto con un bronzetto proveniente da Saqqara (scavi di Emery presso l'area del Serapeo, **Hill 2004**, p. 98 e tav. 27) e conservato al Museo del Cairo (JE91434): infatti, nonostante le braccia risultino mancanti a partire da poco sotto la spalla, l'inclinazione delle stesse suggerisce che non dovessero stare distese lungo i fianchi e adagiate alle gambe. Non vi è traccia delle stesse nelle cosce, probabilmente erano piegate e teneva tra le mani un amuleto. La posa 'in ginocchio' di queste statuette mette in risalto l'interazione diretta in essere tra il sovrano e le divinità. Il re, così raffigurato, si mostra nel suo duplice ruolo: da una parte come rappresentante di tutto l'Egitto di fronte agli dèi, dall'altra come egli stesso divinità, nel ruolo di amato figlio degli dèi (**Hill 2004**).

Amon, letteralmente «il nascosto», è uno degli dèi più famosi del *pantheon* egizio: assimilato con una delle divinità primordiali



Durante il restauro, Osiride *(Br 234)*



Dopo il restauro, Osiride *(Correr XI, 826)*



Dopo il restauro, Amon *(Br 246)*

dell'Ogdoade Ermopolitana (cosmogonia elaborata a Ermopoli, in egizio «città degli otto», che prevedeva quattro coppie di divinità primordiali), aveva il suo principale luogo di culto a Tebe. Nella collezione veneziana è rappresentato da due statuette di fattura davvero pregevole. Nella prima (Correr XI, 925) indossa una corona caratterizzata da un ureo su cui si impostano due alte piume, allo stato attuale mutile circa a metà della loro altezza, che a seguito del restauro si sono rivelate essere in origine ricoperte da foglia d'oro. Il braccio destro, quasi completamente mancante, era sollevato verso l'alto e doveva impugnare un attributo caratteristico, probabilmente un lungo flagello che è tenuto anche dalla mano sinistra portata al ventre. Il secondo esemplare (Br 246), rappresentato incedente con la gamba sinistra, indossa solo un gonnellino lungo caratterizzato da una serie di bande verticali. Le braccia sono distese lungo i fianchi con i pugni serrati, ben tratteggiati i muscoli del petto. Il volto è molto abraso, non si distingue quasi più il modellato, solo le orecchie sono evidenti; sul capo conserva parte di una corona più complessa che allo stato attuale è costituita da un basso copricapo su cui si dovevano impostare due alte piume e di cui rimane solo l'incisione orizzontale per il loro inserimento.

Vi sono poi quattro esemplari di Arpocrate, dei quali due si presentano molto simili, raffigurati seduti, nudi, con la tipica treccia della giovinezza sul lato destro del capo e le braccia distese lungo le gambe: si differenziano per le dimensioni e per il fatto che uno ha un anellino per la sospensione dietro le spalle e la treccia è parzialmente perduta (Br 230), mentre l'altro risulta completo (Br 231). L'Arpocrate Br 328 Correr è di dimensioni piuttosto considerevoli: nonostante si presenti come parte di una statua composita, non sono evidenti tracce di perni o possibili ancoraggi. Il quarto esemplare di Arpocrate (Br 238), invece, pur rispecchiando i canoni caratteristici di rappresentazione del dio, ossia un fanciullo nudo che porta il dito alla bocca, si presenta incedente e con una corona costituita da tre grandi urei rampanti al di sotto dei quali sta una coppia di corna su cui si impostano due urei più piccoli. Ventre e gambe sono rese in modo più 'molle' rispetto al solito, fatto che potrebbe proporre una datazione all'epoca greco-romana, periodo al quale forse si può ascrivere anche un esemplare di torello Api, molto rovinato, privo di corna e con il muso completamente abraso (Br 218). In stato di conservazione leggermente migliore è anche un altro Api (Br 501 Correr).

Notevole è il risultato del restauro del bronzetto della divinità panteistica (Br 543 Correr), che rappresenta un corpo umano con la testa di canide. Il retro è invece costituito da una protome di ariete al di sopra della quale si imposta un'acconciatura costituita da due alte piume di struzzo verticali, un disco solare e l'ureo. Il resto del corpo dalla cinta in giù è invece costituito da una lunga coda di volatile.

Completano la collezione un piccolo esemplare di Bes (Br 249), divinità protettrice delle partorienti solitamente raffigurato come un nano, mutilo delle gambe e con la superficie piuttosto lisciata, e un'esile statuetta di Nefertem stilizzato (Br 250), divinità originaria di Menfi, simbolo di rigenerazione: viene solitamente rappresentato come una figura umana con un fiore di loto sopra il capo.

M.G.

L'intervento di restauro, il primo documentato da quando i manufatti sono in museo, è stato importante nelle sue diverse fasi. L'iniziale distacco e conseguente esame e conservazione delle etichette storiche si è rivelato prezioso per l'attività di inventariazione digitalizzata in corso. Le preliminari analisi diagnostiche, condotte presso il Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, hanno permesso l'osservazione (con il microscopio ottico in luce diffusa e con sorgente ultravioletta) dei manufatti e dei loro prodotti di degrado e alterazione e la identificazione di questi ultimi (attraverso anche la spettrofotometria FT-IR e il microscopio elettronico a scansione). Durante questa fase, cinque bronzetti



Dopo il restauro, Arpocrate *(Br 230)*



Dopo il restauro, Bes *(Br 249)*



Dopo il restauro, Horo su colonna *(Br 488 Correr)*

hanno rivelato tracce di doratura e in alcuni sono state riconosciute patinature a mascheramento di precedenti puliture particolarmente aggressive. L'analisi poi della conduttività elettrica (con il metodo Eddy Currents) ha permesso di suddividere il gruppo in sette classi diverse, i cui esemplari più rappresentativi sono stati esaminati al microscopio elettronico a scansione per la caratterizzazione delle leghe. Si è potuto, fra l'altro, confermare per due bronzetti le datazioni in epoca moderna finora basate su elementi stilistici e in un caso individuare fasi diverse di realizzazione.

La successiva accurata e sempre al microscopio attività di pulitura, consolidamento e protezione ha ottenuto i migliori risultati possibili sul piano della conservazione e valorizzazione storico-artistica dei reperti.

M.S.

Bibliografia

Roeder 1937; **Lucas 1962**, p. 217; **Rieder 1981**; **Leospo 1985**, pp. 198-199, 201-202; **Lucchetta 1985**, pp. 43-68; **Romanelli 1988**, pp. 13-25; **Gambier 1988**, pp. 91-94; **Tombolani 1988**; **Zorzi 1988b**, pp. 136-137; 155-157; **D'Amicone 1990**; **Della Frattina 1992-1993**; **D'Amicone 1996**; **Leospo 1996**; **De Paoli 1997**; **De Paoli 1998**; **Aubert 2001**; **Favaretto 2002**, pp. 220-225; **Wilkinson 2003**; **Favaretto 2004**, pp.11-19; **Fior 2004**; **Hill 2004**, pp. 5, 98, tav. 27; **Materassi 2006**; **Meyer 2010**, p. 263-264, note 3-5; **Picchi 2010**; **Artico, Ceselin 2012**; **Ciampini, Gottardo 2012**; **Ciampini, Zanovello 2012**; **Favaretto 2012**; **Picchi 2012**; **Shaw 2012**, p.150.

3. *Manufatti metallici*
seconda metà del V secolo a.C.

tecnica/materiali
bronzo, piombo; lavorazione a martellatura e a fusione

dimensioni
oinochoe: alt. 27 cm, diam. max 14 cm, diam. piede 9,5 cm;
phiale con manico antropomorfo: lungh. 57,4 cm, alt. 5 cm, diam. orlo 31,4 cm;
podanipter con base tripode: alt. 8,3 cm, diam. orlo 35,9 cm

provenienza
Rutigliano (Bari), contrada Purgatorio, proprietà N. Didonna, tomba 78 del 22 aprile 1977

collocazione
Taranto, magazzini della Soprintendenza Archeologia della Puglia (invv. 165360, 165372, 165389)

scheda
Laura Masiello

restauro
Alessandro Ferradini, Antonio Giglio (Consorzio Kavaklik Restauro, Roma)

con la direzione di Laura Masiello

« INDICE GENERALE

L'intervento di restauro promosso nell'ambito del progetto *Restituzioni* permette di presentare al pubblico alcuni oggetti in metallo di notevole interesse storico-archeologico e di particolare pregio provenienti dalla tomba 78, rinvenuta nell'aprile del 1977 in contrada Purgatorio, a Rutigliano, centro dell'antica Peucezia il cui territorio, geograficamente compreso nella conca di Bari, si situa nella fascia costiera dell'altopiano collinare delle Murge.
La scoperta dell'estesa necropoli di contrada Purgatorio risale al 1976, quando ebbero inizio campagne di scavo sistematico che, proseguite sino al 1980, portarono al recupero di circa quattrocento sepolture di varia tipologia e di diverse centinaia di corredi, databili tra il VII e il III secolo a.C. (**De Juliis 2007**, pp. 13-16).
La tomba 78, del tipo a sarcofago di tufo, con copertura costituita da una lastra nello stesso materiale, era contraddistinta all'interno da pareti intonacate e campite in rosso. Conteneva i resti di un inumato disteso in posizione supina con gambe flesse, secondo il costume funerario japigio che in Peucezia si protrarrà sino alla conquista romana della regione. Adiacente al lato nord del sarcofago era un 'ripostiglio', piccolo vano quadrangolare rivestito di sottili lastre calcaree, destinato a contenere la suppellettile ceramica e metallica, mentre all'interno della tomba erano deposti gli oggetti relativi al corredo personale del defunto, quali le fibule in argento e ambra e in ferro, lo strumentario da fuoco e i reperti in bronzo più pregiati, l'*oinochoe* e la *phiale* con manico antropomorfo.
La complessità delle operazioni di restauro dei molti reperti in bronzo della sepoltura hanno necessariamente orientato l'intervento conservativo su un campione di manufatti metallici. La scelta è stata indirizzata, quindi, verso gli oggetti più rilevanti del corredo, per tipologia e per area di produzione, quali il *podanipter* con base tripode, deposto nel ripostiglio, e l'*oinochoe* e la *phiale* con manico antropomorfo, che contraddistinguevano il corredo interno.
La grande rappresentatività del complesso, costituito da una quantità rilevante di reperti ceramici di importazione attica e di vasi coevi di produzione indigena, e la presenza consistente di vasellame metallico non lasciano dubbi sull'appartenenza della sepoltura a un individuo di rango elevato, la cui specifica posizione sociale è evidenziata dalla reiterazione delle forme ceramiche e dalla qualità artistica degli oggetti metallici e figurati, che suggeriscono una datazione, per il contesto, nella seconda metà del V secolo a.C.
L'acquisizione di modelli culturali ellenici e l'adozione di consuetudini conviviali con consumo di bevande di pregio sono indicate dalla ricca serie di contenitori che compongono il servizio da simposio, funzionale al consumo del vino e di un pasto carneo, con una tendenza all'amplificazione che caratterizza l'esibizione funeraria delle comunità indigene (**Lippolis 2007**, pp. 5-11).
Le scene dipinte sulla ceramica attica testimoniano, inoltre, la diffusione di un vasto repertorio di immagini che rimandano allo scenario mitico del mondo greco, a cui fa esplicito riferimento il soggetto dipinto sul lato principale del grandioso cratere attico a figure rosse, contenitore per eccellenza del vino, sul quale è incentrato tutto il servizio da mensa. Inserito per consonanze di stile nelle opere ascrivibili al gruppo di artisti che si muovono intorno alla figura di Polignoto, ceramografo attico la cui attività si pone nella seconda metà del V secolo a.C. (**Lo Porto 1978**, p. 503, tav. LX, 2), il cratere a volute è dominato dalla raffigurazione, eloquente nella sua grandiosa tragicità, dell'inseguimento di Leto, madre di Apollo e di Artemide, da parte del gigante Tityos che, armato di scudo circolare e di corta spada, tenta di farle violenza su istigazione di Era (***Andar per mare* 1998**, p. 68).
Al servizio ceramico, organizzato in un sistema complesso di forme funzionali di vasi per contenere, mescere e bere il vino, ai quali si affiancano prodotti di fabbriche locali, tra i quali è la pregevole *nestoris* con scene figurate, bene di lusso e forma cerimoniale ascrivibile alla produzione peuceta di "stile misto", si aggiunge il ricchissimo vasellame metallico. Questo ripropone forme e strumenti utilizzati per la cottura delle carni, arrostite sugli spiedi, o bollite nei calderoni e nei lebeti, in parte riferibili ad *atelier* magnogreci, in parte ai grandi centri di lavorazione del metallo in Grecia, a ulteriore testimonianza dell'intensità dei traffici e delle ampie relazioni intrattenute con il mondo ellenico dalla clientela indigena peuceta negli anni centrali del V secolo a.C. In questi un ruolo di rilievo ha rivestito l'attività commerciale ateniese nell'Adriatico, legata all'importazione di grano e delle altre risorse offerte dalle fertili terre della Peucezia, in cambio di ceramiche e di altri oggetti di artigianato artistico, tra i quali trovano posto i recipienti di varia foggia presenti nelle sepolture della necropoli (**Lo Porto 1976**, pp. 744-745).
Tra i reperti bronzei della tomba



Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante il restauro, phiale*, integrazioni*

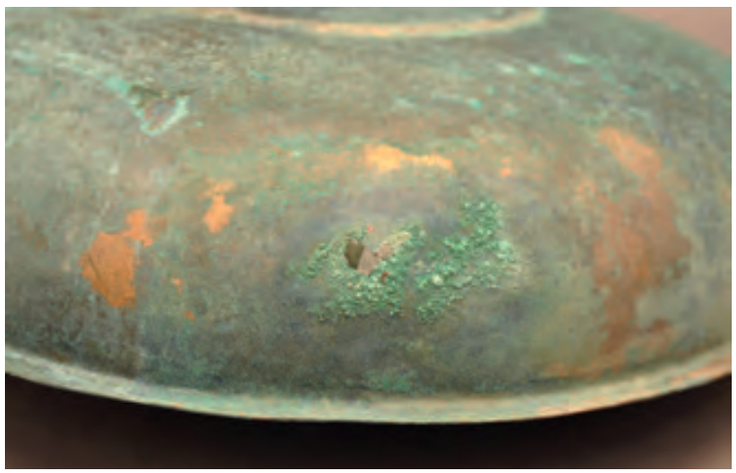


Dopo il restauro, phiale *e manico antropomorfo*

78, l'*oinochoe* trilobata con ansa configurata costituisce l'elemento di spicco del corredo personale del defunto per l'alto livello qualitativo e per le caratteristiche plastiche e formali che la qualificano come oggetto di particolare pregio, riferibile alla seconda metà del VI secolo a.C., tesaurizzato e forse caricato di valore simbolico. Il corpo ovoidale, realizzato da una sola sottile lamina tirata a martello, sulla quale l'intervento di restauro ha riportato in luce il colore dorato della superficie originaria, si alloggiava, con il fondo convesso, nel piede, costituito da un elemento troncoconico decorato da una dentellatura a rilievo, da linguette e da modanature orizzontali, fuso a parte e successivamente saldato al vaso; all'interno, un'anima in piombo aumenta la stabilità del vaso, a causa del notevole peso dell'ansa e dello squilibrio tra il diametro della base e l'altezza totale del manufatto. L'elemento qualificante dell'*oinochoe* è costituito dall'ansa verticale a nastro, realizzata a fusione piena e ancorata al vaso attraverso una serie di fissaggi puntuali, in lega di rame. Aderente al corpo, presenta un attacco inferiore a palmetta riversa, fiancheggiato da due arieti accosciati; la terminazione superiore è costituita da una protome leonina, riassunta in forme compatte ed essenziali, che emerge plasticamente sull'imboccatura del vaso, tra leoni laterali accovacciati (**Tarditi 1996a**, pp. 73-74). Vividi accenti realistici caratterizzano la resa del muso e il disegno semplificato della criniera, disposta come una grande corona plastica nella parte inferiore del volto e segnata da semplici incisioni nella zona dorsale. Il parallelo con la testa leonina posta



Prima del restauro, podanipter *con base tripode staccata dal fondo*



Durante il restauro, particolare del podanipter*, integrazioni*



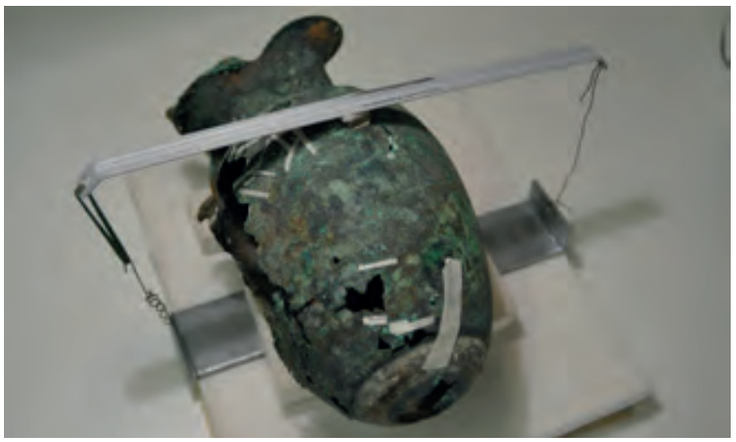
Dopo il restauro, podanipter *con base tripode*

all'attacco superiore di una delle idrie bronzee rinvenute nel sacello ipogeo di Paestum, avanzato da Chiara Tarditi (**Tarditi 1996a**, pp. 158-159; **Tarditi 2007a**, pp. 28, 33, fig. 10), conferma per l'esemplare di Rutigliano una datazione nel terzo venticinquennio del VI secolo a.C. e l'attribuzione a officine bronzistiche di area peloponnesiaca, riferibili in particolare all'ambito artistico di Corinto, a testimonianza del legame privilegiato della clientela apula con i contesti produttivi delle colonie corinzio-corciresi dell'Adriatico (**Rolley 2002**, p. 52).

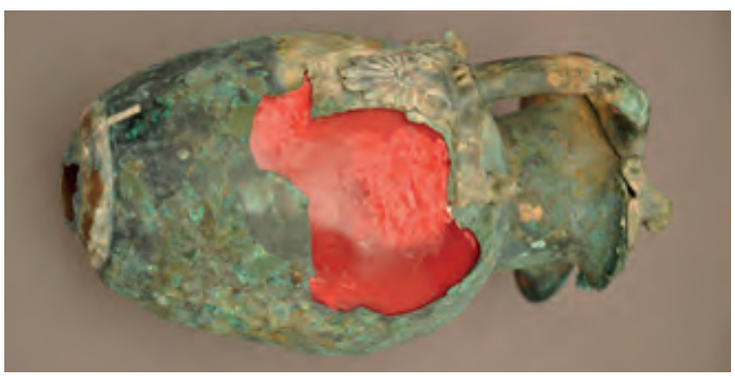
Elemento del corredo interno è anche la *phiale* in lamina bronzea con manico antropomorfo, colato in un unico pezzo in forma di *kouros*, stante su protome di ariete, con parte superiore dell'attacco lavorata "a giorno", costituita da due arieti accovacciati ai lati di una palmetta stilizzata; posti su una sottile base, essi sostengono un elemento di raccordo con il recipiente, sagomato a palmetta, con terminazioni a volute nella parte posteriore. Il nudo asciutto del *kouros* ha contorni nitidi con gambe allungate e sottili, dai muscoli tesi, unite ma non aderenti e piedi stilizzati, braccia piegate verso l'alto, ad angolo retto, con mani grandi appena abbozzate, torso segnato dai pettorali, con buona resa delle fasce muscolari, chioma riassunta in una calotta uniforme, con capelli corti, indicati sulla fronte da brevi incisioni verticali, che circondano il volto dai tratti poco definiti (**Tarditi 1996a**, p. 110, cat. 250; **Tarditi 1996b**, pp. 116-117, cat. 89; **Rubinich 2002**, p. 219, cat. 49). Modellato come una scultura a tutto tondo, il manico antropo-



Prima del restauro, oinochoe



Durante il restauro, oinochoe*, assemblaggio dei frammenti*



Durante il restauro, oinochoe*, controforma in cera per l'integrazione della lacuna*



Durante il restauro, oinochoe*, montaggio del supporto interno*



Dopo il restauro, oinochoe

morfo della *phiale*, con i suoi caratteri distintivi, consente di inserirla in un gruppo omogeneo raccolto intorno a un esemplare proveniente da *Rudiae*, importante centro della Messapia (**Tarditi 1996a**, p. 109, cat. 248), riferito all'attività di un'unica officina e, per consonanze stilistiche, a una stessa produzione databile intorno alla metà del V secolo a.C. La distribuzione geografica degli esemplari, tra i quali è la patera con manico antropomorfo rinvenuta in un contesto funerario di Cavallino (**Tarditi 1996a**, pp. 106-107, cat. 246), ne indica una provenienza dall'ambito magnogreco e, con ogni probabilità, da Taranto, centro di produzione e di diffusione di questi reperti, tra i quali si annovera una testimonianza straordinaria rappresentata dal cratere bronzeo a volute rinvenuto a Vaste, attualmente a Boston, di eccezionale maestria tecnica e di elevata raffinatezza formale (**Rolley 2002**, p. 55, fig. 9). La speciale predilezione per questo tipo di *phiale* nel mondo indigeno è testimoniata dall'imitazione del modello nella produzione in ceramica dorata, caratterizzata dalla coloritura giallo-ocra delle superfici dei vasi, prodotti e diffusi soprattutto in area canosina tra la metà e la fine del IV secolo a.C. (**De Palma 1989**, pp. 7-26; **De Palma 1992**, pp. 302-304).

Tra i reperti metallici oggetto dell'intervento di restauro è il *podanipter* con base tripode a zoccolo equino, deposto nel ripostiglio della sepoltura e strettamente legato all'arredo della sala da banchetto, per la sua funzione connessa al lavaggio dei piedi o, più genericamente, ad ogni abluzione, anche di carattere rituale. Caratterizzato dalla presenza della base tripode a zoccolo equino con terminazione superiore a capitello ionico, l'esemplare si inserisce in un particolare gruppo di bacini, tutti provenienti da tombe di Rutigliano (**Tarditi 1996a**, p. 29, cat. 35; pp. 204-205; **Tarditi 1996b**, pp. 114-115; p. 116, cat. 8; **Rubinich 2002**, p. 219, cat. 46). Accomunati dalla forma, dalle dimensioni e dalla realizzazione tecnica, essi sono riferiti all'attività di un'unica officina, da localizzare con ogni probabilità nel centro peuceta, alla quale si attribuisce la produzione di manufatti in bronzo legati al consumo conviviale tra cui figurano, inoltre, colini, grattugie e lebeti, chiaramente influenzati dalle produzioni bronzistiche elleniche, ma con un'attenzione particolare per la trasposizione in metallo anche di tipiche forme ceramiche locali, quali, ad esempio, le ollette ariballiche utilizzate per contenere profumi, di cui un esemplare bronzeo figura tra gli oggetti di corredo della sepoltura in esame.

L'intervento di restauro programmato per i tre reperti metallici si è rivelato di fondamentale importanza per arrestare la corrosione e il degrado delle superfici causati dai processi di mineralizzazione della lega di rame durante il periodo di interramento, con conseguente riduzione delle proprietà di resistenza e di elasticità della lamina bronzea. Dopo le fasi preliminari di pulitura meccanica, di lavaggio delle superfici in acqua distillata e delle conseguenti operazioni di disidratazione, si è proceduto alla ricomposizione dei minuti frammenti rinvenuti durante lo scavo e all'accurato assemblaggio con resina acrilica reversibile opportunamente pigmentata.

Nel caso della *phiale* con manico antropomorfo, per garantire la tenuta dell'assemblaggio delle estese lacune localizzate tra il piano e il bordo della vasca, dove erano presenti porzioni di lamina distorte rispetto ai piani originali, si è adottato un sistema di velinatura con garza sintetica fatta aderire alla superficie metallica con resina acrilica a percentuale adeguata.

L'integrazione dell'ampia lacuna sul corpo dell'*oinochoe* ha richiesto procedure più complesse per evitare di sottoporre a sollecitazioni la sottile lamina bronzea. Si è quindi eseguita una controforma in cera, posata all'interno del vaso, per riprodurre la convessità della superficie originaria. A causa dell'ampia curvatura della lacuna, si è poi applicata dalla parte esterna una resina epossidica, opportunamente caricata di un'adeguata quantità di silice micronizzata, in modo da raggiungere una viscosità sufficiente a garantire il mantenimento dello spessore stabilito fino alla completa catalizzazione. La preventiva applicazione di un sottile cordolo di plastilina lungo il perimetro della lacuna ha consentito di risparmiare dalla colata le fratture originarie. In questo modo, si è potuto distaccare il "nuovo frammento" per lavorarlo separatamente. Terminata la lavorazione, l'integrazione è stata fissata immettendo un sottile cordolo della stessa resina lungo il perimetro della lacuna. Al termine della catalizzazione, la lavorazione del perimetro è stata effettuata analogamente al consolidamento delle lesioni.

Le integrazioni realizzate sull'*oinochoe*, sulla *phiale* e sul bacino tripode hanno contribuito ad assolvere a una funzione estetica andando a completare l'immagine dei manufatti ma, soprattutto, hanno svolto un'indispensabile azione strutturale migliorandone le condizioni di staticità. Tutte le integrazioni eseguite sono state rifinite meccanicamente per meglio accordarsi all'aspetto delle superfici e pigmentate con colori a vernice, utilizzando la tecnica del puntinato che ha consentito il raccordo cromatico con le varie tonalità degli strati d'ossidazione.

Nel caso dell'*oinochoe*, inoltre, il contrasto tra il notevole peso degli elementi realizzati a fusione piena (ansa e piede) e l'estrema fragilità della lamina che ne costituisce il corpo hanno imposto una riflessione per garantirne l'equilibrio in posizione verticale. In linea generale, sarebbe stato necessario effettuare una saldatura adesiva del corpo alla base. In questo modo, però, il peso dell'ansa avrebbe gravato sulla parte inferiore del corpo ove permangono comunque condizioni di estrema fragilità. Si è quindi dotato il manufatto di un supporto interno che consente di reggerlo in posizione verticale e di scaricarne il peso direttamente sul piano d'appoggio. La zona in grado di sostenere il peso dell'oggetto è stata individuata all'interno della spalla. L'elemento centrale utilizzato per scaricarne il carico è costituito da un perno filettato in acciaio inossidabile avvitato in un piattello, realizzato in resina e sagomato per essere una perfetta controforma della base originale. All'estremità superiore del perno è stata fissata una piccola piastra in acciaio, dalla quale si dipartono tre bracci curvilinei che, correndo in prossimità delle pareti del vaso, raggiungono la spalla dell'*oinochoe*. Le estremità superiori dei bracci sono infine inserite in piccoli elementi di resina appositamente realizzati per avere un contatto continuo e diretto con le superfici originali.

Grazie al posizionamento della piastra nella parte inferiore del manufatto e alla realizzazione dei lunghi bracci che corrono sempre in prossimità delle pareti interne, la presenza del supporto risulta appena percepibile.

Al termine delle operazioni, i manufatti sono stati protetti in superficie con resina acrilica a base di etil-meta-methylacrilato disciolta in acetone (Paraloid B 44) nella percentuale del 2%.

Bibliografia

Tarditi 1996a, p. 29, n. 35, pp. 73-74, n. 143, pp. 110-111, n. 250; **Tarditi 1996b**, pp. 114-117, nn. 86, 89; **Rubinich 2002**, p. 219, n. 47, 49; **Tarditi 2007a**, pp. 28, 33, fig. 10; **Tarditi 2007b**, pp. 311-312, fig. 3.

4. *Giovane cavaliere (Dioscuro?) sorretto da una sfinge, detto 'Cavaliere Marafioti'*
420-400 a.C.

tecnica/materiali
gruppo statuario a tutto tondo, terracotta policroma (tracce superstiti dei colori)

dimensioni
alt. 132 cm (gruppo); 125 × 50 cm (base)

provenienza
Locri (Reggio Calabria), località Marafioti, tempio greco, scavo del 1910

collocazione
Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale (inv. 10475)

scheda
Rossella Agostino, Maurizio Paoletti

restauro
Sante Guido, Giuseppe Mantella (Guido-Mantella restauratori associati)

con la direzione di Simonetta Bonomi

indagini fotogrammetriche
Brettia s.n.c.

sponsorizzazione tecnica per i servizi digitali

digi.Art di Rosanna Pesce
Servizi digitali per l'Arte

Il *Cavaliere Marafioti* di Locri è considerato un esempio straordinario della statuaria fittile prodotta in Magna Grecia fin da quando, nel 1925, Paolo Orsi ne diede l'*editio princeps* corredata da puntuali osservazioni tecniche e arricchita da confronti iconografici specialmente di ambito siceliota. Non a caso l'illustrazione del «grandioso gruppo fittile», che testimoniava in maniera superba l'eccellenza artistica e la «nobile impronta» delle botteghe coroplastiche locresi d'età classica, invece che essere consegnata come in altre occasioni a una rivista archeologica fu significativamente affidata a «Dedalo», la prestigiosa rassegna d'arte novecentesca diretta da Ugo Ojetti (**Orsi 1925-1926**, pp. 345-365, 347-348 per le citazioni).
A distanza quasi di un secolo quella prima ricerca sul *Cavaliere Marafioti* mantiene pressoché intatta la sua originalità e la sua freschezza; mentre è evidente come abbia influenzato tutti gli studi successivi, taluni dei quali anche particolarmente significativi (**Ferri 1929**, pp. 129-136 e fig. 46; **Langlotz 1963 ed. 1968**, pp. 295-296 e tav. 124; **Arias 1977**, pp. 501-503; **Szeliga 1982**, pp. 48-51).
L'interpretazione del gruppo equestre trovava il suo solido fondamento nel laborioso restauro (un «lento e penoso lavoro» è l'espressione più volte adoperata) che, avviato subito dopo la scoperta nel 1910 tra i resti del tempio dorico, si era protratto per un quindicennio a Siracusa, presso il locale museo, dove aveva sede provvisoria la R. Soprintendenza Archeologica per la Calabria.
La difficile ricostruzione affidata alle mani esperte e pazienti del restauratore Giuseppe Damico, cui va il merito di brillanti intuizioni nel riconoscimento dei frammenti e nella loro reciproca ricomposizione, fu condotta con l'ausilio del disegnatore Rosario Carta, il bravissimo collaboratore di Orsi che aveva diretto i saggi a Locri: suoi sono tutti i disegni che corredano la relazione preliminare (**Orsi 1911** suppl., pp. 1-124 e tavv. I-V, in part. figg. 35-36 per il cavaliere). Orsi invece, come suo solito, si era riservato il compito non meno delicato di vigilare costantemente e di guidare il loro operato; perciò anche a lui è da attribuire la responsabilità nell'integrazione delle numerose parti mancati (**Orsi 1925-1926**, p. 348).
Sono due i motivi per i quali è opportuno valorizzare la tecnica sostanzialmente artigianale di questo primo e impegnativo restauro su un gruppo statuario fittile che appariva assolutamente singolare già all'inizio della ricomposizione: [di tutte le scoperte] «the most striking was a winged sphinx with human arms ending in paws like those of an animal» (**Bates 1913**, p. 112 e fig. 3).
Il primo motivo è la necessità di comprendere appieno il rigoroso metodo applicato da Orsi in questa circostanza, quando ormai la sua attività sul terreno (quella che egli aveva privilegiato durante tutta la carriera avvalendosi dei suoi fidati assistenti) era divenuta meno intensa e si era ridotta a seguito anche dei suoi impegni ministeriali e di senatore del Regno (**Paoletti 2005**, pp. 192-197; cfr. **Paoletti 2012**, cc. 907-909). L'ultima campagna di scavi a Locri risale infatti al 1915, quando fu chiuso lo scavo della necropoli di contrada Lucifero.
La seconda ragione, non meno importante, è che il nuovo restauro, molto più complesso di un semplice intervento di conservazione, riaprirà inevitabilmente il dibattito, forse troppo presto sopito, sull'iconografia del giovane 'cavaliere' e la sua oscillante identità.
Del resto non è mai stato chiarito fino in fondo il ruolo che dobbiamo attribuirgli nell'ambito della decorazione architettonica del tempio. La seconda fase dell'edificio datata ancora con una notevole approssimazione nella seconda metà del V secolo a.C., ma più verosimilmente negli ultimi decenni del secolo, comportò oltre alla sostituzione delle lastre fittili che decoravano il tetto anche la rilavorazione di alcuni elementi lapidei dell'elevato. Infatti si è giustamente notato che i capitelli arcaici a echino espanso del colonnato furono modificati e rifiniti con applicazioni di stucco perché avessero una sagoma più rigida e confacente, per così dire, al gusto architettonico contemporaneo (**Sabbione 2005**, pp. 199-207, in particolare 205-206).
Il gruppo statuario fittile, al momento della scoperta, era ridotto «in minuti frammenti» sparsi tra i materiali di crollo sul lato occidentale del tempio, in corrispondenza del suo retro; invece il *pronaos*, con l'ingresso alla cella, non poté essere indagato in quanto sottostante alla Casa Marafioti. A parere di Orsi, le precarie condizioni delle figure erano dovute a una duplice azione: in primo luogo alla loro rovinosa caduta dall'alto del tetto e poi anche «ad altre offese loro arrecate dopo il crollo» (**Orsi 1911** suppl., p. 39). Tuttavia, è ragionevole il sospetto che la frantumazione e il conseguente stato lacunoso si debbano molto più a quest'ultime, anche se non è facile stabile ormai *a posteriori* se si trattò di un'azione umana (e intenzionale) oppure della forte pressione esercitata dal terreno nel suo accumularsi lungo il pendio. Inoltre, non può escludersi affatto che lo scavo abbia rintracciato solo parzialmente i frammenti dispersi su un'area più vasta (la questione



Dopo il restauro, visione laterale sinistra



Prima del restauro, visione laterale destra



Prima del restauro, visione laterale sinistra

che è prettamente archeologica non può essere qui affrontata).

Le notevoli dimensioni del *Cavaliere Marafioti*, plasmato a tutto tondo, testimoniano la maestria e la perizia tecnica dell'anonima bottega coroplastica, certamente locale, in cui fu realizzato.

Infatti la stabilità e la robustezza del gruppo statuario sono assicurate dai vari puntelli inseriti bene a vista. Nel cavallo le zampe anteriori e le gambe posteriori sono congiunte da ponticelli fittili; altri due lo collegano al corpo della sfinge; mentre un piccolo puntello salda le code dei due animali.

Inoltre il coroplasta, consapevole delle difficoltà insite nel procedimento di cottura, si è preoccupato di predisporre tre fori di sfiato sul corpo della sfinge; mentre un quarto è praticato sulla groppa posteriore del cavallo. L'interno è poi suddiviso in compartimenti mediante traverse.

Le parti anatomiche del cavallo e del suo giovane cavaliere sono plasmate con spessori variabili a seconda delle esigenze di solidità necessarie non solo dopo che la statua era *in situ*, ma già nella precedente e delicata fase di essiccazione, quando il peso era senz'altro maggiore. Alcune parti delle figure fittili, come gli arti, sono addirittura piene e non cave (per gli ulteriori dettagli si rinvia *infra* alla scheda di restauro n. 4). Si tratta, dunque, di un complesso e diversificato repertorio tecnologico che attinge a soluzioni già ampiamente sperimentate nella coroplastica magnogreca e siceliota di età arcaica e classica.

L'impiego della rifinitura a stecca, praticata con piccoli colpi piuttosto nervosi, è particolarmente evidente sulla criniera del cavallo e sul superstite pelame della sfinge, ma i solchi dovevano rivestire l'intera coda equina con un notevole effetto visivo, oggi attenuato dal fatto che essa è in buona parte di restauro.

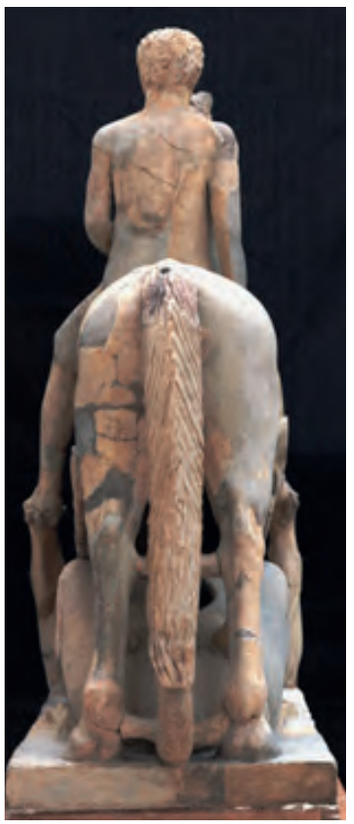
Orsi seppe intuire con grande acutezza che la policromia aveva svolto una funzione essenziale nell'esaltare la resa plastica e tridimensionale dell'intero gruppo. Per questo è forte il suo rammarico circa la perdita quasi generale dei colori a eccezione di poche tracce di nero, di bianco e di rosso fulvo superstiti sulla testa della sfinge, sul muso e sulla criniera nonché la coda del cavallo (**Orsi 1911** suppl., p. 44; **Orsi 1925-1926**, p. 350). Ma la sua percezione sul ruolo della policromia come indispensabile complemento del modellato gli veniva dall'esperienza maturata nello studio della coroplastica siceliota. La medesima attenzione sembra mancare purtroppo negli studi posteriori, che spesso (specialmente nelle descrizioni più brevi e cursorie) non fanno cenno dei colori di rivestimento, forse perché ritornati quasi invisibili dopo anni di esposizione museale (**Catanuto 1939**, p. 27 e tav. IV, 9; **De Franciscis s.d. [1958]**, p. 30 e fig. 3; **De Franciscis 1960**, p. 29 e tav. XVII; **Zanotti Bianco, von Matt 1961**, p. 131 n. 121 e fig. 121).

Scarsissimo interesse è stato prestato finora anche ai piccoli fori individuabili sul corpo e sulla coda del cavallo, che Orsi attribuì ad alloggiamenti di *meniskoi* (le punte metalliche che impedivano agli uccelli di posarsi sulle statue) (**Orsi 1925-1926**, p. 350; **De Franciscis s.d. [1958]**, p. 30 e fig. 3). È invece assai probabile che il *Cavaliere Marafioti* presentasse, in aggiunta alla policromia, innesti di applicazioni in bronzo (poi oggetto di spoliazione) che erano destinate a completare l'iconografia del gruppo statuario: è questa una straordinaria intuizione di Silvio Ferri, da accogliere nonostante la soluzione interpretativa da lui avanzata (l'aggiunta di figure, quali una Nike) sia troppo ardita (**Ferri 1929**, pp. 131-132). In ogni caso, le riflessioni di Ferri sul *Cavaliere Marafioti*, spesso sottovalutate dalla critica successiva, rivelano la sagacia e l'intelligente fervore del suo interesse per questo gruppo fittile avvicinabile sotto vari aspetti ai Dioscuri in marmo del tempio di Marasà a Locri (**Ferri 1927**, pp. 159-180 [= 1962, pp. 307-316 e tavv. XIV, 3-9 - XVI, 1-9], cfr. [**Frangipane**] **1926**; p. 2; [**Frangipane**] **1927**, p. IV; e soprattutto **Ferri 1929**, pp. 93-140 e tavv. XXXVI-XLIV).

Il soggetto del gruppo fittile locrese è stato molto discusso, a partire dalla sfinge femminile che leva le mani a sorreggere il cavaliere, in un rapporto iconografico che trova difficoltà di confronti, se non nel celeberrimo trono di Apollo ad Amicle (Sparta), opera dello scultore Baticle di Magnesia (530 a.C. circa), descritto da Paus, III, 18, 14: «Vicino alle estremità su-



Prima del restauro, visione frontale



Prima del restauro, visione posteriore



Dopo il restauro, visione frontale



Dopo il restauro, visione posteriore

periori del trono sono rappresentati, uno per lato, i figli di Tindareo a cavallo [*sc.* i Dioscuri]. Ci sono sfingi sotto i cavalli, e belve che corrono verso l'alto» (trad. Torelli) (**Szeliga 1982**, p. 72; **de La Genière 1983**, pp. 167-168; **Hermary 1986**, p. 570 nr. 20; e specialmente **Faustoferri 1996**, *ad locum*).

La questione centrale resta la reale identità del cavaliere: un giovane nudo che spinge il cavallo al galoppo, come indicano tanto l'inarcarsi agitato della testa e dei muscoli del collo quanto le zampe anteriori dell'animale, sollevate in alto e affiancate. L'impetuosità del movimento è confermata dal muso del cavallo che è piegato verso sinistra ad assecondare il gesto del giovane che reggeva le briglie con la mano sinistra (ora perduta). Se lo schema è ricostruito correttamente, sembra lecito supporre che il cavaliere colto nell'atto di bilanciare il corpo con l'altro braccio disteso lungo il fianco nella mano destra, fortunatamente integra, stringesse un oggetto (una lancia o una spada?) funzionale a connotare la figura e la sua specifica identità.

Briglie e morso del cavallo come la possibile arma, di cui è indizio non secondario proprio il foro rotondo creato dalla mano chiusa a pugno, non potevano essere che di metallo, verosimilmente di bronzo: la nuova proposta iconografica qui avanzata andrà verificata ovviamente alla luce dei dati che stanno emergendo dal restauro appena concluso.

«Quale il soggetto, quale la destinazione del gruppo? Che il giovane cavaliere che incombe sulla Sfinge sia un essere divino e precisamente un Dioscuro, sono più che propenso a credere» (**Orsi 1925-1926**, p. 362): questa interpretazione è stata accolta successivamente, perché ha molti e convincenti elementi a suo favore (**Arias 1977**, pp. 501-503; specialmente **Szeliga 1982**, pp. 48-51; **Orlandini 1983**, pp. 456 fig. 497, 458-459, 549 note 54, 58-60; **Hermary 1986**, p. 570 nr. 23 e tav. 457, fig. 23; **Guzzo 1987a**, pp. 460, 473 nota 9 e 671 tav. XXVII; **Guzzo 1994**, pp. 27-28, 31 nota 9 e fig. 3; ***Guida archeologica* 1998**, pp. 185-186 e figg. 23-24).

Dioscuri a cavallo di grande formato verosimilmente acroteriali, anche se spesso molto frammentari o lacunosi, provengono da altri centri dell'Italia meridionale. Senza riprenderne il catalogo, si ricorda che il soggetto è noto a Metaponto (**Szeliga 1982**, pp. 64-65), in maniera più dubbia e problematica nel santuario del Timpone della Motta a Francavilla Marittima, nel retroterra di Sibari (**Stoop 1970-1971**, pp. 51-52 e tav. XX,A; Szeliga 1982, p. 71), e poi a Metauro, l'odierna Gioia Tauro (**Gagliardi 1958**, pp. 33-36 e tavv. IX-X; **Szeliga 1982**, pp. 66-68 2), dove una delle due statue fittili conserva la sfinge sottostante al cavaliere (inizi del V secolo a.C.).

Questo quadro di attestazioni rafforza l'identificazione del *Cavaliere Marafioti* in un Dioscuro reso purtroppo gravemente irriconoscibile dalla perdita quasi completa della testa e dalla spoliazione degli elementi in bronzo che lo connotavano. Ne esce chiarita anche la sua funzione di acroterio sul tetto del tempio dorico di Casa Marafioti che fu dedicato a Zeus in età arcaica e poi rinnovato nei decenni finali del V secolo a.C. L'edificio con il suo altare dominava la terrazza superiore del santuario realizzata artificialmente mediante un poderoso muro di sostegno; ai suoi piedi, nel sottostante ripiano, invece erano forse disposti edifici minori a uno dei quali va ricollegata la teca che custodiva le tavolette di bronzo con la contabilità del santuario di



Prima del restauro, particolare con la testa del cavallo



Durante il restauro, particolare con la testa del cavallo, tracce di colorazione aranciata



Durante il restauro, particolare della testa del cavallo con la mandibola a modellazione piena e precisi dettagli descrittivi



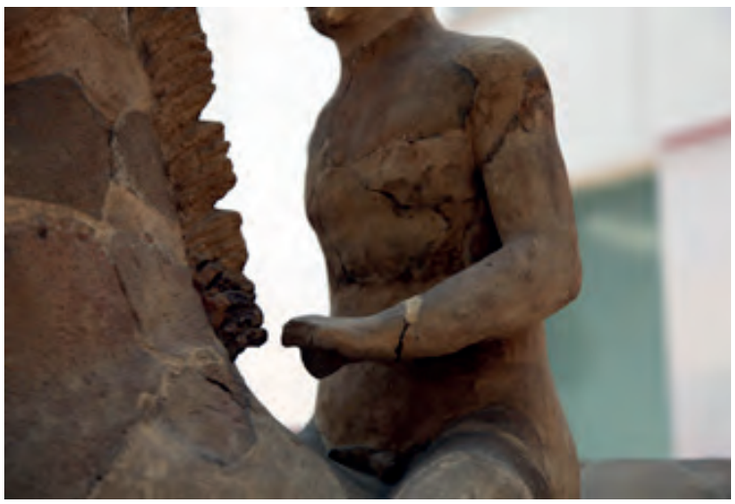
Prima del restauro, particolare con l'ala destra della sfinge



Durante il restauro, particolare con la schiena della sfinge: foro di sfiato indispensabile per la cottura della terracotta



Durante il restauro, particolare con il piede del cavaliere: fase di ritocco cromatico 'puntinato' per evidenziare le integrazioni



Prima del restauro, particolare con il cavaliere che regge le briglie



Durante il restauro, particolare con la groppa del cavallo: foro di sfiato indispensabile per la cottura della terracotta

Zeus Olimpio (***Polis ed Olympieion* 1992**).

Restano però due questioni meritevoli di essere discusse. La prima, di difficilissima soluzione, è il nome da assegnare al *Cavaliere Marafioti* all'interno della coppia dei Dioscuri, i figli gemelli di Leda e di Zeus (sull'iconografia dei Dioscuri/Tindaridi **Hermary 1986**, pp. 567-593 e tavv. 456-477; **Bonanno Aravantinos 1994**, pp. 8-25; **Guzzo 1994**, pp. 26-31): si tratta di Castore, il fratello mortale, oppure di Polluce, il fratello immortale?

Il seconda interrogativo è se il gruppo equestre fittile costituiva l'acroterio centrale, sul culmine del tetto, così come proposto a suo tempo da Orsi. Infatti il caso già ricordato delle figure acroteriali di Metauros conferma la regola (gli esempi difformi sono rarissimi) che i Dioscuri fossero rappresentati sempre in coppia, in quanto gemelli. Ovviamente questo succede anche a Locri, dove i Dioscuri compaiono sempre insieme sui *pinakes* di terracotta (Tipi 8/27, 8/34-37) e poi come coppia di statue sul tempio di Marasa.

Perciò è giustificato pensare che la decorazione architettonica del tempio di Casa Marafioti dovesse prevedere i Dioscuri, i figli gemelli di Zeus (*Dios kouroi*), collocati in posizione visivamente simmetrica e a costituire perciò i due acroteri laterali sugli spioventi del tetto. Di essi uno soltanto ci è giunto ed è appunto il *Cavaliere Marafioti* (**de La Genière 1983**, pp. 164 fig. 4, 166-168).

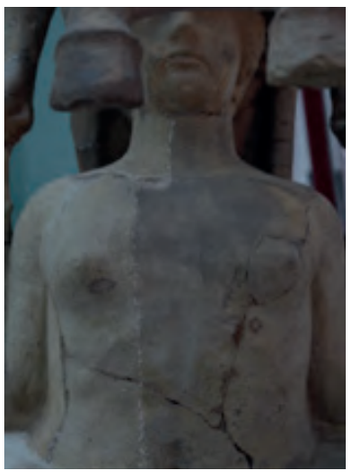
Il 'restauro Orsi' (Siracusa, 1911-1925 circa) ricostruì il *Cavaliere Marafioti* partendo da oltre 180 frammenti, tra grandi e piccoli, incollati e assemblati con la colofonia, un collante particolarmente adoperato all'epoca. La ricomposizione richiese l'impiego di staffe e di supporti interni (legno, stucco) e perfino di grappe metalliche (rame-ottone) indispensabili per restituire solidità al grande gruppo fittile. Tutte le parti lacunose furono reintegrate dal restauratore Giuseppe Damico; la testa del cavaliere è quasi completamente di ricostruzione moderna.

Il nuovo intervento (Reggio Calabria, 2015) è stato condotto a cantiere aperto permettendo così ai visitatori del Museo Archeologico Nazionale di seguire il delicatissimo restauro *in progress*, preceduto e accompagnato in ogni sua fase da analisi diagnostiche e da un'integrale campagna fotografica e di documentazione.

Oltre a rimuovere i depositi che nel corso di decenni ne avevano velato la superficie, l'attuale restauro ha restituito coesione



Durante il restauro, particolare con la coda del cavallo, effetti di policromia



Durante il restauro, particolare con la sfinge, fase di pulitura: tassello che evidenzia il recupero di porzioni originali



Durante il restauro, particolare con la zampa del cavallo: tracce di colofonia dalla tipica colorazione rossa, impiegata per l'assemblaggio dei frammenti negli anni Venti del Novecento



Dopo il restauro, visione laterale destra

ai frammenti e ha proceduto a eliminare sostanze organiche e grasse dovute ad alcune modeste manutenzioni della statua fittile posteriori al 1925.
Al termine del nuovo intervento, il *Cavaliere Marafioti* ha rivelato quasi inaspettatamente numerose tracce della policromia originaria ottenuta mediante ingobbi pigmentati con ossidi metallici (manganese, ferro). La statua ha così riacquistato porzioni dei colori (nero, bianco, rosso arancio variamente sfumato) che mostrano l'estrema abilità della bottega coroplastica locrese dove il *Cavaliere Marafioti* fu realizzato. Si vedano, come esempio, gli splendidi dettagli della criniera e specialmente del muso equino con un'attenta resa cromatica degli occhi e perfino della bocca spalancata, al cui interno leggere pennellate di nero restituivano l'ombreggiatura dei denti bianchi.

Bibliografia

Orsi 1911 suppl., pp. 27-62 con figg. 20-45 e tavv. I-II; **Bates 1913**, p. 112 e fig. 3; **Orsi 1925-1926**, pp. 345-365; [**Frangipane**] **1926**, p. 2; **Ferri 1927**, pp. 159-180 [= 1962, pp. 307-316 e tavv. XIV, 3-9 - XVI, 1-9]; p. 2; [**Frangipane**] **1927**, p. IV; **Ferri 1929**, pp. 93-140 e tavv. XXXVI-XLIV; **Catanuto 1939**, p. 27 e tav. IV, 9; **De Franciscis s.d.** [**1958**], p. 30 e fig. 3; **De Franciscis 1960**, p. 29 e tav. XVII; **Zanotti Bianco, von Matt 1961**, p. 131 nr. 121 e fig. 121; **Langlotz 1963 ed. 1968**, pp. 295-296 e tav. 124; **Arias 1977**, pp. 501-503; **Szeliga 1982**, pp. 48-51; **de La Genière 1983**, pp. 164 fig. 4, 166-168; **Orlandini 1983**, pp. 456 fig. 497, 458-459, 549 nota 54, 58-60; **Hermary 1986**, p. 570 nr. 23 e tav. 457, fig. 23; **Guzzo 1987a**, pp. 460, 473 nota 9 e 671 tav. XXVII; **Guzzo 1994**, pp. 27-28, 31 nota 9 e fig. 3; ***Guida archeologica* 1998**, pp. 185-186 e figg. 23-24; **Sabbione 2005**, pp. 199-207.

5. *Mosaico pavimentale con emblema detto 'dei pugili'*
seconda metà del I secolo a.C.

tecnica/materiali
opus tessellatum, *opus vermiculatum*; pietre calcaree, marmi, cotto, pasta vitrea

dimensioni
420 × 436 cm (pavimento);
232 × 284 cm (emblema)

iscrizioni
in alto a destra: «[ ]CVS»

provenienza
Ravenna, scavo in via M. D'Azeglio n. 47, 1993-1994

collocazione
Ravenna, depositi del Museo di Classe

scheda
Valentina Manzelli

restauro
Paola Perpignani (Laboratorio di Restauro del Mosaico, Museo di Classe, Ravenna)

con la direzione di Mauro Ricci

« INDICE GENERALE

Tappeto musivo in tessere calcaree bianche a orditura diagonale, punteggiato di crocette in tessere nere e di quadratini lobati neri con centro bianco. L'emblema centrale quadrangolare figurato è listato da una cornice continua nera con bordo a dentelli rovesciati. Il disco centrale policromo è racchiuso da una ricca fascia formata da una treccia semplice a doppio capo e una greca prospettica, completato da un bordo a dentelli inversi. Gli angoli di risulta dall'iscrizione del cerchio nel riquadro sono arricchiti da un semplice ed elegante motivo vegetale a volute in tessere nere, che compongono anche i bordi della cornice.
Nell'emblema, realizzato con tessere policrome e polimateriche di piccolissime dimensioni, sono rappresentate due figure maschili nude, quella a sinistra stante (se ne conservano le gambe, il bacino e il braccio sinistro proteso), quella a destra accosciata, con la gamba destra distesa in avanti, quella sinistra ripiegata, il busto frontale (manca della parte superiore del corpo, testa compresa, e del braccio destro); il braccio sinistro proteso verso il basso mostra la mano calzata dal *caestus* (s'intravede anche quello destro). Con tutta evidenza la scena raffigura la fine di un combattimento tra due pugili. Un ulteriore elemento figurato è rappresentato da un recipiente di metallo, collocato a terra alla sinistra della figura stante. In alto a destra restano tre lettere «]CVS», a identificare il pugile atterrato.
L'emblema del mosaico è realizzato con tecnica definita *opus vermiculatum*, dove i differenti materiali delle tessere (pietre calcaree, marmi, cotto, pasta vitrea) unitamente a un'elevatissima abilità tecnica sono riusciti a rendere la raffigurazione in modo quasi pittorico, con passaggi di tono e chiaroscuri che hanno saputo anche ricreare, nonostante l'uniformità del fondo bianco, la dimensione spaziale in cui si svolge la scena.
Il mosaico costituiva il rivestimento pavimentale dell'atrio di un'importante *domus* rinvenuta durante gli scavi condotti nel 1993-1994 a Ravenna in via D'Azeglio.
Questa *domus* di tipo italico, solo parzialmente indagata poiché si estendeva oltre i limiti imposti dallo scavo urbano, presentava il classico accesso dalla strada mediante la sequenza di *fauces*, *vestibulum* e *atrium*. Il fronte dell'ingresso alla casa era fiancheggiato da due *tabernae*.
Dalla strada si accedeva alle *fauces*, piccolo vano arredato con sedili in muratura disposti lungo le pareti intonacate e pavimentato con un mosaico policromo geometrico contornato da una doppia cornice a treccia e rombi; attraverso una grande soglia in arenaria si passava al *vestibulum*, il cui rivestimento pavimentale musivo era costituito da un labirinto racchiuso da una cornice a mura di città, in tessere bianche e nere, al cui centro doveva trovarsi un emblema, purtroppo perduto; attraversando, infine, una soglia



Panoramica della domus *"dei pugili" in fase di scavo: in primo piano le* fauces*, il vestibolo e, in fondo, l'atrio con l'emblema*



Particolare di un angolo dell'emblema in scavo



Dopo il restauro



Emblema centrale prima del suo inserimento nel tappeto musivo



Prima del restauro, tappeto musivo, stato di conservazione dei frammenti dopo il distacco



Emblema centrale, particolare con l'iscrizione



Durante il restauro, tappeto musivo, particolare del quadratino lobato prima della pulitura



Durante il restauro, tappeto musivo, particolare del quadratino lobato dopo la pulitura

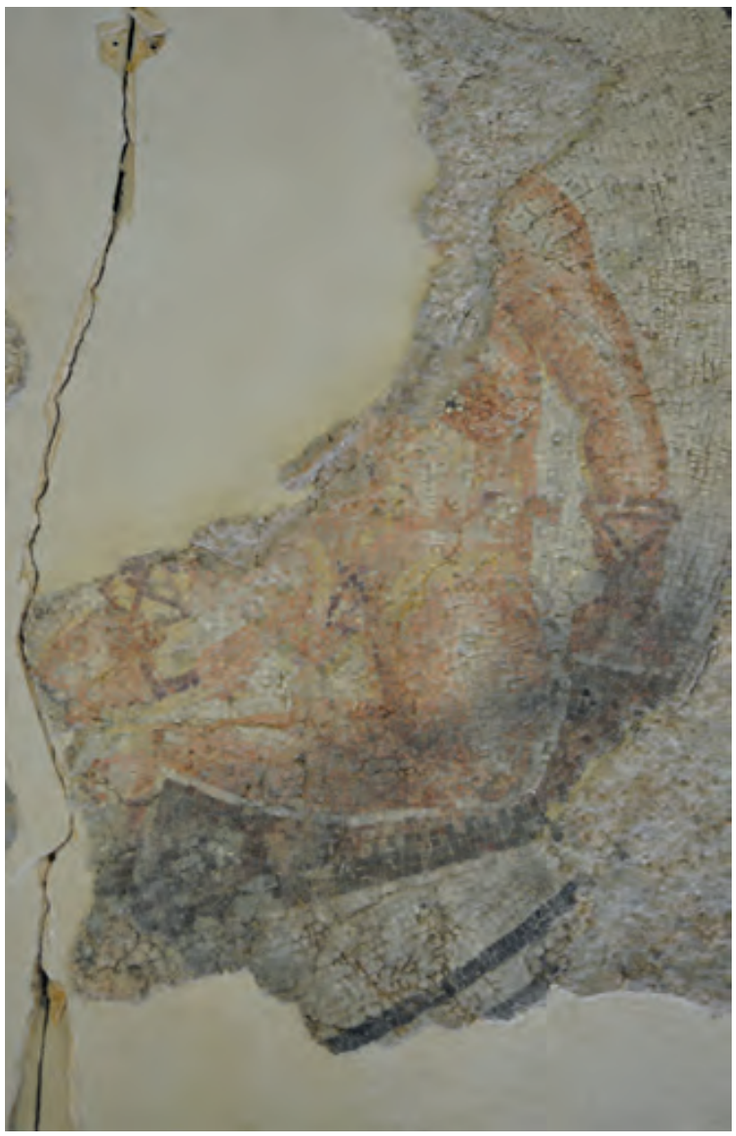
musiva a fondo nero con motivi lineari a meandri e svastiche sbiechi, si aveva accesso all'atrio della *domus*. Si tratta di un vano di grandi dimensioni (lungo più di 11 metri e largo 9) con *impluvium* centrale costituito da una vasca interrata in muratura laterizia (4 x 3 m), contornata da una semplice cornice lineare di tessere nere. Davanti all'*impluvium* si stendeva l'emblema 'dei pugili'.

Questa *domus* venne costruita nella seconda metà del I secolo a.C. ristrutturando una casa precedente. Infatti vennero riutilizzate e risistemate alcune delle strutture murarie portanti, mentre i rivestimenti pavimentali e parietali furono completamente rinnovati.

La grande profondità dei livelli di occupazione precedenti, unita alla risalita d'acqua di falda, ha impedito di approfondire ulteriormente l'indagine stratigrafica e non si è, quindi, in grado di affermare con certezza quando questo quadrante della città sia stato insediato, ma è plausibile ritenere che le prime attestazioni di edilizia residenziale romana possano risalire al periodo immediatamente successivo alla costruzione della cinta difensiva repubblicana della città, databile al III secolo a.C. A seguito dell'asportazione a fini conservativi dei



*Emblema centrale, particolare del pugile in piedi (Polluce) con, a sinistra, l'*hydria



Emblema centrale, particolare del pugile sconfitto (Amico), con i pugni calzati dai guantoni

rivestimenti pavimentali di questa *domus*, in alcuni punti dell'area di scavo è stato possibile intercettare almeno un ulteriore piano pavimentale in mosaico a tessere bianche sottostante l'atrio; tra i materiali utilizzati per il suo sottofondo è stato ritrovato un capitello dorico in tufo, evidentemente recuperato da un edificio di un qualche rilievo, forse pubblico, risalente al III secolo a.C.

Lo stato di conservazione del mosaico con emblema 'dei pugili' nell'atrio, così come quello del labirinto a mura di città che adornava il vestibolo, al momento dello scavo si presentava assai compromesso.

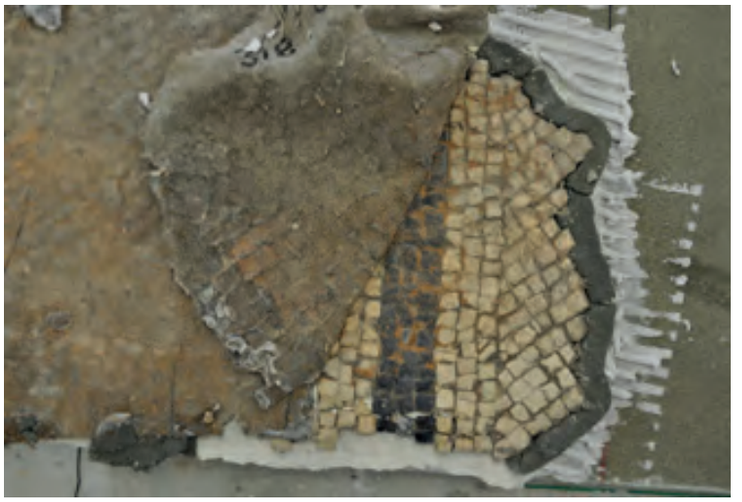
Le fasi edilizie successive avevano provocato il restringimento della superficie dell'atrio lungo il lato orientale, mediante la costruzione di un nuovo vano dotato di *sospensurae* e utilizzato come impianto di riscaldamento, con tanto di *praefurnium*, impostato direttamente sul piano musivo, con accesso da un cortile lastricato in mattoni, ricavato dalla defunzionalizzazione di parte dell'atrio stesso e del cubicolo adiacente. Tuttavia, nei secoli successivi alla trasformazione della *domus* in esame (II-IV secolo), il pavimento dell'atrio, così come quelli di *vestibulum* e *fauces*, rimasero in funzione: solo così si possono spiegare i profondi segni di usura e consunzione delle tessere che ne hanno compromesso in gran parte la conservazione e quindi la leggibilità del disegno complessivo.

Il soggetto figurato rappresentato nell'emblema del pavimento dell'atrio, vale a dire una scena di pugilato, non è tema molto frequente e fornisce testimonianza dell'elevato grado di ricercatezza perseguito da questo facoltoso proprietario.

Sono molti i dati derivanti da questo complesso edilizio abitativo a convergere in questa direzione. In primo luogo, la scelta dell'impianto planimetrico (la *domus* ad atrio non è così largamente diffusa, specialmente in Italia settentrionale, dove le condizioni climatiche non sono ideali per la vita in una casa che abbia il suo centro focale privo di copertura), che si ricollegava idealmente alla tradizione italica sottolineando l'autorità e la nobiltà del proprietario. Anche il tema del labirinto circondato da mura che riveste il pavimento del vestibolo è estremamente significativo, visto che esso è simbolo conclamato di



Durante il restauro, tappeto musivo, rimozione della malta dal retro delle tessere



Durante il restauro, tappeto musivo, rimozione delle tele



Durante il restauro, particolare dell'inserimento dell'emblema centrale nel tappeto musivo



Durante il restauro, inserimento dell'emblema centrale nel tappeto musivo

urbanitas, quale dedizione completa alla vita politica cittadina. Infine, ipotizzando che il riquadro centrale del labirinto dovesse rappresentare – come sempre avviene – la lotta tra Teseo e il Minotauro, non va dimenticato che Teseo simboleggia nel mondo romano l'adesione al modello culturale greco. L'insieme di tali elementi testimonia la volontà di questo *dominus* a rappresentarsi (sempre che non lo fosse realmente) come un aristocratico aderente ai modelli culturali di stampo ellenistico.

Alla luce di queste considerazioni assume un notevole rilievo anche la scelta del tema figurato dell'atrio. Maria Grazie Maioli ha giustamente riconosciuto in questa scena l'esito della sfida tra Amico e Polluce (**Maioli 1995**, p. 517). Si tratta di un episodio legato alla mitica saga degli Argonauti (nelle diverse versioni di Apollod. I, 9, 20; A.R. II, 1-3; Hyg. *Fab.* 17). Durante la navigazione, essendo rimasti privi di scorta idrica, gli Argonauti attraccarono nella terra dei Bebrici. Il re Amico subordinò la concessione del rifornimento alla disputa di un incontro di pugilato, di cui era inventore e campione imbattuto. Polluce vinse uccidendo Amico con un pugno.

L'iscrizione mutila presente in alto a destra sarebbe, pertanto, da leggersi come l'identificativo dello sconfitto [AMI]CVS, cui doveva corrispondere anche l'indicazione onomastica di Polluce: tali specifiche epigrafiche si rendevano necessarie quando gli episodi raffigurati non erano diffusamente noti. Inoltre, assume una logica coerente con l'episodio della disputa per l'acqua anche la presenza del contenitore metallico sulla sinistra, interpretabile come un'*hydria*, un'anfora per il trasporto dell'acqua.

L'importanza di questo soggetto figurato, il primo di età romana repubblicana rinvenuto a Ravenna (e per ora l'unico), risiede quindi nel forte significato simbolico che assume nel contesto, non solo dello scavo in esame, ma dell'intera città di questo periodo.

Ravenna, città lagunare circondata da acqua salmastra, ha patito fin dalle sue origini la cronica scarsità di acqua potabile, che quindi rappresentava per i cittadini un bene prezioso. La collocazione di questa rappresentazione davanti al grande *impluvium* della *domus*, che costituiva la riserva idrica della casa, è di per sé elemento significativo, indicando il rango elevato di chi non aveva necessità di approvvigionarsi di acqua dalle riserve comuni. E se Ravenna fu dotata di un acquedotto efficiente solo dall'imperatore Traiano, certo non mancavano sistemi di adduzione e raccolta delle acque potabili, poste sotto il controllo di un magistrato delle acque. È suggestivo supporre che il proprietario di questa importante e ricca *domus* fosse uno di costoro.



Emblema centrale, particolare del pugile di sinistra (Polluce)



Emblema centrale, particolare dell'angolo dell'emblema

Il restauro recentemente compiuto ha permesso di ricomporre il tappeto musivo dell'intero atrio, consentendo quindi di reinserire l'emblema nel raffinato tappeto bicromo che il proprietario aveva commissionato a maestranze di alta capacità tecnica e dotate di un bagaglio di soggetti e prototipi iconografici veramente raffinati, maturati in un ambiente artistico di stampo squisitamente ellenistico. Ricostruendo così nella sua interezza il pavimento, è possibile apprezzare l'equilibrio della composizione generale della decorazione del vano principale di questa *domus*. Infine, risalta con evidenza la raffinatezza che sottende anche al disegno semplice e lineare del tappeto lapideo, che, a Ravenna, ha confronti solo con il tappeto bianco a crocette quiconce nere, meno sofisticato, rinvenuto nei livelli sottostanti alle pavimentazioni del cosiddetto portico A del palazzo di Teodorico e databile alla tarda età repubblicana.

Bibliografia

Maioli 1995; **Grassigli 1998**, p. 316; **Maioli 2000**; **Manzelli 2000**, pp. 66-71; **Scagliarini Corlàita 2000**, p. 192; **Grassigli, Manzelli 2001**, pp. 136-139, 161-165; **Montevecchi, Leoni 2004**; **Montevecchi 2015**.

6. Area vesuviana
Cassaforte con sacrificio a Giove
I secolo d.C.

tecnica/materiali
legno (cassa), ferro e bronzo (rivestimento), ageminature in rame, bronzo e stagno

dimensioni
85 × 107 × 77 cm
(compreso il coperchio)

provenienza
Pompei (Napoli), Casa di Trittolemo (VII.7.5)

collocazione
Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 73020)

scheda
Luigia Melillo

restauro
Marina Vecchi (coordinamento) con Annamaria Scognamiglio (Laboratorio di Conservazione e Restauro del Museo Archeologico Nazionale di Napoli) e Selene Zacchino (Accademia di Belle Arti di Napoli)

con la direzione di Luigia Melillo

indagini
indagini diagnostiche: Claudio Falcucci; documentazione fotografica: Gennaro Morgese (Soprintendenza Archeologia della Campania), Selene Zacchini (Accademia di Belle Arti di Napoli), Claudio Falcucci

« INDICE GENERALE

La cassaforte con offerta a Giove fu scoperta a Pompei il 29 ottobre 1864 nella Casa di Trittolemo (VII.7.5) «nell'atrio tuscanico, ove la cassa di ferro pel domestico peculio stava situata sopra un grande pezzo di travertino, ch'è a sin. della porta d'ingresso» (**Fiorelli 1875**, p. 242). De Longpérier, archeologo e conservatore delle antichità del Museo del Louvre tra il 1847 e il 1870, il primo a descrivere il forziere, ricorda che esso fu rinvenuto «dans une maison voisine du temple de Vénus, en face de la Basilique» e afferma di avere ricevuto i disegni inediti della cassaforte e di un altro forziere scoperto il 22 maggio 1867 nella casa «qui vient a la suite de celle des marbres, dans le Vicoletto par lequel on communique du Vico Tortuoso a la Strada Stabiana», corrispondente alla cassaforte inv. 73021, da Alessandro Castellani, appartenente alla famosa famiglia romana di orafi e antiquari (**de Longpérier 1868**, p. 171 e tav. XX). Entrambi i forzieri furono rinvenuti vuoti (**Monaco 1901**, p. 123). Nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli si conservano quattro *arcae ferratae*: la cassaforte con sacrificio a Giove, inv. 73020; la cassaforte con Eros e Psyche, inv. 73021; la cassaforte con busti di divinità, inv. 73022; la cassaforte dalla Casa dei Vettii restaurata dall'Istituto Centrale per il Restauro. Le prime tre casseforti sono documentate nelle immagini, del 1885 circa, della Sala dei Piccoli Bronzi eseguite dal fotografo Achille Mauri (**Milanese 2009**, pp. 156-161).

Le casse in legno (*arcae ligneae*) o rinforzate con elementi in ferro (*arcae ferratae*) o bronzo (*arcae aeratae*) costituivano un importante elemento di arredo nelle case benestanti. Mentre le casse in legno di forma rettangolare con coperchio apribile mediante cerniere, corrispondenti alle nostre cassapanche, erano ampiamente diffuse e utilizzate per contenere suppellettili, abiti, tessuti (un esemplare completo è stato posto in luce a Ercolano nel porticato del decumano massimo), le *arcae ferratae*, spesso decorate con elementi plastici e con agemine in argento e rame, costituivano i veri e propri forzieri in cui venivano custoditi i beni di valore delle famiglie ricche, che le esponevano nell'atrio della casa per ostentare l'opulenza e l'alto livello sociale del proprietario (**De Carolis 2007**, pp. 140-143). In effetti, le *arcae ferratae* possono definirsi cassapanche blindate più che casseforti e la differenza fondamentale rispetto a una cassaforte moderna è che l'asse delle cerniere antiche è orizzontale invece che verticale. Sebbene le *arcae ferratae* complete pervenuteci siano poche, siamo certi che il loro numero doveva essere notevole. I numerosi basamenti superstiti in muratura, sui quali le *arcae* erano cementate e talvolta fissate mediante perni di ferro, e le notizie di rinvenimenti di parti e frammenti di esse riportate nelle vecchie relazioni di scavo sono testimonianza della loro esistenza. Erich Pernice enumera ventiquattro basamenti ancora conservati a Pompei ai suoi tempi (**Pernice 1932**, pp. 72-76) e descrive sette casseforti, tutte rinvenute nella città vesuviana: la cassaforte con sacrificio a Giove, inv. 73020; la cassaforte con rilievo con Socrate e Centauri dalla Casa dei Capitelli Figurati; la cassaforte con Eros e Psyche forse dalla Casa VIII.4.12, inv. 73021; la cassaforte con busti di divinità, inv. 73022, di cui non è noto il luogo di rinvenimento; la cassaforte dalla Casa del Conte di Torino (Casa di Obellio Firmo), che, unica nel suo genere, presenta una lavorazione della lamina di ferro che ricorda una cesta di vimini intrecciato (**Pesando, Guidobaldi 2006**, p. 112); due casseforti dalla Casa dei Vettii, di cui una è stata recentemente restaurata dall'Istituto Centrale del Restauro ed esposta nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (**Prisco *et al.* 2014**, pp. 68-86). Una cassaforte di straordinaria bellezza, vero oggetto di lusso, è stata scoperta più recentemente, nel 1974, a Oplontis, nel territorio dell'attuale Torre Annunziata, nella Villa B (detta anche di «Lucius Crassius Tertius» da un sigillo in bronzo ivi rinvenuto). Si tratta di un'*arca ferrata* di considerevoli dimensioni (102 × 140 × 80 cm), posta in luce nel peristilio in cui era precipitata dal piano superiore della villa, contenente gioielli e altri oggetti di valore, caratterizzata da un'elegante e complessa decorazione con rappresentazione a rilievo di animali e teste umane arricchita da ageminature in argento e rame (**Fergola 2003**, pp. 158-159). Databile al I secolo a.C., il forziere di Oplontis, dotato di un sofisticato meccanismo di chiusura, forse il più complesso ed efficace tra quelli conosciuti di epoca romana (**Biasiotti 2003**, p. 172 e pp. 158-159), reca un'iscrizione che ricorda i realizzatori della cassaforte, i greci «Pythonymos», «Pytheas» e «Nikokrates», operai di «Herakleides».

La cassaforte con sacrificio a Giove è costituita da una cassa e da un coperchio in legno di quercia rivestiti di lamine di ferro battuto disposte obliquamente e parzialmente sovrapposte, fissate con chiodi in ferro la cui testa è ricoperta da cuppelle in ferro e in bronzo. La struttura lignea antica, della quale si conservano resti sulla parte esterna della cassa al di sotto del rivestimento metallico, non è ispezionabile perché integralmente nascosta da un rivestimento interno senza fondo in legno di abete, realizzato per garantire la stabilità dell'intera struttura antica. Tale rivestimento fu costruito a Pompei tra la fine di ottobre del 1864 e la metà di dicembre dello stesso anno,



Dopo il restauro



Prima del restauro, particolare della decorazione del lato frontale



La cassaforte nel 1938, con inizio di colatura del mastice nero nella parte superiore



Il lato posteriore della cassaforte nel 2001, con la massiccia presenza del mastice nero e il collassamento della fascia superiore in ferro

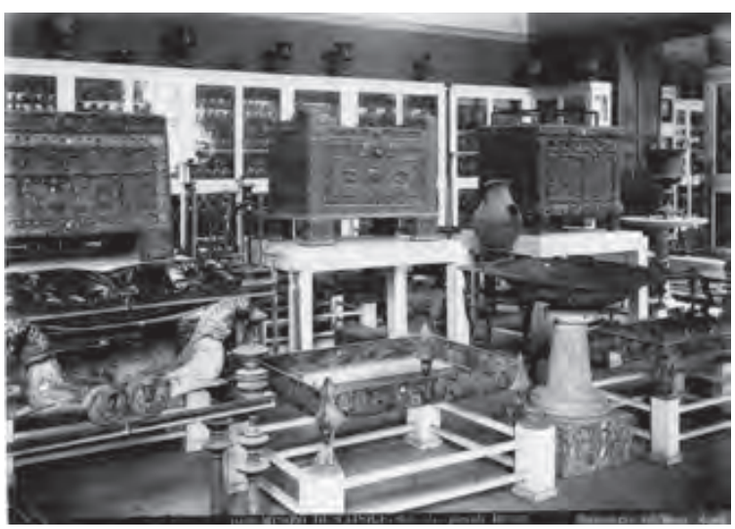
poiché nel Notamento di Pompei del 19 dicembre 1864, n. 7, si verbalizza che in quella data, al momento dell'immissione nel Museo Nazionale di Napoli, la cassaforte era restaurata, cioè appariva intera. L'adesione del legno di quercia antico a quello moderno di abete è assicurata da una sostanza viscosa di colore nero, costituita da una miscela di pece e gesso applicata a caldo con l'impiego di un solvente, forse trementina, successivamente evaporato. Tale sostanza è stata documentata anche nel corso del recente restauro di uno dei forzieri dalla Casa dei Vettii (**Prisco *et al.* 2014**, p. 73). La mistura con il tempo ha cominciato a cedere gradualmente, con ogni probabilità per condizioni ambientali di conservazione non idonee. Una fotografia del 1938 dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia della Campania mostra, infatti, un inizio di colatura del mastice nero nella parte alta del lato destro del forziere. Nella prima fotografia utile per un confronto, quella del 2001, la colatura risulta asportata o ridotta mentre l'immagine del lato posteriore, sempre del 2001, l'unica nota di quel lato fino a quel momento, mostra un collassamento della fascia superiore in ferro della cassa e la massiccia presenza del collante nero. Nel 2014, al momento in cui è stato iniziato il restauro nell'ambito del progetto *Restituzioni*, anche la fascia superiore del lato sinistro della cassa risultava collassato. L'impossibilità di ispezionare direttamente la struttura lignea originale e la sua scarsa radiopacità ha impedito di indagare in dettaglio la tecnica esecutiva. Di certo, però, la cassa antica doveva essere costituita da più assi vincolate tra



Prima del restauro



La cassaforte con Eros e Psyche, I secolo d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 73021)



Le casseforti con sacrificio a Giove, con Eros e Psyche e con busti di divinità nella Sala dei Piccoli Bronzi (1885 ca)

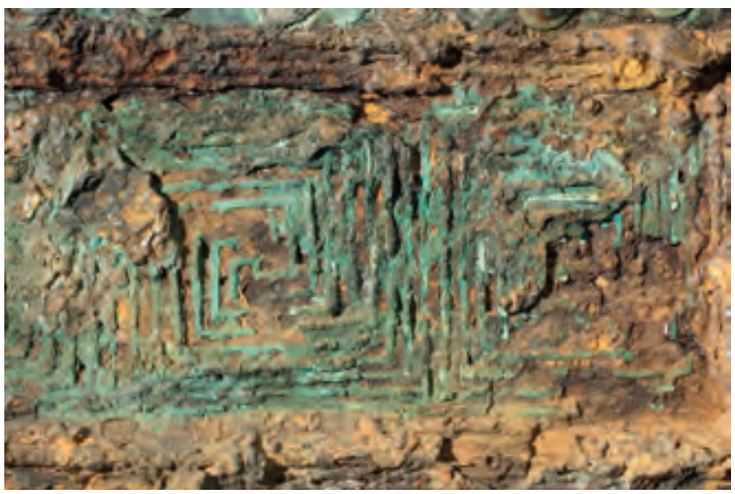


La cassaforte con busti di divinità, I secolo d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 73022)

loro senza l'utilizzo di elementi metallici. Il coperchio del forziere, sulla pertinenza del quale Pernice avanza dubbi, nella parte superiore è rivestito, così come il resto della cassaforte, da lamine di ferro disposte obliquamente e leggermente sovrapposte, fissate con grossi chiodi di ferro. Allo stato attuale non è conservata traccia di una presa per il sollevamento del coperchio. La parte frontale di quest'ultimo è decorata con due rami contrapposti con foglie allungate ageminate in bronzo su ferro, che in corrispondenza della parte terminale presentano una sorta di fiocco. I rami convergono al centro verso una testa leonina in bronzo, attraversata sulla sommità da un anello moderno in ottone. Sul lato anteriore il forziere presenta fasce perimetrali in bronzo, larghe circa 7,5 cm, che incorniciano la decorazione centrale costituita nella parte superiore da due riquadri rettangolari con motivi a meandro ageminati in stagno su rame, interrotti al centro da quello che un tempo era l'alloggiamento per il congegno di chiusura. La base in rame era composta da una sottile lamina applicata sul ferro e l'incisione coinvolgeva anche il ferro sottostante. Il rame è oggi fortemente corroso e ampiamente perduto, mentre lo stagno è ancora abbondantemente conservato nella parte più profonda dell'incisione, anche se ormai degradato in ossido bianco. L'uso di rivestire il rame con lo



Prima e dopo il restauro, lato anteriore del coperchio



Durante il restauro, lato frontale, particolare della decorazione a meandro



Durante il restauro, rimozione dei prodotti di corrosione del ferro

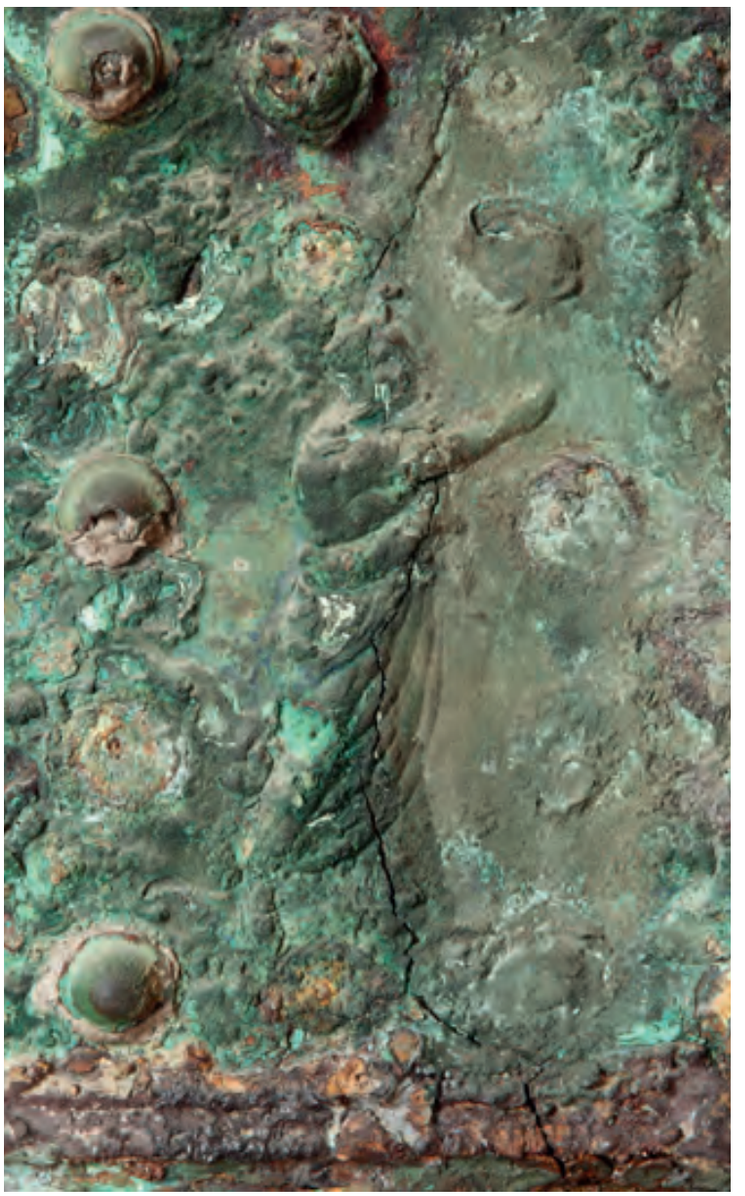
stagno allo scopo di imitare l'argento è ricordato da Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, XXXIV, 162-163), il quale attribuisce ai Galli l'invenzione di rivestire il rame con il piombo bianco (lo stagno) «con l'aiuto del fuoco», e afferma che essi avevano raggiunto una tale abilità nell'eseguire questa tecnica che non si riusciva più a distinguere lo stagno dall'argento. L'effetto cromatico e decorativo veniva, quindi, efficacemente raggiunto con un contenuto dispendio economico. È il caso documentato sulla cassaforte oggetto del restauro. Sotto il riquadro con i motivi a meandro si sviluppa la scena figurata principale, quella con offerta a Giove, ai cui lati sono due riquadri con motivi floreali anch'essi ageminati con stagno su rame. La scena presenta, partendo da sinistra, una figura di offerente, forse un uomo, in piedi di profilo davanti a un grande altare rettangolare con la cornice superiore decorata con un motivo a ovoli sotto la quale, a sinistra, è appesa una ghirlanda. Sulla sommità dell'altare, ai lati, si riconoscono due bucrani. Il sacrificante alza il braccio destro verso la statua di Giove nudo, in piedi su una base rettangolare, con l'*himation* gettato sulla spalla sinistra, la mano destra sollevata a reggere lo scettro, oggi non più leggibile, e la mano sinistra poggiata sul fianco. A destra della statua del dio, in alto, è l'aquila con le ali dispiegate, attributo di Giove, sotto la quale è collocato un grande cratere a volute poggiato su una base quadrangolare. A sinistra di quest'ultimo è un oggetto ormai illeggibile, forse un tripode o un braciere con le fiamme o un altro elemento funzionale al sacrificio. Il pannello figurato è realizzato su una lamina in bronzo lavorato a sbalzo, applicata su una spessa base di ferro mediante numerosi chiodi che invadono le parti prive di decorazione, disturbando la visione completa. Già in antico il pannello doveva essere stato oggetto di un intervento conservativo. Le parti maggiormente aggettanti, in particolare il busto e il braccio levato di Giove, infatti, risultano riempite dal retro con piombo fuso prima della chiodatura, verosimilmente per rinforzare la lamina metallica assottigliata e rinsaldare alcune lacerazioni. Tutti i riquadri decorati

e gli spigoli del lato anteriore del forziere sono scanditi e bloccati da cornici in ferro scanalate, applicate dopo la collocazione delle lastre ageminate e del rilievo figurato bronzeo.

Al momento del restauro l'intera superficie del forziere era interessata da depositi incoerenti, principalmente pulviscolo e sostanze grasse derivate anche dai prodotti utilizzati nei precedenti interventi. Le lamine di ferro erano totalmente ricoperte dai prodotti di corrosione, tanto da non permettere la visione delle fasce diagonali consecutive. Anche il lato anteriore presentava i tipici prodotti di ossidazione della lega di rame più o meno compatti e adesi al substrato metallico. Le fasce perimetrali erano in condizioni migliori rispetto ai registri decorativi centrali. La lamina sbalzata decorata con la scena di sacrificio, ad esempio, presentava in corrispondenza delle due estremità una corrosione tale da recare un aspetto scabroso e poco compatto alla superficie. Un ruolo importante da considerare nel grado di conservazione delle lamine che ricoprono il forziere è l'interazione tra ferro e bronzo. I diversi indici di corrosione dei due metalli hanno dato luogo, infatti, a un'attività corrosiva più celere e avanzata nel ferro, com'è avvenuto nelle cornici completamente deformate e interessate in molti punti da esplosioni del metallo stesso. Sono individuabili, inoltre, intere aree in cui i prodotti di corrosione del substrato in ferro sono migrati verso l'esterno, ridepositandosi sulla superficie bronzea. Questo fenomeno ha reso quasi illeggibile, ad esempio, la decorazione a motivi floreali. Nel caso del coperchio, invece, la stessa interazione ha paradossalmente fatto in modo che l'agemina di bronzo su ferro si conservasse pressoché intatta. Le colature e gli strati spessi e duri di prodotti di corrosione ferrosi, che avevano interamente sepolto la decorazione, l'hanno di fatto preservata. Numerose le mancanze. La più visibile è quella presente sull'angolo sinistro del lato frontale, ove l'assenza di parte del bronzo e della cornice in ferro lascia in vista ciò che rimane del legno di quercia originale, che si conserva estremamente decoeso e polverulento. Sul piede destro manca parte della lamina bronzea e anche alcune teste di chiodature, così come segmenti di cornice e frammenti del bordo posteriore del coperchio sono andati perduti. Numerose erano anche le aree integrate e stuccate nel corso di vecchi restauri, specie nella parte inferiore del lato anteriore.

Nel 2014, quando è iniziato l'intervento, il forziere era esposto provvisoriamente in un ambiente di passaggio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, posizionato sul basamento di un tavolino ottocentesco non idoneo a sostenerne il peso, lo stesso sul quale era stato collocato negli anni Venti del Novecento. La prima fase dell'intervento è stata, quindi, dedicata alla messa in sicurezza del manufatto, che è stata attuata sostituendo il supporto prima descritto con uno nuovo dotato di ruote. Tale supporto ha consentito la movimentazione del forziere presso il Laboratorio del museo, dove è stato effettuato il restauro. Prima dello spostamento si è provveduto a eseguire un'accurata documentazione fotografica e a realizzare il rilievo 3D dell'intera superficie e l'esame radiografico, per verificare che non sussistessero problematiche conservative o strutturali tali che ne sconsigliassero la traslazione. Le stesse indagini, effettuate da Claudio Falcucci, hanno consentito anche di avviare lo studio della tecnica esecutiva e dello stato di conservazione, accertato attraverso ricerche sui materiali costitutivi e sui prodotti di alterazione eseguite mediante analisi di fluorescenza dei raggi X (XRF), diffrattometria dei raggi X (XRD), spettrofotometria FT-IR ed esami al microscopio ottico.

L'intervento di restauro, realizzato con il coordinamento di Marina Vecchi, si è rivelato di grande importanza non solo perché ha permesso di conservare nelle migliori condizioni uno dei pochi forzieri pervenutici completi dall'area vesuviana, ma anche perché ha consentito, e forse questo è l'aspetto più interessante, di ampliare le conoscenze sulle tecniche esecutive, specie sulle agemine. Le ageminature in stagno su rame, documentate su tutta la parte anteriore della cassaforte, dando l'impressione della presenza dell'argento fornivano a basso costo un effetto cromatico e decorativo di grande impatto estetico e suggerivano, nel contempo, l'impressione di una notevole disponibilità economica dei proprietari. Un effetto di apparenza più che di sostanza che nell'area vesuviana si riscontra talvolta anche nei gioielli realizzati con lamine sottili d'oro riempite di pece.



Durante il restauro, decorazione del lato frontale, particolare della figura dell'offerente

Bibliografia

de Longpérier 1868; **Fiorelli 1875**; **Pernice 1932**; **De Carolis 2007**.

7. *Altare funerario di C. Telegennio Antho*
terzo quarto del I secolo d.C.

tecnica/materiali
marmo lunense

dimensioni
105 × 99 × 74 cm; 46,5 × 48,5 cm (campo epigrafico)

iscrizioni
sul lato anteriore:
Dis Manibus
C(ai) Telegenni
Optati l(iberti) Anthi
Viatoris quaestori
Ab aerario et
Scribae librari quaestori
Trium decuriarum

provenienza
Roma, chiostro di San Giovanni in Laterano (notizia da CIL VI 1829)

collocazione
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture (inv. 1914 n. 973)

scheda
Fabrizio Paolucci

restauro
Patrizia Riva, Nicoletta Carniel con la collaborazione di Alessandro Conti (C.E.R. Coop. a r.l., Firenze)

con la direzione di Fabrizio Paolucci

indagini
Istituto di Geologia Ambientale e Geoingegneria (CNR - Consiglio Nazionale delle Ricerche di Roma)

È probabile che sin dal 1583, anno dell'arrivo del *Marte* di Bartolomeo Ammannati nella villa Medici sul Pincio (per la scultura si veda, da ultimo, *L'acqua, la pietra, il fuoco* 2011, pp. 396-397), questo altare sia servito da base a quella statua bronzea (**Cecchi, Gasparri 2009**, p. 152). Con sicurezza questo abbinamento ci è testimoniato da una tela di Van Wittel, datata al 1685, e da un'incisione di Giovan Francesco Venturini, realizzata l'anno seguente (**Capecchi, Paoletti 2002**, tav. 136), quando il *Marte*, insieme al *Sileno* di Jacopo del Duca, fiancheggiava la scalinata di accesso alla loggia della villa. A villa Medici l'altare servì anche da base a un torso «colossale di marmo bianco di un statua di fauno» (ASGF, ms 113, inv. 1784, cc. 29*r*, 81*r-v*), prima di essere trasferito a Firenze insieme a buona parte dell'arredo marmoreo antico della villa. Giunto nella capitale granducale nel dicembre del 1788 (**Capecchi, Paoletti 2002**, p. 168), fu ricomposta la sua originaria funzione di sostegno al *Marte* dell'Ammannati che in quegli anni, sempre in compagnia del *Sileno*, era stato posto a fiancheggiare l'ingresso al vestibolo lorenese della Galleria degli Uffizi (*ivi*, tavv. 134-135). Ben presto, però, a cavallo fra XVIII e XIX secolo, l'altare fu spostato alla testata del terzo corridoio dove servì come base dell'amorino in marmo nero (inv. 1914, n. 279). Questa sistemazione, descrittaci già da una guida del 1810 (*La Galerie Impériale* 1810, p. 49) rimase a lungo immutata, come attestano ancora le guide degli inizi del XX secolo (***R. Galleria degli Uffizi* 1921**, p. 58) e le coeve foto Alinari. Solo tardivamente, forse in seguito al riallestimento resosi necessario dopo le movimentazioni per preservare le opere dai pericoli bellici del secondo conflitto mondiale, il marmo fu rimosso dal percorso museale, finendo con l'essere conservato nei depositi dove lo ricorda già Guido Achille Mansuelli (**Mansuelli 1958a**, pp. 209-210, n. 212).

La fronte è caratterizzata da un movimentato fregio fitomorfo, popolato di uccelli, lumache e lucertole che circonda, sui quattro lati della facciata, lo specchio epigrafico. Sul lato destro dell'altare, a fianco di un alberello di alloro, sono raffigurate due gru, una delle quali tiene nel becco una lucertola, mentre fra i rami si riconoscono alcuni uccelli intenti a beccare foglie e bacche. Schema iconografico simile sul lato opposto, dove una delle due gru colpisce con il becco un serpente che esce da un bucranio, mentre la seconda ghermisce per la coda una lucertola sul tronco dell'alberello di alloro. Fra i rami, ancora un volta popolati da uccelli intenti a beccare o a pulirsi le piume, è riconoscibile anche una chiocciola. Il lato posteriore è occupato al centro da un'edicola definita da lesene corinzie campite da candelabri fitomorfi che sorreggono un frontone timpanato decorato da strumenti



Prima del restauro, veduta anteriore



Dopo il restauro, veduta anteriore



Durante il restauro, piano superiore con il pozzetto per l'alloggiamento dell'urna cineraria svuotato del riempimento post-antico



Dopo il restauro, lato anteriore, particolare del fregio

sacrificali (un *lituus* e una *patera* disposti ai lati di una brocca). Le estremità del frontone erano segnati da sfingi alate (quella di destra di restauro moderno). La porta che chiude l'edicola è scandita in quattro riquadri ornati al centro da una testa di leone, dalle cui fauci pende un anello. Sulla superficie superiore, al centro del ripiano, è ricavato un pozzetto circolare di circa 25 cm di diametro e 35 cm di profondità, destinato in origine a ospitare l'urna cineraria il cui coperchio era fissato mediante ganci allocati nei cinque incassi rettangolari visibili intorno al pozzetto centrale. Con ogni probabilità, di integrazione cinquecentesca risultano gli spigoli superiore sinistro e quello inferiore corrispondente, entrambi sul lato della facciata con lesena.

Le analisi petrografiche al microscopio ottico e quelle in spettrometria di massa effettuate dall'Istituto di Geologia Ambientale e Geoingegneria (CNR - Consiglio Nazionale delle Ricerche di Roma) hanno consentito di appurare la provenienza del marmo dal bacino apuano (i risultati delle analisi sono conservati presso l'Archivio Restauri delle Gallerie degli Uffizi). Il marmo fiorentino è un compiuto e monumentale esempio di quel gruppo di altari funerari con «fregi a girali nella parte anteriore» riferiti da Dietrich Boschung a botteghe urbane attive fra l'età claudia e quella flavia (**Boschung 1987**, p. 33). I soggetti scelti per la decorazione dei lati secondari rimandano invece a un repertorio funerario non privo di sfumature palingenetiche. In questo senso devono infatti essere interpretate le raffigurazioni di uccelli palustri (aironi o cicogne), metafora per gli antichi di forza generativa (**Bachofen 1989**, pp. 592-593), colti nell'atto di divorare dei rettili, animali ctonii per eccellenza. A un ben noto simbolismo funerario rimanda anche la porta chiusa visibile sul retro, attestata sia su are che sarcofagi (**Santolini Giordani 1989**, pp. 140-141, n. 93), che però non deve essere letta solo come immagine dell'ingresso dell'Ade, confine non più superabile fra vivi e morti (**Guarducci 1970**, pp. 395-396), ma anche come elemento caratterizzante del sepolcro, da intendersi come casa del defunto (**Haarløv 1977**, pp. 9-11).

Alla datazione dell'opera negli anni centrali del I secolo d.C., suggerita dall'inquadramento tipologico prima ricordato, rimandano anche una serie di notazioni epigrafiche e di considerazioni relative alle cariche ricoperte dal defunto. Questi, un liberto di probabile origine grecanica il cui *patronus* era un certo 'Optatus' appartenente a una non meglio nota *gens* 'Telegennia' (un personaggio con questo nome è ricordato da Svetonio, *Cl.* 39, 40-41), aveva ricoperto due cariche di natura amministrativa e finanziaria: *viator quaestoris ab aerario* e *scriba quaestorius trium decuriarum*. Entrambi gli incarichi afferiscono al vasto insieme di impieghi pubblici competenza degli *apparitores* (per questa categoria di funzionari pubblici si vedano: **Purcell 1983**, pp. 125-173; **Jones 1949**, pp. 38-55; **Cohen 1984**, pp. 23-60; **Purcell 2001**, pp. 633-674). Si trattava di funzionari statali retribuiti, scelti fra uomini liberi o liberti, che rimanevano in carica solitamente un anno e che prestavano servizio presso consoli, pretori e censori svolgendo mansioni amministrative e di segreteria. Nel caso specifico, Telegennio ha ricoperto un incarico di *viator* del questore incaricato di soprintendere all'*aerarium* (la cassa di Stato). Le incombenze di un *viator* erano quelle di trasmettere comunicazioni ufficiali (convocazioni del Senato, eseguire sequestri, consegnare citazioni ecc.). Di rango più elevato, nell'ambito delle cariche riconducibili alla categoria degli *apparitores*, era invece l'incarico di scriba librario del questore all'erario. Questi funzionari, organizzati in tre decurie, avevano specifici compiti legati all'amministrazione della cassa di Stato (l'*aerarium* appunto) e alla contabilità pubblica. Il fatto che si faccia menzione di un questore all'erario e non di un *praetor* o un *praefectus*, offre un solido elemento cronologico per circoscrivere la carriera 'statale' di Telegennio al regno di Claudio, poiché fu proprio in quegli anni che il titolo di *quaestor* fu brevemente ripristinato (l'esplicita testimonianza è in Tacito, *Ann*. XIII, 29; a



Durante il restauro, lato destro, pulitura



Durante il restauro, lato posteriore, pulitura

parte un'isolata attestazione nel 69 d.C., in Tacito, *Hist*. IV, 9, il titolo non sembra giungere all'età flavia). Questa considerazione indurrebbe ad anticipare di qualche decennio la cronologia dell'altare avanzata da Mansuelli alla prima età traianea. Un dato a favore della datazione dell'altare ancora al I secolo d.C. è fornita anche dall'uso per esteso della formula «Diis Manibus», al posto della forma abbreviata, più comune nell'avanzata seconda metà di quel secolo. Sulla scorta di queste considerazioni sembrerebbe, quindi, più verosimile ipotizzare una collocazione dell'opera ancora in piena età flavia, forse non oltre i primi anni di regno di Domiziano (per una cronologia flavia anche Boschung 1987, p. 112; meno probabile una datazione a età claudia come ipotizzato da **Manacorda 1978-1980**, pp. 75-76).

L'altare, prima di questo intervento, appariva velato da una pesante cappa causata dallo spesso deposito di natura incoerente che ricopriva interamente la superficie del manufatto. La manutenzione che, sino agli inizi del secolo scorso, era normalmente adottata nelle Gallerie, prevedeva infatti la periodica stesura di strati protettivi di cere che, con il tempo, oltre a inglobare la polvere negli strati sovrappostisi l'uno all'altro, hanno virato di colore assumendo quel colore giallastro che ottundeva i rilievi e i testi epigrafici di questo splendido marmo alto-imperiale. A questa uniforme opacità si aggiungevano i segni di una prolungata esposizione al pubblico dell'opera che, come spesso capita, si traduce in scritte a matita, segni di gocciolatura e macchie di varia entità e natura. Non era, però, solo l'estetica del monumento a essere stata compromessa dallo scorrere del tempo e dalle vicissitudini conosciute dall'altare nel corso della sua millenaria storia. Il marmo, infatti, presentava un serio problema statico causato dalla perdita di stabilità di un tassello di integrazione corrispondente all'angolo inferiore sinistro del lato posteriore dell'altare, che rendeva urgente e improcrastinabile un'azione di recupero.

Tenuto conto dello stato di conservazione iniziale, il restauro si è necessariamente svolto su due linee di azione cercando, da un lato, di recuperare la leggibilità e la godibilità dell'opera con la rimozione dei depositi e il recupero di una tonalità cromatica uniforme, dall'altro di ovviare alle criticità di tipo strutturale capaci di minare la stabilità dell'opera.

A un'attenta ricognizione autoptica, utile a individuare la natura dei depositi stratificatisi nel tempo, è seguita una complessa fase di pulitura studiata con l'intento di rispettare il colore del marmo e gli effetti chiaroscurali delle superfici. Mediante l'uso di tamponi principalmente a base di acqua deionizzata e alcool etilico denaturato o, nei casi più difficili, di interventi con l'uso di bisturi, si è quindi proceduto per saggi e per livelli di pulitura, sino ad arrivare a identificare uno strato corrispondente a una tonalità ambrata che si è ritenuto essere la più adatta da assumere come base cromatica di riferimento.

All'azione condotta sulle superfici si è affiancato anche il recupero del pozzetto originario, nel quale era inserita l'urna funeraria, colmato in epoca post-antica con malta pozzolanica, frammenti di laterizio e pietra per creare una base



Prima del restauro, lato sinistro, in basso a sinistra si nota l'integrazione angolare post-antica instabile



Dopo il restauro, lato sinistro con il tassello angolare correttamente riposizionato

di appoggio uniforme. Sempre su questa superficie si è, invece, deciso di mantenere leggibile il contorno, segnato da una leggero profilo in gesso, della base della scultura bronzea della *Pomona*, opera di Marino Marini che fu sistemata sull'ara di Telegennio in anni recenti. Questo dettaglio, spia della funzione di supporto ad altre opere d'arte svolta per secoli dall'altare, è stato ritenuto una testimonianza degna di essere mantenuta come prova tangibile di quella complessa vita post-antica di cui il marmo è stato protagonista.

Particolarmente delicato è stato il corretto posizionamento e il fissaggio del tassello angolare inferiore, che ha richiesto il montaggio di un'impalcatura per permettere il sollevamento dell'opera e il suo posizionamento su un piano rialzato appositamente realizzato. Al termine di una difficile opera di smontaggio si è proceduto alla ricollocazione dell'integrazione nella corretta posizione con il ricorso a tre perni in acciaio inox, uno dei quali inserito nell'unico foro preesistente.

Il restauro si è quindi completato con la realizzazione di stuccature delle commettiture dei tasselli d'integrazione e di piccole mancanze di materiale e con il ritocco pittorico della rubricatura moderna dell'iscrizione, in modo da restituire piena leggibilità al testo.

L'altare ha anche recuperato la sua stabilità e coerenza strutturale che, in futuro, ne consentiranno un trasporto in piena sicurezza. Dopo questo intervento l'opera torna ad assumere un ruolo di primaria importanza fra gli altari funerari posseduti dalle collezioni degli Uffizi, eccellendo sia per la qualità degli ornati che per la monumentalità dell'impianto. L'opera riacquista così a pieno diritto un posto nel futuro allestimento dell'Antiquarium delle Gallerie dove, dopo oltre trenta anni di permanenza nei depositi, potrà finalmente essere restituita al godimento dei visitatori.

Bibliografia

ASGF, ms 113, inv. 1784, cc. 29*r*, 81*r-v*; ***La Galerie Impériale* 1810**, p. 49; **Dütschke 1878**, p. 120, n. 127; **Altmann 1905**, pp. 125-126, n. 133; ***R. Galleria degli Uffizi* 1921**, p. 58; **Mansuelli 1958a**, pp. 209-210, n. 212; **Colini 1964**, p. 228, n. 21; **Guarducci 1970**, pp. 395-396; **Haarløv 1977**, pp. 9-11, 119, n. 9; **Kranz 1977**, pp. 349-380, in part. p. 358; **Davies 1978**, p. 211, n. 31; **Boschung 1987**, pp. 33, 112, n. 922; **Bachofen 1989**, pp. 592-593; **Santolini Giordani 1989**, pp. 140-141, n. 93; **Capecchi, Paoletti 2002**, p. 168, tavv. 134-136; ***Supplementa Italica* 2008**, pp. 62-63, n. 3457 (con ulteriore bibliografia); **Cecchi, Gasparri 2009**, pp. 152, 426, n. 33; ***L'acqua, la pietra, il fuoco* 2011**, pp. 396-397.

8. *Testa maschile raffigurante l'imperatore Antonino Pio*
prima età antonina (138-161 d.C.)

tecnica/materiali
bronzo e bronzo dorato

dimensioni
47 × 25,4 × 26,2 cm

provenienza
Veleia (Piacenza), scavi nell'angolo nord-est del foro, maggio 1760

collocazione
Parma, Museo Archeologico Nazionale (inv. n. B1 559)

scheda
Roberta Conversi, Marco Podini, Salvatore Siano

restauro
Stefano Sarri (Soprintendenza Archeologia della Toscana); Elisa Pucci

con la direzione di Virna Scarnecchia, la progettazione di Roberta Conversi, Virna Scarnecchia e Stefano Sarri, il coordinamento del progetto di Roberta Conversi

indagini analitiche e metodologie
Salvatore Siano, Juri Agresti, Marcello Miccio (Istituto di Fisica Applicata «Nello Carrara», CNR - Consiglio Nazionale delle Ricerche, Firenze)

rilievo 3D e video
Lorenzo Sanna (studio di architettura, Firenze), Giovanni De Stefano (3dSign Studio, Firenze)

La testa maschile di bronzo dorato, proposta dalla Soprintendenza Archeologia dell'Emilia Romagna per l'edizione 2016 di *Restituzioni*, è uno dei pezzi notevoli della collezione permanente del Museo Archeologico Nazionale di Parma. Si può dire che è un esemplare pressoché unico di ritratto in bronzo dorato dell'imperatore Antonino Pio, a oggi noto. Si tratta di un manufatto di straordinaria importanza per la rarità che riveste nell'ambito cronologico, per l'iconografia bronzea di attribuzione e per l'elevatissimo livello di qualità di esecuzione sia dal punto di vista tecnico che artistico.

È uno tra i manufatti notevoli che furono scelti nel 1761 per dare vita al Museo d'Antichità di Parma, oggi Museo Archeologico Nazionale di Parma, istituito per accogliere gli oggetti di maggior pregio, provenienti dagli scavi di Veleia. Gli scavi furono iniziati nella primavera del 1760 per volontà del duca Filippo di Borbone, dopo la scoperta fortuita della ben nota *Tabula alimentaria*, da cui gli studiosi Lodovico Muratori e Scipione Maffei risalirono all'identificazione del luogo di rinvenimento dell'iscrizione con il dimenticato e scomparso *municipium* romano di Veleia, citato da Plinio: «...*citra Placentiam in collibus oppidum est Veleiatium*» (Plin., *Nat. Hist.*, VII, 163; dell'ampia bibliografia in merito si citano soltanto, con i relativi riferimenti bibliografici Riccomini 2005, puntuale ricostruzione della storia degli scavi sette-ottocenteschi, e in particolare **Criniti 2013**, con aggiornamento bibliografico a cura dello studioso; per un quadro sugli studi più recenti su Veleia si veda **Dall'Aglio, Franceschelli, Maganzani 2014**).

Proprio all'inizio della prima campagna degli scavi, nel maggio 1760, viene alla luce una testa maschile in bronzo dorato un po' più grande del naturale, nei pressi di un piedistallo, nell'angolo nord-orientale del foro a ridosso di una parete, all'ingresso di uno degli ultimi ambienti affacciati sul porticato del foro, alcuni dei quali identificati come *tabernae*.

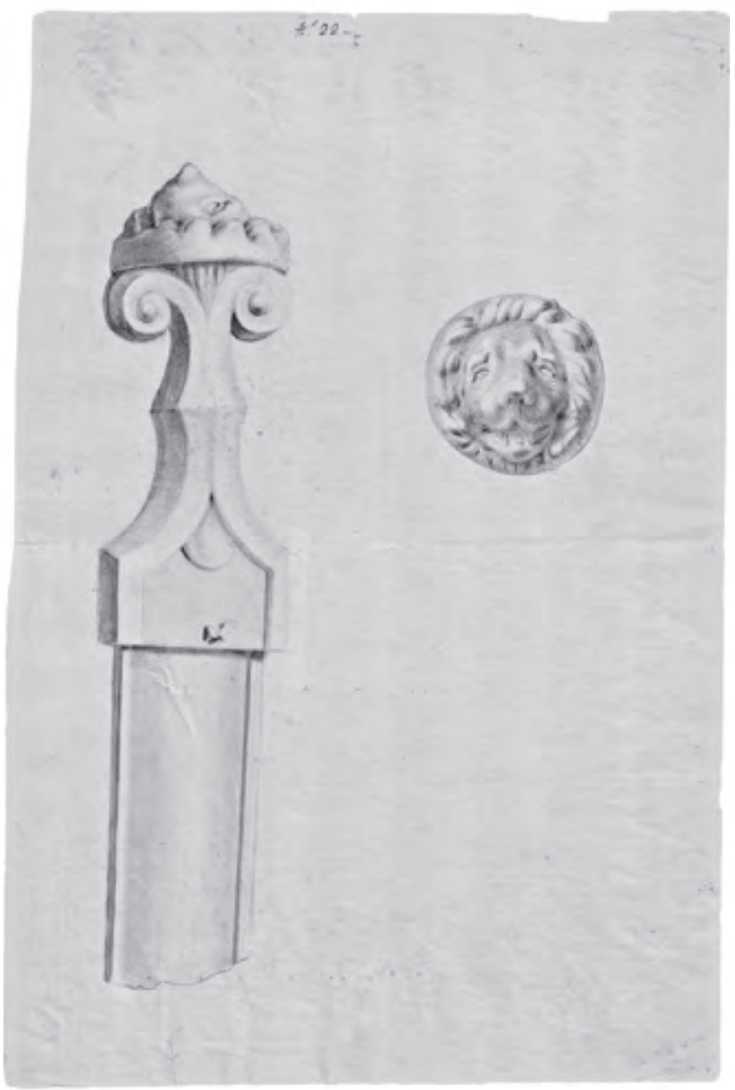
Dalla relazione di scavo inviata al ministro Du Tillot, quotidianamente e meticolosamente stilata da Ambrogio Martelli, il responsabile sul campo degli scavi di Veleia, diretti a distanza dal canonico piacentino Antonio Costa, apprendiamo che alla fine della giornata di lavoro del 22 maggio 1760 viene in luce una «testa di bronzo sopra dorato», nello stesso luogo dove giorni prima era stato ritrovato un frammento di panneggio in bronzo dorato, una mano dello stesso materiale, un piede e la parte di una grande spada in bronzo con impugnatura. La testa viene con cautela pulita sullo scavo; il pittore Permoli e Martelli rimuovono la terra, «il verde rame e i frammenti di mattone» in cui era «inviluppata» ripulendola «con la maggiore possibile diligenza [...] dalla grande quantità di ruine che l'opprimevano [...] giacché è stato un miracolo [...] che non abbia incontrato la disgrazia accaduta a tutto il restante della corporatura e che la piegossi a l'ingiù [...] e si è conservato solo il cranio che si è osservato essere stata portata dalle ruine superiori in tale distanza che si trovò nel buco ancor dentro la punta di un mattone, parte dentro e parte fuori [...] che ci ha fatto un foro della larghezza di oncie 2,5 e 2, [...] quale però non toglie la perfezione del prospetto della faccia né del contorno e delineamento della di detta testa quale è lavorata e da celebre mano e a perfezione per quanto si scopre e meglio piacerà quando sarà pulita del tutto [...] eseguita di eccellenti artefici [...] la testa è alta e grossa più del vero» (Scavi di Veleia 1760, 23 maggio 1760, MS 44, Archivio storico Museo Archeologico Nazionale di Parma). Martelli spera di ritrovare anche un'iscrizione con l'indicazione del personaggio raffigurato in questo grandioso manufatto, che consentirebbe al Real Sovrano di avere un oggetto straordinario.

Appena ripulita, Permoli ne esegue un disegno, al quale si sono con evidenza ispirati i restauri integrativi eseguiti in età moderna. Dal disegno non si notano lacune sul mento e sul collo e del resto, a quanto riportato nella relazione di scavo, l'unico problema presentato dalla testa parrebbe essere il taglio netto sulla calotta, causato, secondo l'interpretazione di Martelli, da un mattone, che avrebbe tagliato di netto la lamina della fusione, particolarmente sottile sulla calotta. È da escludere che il taglio regolare sulla calotta sia stato causato dall'impatto con un laterizio. Dal contesto di ritrovamento si può pensare ragionevolmente che la testa faccia parte di una grande statua, cui appartengono gli altri elementi rinvenuti nei pressi. La testa è stata rinvenuta all'interno di uno degli ambienti prospicienti il foro a con la faccia in giù. Dalle annotazioni di scavo si può ipotizzare che la statua, cui apparteneva la testa, sia crollata cadendo in avanti, travolta dalle macerie dell'ambiente in cui era esposta, forse a seguito della frana che ha colpito il sito. Purtroppo non abbiamo documentazione geologica né stratigrafica, essendo stati asportati inte-

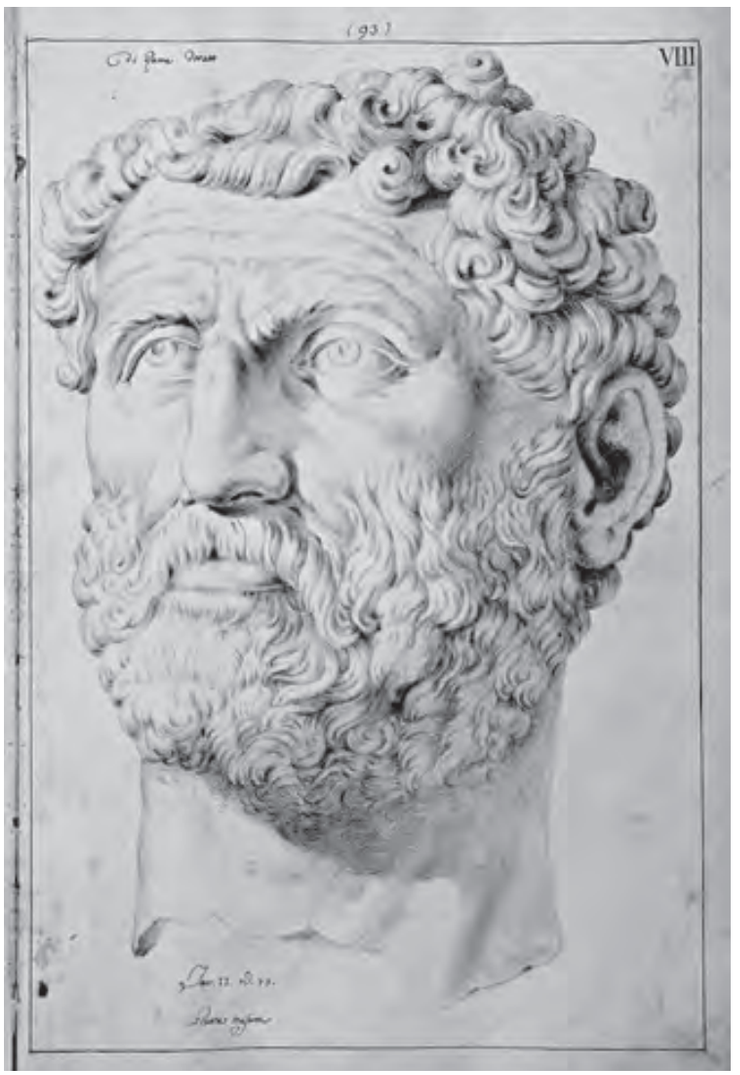


Dopo il restauro, veduta di tre-quarti





La mano e la spada con impugnatura in bronzo dorato rinvenute nel maggio del 1760, nello stesso luogo e pochi giorni prima della Testa in un disegno di Permoli, (Archivio storico del Museo Archeologico Nazionale di Parma, Scavi di Veleia 1760)



La testa di bronzo dorato in un disegno di Permoli (Archivio storico del Museo Archeologico Nazionale di Parma, Scavi di Veleia 1760)

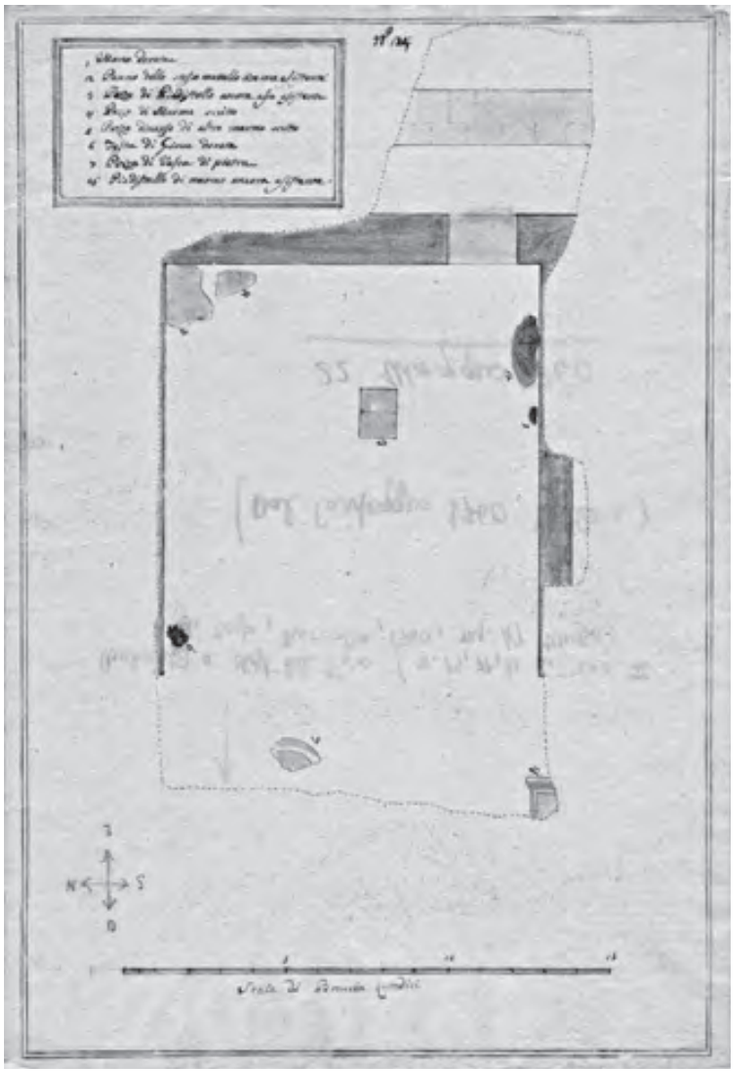
gralmente dagli scavi settecenteschi i livelli di terreno in loco che ricopriva i resti messi in luce. Non si può pertanto risalire alle tracce di un eventuale movimento franoso e ai livelli di crollo degli alzati dell'ambiente in cui era la testa e degli edifici intorno al foro e sulla terrazza superiore.

Fin dal momento del rinvenimento c'è piena consapevolezza da parte di Martelli della grande importanza del pezzo e della alta qualità d'esecuzione. Dalle relazioni di scavo si sa che nel settembre successivo in questa stessa area del foro viene in luce una base con iscrizione dedicatoria ad Aureliano (270-275 d.C.). La testa però, in mancanza di una lastra dedicatoria, viene attribuita a Giove da Costa, nel suo manoscritto *Raccolta dei monumenti di antichità che col mezzo dei rr. scavi si sono tratti dalle viscere della città dei Veliati*, compilata fra il 1760 e il 1762 (MSS 49-50, Archivio storico del Museo Archeologico Nazionale di Parma), nonostante a quell'epoca fossero già note le fisionomie degli imperatori, come lo studioso francese Caylus avrà a sottolineare.

Sempre nel 1760 nel foro, nei pressi della basilica, viene in luce un'altra testa, questa in bronzo rappresentante una giovane donna. Un anno dopo, nella campagna di scavo del 1761 tra il 3 e il 17 giugno, nell'esplorazione dell'area da cui proveniva la *Tabula alimentaria*, poi identificata come



Pianta degli scavi di Veleia 1760. La posizione di rinvenimento della testa di bronzo dorato è indicato con il numero 75 (Archivio storico del Museo Archeologico Nazionale di Parma, Scavi di Veleia 1760)



Pianta di scavo dell'ambiente di rinvenimento della testa di bronzo dorato (Archivio storico del Museo Archeologico Nazionale di Parma, Scavi di Veleia 1760)

basilica, lo stesso Martelli riporterà alla luce le dodici grandi statue in marmo e le cinque iscrizioni dedicatorie che le identificano come il ben noto ciclo statuario onorario della famiglia giulio-claudia (**Saletti 1968**).

La città romana di Veleia, costruita su un pianoro terrazzato della media valle del Chero a circa 550 metri sul livello del mare, nell'attuale comune di Lugagnano Val d'Arda (Piacenza), fu fondata nel cuore di un territorio esteso dal Piemonte meridionale alla Liguria, dalla Toscana nord-orientale alla parte appenninica dell'Emilia occidentale, popolato da diverse tribù liguri tra cui i *Ligures Veleiates* (per la presenza ligure a Veleia si veda **Miari 2004**; sulle preesistenze culturali prima della romanizzazione **Malnati 2000**). Come testimoniano le tombe più antiche, scoperte nel 1876 da Giovanni Mariotti, era già sede di un centro indigeno il luogo dove venne fondato l'*oppidum* romano, con funzione amministrativa e di controllo dell'esteso territorio montano tra la valle del Taro e del Trebbia, una volta definitivamente sconfitti e deportati i Liguri nel 158 a. C. Veleia intorno alla metà del I secolo a.C. diventa *municipium* di cittadinanza romana, con l'iscrizione alla tribù Galeria. Nella prima età imperiale la città ha un grande sviluppo urbanistico e monumentale, che adatta l'architettura e il tessuto urbano alle caratteristiche morfologiche del territorio, con la realizzazione di terrazzi e scalinate d'accesso alle parti pubbliche e agli ambienti delle *domus* (**Miari, Tassinari, Faedi 2014**, pp. 75-76). Già dalla situazione patrimoniale e dalla distribuzione delle proprietà terriere che si leggono nella *Tabula alimentaria*, si evince un cambiamento dello stato economico dell'*ager Veleias*, che sembra progressivamente degradare nel III e IV secolo d.C., con una rarefazione delle attestazioni di vivacità edilizia nel centro urbano, da mettersi anche in relazione con la crisi che riguarda tutto il mondo romano e in questo caso aggravata da problemi di dissesto territoriale dato da frane dei monti Moria e Rovinasso, che interessano la stessa città di Veleia. Nel III secolo d.C. la crisi è ormai evidente: il documento epigrafico più recente di Veleia risale al 276 e solo la presenza di monete tardoimperiali ne accerta la sopravvivenza fino al V secolo d.C. Tuttavia, anche se non ci sono tracce edilizie o monumentali evidenti di età tardoantica, va sottolineato che la stratigrafia riguardante i secoli più recenti è stata interamente asportata dagli scavi sette-ottocenteschi, senza lasciarne documenta-



Prima del restauro, fronte

zione, e che tra i materiali rinvenuti si riscontrano manufatti in bronzo, quali orecchini ed elementi di cintura, che attestano una frequentazione del sito ancora in età altomedievale, prima della fondazione della pieve di Sant'Antonino.
Tornando al momento di maggior floridezza del centro appenninico, in età romana il rapporto stretto del *municipum* con il potere centrale e il culto imperiale a partire dal I secolo è documentato, insieme alla presenza di piccoli ritratti quali quello marmoreo di Cesare e uno in argento attribuito a Gordiano, in particolare dal legame con la famiglia giulio-claudia, rappresentata nelle dodici statue rinvenute nella basilica, dalla presenza di basamenti di monumenti onorari di statue equestri con dediche a Claudio e Vespasiano, dalla testa di bronzo dorato di Antonino Pio, fino ad arrivare nel III secolo d.C. ai monumenti eretti in onore di Aureliano, Probo e Tranquillina, moglie di Gordiano III, collocati in diverse aree del foro, fulcro della vita politica e civile, con individuazione di differenti percorsi celebrativi in diversi periodi storici, come sottolineato da De Maria (**De Maria 2008**, pp. 104-105).
Le grandi opere celebrative sono frutto di una intensa attività di evergetismo e di patronato nei confronti della città, attuato da personaggi di spicco, alcuni appartenenti all'*ordo senatorius*, a partire dal patrono imparentato con Cesare, Lucio Calpurnio Pisone *pontifex*, a cui si deve in età tiberiana il ciclo statuario. Concentrate nel foro anche le opere di evergetismo non legate al culto imperiale, come il porticato eretto da *Baebia Bassilla*, l'iscrizione bronzea fatta realizzare nel lastricato del foro da Lucio Lucilio Prisco e la stele del *Venator*, fatta realizzare dal liberto *Euthales* a ricordo degli spettacoli di caccia in onore del patrono, flamine di Adriano, Lucio Sulpicio Nepote.
In questo contesto di spazio e di celebrazione, in particolare del culto imperiale, si può inserire la testa di bronzo dorato che ritrae Antonino Pio. Infatti ancora in età antonina, proprio sotto il regno di Antonino Pio, nel 148 d.C., è console suffetto il cavaliere Lucio Celio Festo, patrono della *Res publica veleiatium*, un potente senatore che potrebbe essere l'autore di uno spettacolare gesto di evergetismo nei confronti di Veleia e di manifestazione di culto alla figura imperiale, concretizzato nel dono alla città di una statua in bronzo dorato raffigurante l'imperatore. Rispetto al ciclo statuario giulio-claudio, collocato nella basilica, nel lato meridionale del foro, la testa raffigurante Antonino Pio, rinvenuta nella parte nord-orientale, testimonia, come già sottolineato, un cambiamento nel corso del tempo dell'individuazione del luogo pubblico da riservare al percorso celebrativo del culto imperiale, individuato prima all'interno della basilica per la famiglia giulio-claudia, nella piazza per i monumenti a Claudio e Vespasiano, nel III secolo d.C. tra le colonne del porticato per la celebrazione di Aureliano, Probo e Tranquillina. Nel II secolo d.C. viene collocato nella parte settentrionale del foro, per la celebrazione dell'imperatore Antonino Pio, il più maestoso e sontuoso monumento in bronzo dorato, presente a Veleia, verosimilmente una statua loricata, inserita in una cella e visibile a tutto tondo.
R.C.

Presentato più volte al grande pubblico in importanti mostre tenutesi a Parigi nel 1963, a Bologna nel 1964 e a Parma nel 1979, il ritratto maschile proveniente da Veleia, forse pertinente – insieme ad altri frammenti – a una statua in bronzo dorato poco più grande del vero, fu oggetto di una certa attenzione da parte degli specialisti a partire dalla metà del secolo scorso e per i decenni successivi (pur senza mai raggiungere un grado di approfondimento e di inquadramento che possa considerarsi adeguato, almeno in rapporto all'importanza del pezzo; cfr. **Braemer 1963**, p. 41, n. 142; Rossignani in ***Arte e civiltà romana* 1964-1965**, pp. 154-155, n 238; **D'Andria 1970**, p. 44, n. 19; **Marini Calvani 1979**, pp. 241-242; **Rebecchi 1983**, pp. 536-537). Un fermento dovuto in larga parte agli scritti di Guido Achille Mansuelli che, all'epoca, hanno alimentato e profondamente rinnovato la tradizione di studi sul ritratto in ambito nord-italico e provinciale (per citare solo i principali studi di riferimento generale, cfr. **Mansuelli 1958a**; **Mansuelli 1958b**; **Mansuelli 1964-1965**). Pur non essendo mai scemato, anche in tempi recenti, l'interesse per la scultura cisalpina (da ultimo, cfr. ***La scultura romana* 2008** e, in particolare, **Slavazzi 2008**), nell'ultimo trentennio si registrano solo sporadiche e concise citazioni su questo pezzo, di cui manca a tutt'oggi uno studio puntuale. La scarsa attenzione prestata alla testa veleiate sembra dovuta, oltre che al suo stato di conservazione, anche al carattere fortemente integrativo del restauro ottocentesco. La testa fu probabilmente danneggiata nel 1803, quando, assieme ai più noti bronzi veleiati, fu portata a Parigi per ordine dell'Amministrazione francese e dove subì consistenti interventi di restauro, «a segno che quasi non la riconobbi», come scrive il De Lama ricordandone la restituzione al Museo Ducale dopo il Congresso di Vienna (**De Lama 1824**, p. 167). Problematica rimane l'attendibilità dei disegni della Tavola del Costa.
Rifatta la parte inferiore del viso (mento, bocca, punta del naso e mezza guancia destra), anche la fascia centrale della calotta cranica, insieme a una ciocca della capigliatura sopra la fronte, è frutto di restauro moderno. Il busto costituisce parimenti un'aggiunta successiva, ma di mera invenzione e perciò del tutto postic-



Prima del restauro, particolare





Durante il restauro, particolare, ablazione laser



cia. Attorno alle guance e al mento è una corta barba ben delineata ma poco rilevata, che contrasta con la capigliatura scomposta e ricciuta, ma ancora compatta e caratterizzata da ciocche a fiammella caoticamente distribuite. Gli occhi, leggermente incavati, sono ombreggiati da arcate orbitali ampie e tese, con sopraccigli tratteggiati realisticamente. Le pupille, accostate alla palpebra superiore, sono incise e rivolte verso l'alto, mentre, più sotto, le occhiaie si presentano ampie e profonde. La fronte è solcata da rughe spesse e ondulate. Il naso è sottile e dritto a eccezione della punta, che piega leggermente verso il basso mostrando narici appena più carnose. Ai lati di queste ultime sono due rughe abbastanza profonde che incidono il viso conferendogli una lieve asimmetria. La parte delle guance senza barba è liscia con zigomi arrotondati e poco rilevati.

Inizialmente interpretato da M. Wegner come Adriano, l'attribuzione del ritratto a questo imperatore fu subito messa in discussione dagli studiosi, che osservavano una debole caratterizzazione della statua. L'identificazione della testa con quella di Antonino Pio, timidamente suggerita da F. D'Andria, fu poi sostenuta da M. Marini Calvani e ulteriormente supportata da F. Rebecchi (Wegner



Durante il restauro, particolare, rimontaggio dei frammenti e integrazione con resina poliestere prima del ritocco





Prima del restauro, fronte e retro

1979, p. 105; **Monaco 1940**, p. 8; **Aurigemma 1940**, p. 16; Rossignani in ***Arte e civiltà romana* 1964-1965**, pp. 154-155; **Frova, Scarani 1965**, p. 40; **D'Andria 1970**, p. 44; **Rebecchi 1983**, pp. 536-537). Elementi caratteristici della ritrattistica di epoca antonina sono la barba (il primo a portarla fu Adriano) e l'incisione della pupilla e dell'iride per indicare la direzione dello sguardo e riprodurre il riflesso di luce generato dall'orientamento dell'occhio. La distinzione, operata da M. Wegner e a lungo accolta dagli studiosi, di tre tipologie attribuibili ad Antonino Pio, ciascuna riconducibile a una fase distinta del suo principato (rispettivamente alla fase iniziale del suo regno, ai decennalia e ai vicennalia: cfr. **Wegner 1939**, pp. 15-25, pp. 125-153; in breve, cfr. anche **Felletti Maj 1953**, p. 106, n. 203; **Saletti 1968**, pp. 13-16, in part. nota 8; **Mansuelli 1981**, p. 44; **Kleiner 1992**, pp. 268-270), è stata poi stravolta da K. Fittschen (**Fittschen 1982**, p. 121; **Fittschen, Zanker 1985**, n. 59.). Secondo quest'ultimo, esistono soltanto due modelli iconografici, uno dei quali (c.d. 'tipo Busti 284') non ebbe successo. La quasi totalità dei ritratti di Antonino segue, infatti, un solo prototipo originario (*Urbild*), di cui la testa del Museo delle Terme – c.d. 'tipo Formia' – rappresenta una delle copie più riuscite. A questo fa capo una mole notevole di copie, ma anche di varianti con conseguenti problemi di identificazione (per approfondimenti, cfr. **Evers 1991**). Adattato a modelli di statue differenti, il 'tipo Formia', d'impronta ancora fortemente classica e in piena coerenza con l'ideale antonino del 'buon sovrano', ritrae un uomo giovane, forte, al tempo stesso autorevole e rassicurante.

A questo modello sembra ispirarsi anche la testa veleiate, pur con alcune riserve che dipendono, in parte, dalle difficoltà insite nella tipologia stessa del ritratto imperiale, contraddistinta da caratteri di forte spersonalizzazione e idealizzazione, in parte, da una tendenza tipica dei bronzi di produzione nord-italica, che interpretano in modo più schematico e semplificato i modelli di elaborazione urbana (per questi ritratti, così come per quelli di altre aree provinciali, emergono costantemente problemi di identificazione rispetto alle serie ufficiali: cfr. **Balty 2006**; **Slavazzi 2008**, p. 138). Tale tendenza si accentua ulteriormente quanto più si esce dai confini italici, come dimostra un altro esemplare bronzeo di Antonino Pio, appartenente a collezione privata (collezione de Tanzin, Château





Dopo il restauro, fronte e retro

Besac, Bordeaux), rispetto al quale la testa veleiate mostra un trattamento più organico dei volumi e più aderente ai modelli ufficiali (cfr. **Mlasowsky 2001**, n. 9, pp. 159 ss., tavv. 9.1-9.4). Significative affinità si osservano con gli esemplari dei Musei Vaticani (***Museo Chiaramonti* 1995**, tavv. 530-533) e della Gliptoteca di Monaco (**Wegner 1939**, pp. 20-21, tav. 2), suggerendo la possibile attribuzione della testa a una statua o a un busto loricati e una sua datazione posteriore al 138 d.C. e precedente alla metà del II secolo d.C.

M.P.

Il restauro del busto in bronzo dorato di Antonino Pio è stato eseguito a Firenze, presso il Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologia della Toscana, con il contributo analitico e metodologico dell'Istituto di Fisica Applicata, la partecipazione di professionisti e la supervisione della Soprintendenza Archeologia dell'Emilia Romagna. L'intervento ha riguardato la pulitura delle superfici, l'eliminazione dei materiali interni, il riconsolidamento dei molti frammenti con la sostituzione delle integrazioni eseguite in precedenti restauri e la realizzazione di un nuovo supporto. Si è trattato di operazioni particolarmente complesse, portate a termine soprattutto grazie all'esperienza dei restauratori, ad accurate caratterizzazioni materiche (esame delle superfici, rilievo 3D, radiografia X, sezioni lucide, analisi delle leghe) e all'utilizzo dell'ablazione laser.

Prima del presente intervento, la doratura della parte originale e le sue lacune erano pressoché completamente coperte da tenaci concrezioni terrose, strati organici e depositi, che apparivano particolarmente consistenti sul modellato della capigliatura e della barba.

Come evidenziato attraverso l'osservazione microscopica, il bronzo è stato dorato a foglia, probabilmente applicata mediante stesura meccanica e brunita con un opportuno arnese levigato. Nei campioni analizzati, infatti, il film d'oro è risultato molto sottile (0,1-2 µm) e a diretto contatto con il substrato ossidato. Inoltre, in più casi sono state osservate sovrapposizioni multiple dovute a ripiegature della foglia e/o a più applicazioni successive, senza alcuna evidenza di residui che potessero far pensare a una stesura di colla naturale (missione).

Il ridotto spessore dell'oro, il suo scarso grado di adesione e la presenza di molti sollevamenti, unitamente alla frammentarietà e all'avanzato stato di corrosione del substrato bronzeo, hanno reso la rimozione delle incro-

stazioni particolarmente critica.
Dopo una serie di prove comparate che hanno subito portato a escludere un approccio chimico, stante il rischio di rimozione della fragile doratura e scomposizione incontrollata dei vari frammenti, si è deciso di utilizzare principalmente l'ablazione laser, limitando l'uso del bisturi e dell'ablatore a ultrasuoni al solo alleggerimento in talune zone molto stratificate, poi rifinite anch'esse mediante irraggiamento laser.
Com'è noto, i trattamenti laser sono stati largamente validati nel corso degli ultimi quindici anni su una serie di capolavori dorati rinascimentali (Siano in **Siano, Salimbeni 2001**, Siano in **Siano, Grazzi 2007**). È utile sottolineare però, che un tale approccio è stato qui impiegato per la prima volta nel restauro di un bronzo dorato antico che presentava problematiche conservative molto diverse e per certi versi più complesse di quelle affrontate in dette opere rinascimentali.
Il trattamento ablativo, è stato eseguito con un sistema laser denominato EOS 1000 LQS, della ditta El.En. s.p.a., Calenzano (Salimbeni in **Salimbeni, Pini, Siano 2003**). Questa soluzione, ha permesso un recupero di leggibilità della superficie largamente superiore a quanto ottenibile con tecniche tradizionali. Particolarmente sorprendente la salvaguardia di zone di doratura relativamente ben conservate anche al di sotto delle stratificazioni coerenti presenti sulla capigliatura e la barba.
Al fine di poter operare lo svuotamento della scultura in completa sicurezza, la zona più frammentata (naso, fronte e profilo destro) è stata preventivamente velinata con consolidante in soluzione acquosa, in modo tale da preservare la forma ed evitare possibili scomposizioni, e collocata in una controforma per attutire le sollecitazioni meccaniche.
Si è proceduto quindi alla graduale e delicata rimozione meccanica della struttura interna, usando piccoli scalpelli. Essa è risultata costituita da un asse di legno inglobato in miscele composite di resine naturali, gesso, sabbia fine e stoppa. La realizzazione di un tale supporto si rese verosimilmente necessaria, a valle di un danneggiamento accidentale, per sostenere i molti frammenti connessi tra loro e integrati con resina naturale e gesso, come anche per rendere solidale la parte originale al modellato moderno (collo e mento).
Pur non essendo possibile stabilire con esattezza quando l'opera è stata danneggiata, il tipo di intervento appena descritto è certamente molto più compatibile con pratiche di restauro ottocentesche, piuttosto che con quelle del secolo scorso.
Al termine dello svuotamento, la parte interna della parete metallica è stata sottoposta a una leggera pulitura aeroabrasiva che ha restituito una superficie di aspetto scuro morfologicamente ben conservata.
Le lacune più ampie sono state reintegrate con resina poliestere armonizzata cromaticamente in superficie, restituendo così coerenza meccanica e completezza di lettura all'opera. È stato infine realizzato un prolungamento in acciaio del vecchio sostegno all'interno del collo, che entra nella testa e ne impedisce l'oscillazione con una seconda asta trasversa terminata con due controforme in resina a contatto con la parete interna della testa all'altezza delle orecchie.
Il presente intervento di restauro ha anche permesso di ricavare informazioni sul procedimento esecutivo della scultura. Si tratta di una fusione a cera persa indiretta, con una parete metallica molto sottile (2-4 mm), realizzata utilizzando una lega ternaria con un contenuto medio rispettivo di stagno e piombo di circa 9 % e 5 %. Tali caratteristiche non sono comuni nei grandi bronzi imperiali fin qui studiati, che sono risultati generalmente più spessi e con maggiori contenuti di piombo (**Riederer 1999**). La composizione delle integrazioni scultoree ottocentesche è stata eseguita in ottone (zinco 2,5%, stagno 1,4%, piombo 2,7%).
In conclusione, questo restauro ha restituito all'opera un aspetto che evoca il suo antico splendore e ha permesso di riconoscere la sua elevata qualità tecnica, che sarà opportuno confrontare con quella di altri ritratti in bronzo dorato di età imperiale.
S.S.



Dopo il restauro, lato sinistro

Bibliografia

De Lama 1824; **Wegner 1939**; **Aurigemma 1940**; **Monaco 1940**; **Felletti Maj 1953**; **Mansuelli 1958a**, pp. 67-99; **Mansuelli 1958b**, pp. 45-128; **Braemer 1963**; ***Arte e civiltà romana*** **1964-1965**; **Mansuelli 1964-1965**, pp. 1-25; **Frova, Scarani 1965**; **Saletti 1968**; **D'Andria 1970**, pp. 3-141; **Saletti 1974**; **Marini Calvani 1979**; **Wegner 1979**, pp. 87-181; **Mansuelli 1981**; **Fittschen 1982**, pp. 119-124; **Rebecchi 1983**, pp. 497-567; **Fittschen, Zanker 1985**; **Evers 1991**, pp. 249-262; **Kleiner 1992**; ***Museo Chiaramonti*** **1995**; **Riederer 1999**; **Malnati 2000**, pp. 9-17; **Marini Calvani 2000**, pp. 540-547; **Mlasowsky 2001**; **Siano, Salimbeni 2001**, pp. 269-281; **Salimbeni, Pini, Siano 2003**, pp. 72-76.; **Miari 2004**; **Riccomini 2005**; **Balty 2006**, pp. 221-246; **Siano, Grazzi 2007**, pp. 123-128; **De Maria 2008**, pp. 101-109; **Malnati, Miari 2008**, pp. 67-91; **Slavazzi 2008**, pp. 133-141; ***La scultura romana*** **2008**; **Criniti 2013**; **Dall'Aglio, Franceschelli, Maganzani 2014**; **Miari, Tassinari, Faedi 2014**, pp. 69-78.

9a. *Sarcofago con scene del sacco di Troia*
(*Sacco di Troia*, fronte; *Achille nell'atto di aggredire Troilo*, fianco sinistro; *Troadi piangenti*, fianco destro)
metà del II secolo d.C.

tecnica/materiali
marmo proconnesio

dimensioni
73 × 236 cm (fronte);
73 × 99 cm (fianchi)

provenienza
Sabbioneta (Mantova), collezione Vespasiano Gonzaga Colonna

collocazione
Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Troia, Camera delle Teste (inv. gen. 6722)

scheda
Renata Casarin, M. Chiara Ceriotti

restauro
M. Chiara Ceriotti (Consorzio Arkè, Roma) con la collaborazione di Gabriella Dal Monte

con la direzione di Renata Casarin

I tre elementi del sarcofago provengono dalla collezione statuaria di Vespasiano Gonzaga Colonna (6 dicembre 1531 - 26 febbraio 1591) che trasforma Sabbioneta in una città evocativa dell'antico, di cui il duca è il novello imperatore. La pertinenza a tale collezione è accertata dall'elenco redatto nel 1774 da Antonio Maria Romenati, soprintendente dell'Ufficio di Scalcheria del Regio Palazzo Ducale, incaricato dal magistrato camerale di recarsi a Bozzolo, Sabbioneta, e San Martino per recuperarvi sculture e sarcofagi con cui realizzare un museo nel Palazzo degli Studi a Mantova (**Levi 1931**, p. 7; **Ventura 1997**, pp. 26-31).
Romenati riconosce, sotto molte mani di gesso e di ritinteggiature, un gran numero di marmi antichi di pregio che trasporta a Mantova e consegna a Giuseppe Bottani, direttore dell'Accademia di pittura, scultura e architettura, sorta nel 1752 per volere dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria.
Dopo una sede provvisoria in Palazzo Ducale si inaugura nel 1775, nel Gran Corridore del Palazzo degli Studi, il Museo statuario nel quale vengono esposti i marmi del Palazo Ducale oltre a quelli raccolti da Romenati e provenienti per lo più da Sabbioneta.
Il sarcofago con scene del *Sacco di Troia* fa parte di questo nucleo, costituito dalla collezione di statuaria greco-romana composta da 363 pezzi.

Su due ordinate file si dispongono sul fronte ventisei personaggi per lo più concordemente identificati (**Borsa 1790**, pp. 40-43, 75-76; **Labus 1837**, pp. 107-109; **Levi 1931**, pp. 93-94; **Levi 1926-1927**, pp. 217-221; **Ventura 1997**, pp. 84-85; **Groppelli 2003**, pp. 20-24) come i protagonisti della tragica vicenda della presa di Troia. A destra si individua Neottolemo in atto di uccidere, sull'ara di Giove Erceo, l'anziano re troiano Priamo; seguono davanti a un tempio un gruppo di donne aggredite dagli achei, fra cui è forse Andromaca in atto di proteggere il figlio Astianatte tenendolo fra le braccia. Altre scene illustrano l'assalto alla città, ai suoi difensori e alla popolazione atterrita in fuga. Il rilievo palesa una qualità alta, maggiormente apprezzabile dopo il restauro, anche se Alda Levi lo considera un «lavoro mediocre» (**Levi 1931**, p. 94) che per la varietà compositiva, lo scorrimento della narrazione fluente su due livelli e la definizione a tutto tondo delle figure, assegna all'età antonina, mettendolo in relazione alla Colonna Traiana.
Il tema della guerra di Troia prosegue con un linguaggio diverso nei due fianchi (**Groppelli 2003**, pp. 24-26), che presentano un rilievo più appiattito, con le figure dai piani dilatati sulla superficie e pertanto prive di accenti plastici. Il pannello di sinistra mette in scena l'agguato notturno di Achille a Troilo, il più giovane figlio di Priamo, alla presenza di altri personaggi, di cui il troiano è forse Ettore. Il pannello di destra mostra, inquadrate da due pilastrini fogliati, quattro donne troiane dolenti, fra loro seduta su uno scranno spicca Andromaca, in atto di asciugarsi le lacrime, confortata da Ecuba. A sinistra, in alto, si riconosce il Palladio, che aveva il potere di garantire l'immunità di Troia, che infatti subì l'onta della violazione dopo che Ulisse riuscì a rubare il simulacro della dea Atena. In particolare questa lastra ha relazioni con il rilievo della Galleria Borghese, dove, tra le altre figurazioni, la scena delle Troadi vede Andromaca con il piccolo Astianatte in grembo (**Levi 1931**, p. 94; **Ventura 1997**, p. 86).
I tre elementi lapidei non sono stati per lo più collegati tra loro dagli studiosi e non ci è dato di sapere se a Sabbioneta fossero esposti insieme. Nell'allestimento museale a Mantova i fianchi sono presentati l'uno accanto all'altro nella decima campata del Gran Corridore, ma vengono inventariati separatamente (**Mainardi 1872**, LVI fronte, CCCVII fianco destro, CCX fianco sinistro) e non sono messi in relazione con il fronte (**Ventura 1997**, p. 85, cui si rinvia per tutto il dibattito precedente).
Sta di fatto che a Sabbioneta e nella successiva esposizione mantovana settecentesca i tre marmi vennero appesi; nel margine superiore sono infatti ben evidenti le sedi delle grappe in ferro che li fissavano alla parete (quattro sul fronte e una centrale sui laterali), e presenti lungo tutti i bordi residui di malta tinteggiata in rosso.
A causa della cessione della collezione dallo Stato al Comune di Mantova, avvenuta nel 1880 e formalizzata nel 1881 per effetto della legge 27 marzo, n. 114, Gazzetta Ufficiale del Regno 4.04.1881 (ivi, p. 33), si assiste al progressivo smantellamento del museo mantovano. In seguito, grazie alla convenzione tra Stato e Comune dell'11 marzo 1915, si provvede al ricovero dei marmi nei depositi a pianterreno del Palazzo Ducale, con il trasferimento nel periodo bellico dei pezzi più importanti a Firenze (**Levi 1931**, p. 10).
Nel corso del riordinamento della collezione statuaria in Palazzo Ducale, a partire dal 1925, fronte e fianchi vengono riconosciuti come parti di un unico sarcofago, vincolati tra loro e collocati al primo piano di Palazzo Ducale in Corte Vecchia, come testimonia la fotografia dell'allestimento (**Levi 1931**, tav. VIII). Grazie a studi più recenti e ora, obiettivamente, dopo il restauro, si può convalidare la sodalità dei tre pezzi. Lo confermano le caratteristiche del materiale (marmo proconnesio, con venature bluastre più accentuate nei laterali), le dimensioni e le modalità del taglio dei pannelli. Ancora di più si apprezza quanto aveva già notato Chiara Groppelli nella sua ricognizione del 2003, quando aveva osservato come il piede del bimbo sollevato dalla ma-



Dopo il restauro, fronte con Sacco di Troia



Dopo il restauro, fianco sinistro con Achille nell'atto di aggredire Troilo



Dopo il restauro, fianco destro con Troadi piangenti



Prima del restauro, fronte con Sacco di Troia



Prima del restauro, fianco sinistro con Achille nell'atto di aggredire Troilo



Prima del restauro, fianco destro con Troadi piangenti

dre nella porzione a destra in alto del fronte proseguisse sul pannello sinistro, entrando nella figurazione della lastra con la morte di Troilo.

Il rimontaggio dell'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso nell'Appartamento di Troia ha rispettato il criterio di reversibilità, grazie alla struttura in tubolare di ferro interna a sezione quadrata con sei piedi che poggiano sul piano pavimentale e armano un muretto in laterizi intonacato con una malta di calce e sabbia non tinteggiata. Tale telaio sostituisce gli elementi lapidei mancanti e vincola i marmi la cui base è supportata dalla struttura muraria e blocca dall'interno il manufatto grazie a un elemento dotato di asola in ferro fissato da una vite che si inserisce al termine della sezione superiore nel marmo dei fianchi.

L'osservazione dal retro dei blocchi marmorei che costituiscono il sarcofago permette di individuarne le numerose fratturazioni risarcite con staffe in ferro e in ottone nonché con tondini in rame.

Le grappe in ferro sono piombate in modo da isolare il metallo che, ossidandosi, avrebbe potuto creare seri problemi al marmo; una tecnica, questa, in uso fin dall'antichità e che ci consente di considerare l'intervento come il primo effettuato sul sarcofago; troviamo una grappa sulla sezione superiore (di una rimane solo la sede) e ben quattro sul retro del fronte, in corrispondenza della lesione passante che lo divide in due parti, sviluppandosi irregolarmente in senso verticale laddove è scolpito il corpo del guerriero che colpisce il barbaro caduto. Qui, in un intervento successivo, tre distinte grappe in ottone rafforzano il vincolo mentre, in punti diversi dello stesso rilievo, quattro tondini in rame sono stati posizionati in corrispondenza di rotture di modesta entità. Sul retro del fianco sinistro, raffigurante *Achille nell'atto di aggredire Troilo*, vi sono due grappe in ottone e due in rame, inserite per rinsaldare la spaccatura verticale che separa la prima figura da quella di Achille. Anche il fianco su cui sono rappresentate le *Troadi piangenti* è danneggiato: fratture diagonali ne attraversano la zona di sinistra, riconnessa sul retro da quattro tondini in rame. In questo caso gli elementi metallici in ottone e in rame sono affogati in uno stucco biancastro più tenace in corrispondenza delle grappe in ottone; si tratta di due diversi tipi di stucco da marmisti del tipo conosciuto ancor oggi con il nome commerciale di Sintolit, una resina poliestere che inizia a essere utilizzata a metà degli anni Cinquanta.

Le tipologie dei passati interventi strutturali sembrano dunque essere tre e potrebbero corrispondere a un primo restauro, antico, sul fronte, databile forse all'epoca di Vespasiano, e a due interventi novecenteschi, sicuramente effettuati a seguito delle movimentazioni avvenute all'interno di Palazzo Ducale.



Prima del restauro, particolare del fronte



Dopo il restauro, particolare del fronte con Andromaca e Astianatte



Durante il restauro, particolare del fronte, dopo la pulitura a umido, si leggono residui di ricarbonatazioni



Durante il restauro, particolare del fronte, dopo la pulitura a umido, si evidenziano le patine di ossalati

Sempre sul fronte, i bassorilievi mostrano uno stato di conservazione discreto per quanto riguarda la coesione del marmo, anche se la loro leggibilità è assai penalizzata dalle stuccature in gesso evidenti in corrispondenza delle fratturazioni. Il gesso è stato utilizzato laddove vi era la necessità di riproporre alcuni piccoli elementi del modellato, quali ad esempio il piede destro di un guerriero nella parte sinistra del fronte, o il piede sinistro di Achille sul fianco che lo raffigura. È singolare che questa frattura, ricostruita in basso anche nell'intaglio, sia stata lasciata aperta lungo tutta la cesura verticale che, da dietro il polpaccio del guerriero, sale fino al margine superiore dell'elemento marmoreo. L'uso del gesso e l'esecuzione assai approssimativa e priva di un criterio filologico corretto può far pensare a un intervento tardosettecentesco, allorché i rilievi giungono al museo mantovano.

La superficie del marmo, sul fronte, appare cromaticamente assai disomogenea, e priva della 'politura' che di sicuro ne rifiniva la lavorazione; la fascia superiore e i sottosquadri del fronte presentano una colorazione bruna che non è rilevabile su tutti i particolari in aggetto. Nel corso dell'attuale pulitura si è rilevata la presenza di porzioni più



Durante il restauro, il sarcofago ancora montato sulla struttura metallica



Durante il restauro, particolare del fianco sinistro, tassello di pulitura



Durante il restauro, particolare in cui si nota il piede del bimbo sollevato dalla madre scolpito tra il fronte e il fianco sinistro



Durante il restauro, rimozione della carta dietro la stuccatura tra fronte e fianchi



Durante il restauro, particolare del fronte con Andromaca nell'atto di proteggere Astianatte

o meno estese di spesse ricarbonatazioni in punti poco visibili o difficilmente accessibili; tale osservazione ci ha portato a ipotizzare che, nel corso di uno dei restauri passati, sia stato effettuato un trattamento meccanico o chimico per asportare dal rilievo i residui calcarei. Questo giustificherebbe anche la disomogeneità della superficie lapidea e l'aspetto arido e poroso del proconnesio che lo rende simile a un calcare o a un'arenaria. Anche la localizzazione delle patine brune (probabilmente antichi protettivi di origine organica trasformatisi in ossalati) ci fa pensare che tali strati, forse all'epoca non ancora così scuri, siano stati risparmiati nel corso dello stesso intervento.

La zona inferiore del fronte e i fianchi sono resi molto opachi e grigiastri da un cospicuo deposito di polvere grassa più o meno coerente; inoltre sui fianchi si è rinvenuta la presenza di un leggero scialbo giallo rosato che voleva forse attutire le venature verticali grigio bluastre del proconnesio.

Moltissima anche la polvere grassa depositatasi sulle superfici interne del manufatto che, essendo più scabre in quanto meno rifinite, ne hanno favorito l'accumulo. Un sottile strato di fissativo, forse una resina acrilica, materiale già in uso negli anni Sessanta, steso in maniera disomogenea, ricopriva i rilievi.

Il sarcofago è stato sottoposto a un'accurata spolveratura con pennelli morbidi e aspirapolvere con potenza modulabile e abbattimento in acqua del particellato. Un primo risciacquo con poche gocce di tensioattivo in acqua demineralizzata e una successiva pulitura delle superfici con getto di vapore e spazzolini morbidi hanno permesso di




Durante il restauro, particolare del fianco destro, stuccatura della lesione e velatura ad acquerello della stuccatura



Durante il restauro, particolare del fianco destro, tassello di pulitura

asportare gli strati di polvere grassa maggiormente adesi e di rendere chiaramente leggibili i confini delle stuccature sbordanti sull'originale.
Per ottenere un miglior risultato si è effettuata una pulitura chimica applicando una soluzione satura di carbonato d'ammonio su carta giapponese e sepiolite. Per eliminare dalla superficie lapidea lo sporco grasso così saponificato si è di nuovo ricorsi all'uso del vapore. Sono state quindi accuratamente rimosse meccanicamente (a bisturi, vibroincisore, Dremel) tutte le stuccature in materiali non idonei e largamente sbordanti sull'originale, indagando con particolare cura le fratturazioni sia dal fronte che dal retro e verificando la buona tenuta delle grappe e degli ancoraggi. Queste ultime sono state ripulite riportandole in luce grazie all'eliminazione delle stuccature e degli ossidi di rame e di ferro che le ricoprivano, poi trattate con antiossidanti e protettivi.
Gli ancoraggi sono stati rafforzati in alcuni punti ricorrendo a stuccature strutturali ottenute caricando resine epossidiche bicomponenti con una miscela di polveri di marmo, in modo da avvicinarsi cromaticamente all'originale. Le fessurazioni, fratturazioni e lacune sui bassorilievi sono state risarcite con una malta di calce idrata invecchiata e polveri di marmo in accordo cromatico e granulometrico con l'originale.
Una presentazione estetica con leggere velature ad acquerello ha completato l'intervento di restituzione per una corretta e omogenea leggibilità dei bassorilievi.
Dopo approfondite considerazioni e riflettendo sulle scelte di musealizzazione passate, si è arrivati alla decisione di smontare il sarcofago e di sistemare provvisoriamente i singoli frammenti su strutture che consentissero di procedere alla revisione di tutti i bordi di fronte e fianchi. Era infatti indispensabile completare l'asportazione meccanica dei residui di malte e la regolarizzazione di stuccature in resina in tutte le zone impossibili da raggiungere a sarcofago montato.
La scelta di smontare le lastre ha cor-







Dopo il restauro, particolari del fronte

risposto di fatto a un'altra esigenza, quella più filologica che recupera l'usanza cinquecentesca di esporre i fronti o i fianchi dei sarcofagi come se si trattasse di lapidi o dipinti; all'epoca il materiale antiquario poteva essere tagliato o lavorato per facilitarne il trasporto e il suo smembramento era addirittura favorito dal fatto che le lastre non scolpite venivano destinate a un mercato legato al riuso del prezioso materiale. Inoltre proprio la collocazione dei rilievi in una sala adiacente alla Sala di Troia consente di leggere come un tempo la reale funzione di questa tipologia a parete di musealizzazione. Appare sorprendente come alcune posture dei corpi riversi e quasi sbalzati al di fuori della lastra di contenimento del fronte del sarcofago di provenienza romana siano citati da Giulio Romano nel ciclo a fresco ispirato alla rovina della città di Ilio nella Sala di Troia di Mantova. Tanto più sorprendente è il rapporto pittura-scultura, se si considera che dei rilievi con il tema dell'*Iliouper-sis* sono noti pochissimi esemplari (**Groppelli 2003**, pp. 27-29 con bibliografia precedente); fra questi il più completo è quello pervenuto dalla collezione di Vespasiano Gonzaga al Palazzo Ducale di Mantova.

Bibliografia

Borsa 1790, pp. 40-43, 75-76; **Labus 1837**, III, pp. 107-109; **Mainardi 1872**, LVI, CCCVII, CCX; **Levi 1926-1927**, pp. 217-221; **Levi 1931** p. 7, p. 10, pp. 93-95; **Ventura 1997**, pp. 26-31, pp. 84-86; **Groppelli 2003**, pp. 19-51.

9b. *Sarcofago detto 'del generale'**
(*Scene della vita di un personaggio romano con simboli delle sue virtù*, fronte; *Due offerenti e un camillo*, fianco sinistro; *Vittimario con il toro*, fianco destro; *Divinità capitoline*, coperchio)
150-180 d.C.

tecnica/materiali
marmo greco

dimensioni
85,5 × 242 cm (fronte);
85,5 × 93,5 cm (fianco sinistro);
86,5 × 94,5 cm (fianco destro);
33 × 241 cm (coperchio)

provenienza
Sabbioneta (Mantova), collezione Vespasiano Gonzaga Colonna

collocazione
Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Troia, Sala di Troia (inv. gen. 6727, coperchio; inv. gen. 6728, fronte e fianchi)

scheda
Renata Casarin, M. Chiara Ceriotti

restauro
M. Chiara Ceriotti (Consorzio Arkè, Roma) con la collaborazione di Gabriella Dal Monte

con la direzione di Renata Casarin

** opera non in mostra perché inamovibile*

« INDICE GENERALE

Il grande sarcofago è costituito da quattro elementi lapidei, un coperchio, il fronte e due fianchi.
Il rilievo sul fronte rappresenta, con una narrazione che procede da sinistra verso destra, tre momenti di vita di un personaggio loricato raffigurato come appartenente agli alti ranghi dell'esercito romano (**Salvaggio 1996**, pp. 39-40). Al centro appare un camillo, un vittimario e un popa che attendono a un sacrificio rituale, allusivi alla *Pietas*, forse da identificare con il *sacrificium* che il *legatus Augusti propretore* celebrava prima di partire per la provincia a lui assegnata (**Reinsberg 1995**, fig. 86, 2). A sinistra è la figura della Virtù in forma di *Victoria* alata acefala, seguita dalla scena simbolica della *Clementia* verso i vinti; a destra è raffigurato il matrimonio simboleggiato dalla *dextrarum iunctio*, cui allude la personificazione della *Concordia*. Così nel fronte compaiono l'allegoria delle quattro Virtù cardinali romane, proprie dell'iconografia imperiale. Il coperchio ha per tema le *Divinità capitoline* e reca negli angoli acroteriali due mascheroni. Sul fianco sinistro sono scolpiti *Due offerenti e un camillo* e su quello destro un *Vittimario con il toro*. La storia della pregevole opera, da quando giunge a Sabbioneta nella collezione di Vespasiano Gonzaga, è in tutto analoga a quella del sarcofago raffigurante le scene del *Sacco di Troia* (cat. 9a). Infatti è certa la provenienza da Sabbioneta dei marmi che attualmente lo compongono; i materiali sono citati nell'elenco del 1774 redatto da Antonio Maria Romenati, anche se la critica è discorde circa la reale pertinenza di tutti i rilievi al medesimo sarcofago.
Matteo Borsa, direttore del Museo Statuario nel Palazzo degli Studi dopo la morte di Giovanni Girolamo Carli nel 1786 (**Levi 1931**, p. 7; **Ventura 1997**, p. 80), tiene in grandissima considerazione il fronte, esposto nella prima campata del museo, paragonandolo ai rilievi della colonna traiana e a un rilievo di soggetto analogo murato a villa Medici sul lato verso il giardino (**Borsa 1790**, pp. 83-84). Il coperchio è collocato nell'età dell'ordinamento settecentesco invece nella ventitreesima campata e non viene messo in relazione con il fronte. Analoga la posizione di Giovanni Labus, che ipotizza la provenienza della lastra maggiore dall'arco *Veri et Marci Augustorum* di Roma, il cosiddetto arco di Portogallo, edificato sulla via Lata, presso San Lorenzo in Lucina, senza associare il coperchio al medesimo manufatto (**Labus 1837**, III, pp. 301-323).
Per quanto riguarda i fianchi non ne viene fatta menzione e anche Leandro **Ventura** (**1997**, p. 81) si dissocia da Alda **Levi** (**1931**, pp. 86-88) affermando che l'attuale ricomposizione, avvenuta negli anni Venti del Novecento, non è corretta, poiché questi due elementi non apparterrebbero allo stesso manufatto, differenti per stile e dimensioni.
In realtà nel corso del presente intervento di restauro si è potuta verificare la congruenza dei fianchi al fronte perché sul rilievo di sinistra, su cui sono raffigurati *Due offerenti e un camillo* vi è la prosecuzione dell'ala della *Vittoria* posta all'estremità sinistra del fronte. Inoltre, il marmo del fianco destro, su cui è rappresentato il *Vittimario con il toro*, s'inserisce perfettamente nel fronte tanto che parte del panneggio dietro la paraninfa è scolpito proprio su quest'ultimo. Inoltre il materiale costitutivo, un marmo greco a cristalli grossi, è il medesimo per tutti e tre gli elementi lapidei. Per quanto riguarda l'altezza dei rilievi, si ritiene probabile che lo smembramento del sarcofago e le successive rilavorazioni ne possano aver modificato le altezze.

Cambia senza dubbio, nelle singole parti, lo stato di conservazione che mostra un'estesa e importante corrosione della superficie nel caso dei fianchi, il cui marmo è assai ingiallito a causa di ossidi di ferro e residui di antichi attacchi microbiologici penetrati in profondità tra i cristalli. Trattandosi di un manufatto archeologico recuperato nel corso di uno scavo, non si può escludere che la sua conservazione, sotto e fuori terra, sia avvenuta in condizioni che avrebbero potuto esporre i fianchi a un degrado differente dal fronte. Stilisticamente i bassorilievi dei pannelli laterali sono molto lontani dalla raffinata scultura quasi a tutto tondo del fronte, tuttavia la loro minore importanza potrebbe giustificare la presenza di altri esecutori, come nel caso del sarcofago con le scene del *Sacco di Troia* (cat. 9a).
Alda Levi pubblica nel suo studio la fotografia del sarcofago ricomposto senza il coronamento, per cui è probabile che questo rilievo sia stato successivamente posizionato a completamento del sarcofago, nel riallestimento dei primi anni Sessanta.
L'attuale situazione espositiva del manufatto è in tutto analoga a quella del sarcofago con le scene del *Sacco di Troia* (cat. 9a), ma in questo caso per complessità dell'allestimento e fragilità delle lastre non è stato possibile rimuovere i quattro elementi. Questi sono vincolati tra loro da un telaio in tubolare di ferro verniciato, a sezione quadrata, che arma una struttura in laterizi intonacata con malta di calce e sabbia, alta circa 20 centimetri.
I rilievi sono connessi tra loro ai due angoli superiori; sullo spessore di fronte e fianchi vi sono due staffe in ferro con un anello in cui si inserisce un perno che scende dal coperchio ed è fissato con due



Dopo il restauro, fronte con Scene della vita di un personaggio romano con simboli delle sue virtù *e coperchio con* Divinità Capitoline





Prima e dopo il restauro, fianco sinistro con Due offerenti e un camillo





Prima e dopo il restauro, fianco destro con Vittimario con il toro

dadi. L'appoggio tra quest'ultimo elemento e il sottostante fronte è garantito da due spessori in piombo che ne ripristinano la complanarità.
Sul retro del fronte il marmo è stato assottigliato a scalpello per circa 30 centimetri; si nota al centro una cesura verticale eseguita sempre a scalpello. Vi si riscontrano due importanti fratture: una verticale, tra la figura del paraninfo e quella dello sposo, e una orizzontale, che corre lungo tutta la parte bassa in corrispondenza delle caviglie dei personaggi scolpiti. Si tratta senza dubbio di rotture molto antiche che potrebbero risalire al momento dello smembramento del sarcofago. Quella orizzontale risulta incollata con cera e resina colofonia, miscela stesa anche lungo tutta la fascia inferiore di fronte e fianchi, e vincolata con cinque grappe in ferro piombate di cui rimane solo quella centrale, mentre le altre, a eccezione di quella a sinistra in prossimità della rottura verticale, sono state sostituite da tondini in rame fissati con resine.
La frattura verticale mostra le sedi di tre grappe in ferro piombate, rimosse nel corso di uno degli interventi novecenteschi e sostituite con tre grappe in ottone, posizionate all'estremità superiore, al centro e nella parte inferiore, fissate con stucco a base di resina poliestere. La presenza del Sintolit all'interno della spaccatura, le importanti lacune non risarcite alle estremità e altre rotture evidenti, specie in basso, rimandano all'intervento più recente e fanno ipotizzare una rottura in fase di movimentazione.
Anche il coperchio deve aver subito danni gravi poiché Alda Levi



Prima del restauro, fronte con Scene della vita di un personaggio romano con simboli delle sue virtù *e coperchio con* Divinità capitoline



Durante il restauro, particolare del fronte con il panneggio della Vittoria, incollaggio

ce lo descrive come due volte rotto e riconnesso in senso trasversale (**Levi 1931**, p. 88), mentre ora le rotture sono addirittura quattro: le prime due, sulla destra e al centro, sono quelle più antiche, stuccate, in sequenza, con colofonia, gesso e resina poliestere nocciola e bianca, e fermate con due grappe centrali in ottone e quattro tondini in rame. In corrispondenza della rottura più a sinistra, sulla sezione superiore, è inserita un'altra grappa in ottone, affogata nella resina poliestere.

Il fianco su cui è raffigurato il *Vittimario con il toro* presenta nella zona inferiore una situazione in tutto simile alla medesima parte del fronte: due fratturazioni irregolari sono fermate da sei tondini in rame e resina che rafforzano un antico incollaggio con cera e colofonia; questa miscela è stata



Prima del restauro, particolare del fronte con il panneggio della Vittoria completamente staccato



Dopo il restauro, particolare del fronte con il panneggio della Vittoria





Prima e dopo il restauro, particolare del coperchio



Prima del restauro, particolare del fronte con la scena del matrimonio



Durante il restauro, particolare del fronte con la scena del matrimonio, armatura con retina e resina del grande foro prima della stuccatura



Dopo il restauro, particolare del fronte con la scena del matrimonio

spalmata in corrispondenza delle lesioni e sul materiale lapideo circostante.

Non vi sono elementi metallici sul retro del bassorilievo che raffigura *Due offerenti e un camillo*; in corrispondenza dei piedi di due dei tre personaggi però vi è una spaccatura risarcita in antico con cera e resina colofonia.

I bassorilievi del fronte mostrano un discreto stato di conservazione per quanto riguarda la connessione del marmo: solo nella fascia superiore vi sono decoesioni e annerimenti dovuti ad attacchi microbiologici, entrambi molto limitati.

I fianchi palesano un degrado maggiore; le superfici sono macchiate con ingiallimenti importanti in corrispondenza delle zone trattate a cera e colofonia, il cui colore bruno giallastro è in alcuni punti penetrato all'interno del materiale lapideo, alterando irreversibilmente il bianco freddo del marmo. Un leggero scialbo era stato steso sui rilievi per migliorarne la leggibilità. I danni maggiori si riscontrano sui rilievi del coperchio, dove mancano le due zampe anteriori del primo dei cavalli del carro del Sole, la gamba sinistra di uno dei Dioscuri il cui cavallo



Durante il restauro, particolare del fronte, tassello di pulitura



Durante il restauro, particolare con l'ala della Vittoria scolpita tra il fronte e il fianco destro



Durante il restauro, fianco destro, pulitura con getto di vapore



Durante il restauro, fianco sinistro, tassello di pulitura



Durante il restauro, particolare con il panneggio della paraninfa scolpito tra il fianco destro e il fronte



Dopo il restauro, particolare del fronte con la scena del sacrificio

è pure molto danneggiato, Giove è lacunoso, come le teste di Giunone e di Fortuna, il cui timone è rotto come lo è lo scudo di Atena.
In conclusione si ipotizzano almeno tre interventi: un restauro strutturale antico che, viste le identiche modalità tecniche su fronte e fianchi avvalora ulteriormente l'ipotesi dell'appartenenza dei tre rilievi al medesimo sarcofago; un restauro di presentazione estetica settecentesca con rifacimenti in gesso, di cui, come testimoniato da Alda Levi (**Levi 1931**, p. 88), una parte eliminata, almeno sul coronamento; un restauro strutturale forse reso indispensabile in seguito a rotture avvenute nel corso dello spostamento nella Sala di Troia.
I bassorilievi del fronte e di parte del coperchio hanno conservato quasi interamente la 'politura' che rende questo marmo simile all'avorio; nella parte centrale di quest'ultimo vi sono alcuni residui di terra carbonatata. Moltissima la polvere grassa depositatasi sulle superfici interne del manufatto, soprattutto sui rilievi quasi a tutto tondo del fronte, mentre sul coperchio è stato steso un fissativo (cera?) che si è molto scurito.
Dopo un'accurata spolveratura con pennelli morbidi e aspirapolvere con potenza modulabile e abbattimento in acqua del particellato, il sarcofago è stato pulito a umido, con acqua demineralizzata addizionata da poche gocce di tensioattivo e con getto di vapore.
La presenza seppur limitata di fissativi e lo spessore della polvere grassa accumulatasi sulle superfici lapidee ha tuttavia reso indispensabile anche l'utilizzo di una soluzione leggermente basica applicata a pennello su carta giapponese, con tempi di applicazione di pochi minuti. Un massaggio con spazzolini morbidi e getto di vapore ha quindi consentito di rimuovere le sostanze così saponificate.
Piuttosto complesso l'intervento di pulitura meccanica, soprattutto all'interno, con il quale si sono asportate tutte le stuccature in materiali non idonei e sbordanti sull'originale, riportando in luce tutti gli elementi metallici. In questo modo si sono verificati gli ancoraggi e trattate le grappe con convertitori e protettivi per limitarne le ossidazioni future. Anche il tubolare in ferro della struttura interna è stato scartavetrato e ritinteggiato con smalti all'acqua di un tono grigio-beige che lo rendesse meno leggibile in quanto più simile ai toni del marmo.
Sul fronte si sono dovuti riposizionare alcuni frammenti di panneggi alle estremità: parte della tenda dietro la scena delle nozze a destra e il panneggio della *Vittoria* alata a sinistra. La parte centrale del piede del bambino nella scena della *supplicatio* era completamente distaccata.
Per gli incollaggi si sono utilizzate resine epossidiche bicomponenti. Le stesse con cui, all'interno delle lacune in prossimità delle fratturazioni, si sono realizzati sostegni alle successive stuccature estetiche con reti in materiale plastico.
Per le stuccature di piccole e gran-



Dopo il restauro, particolare del coperchio



Dopo il restauro, particolare del fronte con la scena della clemenza verso i vinti



Dopo il restauro, particolare del fronte con la scena del matrimonio

di lacune nonché delle lesioni, si è messa a punto una malta di calce idrata invecchiata e polveri di marmo che formassero una miscela in accordo cromatico e granolumetrico con l'originale.
Una presentazione estetica con velature ad acquerello su fronte e coperchio e con leggeri e limitatissimi scialbi a calce sui fianchi ha completato l'intervento. Infine un velo di cera microcristallina è stato steso sui bassorilievi per creare una superficie di sacrificio asportabile nel corso di manutenzioni future. La struttura muraria che tiene sollevato il sarcofago dal piano pavimentale, ripulita, stuccata laddove necessario, è stata tinteggiata a calce.

Bibliografia

Borsa 1790, pp. 83-84; **Labus 1837**, III, pp. 301-332; **Levi 1931**, pp. 86-88; **Reinsberg 1995**, 102, fig. 86, 2; **Salvaggio 1996**, pp. 37-73; **Ventura 1997**, pp. 79-81, 86-87.

9c. *Fronte di sarcofago con scene del mito di Adone*
fine del II secolo d.C.

tecnica /materiali
marmo proconnesio

dimensioni
73 × 217 × 9,5 cm

provenienza
Sabbioneta (Mantova), collezione Vespasiano Gonzaga Colonna

collocazione
Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Troia, Sala di Troia (inv. gen. 6734)

scheda
Renata Casarin, M. Chiara Ceriotti

restauro
M. Chiara Ceriotti (Consorzio Arkè, Roma) con la collaborazione di Gabriella Dal Monte

con la direzione di Renata Casarin

Il fronte del sarcofago sviluppa su tre livelli una narrazione che procede da destra a sinistra, bipartita da un pilastro istoriato da quattro amori apteri (senza ali), secondo un prima e un dopo evento, con i protagonisti Adone e Venere replicati per due volte. La prima scena si svolge in una foresta, delineata da un olivo sul quale è appollaiata un'aquila acefala con la preda tra gli artigli, sullo sfondo si individuano tre querce e in basso si intravede una vegetazione di canne. La seconda scena è ambientata in un interno, caratterizzato da una cortina che ha il ruolo di enfatizzare la posizione dei due innamorati. Tutto l'impianto figurativo è equilibrato attraverso il ricorso della distribuzione dei personaggi principali e dei comprimari con un andamento alternato delle posture ora a sinistra e ora a destra, mantenendo inoltre un contrappunto delle teste mediante un'asimmetria funzionale a suggerire un movimento fluido del racconto. Seduto su una roccia, Adone disarmato della lancia è stato già ferito alla coscia sinistra dal cinghiale, la cui imponenza soverchia la figura del giovane e persino i suoi tre cani sono atterrati o impotenti dinanzi alla ferocia della fiera, in cui si sarebbe trasformato Marte, geloso dell'invaghimento di Venere per un mortale. Sullo sfondo si muovono cinque cacciatori armati di lance, mentre sopraggiunge Venere ai cui piedi resta la parte terminale dello scettro che doveva reggere nella mano destra. Il volto atterrito, le labbra schiuse e il braccio levato esprimono tutta la disperazione del momento; anche tre amorini si affaccendano per alleviare il dolore di Adone, due sono presso di lui e lo sostengono chi per le braccia chi per il dorso, un terzo si libra presso la dea indeciso a chi prestare assistenza.
Nel secondo scomparto Adone siede con Venere su uno scranno provvisto di poggiapiedi, le cinge le spalle con un braccio e le si rivolge accogliendo sulla guancia la carezza della dea. Presso di lei è un amorino, altri due stanno fasciando la gamba sinistra del giovane, dopo averla lavata e medicata come indica la presenza a terra di un bacile. Assistono all'evento un cane accucciato, attributo del pastore Adone, e a riempire tutto lo spazio in alto del rilievo cinque figure maschili barbute nelle quali sono state riconosciute in tutto o in parte i ritratti dei cacciatori di destra. La narrazione posta in atto nella lastra marmorea non ci fa intravedere il tragico finale raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi* (X). Nonostante le cure Adone muore e Venere potrà solo donare all'amato una nuova vita, trasformandolo in



Prima del restauro, particolare con la testa di Adone curato da Venere realizzata in un restauro antico



Durante il restauro, particolare con la testa di Adone ferito, stuccatura



Durante il restauro, particolare con la testa di Adone ferito realizzata in un restauro cinquecentesco, dopo la pulitura



Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante il restauro, particolare con un amorino: dopo la pulitura si sono evidenziati graffi sulla superficie



Durante il restauro, particolare con il cane di Adone: dopo la pulitura si sono evidenziati graffi e danni meccanici

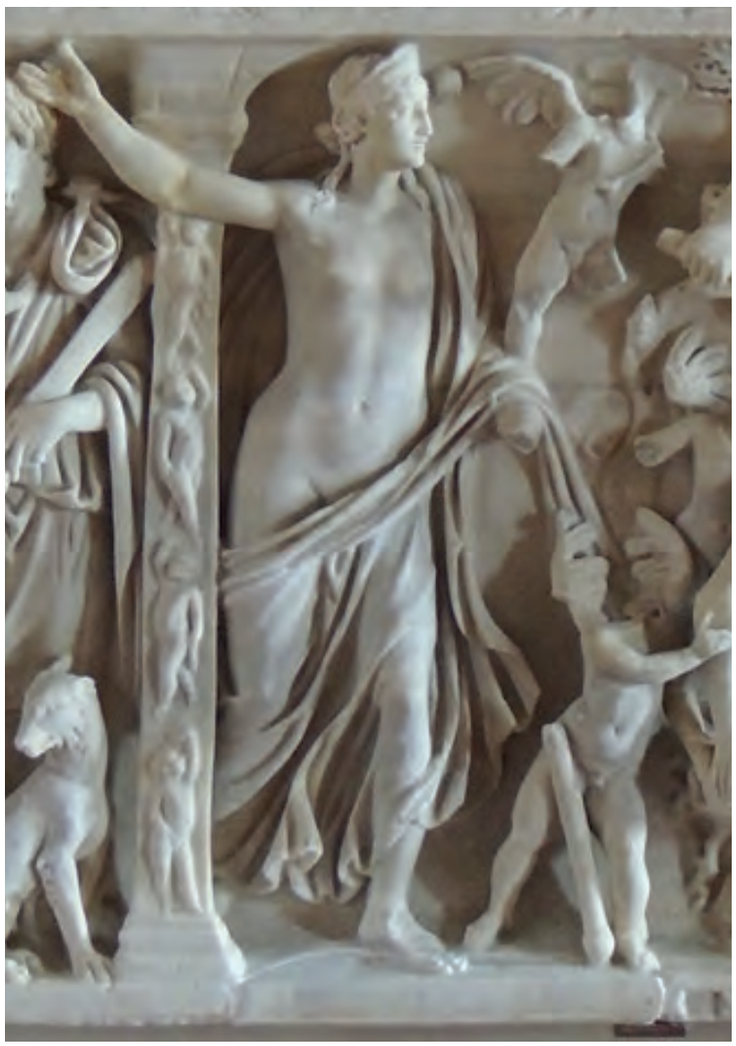


Dopo il restauro, particolare con il cane di Adone

un anemone, mentre dal sangue della dea ferita dai rovi, nel tentativo di soccorrerlo, nasceranno le rose rosse. Siamo davanti a un *hieros gamos* (dal greco ιερογαμία, ἱερὸς γάμος matrimonio sacro), alla rappresentazione della dea che va incontro all'umano, infatti anche sul fronte della lastra funebre Adone si ritrova nell'abbraccio di Venere. Proprio l'aspirazione a rifugiarsi nelle braccia divine spiega la fortuna del mito di Adone quale rappresentazione simbolica sui sarcofagi dell'anima che ritorna a Dio. Il tema dello *hieros gamos* come forma dell'amore coniugale e del congiungimento tra umano e divino esprime l'annullamento della distanza tra terra e cielo, e rende possibile l'idea dell'eterno ritorno. Così il mito di Adone allude anche alla circolarità cosmica, a un ricominciamento reso possibile nella leggenda dal dono di Zeus a Venere di concedere ad Adone di vivere quattro mesi con la sua amata sulla terra, quattro mesi con Proserpina nell'Ade e quattro mesi in un luogo a sua discrezione. L'immagine del giovane dio che sconfigge la morte o l'inverno cui allude il cinghiale, in un'alternanza con la vita che sboccia a ogni primavera, esprime sin dall'antichità la gioia per inverare nella rigenerazione degli alberi, nel dischiudersi dei fiori – e fra questi l'anemone – la circolarità della natura. In questo senso si può spiegare la presenza degli amori apteri sul pilastrino di compartizione della lastra, che Leandro Ventura integrando Alda **Levi** (**1931** p. 91) interpreta come geni delle stagioni, tanto diffusi nella scultura funeraria romana (**Ventura 1997**, p. 88).



Durante il restauro, pulitura



Dopo il restauro, particolare con Venere e gli amorini

Lo studioso nella sua scheda elenca numerosi esempi di questa tipologia, ricorrendo a una bibliografia estesa (Ventura pp. 88-89 e note ss.) cui si rimanda qui per un utile confronto. Fra gli esemplari più vicini al nostro manufatto è il rilievo conservato a Blera, nella chiesa di Santa Maria della diocesi di Viterbo, del 200 d.C. (**Ventura 1997**, fig. 150) che conserva una partizione delle figure e un impianto nella scena di caccia analoghe, fatta eccezione per Adone che nella sezione sinistra non è ancora ferito. Il fronte di sarcofago raffigurante *Scene del mito di Adone*, giunge nella collezione di Vespasiano Gonzaga tra il 1579 e il 1584 (**Ventura 1997**, pp. 15-17) dopo un poco documentato, ma certo soggiorno romano. Nell'elenco dei rilievi marmorei prelevati da Sabbioneta il 19 novembre 1774 redatto da Antonio Maria Romenati, è descritto come un «Bassorilievo grande con molte Figure rappresentante una caccia» (**Ventura 1997**, Appendice, doc. 21 p. 113) e, a Mantova, trova la sua collocazione nella nona campata del Museo dell'Accademia nel Palazzo degli Studi, fondato nel 1752 da Maria Teresa d'Austria (**Carli 1785**, p. 201; **Borsa 1790**, pp. 73-74; **Millin 1817**, II, p. 288; **Labus 1837**, III, pp. 129-134, n. 21). Ceduta in proprietà dallo Stato al Comune nel 1880 (Rogito Nicolini, n. 210), nel 1923 circa pervenne al Palazzo Ducale e negli anni Sessanta un nuovo ordinamento museale colloca il rilievo nella Sala di Troia.

L'osservazione diretta del bassorilievo consente di quantificare la presenza delle moltissime integrazioni in marmo, fissate tramite piccoli perni in ferro inseriti nell'originale e incollate con resina colofonia. Alcune teste e altri rifacimenti sono andate perduti o sono state asportati. Gli ancoraggi delle porzioni mancanti sono stati ricoperti da stuccature in gesso forse all'epoca della musealizzazione settecentesca. Sono ora identificabili circa la metà degli antichi restauri e precisamente: le due teste di Adone; il muso del cane ai piedi di Adone medicato dagli amorini; il braccio destro, parte del viso e un ampio brano del terreno su cui poggia il piede sinistro di Venere che accorre in soccorso dell'amato; il braccio destro, armato di una lancia oggi quasi del tutto perduta e la mano sinistra del cacciatore dietro Adone; parte del muso del cinghiale; la testa e il collo del cane atterrato, fino a sotto il collare.

In epoca rinascimentale, la fortuna critica del manufatto romano è comprovata dalle numerose raffigurazioni grafiche giunte fino a noi. Pisanello ne trasse alcuni particolari in due disegni, di cui uno conservato al Louvre (Codice Vallardi, c. 2397v) e l'altro allo Staatliche Museen di Berlino (Kupferstichkabinett, inv. n. 1359r) (**Ventura 1997**, p. 89, figg. 151-152). Tuttavia, due soli documenti risultano fondamentali per i nostri



Dopo il restauro, particolare con il ferimento di Adone

confronti: il disegno senza restauri del *Codex Phigianus* di Berlino (**Jahn 1868**, p. 212 n.157) e quello con i restauri eseguito da Amico Aspertini (libro di schizzi del Castello Wolfegg nel Württemberg, cc.34v-35r) (**Ventura 1997**, fig. 157). Una nota su quest'ultimo ci informa che il bassorilievo si trovava presso la bottega dello scultore romano Andrea Bregno, scomparso nel 1503 (**Bober-Rubinstein 1987**, pp. 64-65).

Dal confronto dei rifacimenti sopra indicati con l'accuratissimo foglio del *Codex Phigianus* si può verificare l'esatta corrispondenza di quasi tutte le mancanze. Le integrazioni in marmo potrebbero dunque essere state realizzate a Roma tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento dal collezionista d'antichità Andrea Bregno.

Un solo frammento oggi ricostruito è assente nel disegno antico: il particolare marmoreo della fascia basamentale su cui poggia Venere che soccorre Adone e il piede sinistro della dea. La modesta qualità dell'integrazione, l'uso di un differente marmo (Carrara), l'incollaggio in resina poliestere e le successive rifiniture in gesso, ci consentono di spostarne la data di esecuzione agli anni Sessanta del Novecento, quando la lastra venne musealizzata in Corte Nuova. La superficie dei rilievi è in ottimo stato di conservazione, non presenta decoesioni né altri tipi di degrado. Nel corso della pulitura sono però emersi, specie nei sottosquadri, danni meccanici dovuti all'asportazione di strati di ricarbonatazioni di cui sono rimasti alcuni residui. Al di sotto degli spessi strati di particellato atmosferico più o meno adeso e della polvere grassa che lo annerisce, il proconnesio conserva però l'originale 'politura' e il fronte si presenta integro.

Gli interventi sono nello specifico consistiti nella spolveratura del rilievo con pennelli morbidi e aspirapolvere con potenza modulabile e abbattimento in acqua del particellato; il sarcofago è stato



Dopo il restauro, particolare con Adone curato da Venere



Dopo il restauro, particolare con la scena di caccia

pulito con acqua demineralizzata addizionata da poche gocce di tensioattivo e con getto di vapore. La presenza seppur limitata di fissativi e lo spessore della polvere grassa accumulatasi sulle superfici lapidee ha tuttavia reso indispensabile anche l'utilizzo di una soluzione leggermente basica, applicata a pennello su carta giapponese, per pochi minuti. Un massaggio con spazzolini morbidi e getto di vapore ha quindi consentito di rimuovere le sostanze così saponificate.
A bisturi sono state asportate le stuccature in gesso che ricoprivano gli attacchi dei rifacimenti in marmo oggi perduti, in modo da riportare in luce i perni in ferro ancora presenti e trattarli con convertitore di ruggine e protettivo. Il frammento in marmo che ricompone la lacuna della fascia basamentale e il piede di Venere sono stati staccati dall'originale, ripuliti e riposizionati correttamente con resine epossidiche bicomponenti. Le stuccature di piccole lacune sono state effettuate con una malta di calce idrata invecchiata e polveri di marmo, tale da formare una miscela in accordo cromatico e granolumetrico con l'originale, mentre laddove era necessaria una granulometria più sottile si è utilizzato carbonato di calcio con grassello invecchiato.
Una presentazione estetica con velature ad acquerello, per accordare le stuccature al materiale lapideo, ha completato l'intervento. Infine è stato steso un velo di cera microcristallina per restituire una maggiore compattezza al materiale costitutivo e per creare una superficie di sacrificio asportabile nel corso di future manutenzioni al bassorilievo.

Bibliografia

Carli 1785, p. 201; **Borsa 1790**, pp. 73-74; **Millin 1817**, II, p.288; **Labus 1837**, III, pp. 129-134, n. 21; **Jahn 1868**, pp. 212; **Levi 1926-1927**, pp. 206-210; **Levi 1931**, pp. 91-92; **Bober-Rubinstein 1987** pp. 64-65; **Ventura 1997**, pp. 87-90, fig. 148.

10. *Gruppo di sei* spatheia
V secolo d.C.

tecnica/materiali
argilla semidepurata lavorata al tornio; *spatheia* invv. 12197, 12202: impasto rosa; *spatheia* invv. 12198, 12199: impasto rosso; *spatheia* invv. 12200, 12201: impasto rosso con copertura di ingobbio bianco

dimensioni
spatheion inv. 12197, privo di un'ansa: alt. 100,3 cm, diam. bocca 13,5 cm, diam. max 17,83 cm; *spatheion* inv. 12198: alt. 86 cm, diam. bocca 9,7 cm, diam. max 3,05 cm; *spatheion* inv. 12199: alt. 87 cm, diam. bocca 10,5 cm, diam. max 13,85 cm; *spatheion* inv. 12200: alt. 79 cm, diam. bocca 10 cm, diam. max 12,48 cm; *spatheion* inv. 12201, privo del puntale: alt. 76 cm, diam. bocca 9,5 cm, diam. max 12,73 cm; *spatheion* inv. 12202, privo della bocca e di un'ansa: alt. 84 cm, diam. max 13,21 cm

provenienza
Ravenna, cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia, tetto

collocazione
Ravenna, Museo Nazionale (invv. 12197-12202)

scheda
Paola Novara

restauro
Etra s.n.c. di Pagani Michele e Rocchi Maria Lucia, Lugo (Ravenna)

con la direzione scientifica di Emanuela Fiori, il coordinamento tecnico e alta sorveglianza di Elena Cristoferi e Aurora Ancarani

« INDICE GENERALE

Nel mese di luglio del 1899, mentre era in corso il restauro del coperto del cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia, che da una semplice distesa di coppi veniva trasformato in una più resistente struttura di tegole, il direttore dei lavori di restauro Icilio Bocci, aggiornando Corrado Ricci sui progressi delle opere in corso, scriveva: «Galla Placidia si è messa il cappello della festa. Il tetto della cupola è ultimato. È una bellezza. La lettera con la quale richiedeva il disegno del tetto giunge troppo tardi. Ancora io ci avevo pensato ma, stante il tempo minaccioso, prudenza volle che con tutta sollecitudine portassi a termine il lavoro. I dati che abbiamo sono sufficienti per eseguirlo quando si vuole. Nel Museo con grande festa di Pirro [*Ortolani*] ho collocato due anfore delle quali le mando il disegno. Ho ritrovato i tappi delle anfore, ne ho collocato cinque nel Museo. Sono formati da un disco sottile di sughero che si collocava nel collo dell'anfora. Al di sopra di questo e fino all'orlo della bocca, è ripiena di calce sulla quale è praticato il timbro, che non ho potuto decifrare ancora» (Ravenna, 12 luglio 1899. Lettera di Icilio Bocci indirizzata a C. Ricci, BCR, *Carteggio Ricci-Monumenti*, annata 1899, n. 56).
Il mese successivo, Corrado Ricci, relazionando al Ministero riguardo ai progressi dei lavori in corso, precisava: «il restauro di questo monumento [*Mausoleo di Galla Placidia*] può dirsi radicale e definitivo. In questo stesso anno, spero, si compirà. I lavori già fatti sono i seguenti: riparazione delle volte, loro rincalzo e cementazione; intera sostituzione del tetto a coppi con altro a tegole appositamente fatte [...] nel ricostrurre il tetto si è trovato il rinfianco delle volte era stato tutto riempito di vasi di terracotta, sicché la costruzione riuscisse leggera. Trasmetto al Ministero la fotografia di un disegno fatto dall'alto della cupola (tav. II). Sulla bocca di tali vasi ad anse, lunghi, sottili, rimanevano turaccioli di sughero spalmati di un cemento sottile su cui sono impressi motti e lettere, non sempre leggibili. È chiaro in taluni: 'pro siti'. [...] Su tale teoria di vasi fu disteso un cemento a minuta ghiaia, solidissimo e compatto, e sopra questo, quand'era ancora molle, collocate le tegole, sì da lasciare una per una le proprie impronte. [...] Il Ministero però sappia che fra i tanti vituperevoli guasti fatti intorno al Mausoleo intorno al 1870, vi fu pure quello di manomettere parte di quel prezioso tetto per cavarne i vasi!» (relazione sui lavori di restauro ai monumenti di Ravenna datata Ravenna, C. Ricci al Ministero della P.I., agosto 1899, in BCR, *Carteggio Ricci-Monumenti*, annata 1899, n. 69; ed. in **Bencivenni, Mazzei 1982**, pp. 294-295).
E ancora, in un appunto manoscritto: «Ravenna, 11 luglio '99. Galla Placidia. Nel scoperchiare la falda della cuppola del fianco sinistro si trovò due anfore intatte chiuse con il suo tappo gessato con un foro dove fa supporre che da quel foro estraessero il vino, nel tappo in parola vi sono marcate lettere ma a occhio nudo sono indecifrabili» (BCR, *Fondo Ricci*, 37, n. 141).
Questi passi sono le sole testimonianze dirette dell'acquisizione



Dopo il restauro spatheion *inv. 12197*



Dopo il restauro spatheia *invv. 12198-12202*



Prima del restauro spatheia *invv. 12198-12202*



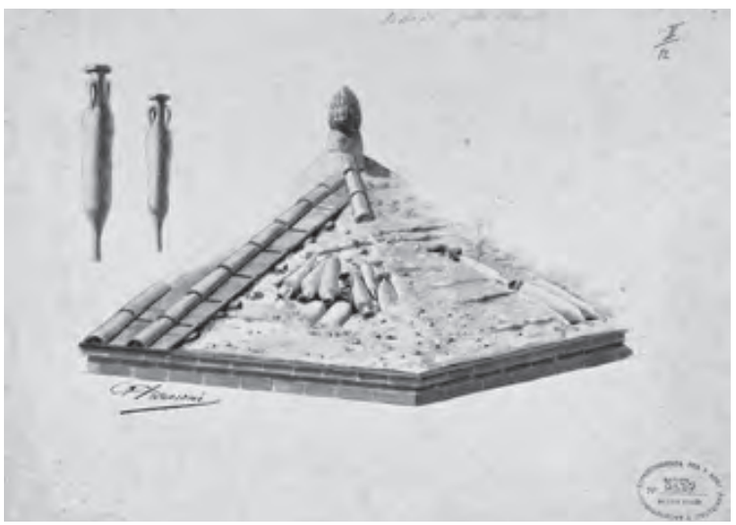
Prima del restauro spatheion *inv. 12197*



Spatheia *provenienti dal tetto del mausoleo di Galla Placidia all'indomani della consegna al Museo Nazionale di Ravenna (Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, Archivio fotografico, n. 12197)*



Tetto del mausoleo di Galla Placidia durante i restauri (Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, Archivio fotografico, n. 2408)



Restituzione grafica del tetto del mausoleo di Galla Placidia durante i restauri, disegno di Alessandro Azzaroni (Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, Archivio disegni, n. 9339)

da parte del Museo Nazionale di Ravenna e della provenienza degli *spatheia* per molto tempo conservati nei depositi e negli uffici della Soprintendenza di Ravenna, e che in parte, andranno ad arricchire la «Sala delle tecniche» del museo.
Dai due brani apprendiamo che durante i restauri del 1899 le anfore recuperate dal tetto del sacello ravennate furono due, anche se ne furono viste molte altre; inoltre veniamo informati del fatto che il disegno realizzato da Alessandro Azzaroni raffigurante i due pezzi e un particolare del tetto con le an-



Dopo il restauro, spatheia *invv. 12199-12201, particolare degli orli*



Durante il restauro, spatheion *inv. 12202, pulitura della superficie fittile*



Dopo il restauro, spatheion *inv. 12202, particolare della punta terminale*



Durante il restauro, spatheion *inv. 12197, smontaggio dei frammenti, particolare dell'armatura cementizia interna*



Durante il restauro, spatheion *inv. 12197, rimozione delle parti in legante cementizio superficiali*



Durante il restauro, spatheion *inv. 12197, visione d'insieme dei frammenti fittili smontati*

fore in opera (SBAeP, *Archivio disegni*, inv. 9339; ed. in **Ricci 1914**, fig. 38), non fu realizzato sul posto perché quando giunse la richiesta di Ricci di documentare la situazione, ormai la copertura di tegole era stata ultimata; a quel punto il disegnatore dovette ricavare il suo rilievo da una fotografia (presumibilmente dalla foto della ditta Carli di cui si conserva un positivo in SBeAP, *Archivio fotografico*, n. 2408, v. ed. in **Ricci 1914**, fig. 37) Secondo quanto riportato da Ricci, infine, le anfore erano chiuse con un tappo sul quale erano visibili tracce di iscrizioni.

Dai passi ricaviamo, inoltre, che alcune anfore in opera nel tetto del sacello erano già state individuate



Dopo il restauro, spatheion *inv. 12201, particolare del collo e delle anse*

e malamente asportate negli anni Settanta dell'Ottocento.
Attualmente presso il museo si conservano alcune anfore intere e numerosi frammenti. Distinguere quali siano le due recuperate nel 1899 e quali quelle asportate in precedenza non è facile, perché al momento dell'acquisizione non furono inventariate. Tuttavia, si può presumere che i due *spatheia* conservati a lungo negli uffici della Soprintendenza (invv. 12197-12198) siano quelli raccolti all'epoca di Ricci, e che i restanti siano da riferire al recupero effettuato nel maggio del 1877, nel corso dei lavori intrapresi nel 1865 sotto la direzione del Genio Civile (**Novara 2013**, pp. 103-104).
La documentazione riguardante i materiali recuperati dal Genio Civile è molto scarna. Accenni al ritrovamento sono individuabili nella documentazione (si veda, ad esempio, il contratto in data 19 maggio 1877 in SBAeP, *Archivio Storico*, Ra 16/101), mentre la letteratura dell'epoca, e in particolare gli scritti di Filippo Lanciani, non fanno cenno al ritrovamento. Un utile supporto è costituito da due foto d'epoca: una mostra due anfore esposte nel «Portichetto Lombardesco» nel primitivo allestimento museale presso il complesso di Classe in Città (**Ricci 1905**, fig. 13 p. 38), l'altra, quattro anfore di dimensioni diverse. Quest'ultima immagine (ed. in **Ricci 1914**, fig. 39), da attribuire al laboratorio di Luigi Ricci (come si ricava dal riferimento presente nel catalogo della ditta del 1900, n. 672, v. **Novara 2006**), fu realizzata con ogni probabilità al momento del ritrovamento.
Il confronto con i pezzi attualmente conservati e le dimensioni ricavabili dalle immagini possono confermare il riconoscimento degli *spatheia* presenti nelle immagini nelle anfore giunte fino a noi.
Gli *spatheia* erano recipienti prodotti nella regione Mediterranea corrispondente all'odierna Tunisia, dal corpo fusiforme lungo e stretto, con orlo espanso, anse a nastro impostate sul collo e sulla spalla, quasi aderenti al collo, anch'esso espanso, e il puntale pieno. In genere presentano la superficie esterna rivestita da una ingubbiatura bianco-giallognola, talvolta assai spessa, in altri casi diluita. Diffusi dal IV al VII secolo, servirono prevalentemente per il trasporto di prodotti di eccellenza come profumi, unguenti, salse, vini pregiati.
È il gruppo di anfore meglio documentato nell'abitato di Classe (Ravenna) per il periodo compreso fra i secoli V e VII, con pezzi di dimensioni contenute fra i 55 e i 90 cm di altezza (**Cirelli 2006**, pp. 152, 165; assimilabili per forma a Keay 1984, n. XXVI). La più consistente concentrazione di siffatti oggetti è stata rimessa in luce in un magazzino per lo stoccaggio delle derrate (edificio 17) scavato nel 2004-2005, che si trovava a ridosso del canale principale dell'abitato e che andò distrutto da un incendio tra la fine del V e gli inizi del VI secolo, 500-515 circa (**Cirelli 2006**, p. 152; **Augenti 2007**, p. 36; **Cirelli 2007**; **Cirelli 2014**, p. 542).
Come accadeva comunemente per ogni tipo di anfora, anche gli *spatheia* furono reimpiegati con scopi diversi da quelli per i quali erano stati fabbricati. Spesso, grazie alla forma affusolata, furono utilizzati per le tubature, come documentato nell'abitato di Classe dove compongono, ad esempio, un condotto di scarico alla vasca adiacente al muro settentrionale della cosiddetta 'fornacetta' (**Maioli 1983**, p. 75 e fig. nella stessa pagina). Con maggiore frequenza gli *spatheia* sono documentati nell'edilizia con la funzione di alleggerire il peso dei rinfianchi superiori delle volte e delle cupole, secondo una pratica particolarmente diffusa sin dall'antichità e che non ha alcun legame con l'uso dei tubi fittili, coi quali si creavano strutture portanti (**Spanu 2007**).
Nell'edilizia di culto tardoantica, l'uso delle anfore è documentato nella cupola del battistero di Albenga (sulla base della documentazione realizzata al momento della demolizione della struttura, **Brandt 2012**, pp. 305-307, 314; **Marcenaro 2014**, pp. 127-138), in quelle dei sacelli di San Simpliciano, Sant'Ippolito e Sant'Aquilino di Milano (**Bocchio 1990a**; **Bocchio 1990b**), e in altre fabbriche ravennati, come ad esempio, la cupola del battistero degli Ariani, in cui *spatheia* furono individuati nel 1838, secondo la testimonianza di Antonio Tarlazzi che poté assistere al ritrovamento (**Ricci 1914**, pp. 57-60).
Secondo quanto riportato da Corrado **Ricci** (**1914**), i recipienti collocati nei «rinfianchi, così della cupola come delle volte» del cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia, erano «di diverse dimensioni» e «tenute insieme dalla calce sino a formare i vari declivi delle falde del tetto». Sempre alla luce di quanto tramandato da Ricci: «sulla calce, poi, largamente spalmata sopra, furono fissate le tegole premendo alquanto mentr'era ancor molle, sì che quando noi levammo i coppi non antichi, sostituiti alle tegole malandate, potemmo dalle impronte stabilire l'andamento dei filari, nonché il numero e le dimensioni delle tegole stesse, dimensione corrispondente, infatti, a quella di alcune tegole superstiti rinvenute sul tetto. E tutto ciò condusse a un ripristino sicuro».
Il recupero di queste anfore ha portato a riflettere sul mantenimento degli interventi di inizio Novecento, che raccontano la storia del restauro nella città che in passato ha apportato un grande contributo alla conservazione del patrimonio artistico italiano.

Bibliografia

Ricci 1914, pp. 57-60; **Michelini 1996**.

11. Arte costantinopolitana
Due capitelli imposta a paniere
VI secolo d.C.

a.
tecnica/materiali
marmo proconnesio

dimensioni
alt. 59 cm, largh. 75,8 cm, diam. 41 cm

provenienza
Ravenna, chiesa di San Michele in Africisco

collocazione
Ravenna, Museo Nazionale (inv. 416)

b.
tecnica/materiali
marmo pario

dimensioni
alt. 59 cm, largh. 74,5 cm, diam. 45,3 cm

provenienza
Ravenna, Episcopio, Bagni del Clero

collocazione
Ravenna, Museo Nazionale (inv. 12206)

scheda
Emanuela Fiori

restauro
Etra s.n.c. di Pagani Michele e Rocchi Maria Lucia, Lugo (Ravenna)

con la direzione scientifica di Emanuela Fiori, il coordinamento tecnico e alta sorveglianza di Elena Cristoferi e Aurora Ancarani

« INDICE GENERALE

I due capitelli imposta del Museo Nazionale sono da annoverarsi tra alcuni dei pezzi scultorei architettonici più prestigiosi e significativi della Ravenna di epoca giustinianea. La scelta di riunirli in un unica scheda è stata dettata dalla datazione coeva dei due manufatti e dalla loro sicura esecuzione in atelier di Costantinopoli, capitale d'Oriente. Tracciare quindi la loro storia è, in senso più ampio, ripercorrere le vicende dei monumenti dai quali provengono e le ragioni di questa importazione.

Il capitello imposta è una tipica creazione dell'arte bizantina di Costantinopoli, in questo caso raffinatamente applicata all'architettura. La sua tipologia è detta 'a imposta' per la caratteristica forma a piramide tronca rovesciata, che riunisce i due pezzi sovrapposti, capitello e pulvino, in un unico pezzo. Tale conformazione consente al capitello di assolvere a quella funzione statica di raccordo fra la forma circolare della colonna e il peduccio dell'arco, precedentemente attribuita al pulvino a sostegno dei vasti archivolti caratteristici delle chiese bizantine. La sua struttura, costituita da superfici poligonali ampie, adatte ad accogliere lavorazioni astratte ed eleganti, si compenetra perfettamente con l'ornato. I capitelli imposta furono eseguiti in diverse varianti formali da abili maestranze attive per le parti architettonico-decorative nei principali cantieri sacri d'epoca giustinianea. I primi esemplari compaiono nella prima metà del VI secolo all'interno della chiesa metropolitana di San Polieucto a Costantinopoli, per poi diffondersi nelle altre province dell'impero (**Porta 2007**, pp. 195-196)

Nel primo esemplare in esame, le quattro facce trapezoidali appaiono intagliate 'a giorno' ricorrendo all'uso attento del trapano, lo strumento tecnico più idoneo per alleggerire l'architettura del manufatto e rendere la superfice simile a un merletto cristallizzato nel marmo. Racemi di acanto, realizzati con ricercatezza, si rincorrono in serrate volute partendo simmetricamente da un fusto centrale in analogia con la decorazione dei capitelli presenti in Santa Sofia (**Rizzardi 1991**, p. 383).

Questo tipo di ornamentazione, costituita da un tema vegetale astratto racchiuso entro uno schema rigidamente geometrico, segue principi decorativi di gusto esotico, così come la decorazione a palmette stilizzate sulle cornici e lungo gli spigoli è una rielaborazione di motivi ornamentali di derivazione orientale (**Martini 1998**, p. 30); entrambi sono indicativi del processo di irradiazione culturale e artistica che interessò, in particolare, il mondo sassanide e che influenzò notevolmente l'arte di Costantinopoli e, di conseguenza, anche quella di Ravenna. La trasmissione di numerosi temi decorativi sassanidi vegetali e animali avvenne attraverso i tessuti di seta, le opere di toreutica e le decorazioni a stucco delle opere monumentali. In particolare, la diffusione avvenne proprio tramite i capitelli realizzati a Costantinopoli, nei quali le consuete iconografie vennero rielaborate e innovate nel segno dell'ondata di esotismo e dell'affermarsi di una nuova 'moda' per tutto ciò che era orientale, che caratterizza l'arte della capitale all'inizio del VI secolo.

Il bellissimo capitello proviene dalla chiesa di San Michele in Africisco, innalzata insieme a numerosi altri edifici sacri intorno al 540, subito dopo la conquista di Ravenna da parte di Belisario e il definitivo insediarsi della presenza bizantina. La chiesa fu eretta a spese di Bacauda e del banchiere Giuliano Argentario come *ex voto* e consacrata all'Arcangelo Michele, protettore contro le forze del male, il 7 maggio dell'anno 545 dall'*archiepiscopus* Massimiano. Essa si richiamava, pur nelle dimensioni modeste consone a un luogo di devozione privata, all'architettura sacra della capitale, riprendendone lo schema planimetrico a forma 'quadratica' e la tecnica muraria, nuova per Ravenna, costituita da mattoni lunghi e sottili, detti 'giulianei'. Originariamente a tre navate con ardica e abside esterni, fu rimaneggiata più volte a partire dal 1215, con l'apporto di modifiche significative come la costruzione del campanile e il rifacimento completo della facciata nei secoli XV e XVI (**Porta 2007**, p. 194). In seguito alla soppressione come luogo di culto nel 1805, alla chiesa di San Michele toccò in sorte uno



Dopo il restauro, capitello (a)



Dopo il restauro, capitello (b)



Prima del restauro, capitello (a)





Prima del restauro, capitello (b)



sventurato destino di spoliazioni e alienazioni che si protrassero per tutto il XIX secolo, fino a ridurre l'edificio a uno stato di rovina. I resti sopravvissuti dell'architettura sono stati restaurati negli anni 1993-1994 e la struttura destinata a esercizio commerciale.

A più riprese, ulteriori traversie privarono la chiesa dell'apparato musivo, le cui scarse sopravvivenze sono oggi conservate in differenti musei. Il prezioso mosaico dell'abside e dell'arco trionfale fu venduto nel 1843 a Federico Guglielmo re di Prussia (**Landoni 1847**, p. 10). Non è questa la sede per ripercorre le vicissitudini dell'opera dal momento del suo distacco dalle pareti di San Michele, per le quali si rimanda all'esaustivo saggio di Irina **Andreescu-Tradgold** (**2007**, pp. 113-149), basti dire che solo nel 1904, pesantemente mutilato e reintegrato, venne finalmente tolto dalle casse e montato al Bode Museum di Berlino. Alcune teste ritenute parte dell'originale sono state riconosciute sempre da Andreescu-Tradgold (1989) in quelle conservate nel Museo Provinciale di Torcello e al Victoria and Albert Museum di Londra.

Quanto ai manufatti architettonico-decorativi interni, essi furono via via dispersi dopo la vendita nel 1840 della porzione più pregevole della chiesa all'amministratore civico e antiquario Cesare Buffa; pochi sono i pezzi superstiti che, venduti all'Accademia di Belle Arti (1878-1879), furono da quest'ultima ceduti nel 1887 al Museo Nazionale in cambio di alcuni dipinti (**Ricci 1937**, p. 11). Lo scambio fu sicuramente ritenuto vantaggioso dal direttore Enrico Pazzi, poiché consentiva al museo di acquisire manufatti ritenuti più attinenti alla sua identità, a fronte di dipinti di epoca cinquecentesca la cui fortuna critica sarebbe fiorita solo alcuni anni più tardi.

Dall'atto di cessione (AABBRA, cart. 1887) risulta che, insieme al capitello imposta, fecero ingresso al museo i fusti di due colonne di marmo del Proconneso, poi reimpiegati nel 1898 nella bifora di facciata del palazzo di Teodorico, e un secondo capitello, del quale si tratterà più avanti (**Novara 2007**, p. 376; p. 381, n. 58). Nel museo ravennate sono anche conservati una bellissima transenna in marmo, finemente decorata ad arabeschi (inv. 414) che, tradizionalmente riferita a San Vitale, è stata ascritta alla chiesa dell'Arcangelo (**Farioli Campanati 1991**, p. 263) e una vasta porzione di mosaico pavimentale della navata di sinistra, scoperto nel 1930 (**Bartoccini 1930**, p. 11).





I due capitelli provenienti dalla chiesa di San Michele in Africisco acquisiti dal Museo Nazionale di Ravenna (disegni di Carlo Trenta, 1820-1821)

Le colonne sono documentate in opera all'interno di San Michele, prima della sua soppressione al culto, dallo storico Francesco Beltrami, che le descrive nell'edizione de *Il forestiere istruito...* pubblicata nel 1783 (**Beltrami 1783**, p. 190). Le fonti successive al 1805 non forniscono più notizie in merito all'apparato decorativo architettonico, privilegiando curiosità sull'utilizzo a fini commerciali dell'ex chiesa (**Ricci 1937**, p. 9).

Due disegni risalenti agli anni 1820-1821, individuati da Paola Novara nella raccolta appartenuta a Camillo Sperti (1743-1830) ora nella Biblioteca «Aurelio Saffi» di Forlì (**Novara 1997**, p. 38), documentano che il capitello imposta e l'altro capitello, citato negli atti di compravendita e di cessione, si trovavano al tempo ancora in chiesa. Le due tavole, corredate da puntuali didascalie, fanno parte della serie di riproduzioni dei capitelli più significativi esistenti a Ravenna, commissionate dal bibliofilo ravennate Sperti al disegnatore Carlo Trenta per una pubblicazione mai edita.



Capitello (a), foto storica su carta sensibile all'albumina di Luigi Ricci (da C. Ricci, Ravenna*, Bergamo 1912)*

La successiva testimonianza è affidata a un disegno, ora perduto (**Gramentieri 1995** p. 89, n.11), eseguito nel 1842 dal barone tedesco Nicolaus von Minutoli, l'intermediario del re di Prussia venuto a trattare in incognito l'acquisto del mosaico. Lo schizzo (**Grossmann 1973**, tav. I) riproduce lo stato della zona absidale della chiesa e gli ultimi due elementi di sostegno delle navate, costituiti a destra da una colonna con il capitello imposta e a sinistra da un pilastro, in una compresenza che rimanda al problema della suddivisione interna della chiesa. L'interrogativo tuttora senza risposta certa, se la navata fosse sorretta fin dall'origine da pilastri, oppure da colonne sostituite da pilastri successivamente, ha impegnato a lungo gli studiosi, che si sono diversamente espressi a favore dell'una (**Grossmann 1973**, pp. 9-19; **Deichmann 1976**, pp. 36-37) o dell'altra tesi (**Bovini 1971**, pp. 137-138). Tuttavia l'identificazione anche del secondo capitello disegnato per Sperti (tav. 30) con l'esemplare in pietra conservato nei depositi del museo (inv. 11766), che a più approfondita analisi appare una rivisitazione cinquecentesca di un modello primoimperiale (**Novara 1997**, pp. 38-39), sem-



Durante il restauro, capitello (a), rimozione meccanica dei depositi incoerenti e delle concrezioni calcaree



Durante il restauro, capitello (a), pulitura della superficie marmorea



Dopo il restauro, capitello (a), particolare del rilievo marmoreo



Dopo il restauro, capitello (a), particolare del rilievo vegetale traforato a giorno

bra avvalorare la teoria avanzata da **Grossmann (1973**, p. 11) di una posa in opera di entrambi i capitelli e delle colonne in occasione delle ristrutturazioni intervenute tra il XV e il XVI secolo.
Si tratterebbe quindi del reimpiego cinquecentesco di un manufatto ornamentale realizzato nel VI secolo negli atelier di Costantinopoli e importato a Ravenna, dove venne utilizzato in origine come parte di un edificio a noi sconosciuto. La presenza documentata di un solo capitello così grande e di questa preziosa tipologia, suggerisce anche un'altra ipotesi suggestiva, ma non suffragata da alcun documento: la possibilità che il manufatto sia frutto del saccheggio di un edificio costantinopolitano e venga portato a Ravenna durante la dominazione veneziana (1441-1509).
Il costume di importare marmi dagli atelier di Bisanzio si instaura a Ravenna a partire dall'epoca placidiana, si intensifica agli inizi del VI secolo, per raggiungere il suo apice durante l'episcopato di Vittore (536-544), quando il legame tra la città esarcale e la capitale d'Oriente diviene più stretto. Ragioni banalmente pratiche, come la difficoltà di reperire marmi in loco e l'assenza a Ravenna di scultori specializzati, trovano ragione nella volontà di emulare lo splendore di Bisanzio. Economicamente diviene meno costoso e più agevole far pervenire via mare i pezzi necessari alle costruzioni, direttamente dalle cave orientali, in particolare da quelle dell'isola di Proconneso nel mar di Marmara, che li producevano in serie: oltre ai capitelli vengono importate transenne, basi e colonne (**Farioli Campanati 1991**, p. 251). L'importazione di questi raffinati manufatti in tutta l'area del Mediterraneo è ormai accertata sulla base dei confronti e dei marchi d'atelier spesso presenti sui marmi, che hanno consentito attribuzioni e raggruppamenti (**Deichmann 1976**); agli studi si sono aggiunte le prove concrete, offerte dal rinvenimento di relitti di navi naufragate cariche di sculture architettoniche e colonne (**Kapitaen 1980**).
Ulteriore e raffinato esempio di manufatto d'importazione è il secondo capitello imposta che qui si presenta. Diversamente da quello già in San Michele in Africisco, esso fu rinvenuto tra i resti archeologici messi in luce nel 1980 durante i lavori per la nuova sede della Banca Popolare di Ravenna nell'area dell'antico Episcopio. Nella zona di scavo emerse una complessa situazione archeologica, costituita dai resti in muratura di reimpiego di una torre medievale (X-XIII secolo) e dai ruderi di un impianto termale, composto da vasche di varie forme e dimensioni, recanti ancora all'interno frammenti di in-



Durante il restauro, capitello (b), rimozione dei depositi terrosi



Durante il restauro, capitello (b), rimozione parziale delle incrostazioni calcaree



Dopo il restauro, capitello (b), particolare del motivo vegetale traforato a giorno



Dopo il restauro, capitello (b), particolare del motivo vegetale traforato a giorno e della punta della losanga del canestro

tonaci e di rivestimenti marmorei; tre di queste vasche vennero smontate e ricostruite nel giardino del Museo Nazionale che si affaccia sulla Basilica di San Vitale, dove si trovano tuttora (**Bermond Montanari 1981**, p. 13).

Il complesso termale è stato identificato dagli studiosi con i «Bagni del Clero», eretti a uso del clero ortodosso nel complesso dell'Episcopio annesso alla grandiosa cattedrale Ursiana, abbattuta nel Settecento per far posto all'attuale Duomo. Le terme e i bagni si trovavano quindi ubicati all'interno di un comprensorio ecclesiale di prim'ordine, degno di una capitale (**Rizzardi 1989**, p. 711); il protostorico Andrea Agnello nel *Liber Pontificalis* ne ricorda il rinnovamento per volontà del vescovo Vittore intorno alla metà del VI secolo, negli stessi anni in cui si attendeva alla fabbrica di San Vitale. I Bagni del Clero in quest'occasione furono abbelliti alle pareti da mosaici con figurazioni e iscrizioni su fondo oro, nonchè da preziosissimi marmi (**Agnello 1878**, p. 324) quasi sicuramente di provenienza costantinopolitana, in linea con quel processo d'importazione dalla capitale di raffinate sculture architettoniche già esposto in precedenza.

Il capitello imposta fu rinvenuto isolato, ma a una quota di scavo che non lascia dubbi sulla sua appartenenza al complesso termale. Si presenta come un'altra delle numerose varianti formali con cui la categoria si propone. Sempre a facce poligonali, è l'unico esemplare presente a Ravenna della tipologia definita «con bande disposte a zig zag» bisolcate, che si intrecciano generando figure romboidali al centro di ogni faccia e degli spigoli (**Kautzsch 1936**, pp. 197-198). I rombi che risultano dall'intreccio sono riempiti con girali di foglie d'acanto rese minuziosamente con il trapano. Pur mantenendo il motivo ornamentale stilizzato all'interno di uno schema geometrico secondo il gusto orientale, l'assenza negli spigoli di cornici che limitino il disegno all'interno delle facce quadrangolari, così il come toro costituito da un semplice anello, rendono la decorazione senza soluzione continuità e simile a una 'guaina' di tessuto a traforo.

Se confrontato con il capitello imposta di San Michele in Africisco, questo secondo manufatto rivela un rivestimento decorativo ancora più leggero, che appare quasi staccato dal fusto, in piena sintonia con le realizzazioni costantinopolitane del VI secolo. In particolare Raffaella Farioli Campanati ha sottolineato come si apparenti al decoro ornamentale del pezzo ravennate il «tessuto traforato [...] formato da vere e proprie maglie di rombi includenti l'acanto a fini dentelli» che si può osservare nei capitelli da pilastro delle finestre delle gallerie e nei piccoli capitelli imposta collocati sulle colonnine del parapetto occidentale in Santa Sofia (**Farioli Campanati 1984**, p. 463).



Dopo il restauro, capitello (a)



Dopo il restauro, capitello (b)

Il progetto *Restituzioni* ha offerto l'opportunità di evocare, attraverso il restauro del capitello proveniente dalla chiesa di San Michele in Africisco, la notorietà raggiunta da questo importante oggetto d'arte bizantina agli inizi del XX secolo e di riaccendere i riflettori sulla sua storia critica e artistica passata.

Conoscere le vicende legate alla conservazione del capitello nell'arco degli oltre cent'anni dalla sua musealizzazione a oggi, ha indicato la via da intraprendere per la scelta metodologica applicata all'intervento conservativo realizzato dalla società Etra di Lugo di Romagna. Le indagini chimico fisiche sulla materia hanno fornito ulteriori dati riguardanti la tipologia del marmo e le tracce dei materiali utilizzati nei precedenti restauri.
Le fasi preliminari all'intervento hanno permesso di rintracciare la presenza di spessi depositi di materiali organici concentrati prevalentemente nei sottosquadri della lavorazione a giorno e nei fori di trapano, caratteristica costante della scultura tardoantica. Le pareti di fondo, delle facce trapezoidali e romboidali dei due capitelli che caratterizzano i lati delle due piramidi tronche rovesciate, risultavano essere particolarmente annerite dai depositi superficiali. Il restauro ha riportando in evidenza i toni ambrati, delle preziose patine antiche, protezioni naturali del marmo.
Il delicato intervento ha cercato di armonizzare e ridurre i forti contrasti cromatici di superficie, determinati dagli annerimenti che accentuavano maggiormente le bianche superfici fratturate e le aree intaccate dalle corrosioni.

Un ringraziamento particolare ad Alberta Fabbri, conservatore delle collezioni del Museo d'Arte della città di Ravenna, per la preziosa collaborazione nel reperimento di documenti nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti.

Bibliografia

Beltrami 1783, p. 190; **Agnello 1878**, p. 324; **Landoni 1847**, p. 10; **Bartoccini 1930**, p. 11; **Kautzsch 1936**, pp. 197-198; **Ricci 1937**, p.11; **Bovini 1971**, pp. 137-138; **Grossmann 1973**, pp. 9-19; **Deichmann 1976**, pp. 36-37; **Bermond Montanari 1981**, p. 13; **Farioli Campanati 1984**, p. 463; **Farioli Campanati 1991**, p. 249 ss.; **Rizzardi 1991**, p. 367; **Gramentieri 1995**, p. 89, n. 11; **Novara 1997**, pp. 38-39; **Martini 1998**, pp. 30-31; **Andreescu-Tradgold 2007**, pp. 113-149; **Novara 2007**, p. 376; p. 381, n. 58; **Porta 2007**, p. 194.

12. *Frammenti di intonaco affrescato da San Pietro all'Olmo ante* 1117

tecnica/materiali
intonaco affrescato

dimensioni
varie

provenienza
Cornaredo (Milano), chiesa di San Pietro all'Olmo

collocazione
futura ricollocazione nella chiesa di San Pietro all'Olmo

scheda
Carlo Bertelli

restauro
Stefania Tonni

con la direzione di Emanuela Daffra

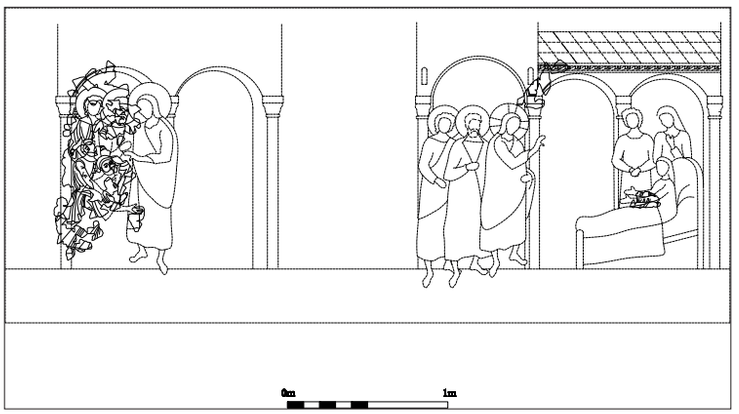
prospezioni grafiche
Michela Zanon

« INDICE GENERALE

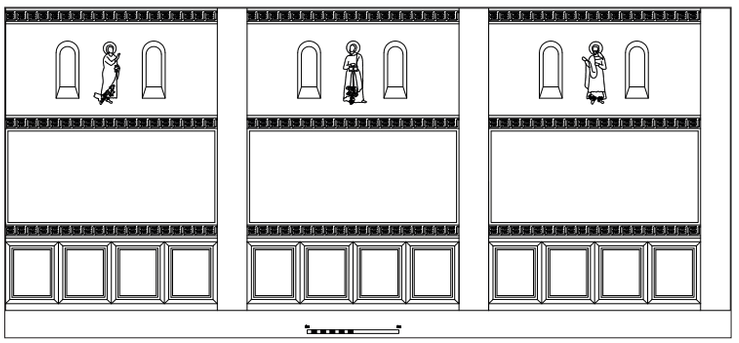
La chiesa di San Pietro all'Olmo sorge a circa dieci chilometri da Milano sulla via romana per Novara. Si distingue nel paesaggio per l'alto campanile e per la facciata in 'stile romanico' del 1935, che nel protiro presenta un capitello del XII secolo.
Gli scavi condotti per la Soprintendenza alle Antichità della Lombardia da Laura Simone Zopfi e Roberto Mella Pariani hanno rivelato la storia complessa del sito, nel quale a una *statio* è succeduta una villa rustica di tono elevato, con resti di mosaico pavimentale e di pavimenti a lastricati, residui di intonaco affrescato, il bacino d'una fontana di 2,5 metri di diametro, un'aula absidata. Scavi condotti nella sacrestia hanno potuto accertare la frequentazione dell'edificio nel V secolo, quindi in età longobarda, e l'occupazione del sito con probabili capanne di legno. Dopo varie vicende, vi sorse una chiesa di grandi dimensioni, crollata a seguito dei terremoti succedutisi nell'estate 1117. Nel 1170 vi si trasferì un importante monastero agostiniano e la chiesa venne ricostruita. Dopo secoli, nel 1542, l'abbazia divenne commendataria, per essere soppressa nel 1794, dopo che già nel 1789 erano stati compiuti importanti lavori nella chiesa che infine, dal 1843 al 1851, fu rinnovata radicalmente. All'interno oggi prevale l'aspetto neoclassico, benché la costruzione del 1170 sia in parte conservata in alzato, mentre un pavimento di vetro consente di vedere gli scavi.
Della chiesa crollata nel 1117 è stato accertato il muro nord, irrobustito da due lesene. Con la demolizione della chiesa primitiva, i pezzi di intonaco dipinto vennero sepolti, come è accaduto in altri casi analoghi in Lombardia, finché un'accurata operazione di setaccio li riportò alla luce in migliaia di frammenti, spesso di minime dimensioni. Intanto la realizzazione di una cripta voltata al centro della chiesa aveva portato a confondere i livelli, e poiché non erano stati registrati i punti diversi in cui i frammenti erano stati trovati, la cernita e la ricomposizione ha richiesto la lunga specifica esperienza e l'intuito della restauratrice.
A parte alcuni gruppi isolati, è parso essenziale ricostruire in somme linee l'insieme della parete, pur ignorandone l'altezza, tenendo conto delle misure delle due lesene. La parte alta della parete, dove si aprivano le finestre, probabilmente due per ogni campata (delle loro dimensioni relativamente piccole è testimone uno sguincio decorato con un festone), era conclusa a contatto con il tetto da un meandro. Tra finestra e finestra dovevano trovarsi le grandi figure di santi o profeti, di alcune delle quali restano i piedi. Questa zona era seguita da un secondo meandro che incorniciava le storie, che in basso un terzo meandro separava dallo zoccolo dipinto a pannelli di marmi colorati. Le storie sono risultate disposte entro grandi casamenti aperti con ampi archi verso la navata. Il fondo, diviso in due zone orizzontali, verde in basso e blu in alto, e visibile dietro le figure e negli intervalli tra i casamenti, unificava tutta la fascia con le storie. Dalla ricomposizione dei frammenti, le storie appaiono ispirate ai Vangeli sinottici e agli Atti degli Apostoli. Altri frammenti relativi alla Genesi non trovano posto nella griglia di questa parete e potrebbero provenire dalla controfacciata. Pochi altri gruppi ricomposti, tra i quali spicca una grande figura di santo, con accanto una palma, che una mano dal cielo incorona, erano probabilmente immagini isolate.
Fortunatamente esiste il ricordo grafico di un ciclo pittorico ispirato agli Atti degli Apostoli, eseguito in epoca assai vicina a quella dei dipinti murali di San Pietro all'Olmo.
Si tratta della copia degli affreschi del Duomo di Vercelli, eseguita su di un rotulo di pergamena circa nel 1200 allo scopo di non perdere la loro memoria. Per la copiosa bibliografia si rimanda al capitolo di Robert W. **Scheller 1995**, pp. 155-160. Ringrazio la dottoressa Silvia Faccin del Museo del Duomo di Vercelli per l'assistenza.
L'esattezza della copia, ora esposta nel Museo del Duomo a Vercelli, si conferma al confronto con i frammenti di San Pietro. Entrambi si completano e possiamo dire che il ritrovamento di San Pietro ci consente di comprendere come apparisse il ciclo di Vercelli e perché avesse acquistato tanta autorità.
Gli affreschi di Vercelli offrivano la stupefacente descrizione d'una città padana alla fine dell'XI secolo, ricordandoci esempi concreti come i battisteri di Biella o di Novara. Ugualmente la grande quantità di particolari di torri, tetti, muraglie emersa dai frammenti di San Pietro ci dà la visione d'una città nell'esuberanza costruttiva del romanico. Tanto nei disegni quanto nei frammenti le tegole, per esempio, sono descritte con competente esattezza. Nel disegno di un blocco di marmo, nell'episodio del *Castigo di Anania e Saffira*, il disegnatore è arrivato persino a indicare le venature che, evidentemente, vedeva nell'affresco. È un particolare da accostare ai marmi dipinti di San Pietro. La stessa minuzia nei particolari architettonici ricorre nei frammenti come nei disegni, dalle pietre squadrate agli ornati.
Due sono gli aspetti stilistici che specialmente conquistano nell'osservazione dei frammenti. Uno è l'entusiasmo con cui è ripetutamente presentato un tipo di carnoso capitello corinzio, con la stessa intelligenza dell'antico con cui il disegnatore evoca il battistero paleocristiano introducendo una colonna scanalata con capitello corinzio



Durante il restauro, ricomposizione di figure di astanti



Ipotesi di ricostruzione della scena Guarigione della suocera di Pietro *(o* Guarigione dell'emorroissa*) associata alla scena* Resurrezione della figlia di Giairo

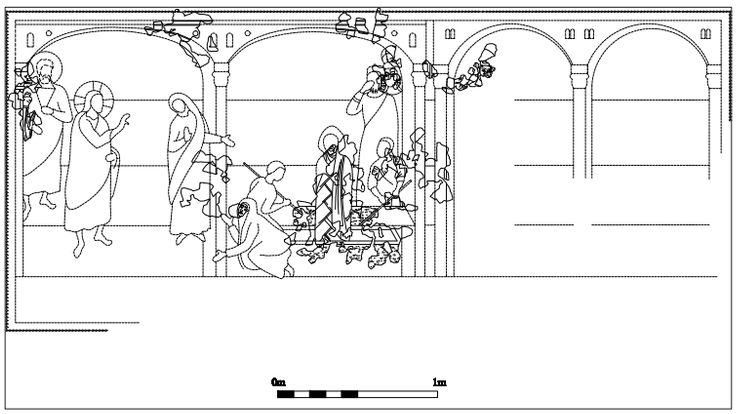


Schema di base della decorazione parietale, con finti marmi nelle zoccolature e cornici a meandro a chiusura dei registri decorativi, e ipotesi di inserimento di figure tra le finestre nel registro superiore

nella scena del *Battesimo della famiglia di Cornelio*. L'altro aspetto, senza dubbio il più rilevante, è il gioco, indice di una nuova spazialità, con cui i volti si nascondono o trapelano dietro i grandi nimbi bizantini, o sono seminascosti dalle inquadrature architettoniche. Le facce che compaiono, o scompaiono, nascondendosi o affacciandosi dietro un nimbo, una testa, un capitello, sono uno dei tratti più sorprendenti nelle storie di San Pietro. Invariabilmente una folla curiosa assiste alle storie, dove occhi spalancati e sorpresi agiscono come un coro.

Un altro aspetto dei frammenti di San Pietro trova riscontro in un ciclo assai più lontano di Vercelli. Gli archi dei casamenti poggiano su colonne addossate a pilastri dei quali è posto in prospettiva lo spessore, si direbbe con usci di legno marroni con incassi (e si noti che nella scena della *Guarigione del paralitico alla porta del tempio* il disegnatore di Vercelli raffigura la porta spalancata). Lo stesso, identico motivo di San Pietro si ripete negli affreschi di San Martino di Aurogo, in val Chiavenna, attribuiti alla prima metà dell'XI secolo. Anche in San Martino è dato talvolta grande sviluppo alla rappresentazione architettonica e così la *Resurrezione di Lazzaro* avviene in un grande mausoleo che si apre con un'arcata verso lo spettatore.

Nell'uso del verde ('verdaccio') per modellare i volti, nelle loro tipologie, nelle rappresentazioni dei gruppi, le affinità tra gli affreschi di San Martino e quelli di San Pietro sono notevoli, ma gli stessi tratti stilistici si presentano a San Martino induriti e semplificati, come se San Pietro rappresentasse un momento antecedente di penetrazione in Lombardia dell'arte bizantina, di cui esempi assai vicini ai nostri ci offrono i frammenti di affreschi nella chiesa di Torba.



Ipotesi di ricostruzione della scena Resurrezione di Lazzaro



Prima del restauro, i frammenti recuperati dallo scavo e depositati nelle cassette



Durante il restauro, ipotesi di ricomposizione della scena Resurrezione di Lazzaro







Durante il restauro, ricomposizione di un particolare della scena Guarigione della suocera di Pietro *(o* Guarigione dell'emorroissa*)*

Quanto alla tecnica pittorica, i dipinti murali di San Pietro non sono affreschi nel senso corrente. Furono eseguiti a calce, secondo una tecnica diffusa e descritta, circa gli stessi anni in cui si lavorava a San Pietro, da Teofilo (*De diversis artibus*, XV). Sul muro imbevuto d'acqua (*statim aspergatur aqua tamdiu, donec omnino madius sit*) fu abbozzata la composizione (*et in eodem humore liniantur omnes colores qui superponendi sunt*) con un pennello sottile intinto in una terra rossiccia, quindi si applicarono i colori stemperati nella calce. Il risultato è meno solido del cosiddetto 'buon fresco'. Mentre l'abbozzo, eseguito sul muro bagnato, ha seguito un processo di carbonatazione, divenendo tutt'uno con l'intonaco, gli strati a calce hanno teso a separarsi, oppure, essendo relativamente fragili, hanno subito l'usura assai più dell'intonaco. La stratificazione ha richiesto, pertanto, da parte della restauratrice la capacità di riconoscere le infinite variazioni di conservazione oltreché di esecuzione.

In un complesso così ampio come la chiesa, si distinguono modi tipici di gruppi diversi di pittori con tecniche e stili propri.

Le figure che, per le dimensioni e per l'esecuzione sommaria, erano probabilmente nel cleristorio, sono del tutto diverse da quella del citato santo incoronato, che si distingue per un fare più lineare e per la stesura a tinte piatte, mentre una scena, che è probabilmente di pesca, è realizzata con colori molto liquidi, ovvero con molta acqua.

Allo stato attuale la ricomposizio-



Durante il restauro, ricomposizione di un particolare della cornice a meandro associata ai finti marmi delle zoccolature



Particolare degli affreschi di San Martino di Aurogo, Santa Croce di Piuro, Sondrio



Copia degli affreschi del Duomo di Vercelli eseguita intorno al 1200 su di un rotulo di pergamena appartenente all'Archivio Capitolare di Vercelli, conservato presso il Museo del Tesoro del Duomo di Vercelli







Durante il restauro, ricomposizione dei frammenti

ne dei frammenti ha permesso di ricostruire due miracoli di Gesù: la *Resurrezione di Lazzaro* (Gv. 11) e la *Guarigione della suocera di Pietro* (Mt. 8, 14-15; Mc 1, 29-51; Lc 4, 38-39), e tre miracoli relativi a san Pietro: il *Risanamento di Enea* (Atti, 9, 33), la *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* (Luca, 7, 11), la *Liberazione dal carcere* (Atti, 12-19), forse la *Caduta di Simon Mago* (Atti, 9-12). Vi sono inoltre molti frammenti sparsi ancora non collocati, come, per esempio, quello che sembra essere un grande trono d'oro tempestato di gemme. Le numerose iscrizioni sono per lo più frammentarie, ma se ne ricostruisce bene una che si legge «S PAVLVS» accanto a un «S...» di un probabile «Sanctus Petrus». Vi sono almeno diversi nimbi crocesegnati, che appartengono a scene in cui appare Cristo, ma non è detto che in tutte apparisse san Pietro, che, del resto, non è menzionato nel miracolo della resurrezione di Lazzaro.

Gruppi di astanti dai pomelli rossi e dagli occhi accesi, tra i quali si trova anche una dama che trattiene i capelli con una tenia, sono stati ricomposti, ma ancora s'ignora a quale evento assistano. Un altro gruppo raffigura anche un volto maschile butterato tra la folla, forse un lebbroso.

La narrazione della *Resurrezione di Lazzaro* (Gv, 11) è una delle più estese, ciò perché vi si conferma che Gesù è stato inviato dal Padre. Al miracolo assistono l'apostolo Tommaso, Marta e Maria e numerosi giudei. Nell'affresco di San Pietro la figura di Lazzaro, stretta da fasce come una mummia e con sulla testa il velo che, secondo la tradizione ebraica, doveva coprire la testa del defunto, si erge dentro un sarcofago di porfido intorno alla cui lastra armeggiano con una leva due uomini (uno solo preservato quasi interamente). Il colore della sua faccia è terreo, le fasce che lo stringono sono verdognole. Non si è conservata nessun'altra figura, ma sicuramente la scena comprendeva il Cristo e almeno le due sorelle, oltre a un numero di spettatori. Il fondo è verde, in basso, azzurro in alto, diviso in due zone campi da una ideale linea orizzontale. La scena è inquadrata da un arco verde, sorretto da una colonna. Si notano tracce dell'abbozzo in terra rossa, specialmente a destra, dove un breve spazio separa questa scena dalla successiva, perduta, che si svolgeva in un casamento. Non vi è nessuna analogia con la rappresentazione del miracolo negli affreschi di Aurogo né nell' architettura né, tanto meno, nel volto di Lazzaro.

L'episodio della *Guarigione della suocera di Pietro* è narrato nei tre Vangeli sinottici, ignorato da Giovanni. Gesù aveva già guarito un lebbroso (Mt. 8, 1-4) e il figlio di un centurione (Mt. 8, 5- 13), quando, entrato nella casa di Pietro, vi trovò la suocera dell'apostolo a letto con la febbre. «Le toccò la mano e la febbre la lasciò, cosicché ella si alzò e si pose a servirlo» (Mt., 8, 14-15). Il miracolo ha una lunga tradizione iconografica. Nei mosaici di Monreale, Gesù entra nella stanza seguito da Pietro e da altri apostoli; nel *Registrum Gregorii* – codice di Treviri, ma condotto da maestri lombardi verso la fine del X secolo – così come in un affresco di Visoki Decani, in Serbia, del 1335-1350, Pietro sostiene la suocera. Nell'affresco di San Pietro, dove il santo è accompagnato dall'apostolo Giovanni (nimbo giallo, mentre Pietro ha il nimbo rosso), la donna è sorretta da un servo, ma poiché una mano della donna è protesa verso il manto del Cristo, è stata anche ventilata l'ipotesi che si tratti della *Guarigione dell'emorroissa*, che, secondo Marco, 5, 21-43 e gli altri sinottici, sarebbe guarita per aver toccato il manto di Gesù mentre era in mezzo alla folla. Il miracolo della donna che la potenza di Gesù libera da quella che era considerata un'impurità, ha una lunga iconografia, ma in nessuna raffigurazione la donna appare sostenuta da qualcuno. Nel racconto evangelico, agisce di propria iniziativa.

In Luca, 7, 11-17 è raccontato l'episodio della *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*. Giunto alle porte della città di Naim, Gesù assiste al trasporto, in mezzo a una grande folla, della salma del figlio d'una vedova. Gesù tocca la bara e il morto si risveglia e si mette a parlare. La rappresentazione del miracolo ha storia lunghissima e sempre vi appare una lettiga portata da più uomini. Unendo una figura che si drizza su di un giaciglio alle gambe di uomini in marcia con calze e scarpe, si ricostruisce la scena del miracolo.

Il *Risanamento di Enea* è narrato in Atti, 9, 33-34. «Enea [...] era paralitico e da otto anni giaceva nel suo lettuccio. E Pietro gli disse: 'Enea, il Signore Gesù ti risana, alzati e cammina!'». Nella pergamena di Vercelli, san Pietro, seguito da un giovane apostolo, si avvicina al letto su cui è seduto Enea, apparentemente seminudo, e gli intima di alzarsi. La scena si svolge entro un arco al di sopra del quale sono una casa e due torri. In una scena contigua, sempre sotto un arco, Enea dorme rappacificato, mentre la stanza si è riempita di parenti. Il *titulus* commenta: *Enee verbo Petri conceditur egro / Grata salus: flentes merent sua damna videntes*. In due frammenti di San Pietro riuniti che compongono un'unica scena, la testa di un uomo con barba nera e stempiato, guarda in alto, mentre si distacca dal voluminoso panneggio bianco della figura che è sopra di lui. Altri frammenti raffigurano un uomo seminudo in parte coperto da un panno rosso-bruno. Finora, però, non si sono trovati congiungimenti tra i due gruppi ricomposti.

Come si legge in Atti, 12, 1-11, Erode mise Pietro in prigione dandolo in guardia a quattro picchetti di quattro soldati ciascuno. Pietro, legato con due catene, dormiva, quand'ecco sopraggiunse un angelo del Signore e lo svegliò. Nei nostri frammenti, non resta molto della scena della *Liberazione dal carcere*: un braccio levato, le penne nere all'estremità dell'ala dell'angelo, una sbarra orizzontale che attraversa la composizione. Non mancano però connessioni con rappresentazioni più complete. La mano di san Pietro si sovrappone all'ala dell'angelo anche nel codice greco 102 (*Atti degli apostoli*) della Bibliothèque Nationale de France, fol. 7v (L. Eleen, *Acta Ilustartios in Italy and Byzantium*, in «Dumbrton Oaks Papers», 31, 1977, pp. 255-278, fig. 9).

Purtroppo almeno tre scene ricomposte rimangono incomplete. In particolare, una testa incoronata di giovane sovrano, volta verso sinistra, oltre ad altre teste, per ora isolate, di Pietro e di Paolo, ha fatto sorgere l'ipotesi che a San Pietro fosse rappresentato anche l'episodio della *Caduta di Simon Mago*, ignorato a Vercelli dove invece è raccontato il suo tentativo di corruzione.

Bibliografia

Mella Pariani, Zopfi 2008; **Zopfi, Mella Pariani, Squazza, Porta *et al.* 2011**.

13. Maestro abruzzese
(attivo nel XII secolo)
Madonna in trono con il Bambino, detta 'Madonna di Castelli'
1130 ca

tecnica/materiali
scultura in legno di noce, dipinta in policromia con dorature

dimensioni
150 × 50,5 × 64 cm

provenienza
Villa Re Quirino Celli, Castelli (Teramo), abbazia di San Salvatore, poi chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista

collocazione
Celano (L'Aquila), Museo d'Arte Sacra della Marsica, Castello Piccolomini (deposito temporaneo)

scheda
Lucia Arbace

restauro
Barbara Cerrina Feroni, Umberto Maggio (Laboratorio di Restauro s.n.c.)

con la direzione di Lucia Arbace

indagini diagnostiche
Stefano Ridolfi (Ce.S.Ar. Centro Studi Archeometrici, Roma)

rilievi grafici
Salvatore De Stefano (Studio sdsgrafica, Napoli)

« INDICE GENERALE

A dispetto della sua straordinaria rarità e importanza, questa eccezionale scultura vanta una storia critica modesta, solo in parte riscattata dall'interesse suscitato all'indomani del sisma che ha sconvolto L'Aquila e provocato ingenti danni anche alla chiesa di Castelli dove l'opera era custodita. Assieme alle altre splendide *Madonne* lignee evacuate dalla fortezza spagnola, è stata esposta alle mostre curate da chi scrive al fine di valorizzare le collezioni del Museo Nazionale d'Abruzzo (MUNDA), in larga misura sottoposte ad accurati restauri per rimediare ai guasti subiti. E se le principali opere d'arte con cui ha condiviso le sorti negli ultimi sei anni sono ora apprezzabili a L'Aquila nella nuova sede del MUNDA, anche la *Madonna di Castelli* oggi rifulge grazie all'eccellente intervento conservativo che tra l'altro ne ha migliorato notevolmente la leggibilità. Ma ripercorriamo le vicende a ritroso, prima di approdare alle conclusioni stimolate dalle ricerche effettuate con la collaborazione di Arianna Petricone.

A seguito del terremoto del 6 aprile 2009, l'icona è stata rimossa dalla parrocchiale di Castelli, lesionata in maniera significativa e oggi non ancora riaperta al culto. Per alcuni mesi sigillata in una cassa, a partire dal dicembre 2009 è stata sottratta al buio di un deposito e opportunamente accostata ad altri capolavori coevi, ed esposta, da autentica regina qual è, presso il Castello Piccolomini di Celano e poi alle mostre *Antiche Madonne d'Abruzzo* (Trento, Castello del Buon Consiglio, 2010-2011) e *La sapienza risplende* (Rimini, Musei Comunali, 2011). Quest'ultima edizione, divenuta itinerante, veniva proposta a Teramo, Lanciano, Castel di Sangro, Francavilla al Mare e infine nella chiesa del monastero di Santo Spirito d'Ocre, fino all'estate del 2013. A Celano l'opera ha ritrovato poi una degna collocazione nel Museo d'Arte Sacra della Marsica, dove nel 2015 è stato allestito un laboratorio di restauro per permettere un intervento a cantiere aperto. Esibita sempre a confronto con la coeva *Madonna di Lettopalena*, con quest'ultima la *Madonna di Castelli* condivide il modello iconografico e una provenienza benedettina, quasi a voler sottolineare l'originaria appartenenza ad abbazie sorte in località montane del Gran Sasso e della Maiella; diverse sono però le scelte cromatiche e ornamentali: l'abito della nostra scultura simula un broccato a fondo rosso con racemi, quello dell'altra un abito di lana verde con minute decorazioni geometriche.

A integrazione della lunga scheda pubblicata nei cataloghi delle mostre citate (Arbace in ***Antiche Madonne d'Abruzzo*** **2010**, pp. 46-50; Arbace in ***La Sapienza risplende*** **2011**, pp. 46-50), sembra qui utile riportare i risultati della ricerca d'archivio e considerare una fonte bibliografica finora totalmente ignorata. È emerso che la scoperta e prima valutazione a livello artistico della *Madonna di Castelli* è legata al terremoto che ebbe per epicentro la Marsica. Una vicenda che val la pena di raccontare per i risvolti emblematici dell'azione a salvaguardia dell'arte, attuata a livello statale all'indomani di un sisma che nel gennaio 1915 falcidiò oltre trentamila persone e colpì duramente il patrimonio architettonico e storico-artistico di numerosi centri storici dell'Abruzzo.

A gestire le attività di recupero dalle macerie è stato Federico Hermanin, il quale si dedicò con intelligenza e lungimiranza alle azioni di salvataggio di un patrimonio a fortissimo rischio di dispersione, in anni ancora carenti di un'apposita legislazione sulla tutela. Si deve proprio al soprintendente alle Gallerie e ai Musei Medioevali e Moderni e agli Oggetti d'Arte delle Provincie di Roma e dell'Abruzzo, il ritrovamento a Castelli della nostra *Madonna* e di altri reperti, presso la chiesa di Santa Maria degli Angeli annessa al monastero dei padri minori di Santa Maria di Costantinopoli soppresso a seguito dell'editto murattiano nel 1808. In una nota del 16 giugno 1915 (A.S.Te, Intendenza Francese, b.211, f.4934) Hermanin riferisce che l'opera era buttata «senza braccia per terra in una nicchia della sagrestia [...] coperta di ragnatele e polvere [mentre] le braccia furono rintracciate in un altro cantuccio. Tutto dava l'impressione della massima trascuratezza e dell'abbandono più riprovevole». In merito al già ventilato trasferimento a Roma conclude: «Del resto nessun interesse la statua del XII secolo ha per la Scuola dove si fanno maioliche secondo modelli dei secoli dal XV al XVIII». A seguito della segnalazione di Hermanin, sin dal 23 febbraio 1915 l'opera viene trasferita altrove;



Prima del restauro, fronte



Dopo il restauro, fronte





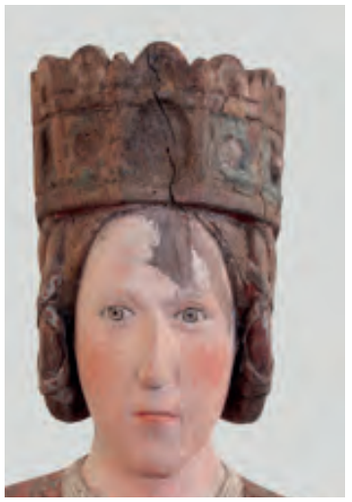

Prima del restauro, fronte, visione laterale, retro






 Dopo il restauro, fronte, visione laterale, retro





Durante il restauro, particolare del volto della Madonna, prima e dopo il ritocco pittorico





Durante il restauro, particolare del volto del Bambino, prima e dopo il ritocco pittorico









Prima del restauro, particolare del Bambino, fronte, visione laterale, retro



L'opera protetta in una sorta di gabbia e collocata su un trono moderno in una foto degli anni Settanta

il ricevitore di Montorio al Vomano la prende in carico come bene demaniale affidandola in consegna alla R. Scuola d'Arte allocata negli ambienti dell'ex convento francescano. Qui la scultura rimane per dieci anni finendo al centro di una disputa tra le autorità locali e quelle ministeriali, che caldeggiano il trasferimento della scultura a Roma nel nuovo museo che s'intendeva aprire dapprima a Castel Sant'Angelo e successivamente a Palazzo Venezia, per dare adeguato ricovero ai manufatti artistici ritrovati in larga misura in condizioni preoccupanti per la futura conservazione, in chiese ormai chiuse al culto e in stato di abbandono. Come è noto, lo scoppio della prima guerra mondiale rallentò l'attuazione di questo importante progetto espositivo, completato solo alcuni anni più tardi con una parte delle opere inizialmente selezionate. A causa delle accese proteste del sindaco e del parroco, nel 1919, anche la *Madonna di Castelli* non fu trasportata a Roma. Da una scheda datata 12 ottobre 1925 (ASSA, faldone 292), si evince che la *querelle* si concluse con l'affidamento ad Augusto Nicodemi, abate di San Salvatore, da parte di Armando Vené, soprintendente per l'Arte Medioevale e Moderna dell'Abruzzo e del Molise. Più tardi, per garantirne la sicurezza nella parrocchiale di Castelli, l'opera venne protetta da una sorta di gabbia e sistemata su un trono moderno, perdendo addirittura l'originaria identità, ormai convertita in oggetto di devozione come *Sant'Anna con Maria bambina*. Inevitabilmente l'atteggiamento di diffidenza da parte della comunità ecclesiale verso ogni forma di valorizzazione, finì per provocare un'emarginazione dai circuiti della storia dell'arte durata fino a tempi recentissimi e il mancato transito di questa scultura eccellente nel *gotha* della produzione lignea medioevale. Se per la discussione della modesta bibliografia precedente, dalle prime citazioni di Valerio Mariani (**Mariani 1930**) fino ai contributi



Durante il restauro, particolare del volto della Madonna, foto a luce diretta e ultravioletta



Durante il restauro, particolare del busto del Bambino, innesto ligneo sulla spalla e dettagli della decorazione dell'abito



Durante il restauro, particolare della veste della Madonna, tracce di ridipintura blu lapis e oro

di Giammario Sgattoni (**Sgattoni 1977**) e Ferdinando Bologna (**Bologna 1987**), si rinvia alla citata scheda critica del 2010, riproposta con gli stessi contenuti nel 2011, sembra qui opportuno considerare l'importantissimo contesto di provenienza, utile per sostenere una nuova ipotesi di datazione, attingendo a una fonte del tutto dimenticata, malgrado il nome dello studioso, Quirino Celli, compaia proprio nella denominazione della 'Villa' di Castelli da cui proviene la nostra *Madonna*.

Assieme alle lastre appartenute a un ambone altomedioevale (**Gallo 1987**, pp. 297-299; **Gandolfo 2004**, p. 158) e a una croce processionale d'argento (Pace in ***La Via degli Abruzzi* 2014**), la scultura lignea rappresenta una rara testimonianza parlante di un rilevante complesso conventuale non più esistente, sorto in collina fuori dall'abitato. Dell'abbazia di San Salvatore generalmente si ricorda che era diruta già nel 1814 e che i tetti della chiesa erano crollati tra il 1840 e il 1845 a causa del perdurante stato di abbandono e degli eventi tellurici, in un area soggetta a frequenti dissesti idrogeologici.

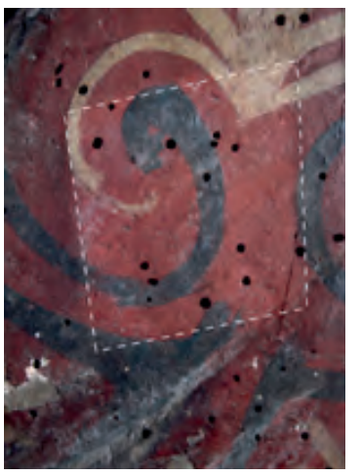
Dell'insediamento benedettino (o forse di monaci neri di osservanza benedettina) la letteratura locale (**Scarselli 1979**; **Verdone 1976**; **Della Noce 1668**) accredita, sulla base delle rare citazioni precedenti, un'origine molto antica, tra il VII e il VIII secolo, mentre Ludovico Antinori, nella *Corografia*, riconduce al 1100 l'anno della consacrazione della chiesa da parte di Pasquale II, dando quindi pienamente credito a una bolla del 1117, che sarebbe stata promulgata dallo stesso papa. Il condizionale è d'obbligo perché risulta trascritta ben cinque secoli più tardi da Matteo Lauret, abate di San Salvatore, nella addenda al *Chronicon* cassinese di Leone Ostiense, stampata a Napoli nel 1616. Lo stesso documento riporta il riconoscimento dell'autonomia legislativa al cenobio, dove il papa si sarebbe rifugiato nel corso di un pontificato assai travagliato. «Dilecto nobis in Christo filio Amico Ab. V. Monasterii S. Salvatoris de Castro Castellorum Vallis Siciliane in Provincia Aprutii», trascrive Quirino Celli [...], il benemerito erudito che dedicò anni di ricerche al monumento principe di Castelli, sfociate in un pamphlet del 1938 dove le pagine dense di notizie storiche si alternano a riflessioni del tutto personali, mentre l'enfasi del racconto in alcuni passaggi sconfina nella poesia. Lo studioso traduce un punto saliente della bolla, quando il papa assegna all'abate Amico, appena creato cardinale, «il Monastero e la Chiesa stessa con i suoi diritti, ragioni, azioni, con tutte le chiese, prepositure, dignità, cappelle, ospedali, con tutte le altre cose e i beni



Durante il restauro, particolare della manica della Madonna, lacerto di ridipintura



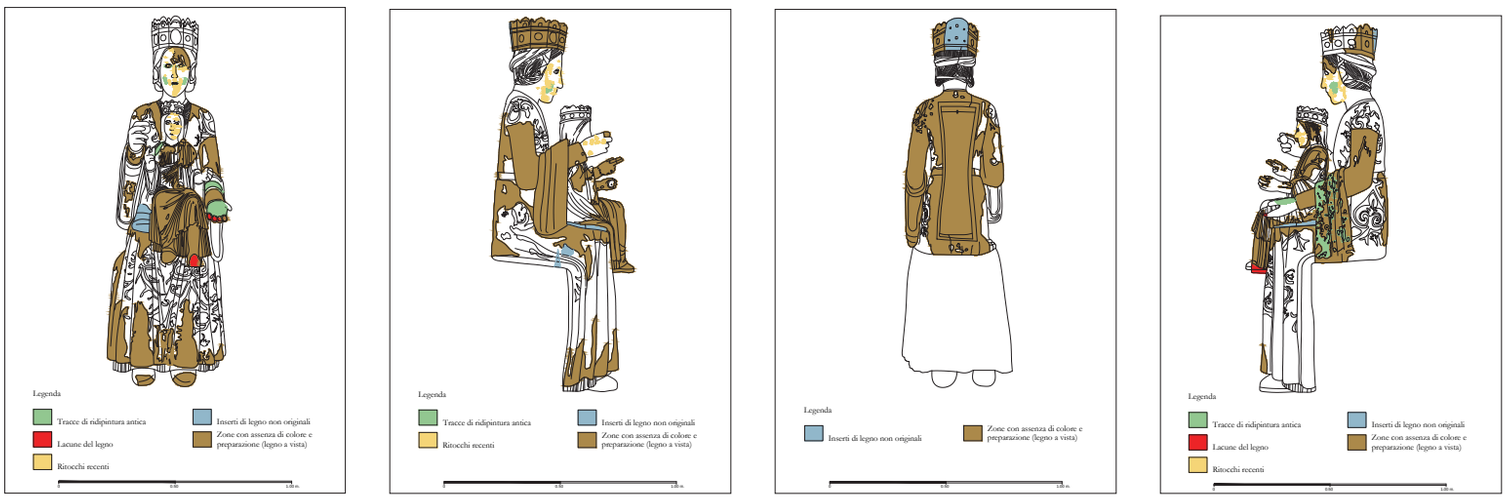
Durante il restauro, particolare del busto del Bambino, in evidenza lacerto di ridipintura





Durante il restauro, particolare della veste della Madonna, prove di rimozione della vernice

che nella giurisdizione si contengono». A sostegno dell'originario indiscutibile prestigio dell'abbazia di San Salvatore, vengono riportati i beni che si estendevano in un territorio vastissimo fino a Castel del Monte; del resto la bolla del 1117 era «tutta tesa ad autenticare i diritti feudali del Monastero, la totale indipendenza dai Vescovi di Penne, e i privilegi di mitra, e di altre insegne e prerogative vescovili», come sottolinea Celli in sintonia con Nicola Palma. Proprio per la capacità di alterare pesantemente lo scacchiere di forti interessi economici, sin dal 1668 il documento non passava indenne al primo vaglio di Angelo Della Noce, venendo poi contestato da altri specialisti della diplomatica. L'abbazia vedeva così tramontare il sogno di una possibile ripresa e di recupero degli antichi fasti, già perduti a seguito della razzia compiuta nel 1155 da Roberto di Bassavilla, conte di Loretello e nipote del re normanno Ruggero, e ancor più per il passaggio alle dipendenze del monastero di San Niccolò di Trotino (Tordino), assieme alle chiese di Sant'Andrea a Collegreco e di San Salvatore di Befaro, stando a quanto riporta una bolla del papa Clemente III del 1188. Dopo questa data sulla badia cade un lungo silenzio e inizia una inesorabile decadenza. Le uniche notizie pervenute, riportate scrupolosamente da Quirino Celli, riguardano il succedersi degli abati, mentre sempre più s'attesta l'ingerenza dei feudatari locali negli affari ecclesiastici. Antonello De Petrutiis (o Petrucci), che aveva ottenuto il dominio della valle, giunge a protestare presso il pontefice contro la famiglia Orsini, che continuava ad accampare il diritto di nomina degli abati di San Salvatore. Non trovando giusti i motivi e le ragioni addotte da Cosmo Orsini, abate di San Vincenzo al Volturno, Sisto IV con bolla del 1477 conferma la nomina dell'abate Bartolomeo Liberati di Turri, ordinando la sollecita immissione nel possesso dei diritti. Giovanni Felice De Amatis, in carica fino alla morte nel 1547, è l'ultimo abate nominato da Petrucci, che già nel maggio del 1487 viene giustiziato, insieme a due suoi figli, per aver preso parte alla famosa congiura dei Baroni (1485-1486), contro il re Ferdinando I. Confiscati i suoi beni, la contea di Pagliara (Palearea o Palladoro) intanto ritorna agli Orsini, sostenitori del sovrano aragonese, ma solo fino al 1526, quando l'imperatore Carlo V l'assegna a un capitano spagnolo ricompensato per i servigi resi in guerra. Nel tempo i feudatari Alarcon y Mendoza, ben noti per aver affamato l'economia locale con tassazioni inique, si riservano le nomine degli abati di San Salvatore, privilegiando ecclesiastici di propria fiducia. Tra questi di qualche rilievo è il napoletano Ascanio Mazza, eletto nel 1563, sotto il papato di Pio V, in anni particolarmente prosperi per la produzione ceramica di Castelli. La nostra abbazia intanto era ritenuta *nullius diocesis*, se in un breve dell'anno 1570 dello stesso pontefice, il vescovo di Penne veniva incaricato di visitare le chiese dipendenti dalla Santa Sede, tra cui anche San Salvatore de Castellis. Con un altro breve di Sisto V, del 1588, Ascanio Mazza ottiene però la separazione dall'abbazia della cura delle anime, affidata alla chiesa di San Pietro, esistente entro l'abitato di Castelli. In tal modo l'abate non è obbligato a risiedere, potendo affidare tali incombenze a un rettore retribuito con 24 ducati annui, nominato dal vescovo. Mazza, tuttavia, poco prima di morire, consapevole dell'insufficiente capienza della chiesa di San Pietro per una popolazione in crescita, lascia al suo erede il compito di far costruire in Castelli, a sue spese, una chiesa più grande. Sorge così l'attuale parrocchiale di Castelli, la quale reca nell'architrave del portale, la scritta: «SUMTIB OLIM DNI ABB MAZZAE DNO CATANEO EIUS HAEREDE MANDAE AD GLIM DEI. MCCCCCCI». Il successore di Mazza è il già citato Matteo Lauret, di origine catalana, ricordato in alcuni documenti parrocchiali per una lite promossa dall'Università di Castelli, che riteneva nullo il breve di Sisto V, sostenendo la irrazionalità della nomina dei vicari perpetui. La contesa si concluse con un accordo, attestato da un atto pubblico del 7 maggio 1603. L'autore dell'addenda al *Chronicon* cassinese era però stimato dalla comunità di Castelli, se il suo emblema compare in un mattone del soffitto maiolicato della piccola chiesa di San Donato, realizzato tra il 1616 e il 1618. Viceversa nessuno dei successivi abati di San Salvatore sembrerebbe aver guadagnato la gratitudine della comunità castellana, in particolare modo operosa nel settore della maiolica, effettuando gesti di munificenza. Non si ha memoria alcuna di lasciti o neanche di interventi specifici a favore dell'abbazia, della quale alla fine rimase memoria esclusivamente nel titolo di abate, di cui poteva fregiarsi il parroco di Castelli, perché la chiesa madre, sebbene dedicata a San Giovanni Battista, mantenne a lungo la titolarità badiale appartenuta a San Salvatore. Celli precisa in un amaro sfogo che alle ingiurie e al tarlo del tempo si era aggiunta la «noncuranza riprovevole e balorda degli uomini. I vecchi della passata generazione ricordavano in piedi la chiesa di S. Salvatore, la quale, secondo la tradizione orale, era tutta di pietre scalpellate e senza intonaco, dentro e



Rilievi ed elaborazioni grafiche, stato di conservazione



Rilievi ed elaborazioni grafiche, ipotesi di ricomposizione cromatica e delle decorazioni

fuori». Intorno al 1840 era precipitato il tetto della chiesa, seppellendo con la sua rovina un tesoro di storia e d'arte. «Da quel tempo, e fino a qualche decennio fa, l'audacia rapinatrice e profanatrice dei contadini dei dintorni ha avuto agio di manifestarsi in tutta la sua ributtante oscenità, in quanto si è fatto man bassa del solido materiale da costruzione della chiesa, per fabbricare case coloniche e stalle». Lo studioso ricorda di aver visto, nella fanciullezza, «alcuni muricciuoli, alti poco più della sua persona infantile», nel luogo ove sorgeva l'antico edificio sacro; e di aver provato struggimento e rammarico a distanza di circa trent'anni, pieni di amarezza e di rimpianti, perché «nulla più esiste in piedi; intorno, la terra è ingombra di pietre, che l'aratore fa stridere nel solco del vomere tagliente, e lo stridìo sembra un lamento». Nella chiesa di San Salvatore, dopo la distruzione dell'annesso monastero, era stata trasportata una ricca biblioteca contenente opere cospicue

di storia e d'arte, la quale «rimase, per parecchi anni, incustodita, fino a che i giovani castellani del tempo non si servirono delle preziose pergamene per confezionare palloncini e altri oggetti, nella ricorrenza del carnevale! [...] alcuni ricchi antifonari di S. Salvatore, borchiati con metalli preziosi, e di squisita fattura presero in seguito il volo, né si sono mai più ritrovati. In mezzo a tanta rovina, tre oggetti rimangono a testimoniare la grandezza del cenobio di S. Salvatore: alcuni avanzi di un ambone di pietra, una statua di legno, e l'attuale croce parrocchiale di Castelli». Celli si sofferma poi su questi reperti, esprimendo per la *Madonna di Castelli* giudizi affini a quelli che troviamo nella scheda firmata dal soprintendente Vené (ASSA, faldone 292). «La Vergine seduta tiene sulle ginocchia il Bambino; ha le mani aperte. Il Bambino e la Vergine hanno il capo coronato. La testa rivela un certo studio per creare un tipo di Madonna dolce nei lineamenti. L'insieme del gruppo rivela scultura di tipo romanico. Le pieghe sono piuttosto rigide e dure. In complesso trattasi di opera d'arte di valore. Misure: altezza m 1,54 (senza la base), larghezza nel fianco m 0,57. Non appaiono tracce di restauri. Il braccio sinistro della Vergine è staccato, così pure quello del Bambino. Manca il trono o sedile sul quale deve appoggiare la Vergine. La testa, specialmente la pettinatura, serba segni di policromatura e doratura. Non vi è traccia di iscrizioni, forse apposte nella base originaria, che non è conservata. La scultura si presume opera della prima metà del secolo XIII».

Giunto alla fine del capitolo dedicato all'abbazia, l'erudito reclama un unico premio per la sua fatica: «vorrei che le mie parole spingessero le superiori autorità a far iniziare scavi e ricerche nel luogo ove il famoso cenobio sorse prosperò e decadde. Il sottotempio, specialmente, rivelerà di certo opere belle e degne, le quali, mentre serviranno a porre in miglior luce l'antica sapienza monastica, contribuiranno ad accrescere il patrimonio artistico della nostra diletta terra d'Abruzzo». Ciò effettivamente è avvenuto perché la Soprintendenza archeologica dell'Abruzzo ha negli anni Ottanta avviato una campagna di scavo, il cui esito non troppo confortante forse giustifica la mancata divulgazione dei risultati.

Viceversa è con sentimenti di orgoglio che mi sento di introdurre l'eccellente esito del restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, il quale ha notevolmente migliorato la stabilità della materia e la leggibilità della scultura. Attraverso un accurato esame dell'inclinazione dei due elementi di cui si compone, la Madonna e il Bambino, intagliati in blocchi distinti, anche grazie all'autorevole parere di Giorgio Bonsanti e ai rilievi realizzati da Salvatore De Stefano, si è pervenuti alla decisione di rimuovere la tavoletta fissata sulle ginocchia della Vergine Maria. Con ogni evidenza si trattava di un elemento spurio aggiunto in tempi abbastanza recenti, forse in occasione della realizzazione del trono di legno moderno sul quale era collocata la scultura, reclusa in una gabbia dentro la chiesa. Lo rivela il tipo di essenza, un legno di pioppo che si presentava molto degradato, non comparabile al noce nel quale risultano intagliate le parti originali. Inoltre tale strato s'avvantaggiava di una tecnica di fissaggio, con tasselli e colle, che si può far risalire al pieno Novecento. L'aver recuperato quei pochi centimetri ha migliorato moltissimo il rapporto dimensionale tra Madre e Figlio, evitando che la corona sulla testa del Bambino precludesse del tutto la visuale del collo e della camiciola plissettata che emerge sotto la veste rossa con le ampie maniche a tromba della Madonna. L'originaria eccellenza di questo capolavoro appare oggi confortata dalla conoscenza dei pregiati e costosi pigmenti utilizzati per la decorazione pittorica, l'orpimento e le lacche, ottenuta grazie agli esami diagnostici.

In conclusione, alla luce degli eventi occorsi all'abbazia di San Salvatore appena esaminati, per la scultura sembra verosimile ipotizzare una datazione più arretrata rispetto a quella finora accreditata (verso il 1180), avvicinandola alla fase aurea dell'intaglio ligneo in Abruzzo, tra il secondo e il terzo decennio del XII secolo, già confortata da alcune ben note testimonianze, quali le due straordinarie porte oggi esposte nel Museo dell'Arte Sacra del Castello di Celano; l'una datata 1132 proviene da Santa Maria in Cellis, una dipendenza cassinese prossima a Carsoli, l'altra egualmente in rapporto con l'entourage benedettino, dalla chiesa di San Pietro di Alba Fucens. Un ulteriore precedente illustre è rappresentato dalla rara iconostasi lignea della chiesa di Santa Maria in Valle Porclaneta presso Rosciolo, appartenuta a un complesso donato dai conti dei Marsi a Montecassino nella seconda metà del secolo XI (Curzi in ***Antiche Madonne d'Abruzzo*** **2010**, pp. 15-21). Tali committenze artistiche coincidono con il pontificato di Pasquale II, negli stessi anni in cui l'agiografia accredita, come ancora viventi e in auge, ben due santi abruzzesi con lo stesso nome, Berardo. Entrambi monaci benedettini e poi vescovi e appartenenti a nobili famiglie di dignità comitale, furono egualmente legati alla devozione mariana e impegnati per riportare pace e concordia tra le fazioni che dividevano le comunità, dedicandosi a una profonda riforma del clero. Di san Berardo vescovo di Teramo si narra che, colpito dalla vita ascetica dei benedettini i quali vivevano nel monastero di San Salvatore in Castelli nei pressi di Pagliara, si monacò e fu ordinato sacerdote nell'abbazia di Montecassino, trasferendosi poi nel monastero benedettino di San Giovanni in Venere, dove era stato abate Oderisio I, suo parente. Nei sei anni di episcopato, dal 1116 al 1122, firmò sei atti giuridici, inseriti nel Cartulario della Chiesa teramana. Di rilievo sono una compravendita del 1116 effettuata dal fratello conte Rainaldo, e l'atto del 1122 in cui Berardo dona, ai canonici della cattedrale, la chiesa di Santa Maria a Mare con tutti i suoi beni, a eccezione della metà delle offerte da destinare al suffragio dei defunti, elargendo inoltre all'ospizio di San Flaviano a beneficio dei poveri. Sepolto a Teramo nella Cattedrale di Santa Maria Aprutiensis, venne santificato per i miracoli compiuti, soprattutto come taumaturgo. Anche nella vita di san Berardo dei Marsi, nato dal conte Berardo e da Teodosia nel 1079 a Colli di Monte Bove nei pressi di Carsoli, non mancano elementi d interesse ed espliciti rapporti con la comunità benedettina, al tempo del pontificato di Pasquale II. Berardo dei Marsi soggiornò a Montecassino, tra il 1099 e il 1102, e ottenne prestigiose cariche ecclesiali da parte del pontefice: l'ordinazione prima a sub diacono, l'incarico di governatore della provincia di Campagna, la dignità cardinalizia a Roma e nel 1109 la nomina a vescovo dei Marsi. Si fa risalire la scomparsa di questo nobile santo abruzzese, imparentato con il celebre Leone Ostiense di cui si è parlato, al 1130.

Si sottolinea infine che un'anticipazione della cronologia non inficia quanto già sottolineato dalla critica, anzi rafforza i rapporti di questa rara scultura con analoghe esperienze d'oltralpe. Oltre al grande cantiere di Chartres andrebbe comunque esaminata una relazione con l'Auverge, la storica regione nel cuore della Francia, dove egualmente si assiste a un'eccezionale fioritura artistica nel settore dell'intaglio delle sculture lignee, proprio nella prima metà del XII secolo.

Bibliografia

Mariani 1930, p.n.n; **Gabbrielli 1933**, p. 123; **Sgattoni 1977**, p. 3; **Bologna 1987**, pp. 300-304; **Carli 1998**, p. 63, tav. 20; **Curzi 2008**, p. 199; Arbace in ***Antiche Madonne d'Abruzzo*** **2010**, pp. 46-50; Arbace in ***La sapienza risplende*** **2011**, pp. 46-50.

Archivio di Stato di Teramo (ASTe), Intendenza Francese, b. 211, f. 4934; Archivio Storico della Soprintendenza a L'Aquila (ASSA), faldone 292.

14. Orefici veneziani e milanesi
Croce di Chiaravalle
XIII secolo; XVII secolo (cornice d'argento sul retro)

tecnica/materiali
diaspro, cristallo di rocca, argento parzialmente dorato, filigrana d'argento dorato, cammei, pietre

dimensioni
96 cm (altezza senza il nodo);
69 cm (ampiezza dei bracci)

provenienza
ignota; Milano, abbazia di Chiaravalle (fino al 1797); Milano, santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso

collocazione
Milano, Museo del Duomo

scheda
Carlo Bertelli

restauro
Franco Blumer

con la direzione di Emanuela Daffra

Caselli 2002 ha messo a confronto l'elaborata struttura della croce con quella di altre due croci, entrambe di origine veneziana, ornate di filigrane e con miniature sotto cristallo, che sono rispettivamente conservate una nel museo di Mestia, in Georgia, proveniente da Jenashi, sempre in Georgia, e l'altra nel monastero di Agios Pavlos sul Monte Athos. Le lamelle sagomate di diaspro rosso e le piccole statue e i rilievi d'argento dorato che vi sono applicati rendono attualmente la nostra croce assai più ricca di quelle citate e si distingue nettamente, per fattura, nella parte frontale da quella tergale. Sulla fronte la forma di croce latina dai bracci espansi (nella proporzione bizantina di 1: 1,3 tra l' asta e la traversa, come notato da Caselli), è composta da lamine trapezoidali di diaspro che, a loro volta, si concludono in quattro brevi trapezi, congiunti a quattro dischi tutti di diaspro rosso, entro cornice di filigrana. Sul retro, la filigrana è sostituita da una secentesca cornice d'argento e, con un incasso di circa 1 cm, vi sono inserite diverse lamine sbalzate d'argento dorato, protette da lamine di cristallo di rocca accuratamente sagomate. Con una breve asta la croce s'innesta in un nodo esagonale formato da lastrine triangolari di diaspro alternate a rombi di cristallo di rocca che a loro volta proteggono rilievi in argento. I rombi e i triangoli in cui è spartito il poligono sono incorniciati da una fascia a filigrana simile a quella della croce. Infine il nodo era sorretto da una lunga asta d'ottone che consentiva l'uso processionale.
Nel corso del tempo il cimelio è stato sottoposto a interventi conservativi. Si tratta in questo caso di un restauro integrativo.
Sulla fronte, delle due statuette degli angeli che scendono dall'alto (in argento dorato a fusione), quella a destra è assai diversa nei panneggi, nell'incisione a bulino delle penne, nella testa non finita. Tutto lo spessore della croce è poi incapsulato in una teca d'argento che lo copre interamente e che è unita alle cornici, sempre d'argento, che coprono i margini delle lastre di cristallo, nascondendo in parte i rilievi dorati. Nel nodo lamine di cristallo proteggono le figure; tra esse quella dell'angelo di Matteo è di fattura diversa e più rozza, certamente dovuta a un restauro. Inoltre quasi tutte le filigrane furono staccate e ricollocate su di una base d'argento (si veda la relazione di restauro di Franco Blumer).
Non è nota la provenienza del cimelio, che rimase nell'abbazia di Chiaravalle sino al 1797, quando, in seguito alle soppressioni, la croce fu trasferita nel monastero milanese di San Celso, dove restò sinché fu spostata nel Tesoro del Duomo e infine nel Museo del Duomo. Secondo gli autori delle *Antichità Longobardico-Milanesi* (1793), la croce sarebbe pervenuta all'abbazia come dono dell'arcivescovo Ottone Visconti, morto a Chiaravalle l'8 agosto 1295. **Caffi 1843** suppose che fosse giunta a Chiaravalle come bottino di guerra della famiglia Piora, originaria della val Leventina, poiché gli parve di riconoscere l'immagine della croce in un resto di pittura, oggi scomparso, nella cappella di questa famiglia, posta nel cimitero dell'abbazia, che recava un'iscrizione con la data «1276». L'incisione di Domenico Aspari (1740-1831), inserita nel quarto volume delle *Antichità Longobardico-Milanesi*, presenta la croce sostenuta da un tripode di bronzo, oggi scomparso, con le figure dell'aquila, della fenice e del pellicano, iconograficamente appropriate, che la descrizione della croce contenuta in un manoscritto della Biblioteca Braidense (A.E. XV, 15, c. 259r), del XVII secolo, dichiara «fatto di nuovo» (**Ratti 1895**). **Lightbown 1992** e **Lasko 1994** associavano i rilievi della croce al candelabro Trivulzio, che ritenevano probabilmente eseguito in Italia settentrionale, mentre attribuivano le filigrane all'Italia del Nord e all'inizio del Duecento. Il confronto è stato ripreso da Cervini in ***Il candelabro Trivulzio* 2000**, ma non può più essere sostenuto, giacché sono stati pubblicati i documenti che attestano l' arrivo del candelabro a Milano solo nel 1562.
Un inventario dell'abbazia di Chiaravalle, datato 1521 registra la croce, che fu poi rapita e riscattata nel 1539. Tre anni dopo, il monastero faceva «acconzare» il cimelio e vi faceva «rimettere pietre che mancavano e oro» (**Ratti 1896**, Salmi 1922). Il dono da parte di Ottone Visconti è ammesso come probabile da F.K. in ***Omaggio a San Marco* 1994**.
Rispetto all'incisione dell'Aspari, una seconda di Giulio Cesare Bianchi, pubblicata nelle *Memorie* del conte Giorgio Giulini nel 1760, presenta alcune collocazioni diverse dei cammei che ornano la croce, da cui **Caselli** (**2002** p. 53) ha dedotto un ulteriore restauro. L'affidabilità delle stampe è però incerta.
Toesca (1927), che liberò la croce dalla falsa strada carolingia riconducendola a Venezia nel XIII secolo, riteneva «per certo sostituita nel secolo XV» la «gotica figura» di san Giovanni, mentre attribuiva «all'arte franco-renana il potente Crocifisso che riflette modi bizantini», nel quale **Salmi 1921-1922** riteneva invece di individuare «i caratteri stilistici del secolo XVI avanzato», benché attuati «secondo la concezione iconografica umana e realistica di quello originario», associandolo alle figure dei due dolenti, che Bertelli in ***Il re dei confessori* 1984** ritenne autentici, mentre F.K. in ***Omaggio a San Marco* 1994** li giudica copie del XVI



Dopo il restauro, recto





Prima del restauro, recto *e* verso

secolo. L'accertamento tecnico di Franco Blumer ha concluso che, escluso l'angelo di cui si è detto, tutte le rimanenti diciotto statuette d'argento dorato, realizzate a fusione, appartengono al Duecento. Sul retro, i cristalli di rocca che coprono i rilievi ne rendono difficile la lettura, ma, tolti i cristalli, è stato possibile studiarli e fotografarli. Cristalli di rocca a copertura di miniature contano esempi sin dalla cosiddetta Croce di Desiderio a Brescia, del IX secolo, ma il caso di rilievi metallici coperti da cristalli, che si ripete anche nel nodo, è del tutto eccezionale.

L'erudizione settecentesca si è appuntata soprattutto sull'identificazione delle due coppie di sovrani effigiate sulla fronte e sul tergo della croce, che sono state di volta in volta identificate con Ludovico il Pio e la sua seconda moglie Giuditta sul *recto*, Lotario ed Ermengarda sul *verso*, Pipino re d' Aquitania e Ludovico re di Baviera nel nodo (**Giulini 1760**, con la conseguente datazione all'822), oppure con Ottone I e Adelaide, ma anche con Ludovico II (le varie congetture sono state riassunte da **Caffi 1843** e da **Salmi 1921-1922**). Bertelli in ***Il re dei confessori*** **1984** suggerì di riconoscervi la versione gotica e cortese delle figure di Elena e Costantino, frequenti nelle croci bizantine. La proposta è stata accolta da **Caselli 2002**.

Fronte e tergo della croce si discostano dalle consuetudini iconografiche e sono totalmente diversi. Sulla fronte, il tondo superiore è occupato da un cherubino, seguono, nel braccio superiore, due angeli in volo che scendono a precipizio verso il Redentore, il quale, nei dischi posti alle estremità della traversa, è compianto da Maria, a sinistra, e Giovanni, a destra, mentre nel medaglione che segue, in basso, si trova la statuetta del Precursore che presenta un disco su cui doveva essere dipinto l'Agnello. Ancora più in basso, in un ulteriore segmento trapezoidale, re e una regina inginocchiati si rivolgono al Crocifisso con appassionati gesti di preghiera. Totalmente diversa è, per stile e iconografia, la parte tergale, dove tuttavia ritornano le immagini dei sovrani imploranti, che, come tutte le altre figure di questo lato, sono sbalzate in argento e dorate.

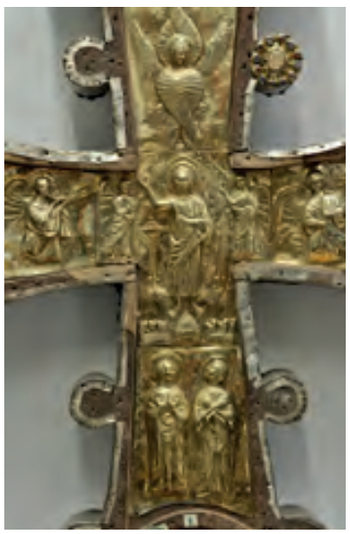
Il disco superiore presenta una lamina d'argento sbalzata e cesellata, come tutti gli altri rilievi assemblati in questa parte della croce, con l'immagine dell'Agnello che volta il capo verso una piccola croce. Segue, nel braccio superiore, una lamina sbalzata con l' immagine frontale di un cherubino. La lamina d'argento collima con quella centrale, tagliata in forma di croce, che comprende in parte anche l'inizio dei bracci laterali, seguendo perfettamente la sagoma della croce di cristallo che la ricopre, la cui frattura fu già segnalata da **Salmi 1921-1922**.



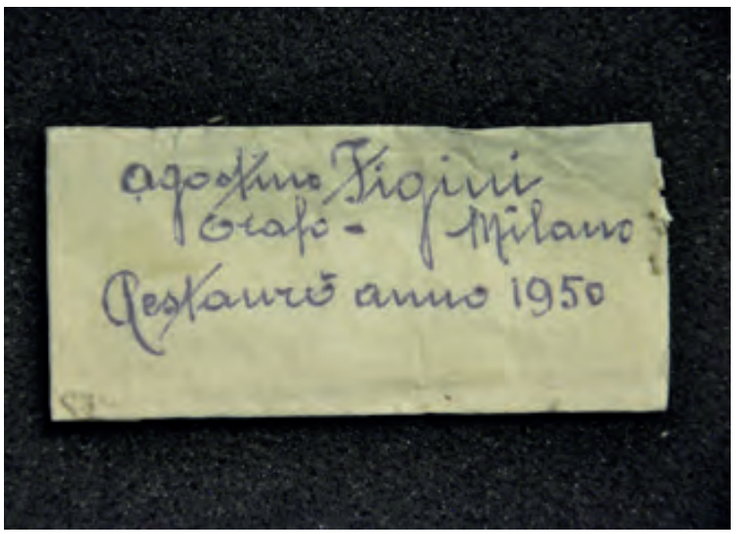
Dopo il restauro, verso

La lamina cruciforme presenta il Cristo giudice, entro una mandorla, con la destra levata mentre con la sinistra scosta la veste e mostra la ferita sul costato. Ha mani e piedi trafitti. Accanto, e sempre dentro l'aureola, ha una sottile croce nimbata che, secondo la tradizione iconografica dell'etimasia, si suppone collocata sul trono – altare insieme agli strumenti della Passione (*arma Christi*). Di questi sono rappresentati anche i chiodi e, alla sinistra di Gesù, la lancia. Due angeli acclamanti, con un'ala spiegata, sono a destra e a sinistra della mandorla di luce. Ai piedi del Cristo, i morti sorgono dalle tombe. Nelle due lamine che completano la croce sono rappresentati un angelo che suona la tromba, a sinistra, e, a destra, l'angelo che mostra il cielo che si è «ritirato come un rotulo che si è arrotolato» (Apocalisse 6,14).

Tra i piedi del Cristo s'insinua una piccola piramide, da interpretarsi come il tetto di un baldacchino che sormonta, nella lastra successiva, due santi, esattamente una donna a sinistra e un uomo, con veste lunga, a sinistra. La santa, che ha un soggolo, apre le mani in un gesto di adorazione, il santo, che ha l'abito ornato di un ricamo allo scollo, tiene le braccia conserte. Per Salmi sono la Vergine e Giovanni in adorazione, i quali, solitamen-







Durante il restauro, il cartiglio nascosto sotto alla plachetta centrale dal restauratore del 1950



Dopo il restauro, verso*, particolare*



Dopo il restauro, recto*, particolare*





Durante il restauro, recto *e* verso *della placchetta 'A'*





Durante il restauro, fronte e retro di una lamina d'argento sbalzato cesellato e dorato ad amalgama



Durante il restauro, particolare



Dopo il restauro, verso*, particolare*



Dopo il restauro, verso*, particolare*



Dopo il restauro, verso*, particolare*

dorati) dell'arcone esterno di San Marco con la rappresentazione dei mestieri, dove delicate sottigliezze bizantine s'incontrano con la maschia forza della scultura padana. I confronti possono spingersi sino a osservare il trattamento di alcuni particolari, dei capelli e dei panneggi. Il corpo del Cristo s'incurva dolcemente e si abbandona come nei crocifissi bizantini e come in quelli l'ombelico è disegnato con





Dopo il restauro, recto*, particolari*





Dopo il restauro, recto*, particolari*



Dopo il restauro, particolare del nodo

precisione calligrafica. È soprattutto il piccolo nimbo che gli imprime un'aura di controriforma, ma basta con l'immaginazione prescinderne per intuire la presenza di un grande nimbo che grava sul suo agile corpo. Possiamo allora considerare gli aspetti romanici della cesellatura della barba e della chioma, per passare poi a osservare l'estremo realismo dei particolari, come, per esempio, la scarpa del re supplicante. Sempre più il confronto con il Maestro dei Mesi di San Marco ci convince e ci porta vicini a una data prossima al terzo decennio del XIII secolo (G. Tigler, *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, pp. 107-205).

Tutt'altro è il discorso per la parte tergale della croce, e la radicale diversità ci conferma la situazione di transizione in cui la croce fu realizzata. Non vi può essere dubbio, infatti, sulla contemporaneità dell'una e dell'altra facciata. Vi fu anzi collaborazione fra i maestri della fronte e quelli del tergo, se questi ultimi nelle piccole figure della Vergine e di Giovanni piangenti poterono dare una versione abbreviata degli stessi personaggi sulla fronte.

La protezione dei cristalli e la copertura di molti particolari, dovuta alla cornice secentesca, hanno sinora impedito di apprezzare la finezza dell'opera di cesello, che soltanto le fotografie di Franco Blumer, realizzate senza i cristalli, permetteranno d'ora in poi di scoprire. Anche a una visione affrettata, sembra di poter riconoscere due autori, uno dei quali autore delle figurine sia della croce che del nodo e, forse del re e della regina. Egli schizza appena le sue immagini, ma dimostra chiaramente d'ispirarsi a modelli gotici stranieri. Il secondo maestro, che è quello più importante, ha un altro sentimento dello spazio, ama i vuoti e accompagna il movimento con l'espressione. Così l'angelo che suona la tromba per chiamare al giudizio i morti risorti, gonfia le gote e aggrotta la fronte, mentre le ali aperte lo circondano fastose come broccati. Potrebbe averlo ispirato l'angelo che suona la tromba sotto la cupola dell'Ascensione in San Marco. La sua cultura bizantina si dimostra poi nel volto finissimo di Cristo e nelle scelte iconografiche per i due apostoli. Infine intorno ad alcune figure, specialmente nel san Giovanni evangelista, si nota un contorno che circoscrive tutta la figura, come se questa fosse stata sbalzata a parte e successivamente inserita nella lamina rotonda.

Se il maestro della fronte parte dal classicismo bizantino per incontrare il realismo padano, il secondo maestro è impressionato dal fluire delle linee nell'arte gotica.

Le filigrane confermano questo passaggio d'epoche. Il loro modello è quello che si afferma tra la Mosa e il Reno e che è ripreso in oreficerie veneziane come l'icona della *Crocifissione*, nel Tesoro di San Marco, ma non ancora complicata con l'inserimento di motivi vegetali naturalistici come avviene negli anelli rinvenuti nella tomba di Clemente IV (m. 1268). Se la croce è davvero dono di Ottone Visconti, si è tentati associarla ai versi con cui il cronista Stefanardo celebra la vittoria a Desio, sui Torriani, il 20 gennaio 1277 (RIS,IX, 1910, p. 91, vv. 69 -700): *ante patrem micant insignia Regis – Eterni: Crux alma nitens veneratur ab omni.* Una croce d'oro processionale precede Ottone anche negli affreschi della rocca di Angera.

Infine la relazione di Franco Blumer rende conto dei cammei, steatiti e pietre che ha studiato una per una, scoprendo un vero tesoro che comprende, accanto a imitazioni, anche cammei di notevole antichità.

Bibliografia

Giulini 1760, pp. 136 ss.; **Fumagalli 1793**, pp. 258 ss.; **Caffi 1843**, pp. 53-54; **Ratti 1895**; **Ratti 1896**, pp. 139 ss.; **Salmi 1921-1922**, pp. 755-764; **Toesca 1927**, pp. 1113, 1146-1147, nota 60; **Bossert 1932**, p. 341; ***Kunstschaetze der Lombardei* 1948**, n. 85; **Wentzel 1959**, pp. 1-3; **Zastrow 1978**, p. 138; C. Bertelli in ***Il re dei confessori* 1984**, pp. 121-131; **Hahnloser, Brugger Koch 1985**, n. 106; **Lightbown 1992**; **Tagliabue 1992**, p. 72; **Lasko 1994**; ***Omaggio a san Marco* 1994**, n. 72, pp. 184-185; ***Il candelabro Trivulzio* 2000**, p. 74; **Caselli 2002**.

15. Scultore di area veneto-prealpina
Crocefisso
ultimo quarto del XIII secolo (Cristo);
primi decenni del XIV secolo (croce)

tecnica/materiali
legno di pioppo, intagliato policromo

dimensioni
283,5 × 226 × 42 × 9,5 cm (croce);
177 × 160 × 24 cm (Cristo)

provenienza
Vicenza, abbazia di San Vito

collocazione
Vicenza, chiesa di Araceli in Cristo Re

scheda
Chiara Rigoni

restauro
Aurelia Rampon, Fiorella Soffini

con la direzione di Chiara Rigoni

indagini
CMR-Central Materials Research s.n.c. (analisi chimiche), Diagnostica per l'arte Fabbri di Davide Bussolari (indagine radiografica), Unocad s.r.l. (scansione 3D)

Il crocefisso è conservato sopra l'altar maggiore della moderna chiesa di Araceli in Cristo Re, alla periferia est di Vicenza, dove fu trasferito nel 1968, proveniente dalla chiesa di Santa Maria in Araceli. Questo è tuttavia solo l'ultimo approdo cui l'opera è giunta dopo le numerose translazioni che hanno contraddistinto la lunga vicenda di questa immagine che rivestì un notevole rilievo nella storia della devozione cittadina. Come spesso accade per le immagini cui viene attribuito potere taumaturgico, il crocefisso vanta un'origine prodigiosa.
Secondo una tradizione, attestata verosimilmente nel primo Settecento e che pare aver goduto di particolare fortuna nell'Ottocento, l'immagine sacra sarebbe giunta, *ab antiqua*, per via d'acqua, lungo il torrente Astico, a seguito di una rovinosa piena che distrusse l'antica chiesa di Santa Maria Maddalena di Forni, all'estremo confine nord della provincia berica. La croce sarebbe miracolsamente approdata a Vicenza nel 1278, senza riportare alcun danno (**Maccà 1814**, XI/2, p. 82; **Perin 1899**, pp. 12-14). Qui, secondo la tradizione riportata da **Bonicelli** (**1731**, p. 20) e tramandata da **Savi** (**1879**), il crocefisso venne raccolto sulle rive dell'Astichello, in prossimità dell'abbazia di San Vito, fuori borgo Santa Lucia, dove, nel 1206, si erano stabiliti i camaldolesi che ne furono i custodi. Riedificata nel 1546 sul luogo dell'antico edificio e intitolata ai Santi Vito e Lucia, la nuova chiesa dei camaldolesi accolse il crocefisso sull'altare della seconda cappella a sinistra (**Bonicelli 1731**, p. 20; **Perin 1899**, pp. 25-26).
In realtà i primi documenti che attestano l'esistenza della venerata immagine presso la chiesa dei camaldolesi risalgono al XVII secolo e non fanno cenno alla sua provenienza dalla chiesa di Forni. Un atto della Cancelleria vescovile, conservato nell'archivio della Compagnia del Santissimo Sacramento della chiesa dei Santi Vito e Lucia, sottoscritto nel 1616 fra i monaci camaldolesi e i confratelli, fa riferimento al crocefisso e lo dice appartenente alla compagnia stessa (**Savi 1879**). Negli *Annales Camaldulenses* (VII, 1677), all'anno 1677, si ricorda inoltre la disposizione testamentaria di Marco Coriolaro *quondam* Paolo a favore dell'altare del crocefisso della chiesa di San Vito e Lucia. Più significativo sembra essere tuttavia l'esplicito riferimento all'«imago Crucifixi prodigiosa» conservata nella medesima chiesa vicentina di cui, il 17 giugno dell'anno 1703, si registra la solenne traslazione sull'altar maggiore, considerata la «grandissima venerazione» in cui l'immagine sacra era tenuta (*Annales Camaldulenses*, VII, 1703; **Perin 1899**, p. 31-37).
In occasione delle visita pastorale del 1768, il parroco Pietro Orsolo da Ponte redige una memoria nella quale si conferma la presenza del «SS. Crocefisso di antichissima venerazione» sull'altar maggiore (**Perin 1899**, p. 58) che viene visto nel 1819 «copertum cum cristallo et teca rubri coloris» dal vescovo Peruzzi nel corso della visita pastorale (ADVi, *Visitatorum*, b..., *Visita Pastorale Vescovo Peruzzi*, 1819).
Soppresso il convento dei camaldolesi nel 1771, la parrocchia dei Santi Vito e Lucia nel 1813 venne trasferita nella vicina chiesa di Santa Maria in Araceli, dove, nel 1857, il crocefisso fu traslato con rinnovata solennità sull'altare destro della chiesa (**Perin 1899**, pp. 38-51; **Rumor 1884a**, p. 19). Infine, come si è detto, in epoca recente la croce trovò accoglienza presso la moderna parrocchiale di Araceli in Cristo Re.
Stupisce tuttavia che nessuna delle fonti locali antiche faccia cenno alla presenza di un culto rivolto a questa sacra immagine. La mancata menzione di una particolare venerazione verso il crocefisso, soprattutto da parte di uno storico attento come Barbarano che si limita a segnalare nella chiesa dei Santi Vito e Lucia la presenza di un altare dedicato al crocefisso (1649, V, p. 259), sembrerebbe, d'altra parte, avvalorare l'ipotesi che il culto sia andato consolidandosi dopo la metà del Seicento. La devozione risulta affermata ai primi anni del Settecento, quando il parroco camaldolese Agostino Guerra descrive la grandiosa processione avvenuta il 17 giugno 1703, alla presenza delle massime autorità civili e religiose, in occasione del già ricordato trasferimento del crocefisso sull'altar maggiore della stessa chiesa dei Santi Vito e Lucia (**Guerra 1703**, p. 16). La straordinarietà dell'evento è testimoniata dall∂e cronache locali e da alcuni scritti poetici dedicati alla sacra immagine, pubblicati in quella stessa occasione (BBVi, *Raccolte varie*, Lavezari 1703, p. 12).
In mancanza di un'approfondita ricerca d'archivio che possa fornire nuovi riscontri documentari, va ricordata l'antica origine e l'importanza che l'abbazia di San Vito rivestiva nel panorama civile e religioso di Vicenza già prima del Duecento (**Mantese 1952**, pp. 60, 149; **Mantese 1958**, pp. 230, 621): in origine abbazia benedettina, sul finire del XII secolo il complesso passò ai Canonici della Cattedrale i quali concessero il luogo allo Studio Universitario che si formò a Vicenza nel 1204, istituzione autorevole ma di breve vita (**Savi 1815**, p. 37), infine, nel 1206 subentrarono i camaldolesi. Forse, per un approfondimento sulle origini del crocefisso, sarà opportuno mettere a fuoco anche i rapporti tra San Vito e le altre abbazie dei camaldolesi presenti in Veneto (**Mantese 1964**, III, 2, p. 359): spesso infatti i contatti all'interno delle





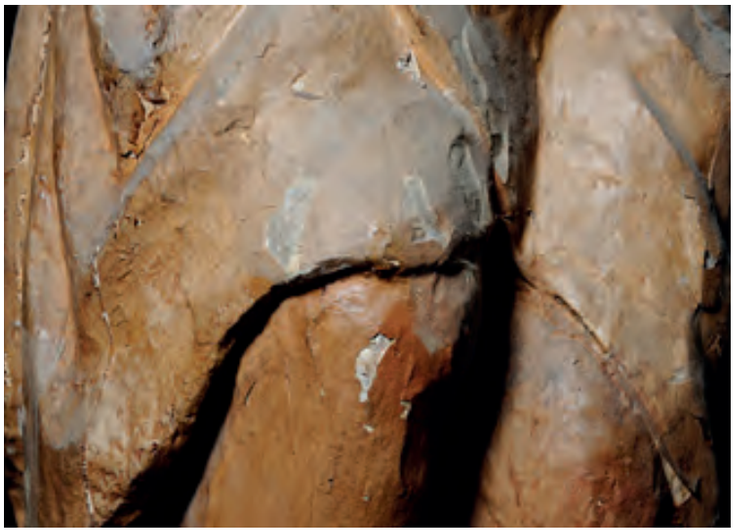
Prima del restauro

congregazioni riguardavano anche la commissione di opere d'arte che seguivano percorsi privilegiati ed esclusivi.

Come si desume dalla relazione di restauro (Archivio restauri Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, Vicenza, Araceli), la scultura è ricavata da un unico massello in legno di pioppo, i soli innesti sono rappresentati infatti dalle braccia. L'opera è pervenuta in condizioni conservative rare per una scultura lignea così antica, non presentando aggiunte o manomissioni del supporto. Il Cristo ha il capo leggermente reclinato verso la spalla destra, gli occhi chiusi, i capelli spioventi sulle spalle e le orecchie scoperte. Il volto barbuto si qualifica per una fisionomia essenziale piuttosto massiccia, caratterizzata da alti zigomi sporgenti. Il busto, quasi perfettamente frontale, mostra il costato fortemente segnato dalle costole, le braccia sono allineate su una rigida linea orizzontale, i piedi giustapposti, infine, rivelano un certo gusto naturalistico. Il perizoma, privo di cordolo e con rincalzi sui fianchi, oggetto di un antico intervento di rimodellazione e doratura, in origine era di colore azzurro.

L'opera, trascurata dagli studi specialistici, presenta una vicenda critica molto scarna: riferito all'ambito «bizantino» e ritenuto «forse il più antico che sia in città» (**De Mori 1928**, p. 111), il crocefisso è stato per lo più genericamente ricondotto al secolo XIII dalla locale storiografia otto e novecentesca (**Rumor 1884a**, p. 19; **Perin 1899**, p. 8; **Bortolan, Rumor 1919**, p. 213), infine collegato ad analoghi crocefissi nordici» (**Magagnato 1956**, p. 318; **Mantese 1958**, p. 621).

Il primo approccio critico si deve ad **Arslan** (**1956b**, p. 3), il qua-



Prima del restauro, particolare del perizoma e delle ginocchia di Cristo, sollevamenti



Durante il restauro, particolare del perizoma e dell'incarnato di Cristo, pulitura



Durante il restauro, particolare del volto di Cristo, pulitura



Dopo il restauro, particolare del volto di Cristo



Prima del restauro, particolare del volto di Cristo

le riferisce la scultura alla metà del XIII secolo, non ritenendolo lontano dal 1278, epoca in cui, secondo tradizione, dovrebbe essere prodigiosamente giunto a Vicenza. «È il tipo del Cristo sereno, dominatore della morte, comune al XIII secolo, con perizoma abbondante ed esuberante, derivato dalla scultura francese del primo Duecento». Influenzato dall'utimo periodo di Antelami, il crocefisso, secondo Arslan, sembra rivelare tuttavia nel flusso delle pieghe del perizoma un carattere «nettamente gotico». Definita «opera rustica, ma non spregevole», la scultura vicentina documenterebbe «il diramarsi nella prealpe veneta, a opera di modesti intagliatori, dei modi antelamici».
Solo in tempi recenti Luca Mor è tornato sull'argomento con una puntuale segnalazione, evidenziando l'importanza e la rarità del crocefisso di Araceli nel panorama veneto, ricollegandolo al più ampio contesto dell'area prealpina di nord-est (**2013**, pp. 48-50). Pur alterato da grossolane ridipinture e da parziali rimodellamenti apportati nel tempo, lo studioso individua nel crocefisso alcune caratteristiche tecniche che qualificano l'opera sotto il profilo stilistico. La «salda semplificazione tecnica e formale di natura spiccatamente arcaizzante», riconoscibile nel mezzorilievo che connota l'esecuzione del torso e la sagoma del corpo lievemente spezzata, richiamano a «soluzioni tardoromaniche di derivazione sveva o svevo-stiriana adottate spesso



Dopo il restauro, verso *del Cristo*



Dopo il restauro, visione laterale del Cristo

nei crocefissi lignei dell'alto adriatico e delle Alpi centro orientali». Una peculiarità tecnica, quella del mezzorilievo, che, pur con caratteristiche proprie, connota anche il crocefisso oggi nella chiesa di San Francesco di Bassano del Grappa, per restare in ambito vicentino, databile, tuttavia, oltre un secolo prima e prossimo ai modi della plastica romanica dell'area padana (**Mor 2014**, p. 25; M. Boscolo in *Il Crocefisso di Cividale* 2014, p. 144).

Più conveniente appare il riferimento al crocefisso tirolese di Stummerberg (Vienna Osterreichische, Galerie Belvedere), dell'inizio del XIII secolo, con il quale l'esemplare vicentino condivide non solo la modellazione del busto a mezzoplastica, ma anche la «singolare fisionomia massiva e la generale geometrizzazione dei volumi» (**Mor 2013**, p. 49).

Il crocefisso di Araceli si rifà dunque a una tradizione arcaica cui rimanda anche la calotta rilevata della testa che, come ha confermato l'incisione emersa con evidenza dopo il restauro lungo tutta la circonferenza del capo, doveva accogliere in origine un'alta corona metallica, ispirata a una tipologia derivata dalle immagini di Cristo delle croci limosine.

Accanto a questo substrato arcaico sono state individuate soluzioni iconografiche rivelatrici di un certo aggiornamento su modelli più progrediti, come la giustapposizione dei piedi fermati con un unico chiavello e il marcato risalto dato alla griglia delle costole, da interpretare in chiave di drammatizzazione dell'immagine; caratteristiche che hanno indotto a proporre con motivate ragioni una datazione avanzata, attorno alla fine del Duecento.

Il crocefisso in sostanza viene ricondotto nell'ambito di una attardata cultura di terraferma, meglio individuabile in area pedemontana veneta o prealpina, che tenta di innovare la propria radice figurativa arcaica, tuttavia «connesso a un contesto meno colto rispetto al crescente fervore gotico dei centri di pianura» (**Mor 2013**, p. 49).

La lettura, proposta quando l'opera era ancora difficilmente decifrabile, ha trovato significativi riscontri dopo l'impegnativo recupero che ha offerto l'occasione per alcune precisazioni e nuovi spunti di riflessione.

Il restauro ha rivelato infatti che l'immagine, coperta da almeno cinque ridipinture, a testimoniare il suo assiduo uso cultuale, è stata interessata da un importante intervento di rimodellamento che ha comportato significative alterazioni, riconducibile verosimilmente al Quattrocento.

Si tratta probabilmente di una sorta di ammodernamento cui la scultura è stata sottoposta e che, come già accennato, ha interessato in forma più evidente il perizoma che in origine copriva entrambe le ginocchia: accorciato e rimodellato esso ha assunto quel carattere 'gotico' già rilevato da Arslan e che anche Mor aveva letto come indizio di un allineamento su modelli più progrediti.

Se da una parte il restauro ha confermanto alcune peculiarità tecnico-stilistiche che richiamano a una



Durante il restauro, particolare dell'estremità inferiore della croce con l'Angelo, pulitura



Dopo il restauro, particolare dell'estremità inferiore della croce con l'Angelo

cultura arcaizzante, d'altro canto sono emersi elementi che portano a ridimensionare la portata dell'aggiornamento stilistico messo in luce. Sia il corto e mosso perizoma, sia l'accentuazione drammatica che si evidenzia anche nel fiotto di sangue che sgorga dalla ferita del costato e dai piedi, infatti, non fanno parte dell'assetto originario, come finora ipotizzato, ma si devono all'intervento quattrocentesco segnalato.

In direzione di un più accentuato arcaismo sembra portare anche la semplificazione formale del volto che nel mento, coperto da una barba compatta, appare appesantito dalla presenza di uno strato di fibra e stucco rimodellante, riconducibile al medesimo momento. D'altra parte, come aveva osservato Arslan, il crocefisso richiama l'arcaica tipologia del *Cristo Triunphans*, e, molto probabilmente, in origine era collocato in posizione di rilievo tra la navata e il presbiterio. Né si può escludere che, oltre a essere cinto dalla corona metallica, il Cristo presentasse gli occhi aperti o dolorosamente socchiusi, rispondendo a quel primitivo modello iconografico. Tuttavia la frammentarietà della pellicola pittorica originale in corrispondenza del volto non ha consentito di rimuovere le ridipinture per verificare questa ipotesi.

Un discorso a parte merita la croce che in origine era dipinta sia davanti sia dietro con una serie di bande colorate e che presentava alle estremità quattro tabelloni intagliati ad altorilievo con i simboli evangelici del tetramorfo. Nel 1546, in occasione del trasferimento del crocefisso dalla chiesa di San Vito alla parrocchiale dei Santi Vito e Lucia, come ricordato, la croce subì una grave mutilazione per poter essere adattata alla nuova cappella cui era stata destinata. Eliminata alla sommità l'Aquila e asportate per la gran parte le figure del Leone e del Toro poste sui laterali, rimase in loco unicamente la figura dell'Angelo, all'estremità inferiore della croce. Sul finire degli anni cinquanta del Novecento, l'artista vicentino Bruno Vedovato ripristinò le parti mancanti integrando con intagli in stile neoromanico i simboli evangelici e ridipinse sia la croce sia il Cristo con una greve strato di colore per dare uniformità. L'invasivo intervento ha alterato pesantemente la lettura della croce – ritenuta secondo alcuni frutto di un intervento antiquariale ottocentesco – interferendo nella lettura dell'insieme. Il restauro della croce ha rivelato un manufatto gravemente compromesso ma di notevole interesse che si qualifica per alcune caratteristiche tecniche, in base alle quali sembra potersi suggerire una datazione all'inizio del Trecento. Sotto il profilo stilistico l'unica figurazione superstite, l'Angelo ai piedi della croce, risponde genericamente a modelli due-trecenteschi: essa rivela tuttavia un intaglio piuttosto rozzo nel trattamento del legno con evidenti semplificazioni sia nella resa dei tratti fisiognomici, definiti sommariamente, sia nell'anatomia sproporzionata.

Per quanto riguarda la struttura, le assi non hanno subito riduzio-



Dopo il restauro, la croce

ni dimensionali e presentano nei punti d'incrocio dei piccoli nessi. Tali elementi costruttivi hanno assunto qui misure ridottissime e sembrano essere solo un ricordo di una caratteristica tipologica diffusa nelle croci lignee dell'inizio del Duecento in area friulana e del sud Tirolo, ma già scomparsa alla fine del secolo. Anche in questo caso i nessi, come i tabelloni con il tetramorfo, derivano dal modello offerto dalle croci astili in metallo dei secoli XII e XIII.

Uno degli aspetti di maggior interesse e novità, tuttavia ancora di difficile decifrazione, è la traccia, posta sul *recto* della croce, di un intaglio, forse ad altorilievo, che sembra occupare l'intera altezza delle assi e che è stato grossolanamente rimosso in epoca antica, non meglio precisabile. È stato possibile riconoscere sul braccio destro la frammentaria figura di un animale con corna, forse un ariete e, nel segmento superiore della croce, una struttura ramificata con volute che sembra affine a quella rilevata sul braccio sinistro. Molto probabilmente le tracce di questa lavorazione a bassorilievo devono essere messe in rapporto con le figure dei simboli evangelici all'estremità della croce poiché insistono sullo stesso supporto, ma riesce ardua la comprensione dell'iconografia e la concezione compositiva d'insieme che non risponde a criteri di simmetria, tanto da non poter escludere che ci si trovi in presenza di un reimpiego. Esemplari superstiti di croci con superficie di fondo decorata a intaglio sono molto rari e probabilmente anche in questo caso si può ipotizzare una dipendenza dai modelli dell'oreficeria sacra (**Semff 1992**, pp. 108-118). Un confronto è possibile, sotto il profilo tecnico, con la croce di primo Duecento della chiesa parrocchiale di Rankweil, nel Vorarlberg austriaco (**Mor 2014**, p. 25). Tuttavia l'eleganza del minuto decoro a girali che percorre la superficie di questa croce bizantineggiante appare lontana sia sotto il profilo compositivo che iconografico dalle tracce di intaglio figurato, emerse sulla croce di Araceli.

L'attento lavoro di recupero e osservazione consente di affermare che la croce è un manufatto antico, ma non pertinente al crocefisso e che i due pezzi furono verosimilmente assemblati in epoca remota, prima del 1546, quando, come si è ricordato, la croce venne adattata alla nuova collocazione. Le dimensioni del Cristo, d'altra parte, non sono compatibili con quelle della croce, che appare sottodimensionata: le braccia, infatti, si sovrappongono in modo evidente ai tabelloni laterali e il suppedaneo, ricavato nello stesso massello del crocefisso, è stato tagliato e adattato per evitare la sovrapposizione all'Angelo (**Mor 2013**, p. 49).

Il restauro ha consentito dunque di recuperare due distinte opere che si qualificano tra le rarissime testimonianze supestiti di scultura lignea del XIII e XIV secolo del territorio di Vicenza. La quasi completa perdita di manufatti lignei medioevali, di cui peraltro la provincia vicentina è tradizionalmente povera, non consente di formulare confronti né di conoscere quale fosse la diffusione di questo tipo di immagini sacre. Il restauro del crocefisso, a evidenza l'opera di maggior pregio, assume un eccezionale valore perché ha consentito di far emergere un documento raro e preziosissimo per la storia dell'arte e della devozione di questo territorio. In un panorama poverissimo di testimonianze, esso viene a costituire un sicuro punto di riferimento per gli studi, configurandosi come espressione di una cultura di terraferma che risente di un'antica e colta tradizione che sopravvive ormai solo nelle consuetudini tecniche di lavorazione e, d'altra parte, sembra riflettere una cultura periferica che, sul finire del Duecento, proprio in virtù della posizione geografica di Vicenza e delle frequentate vie di comunicazione con il nord rispetto al più aggiornato ambiente dell'area padana, sembra privilegiare i rapporti con i territori d'oltreconfine.

Un ringraziamento particolare a mons. Francesco Gasparini, Luca Mor, M. Elisa Avagnina, Annamaria Spiazzi.

Bibliografia

Barbarano de' Mironi 1649; **Savi 1815**; **Dal Pozzo 1820**; **De Francovich 1943**; **Mantese 1952**; **Mantese 1954**; **Mantese 1964**; **Semff 1992**; **Dahm 1992-2002**; **Mor 2010**; M. Boscolo in ***Il Crocefisso di Cividale*** **2014**, pp. 144-145; **Mor 2014**.

16. Manifattura dell'Italia meridionale o atelier lucchese; manifattura dell'Italia meridionale
Pianeta detta 'casula di Lanciano'
inizi del XIV secolo (tessuto di fondo); primo decennio del XV secolo (croce figurata)

tecnica/materiali
lampasso a due trame lanciate in seta color azzurro e giallo chiaro, broccato con trame in oro membranaceo; velluto color rosso chiaro, cremisi, giallo, viola; lanciati in filato aureo membranaceo e in seta color verde chiaro, verde erba, viola, rosa tenue, giallo, bianco, arancio, grigio, nocciola; ricami a punto catenella; fodera in filato di lino

dimensioni
alt. 135 cm (*recto*), alt. 136 cm (*verso*), largh. 89 cm (tessuto di fondo); 136,5 × 32,5 (croce figurata)

iscrizioni
sulla croce, ai lati delle figure: «S // MA/TE/O A//PO/ST/OL», «S // GI/OV/AN//N[I]/AP/OS», «S // IA/CO/PO// AP/OS/TO», «S // TU/NA/SS//O M/AR/TI», «S // CH/AT/ER//IN/A V/ER», «S // MA/TI/A A//PO/ST/OL», «S // LU/CH/A V// AN/GE/LI», «S // AG/HA/TA// VE/RG/IN», «S // GI/ER/[HE]//MI/A P/[RO] », «S // +O/S+/+A//OL/AP/--», «S // --/IN/AR//++/ST/AV», «S // --/HE/MA//++/VE/LA»

provenienza
Lanciano (Chieti), chiesa di San Giovanni Battista, torre della Candelora (già campanile)

collocazione
Lanciano (Chieti), Museo Diocesano

scheda
Giovanni Villano

restauro
Tiziana Benzi (Studio restauro conservazione tessile, Piacenza)

con la direzione di Lucia Arbace

indagini
Isetta Tosini, Tiziana Benzi

« INDICE GENERALE

Vertiginoso e ultraterreno al pari di un'aulica seta prodotta in qualche *ergasterion* di Bisanzio o Palermo, tinta nelle sfumature della volta stellata, in quell'azzurro profondo e inaccessibile dove dimora Dio. Stravagante e fantastico come la pietra istoriata di una pieve duecentesca che, muta, discorre di lussureggianti giardini terreni dove l'intreccio soave di tralci, fiori e viticci prefigura allegoricamente le delizie del giardino del Paradiso. Vivace come una placchetta eburnea di un cofanetto di Cordova o come un tappeto islamico dell'Egitto mamelucco o della lontana Persia dove anche le scene di caccia sono espressione di gioiosa creatività. Lineare e colorato come uno smalto tardogotico o la tavoletta dipinta di un altarolo quattrocentesco dove le sequenze di santi e apostoli appaiono ormai come delle festose e musicali parate. Respira davvero una fascinosa *koinè* culturale e artistica questo splendido manufatto tessile medievale proveniente da Lanciano, dove fu recuperato nel gennaio 2014, occultato – forse già da qualche secolo – in un foro della torre detta 'della Candelora', antico campanile della chiesa di San Giovanni Battista sopravvissuto alla sciagurata demolizione dell'edificio sacro nel 1948 (***Scritti di storia / Corrado Marciani* 1998**, pp. 43-44).
Identificata come casula, la veste sacerdotale in realtà corrisponde a una pianeta dalla tipica forma detta 'romana' con la quale si presentava sul territorio italiano fin dal Medioevo. A differenza della casula, derivata dalla *poenula* di età tardoimperiale, che presenta fogge ampie, avvolgenti e una caratteristica forma a campana, la pianeta si mostra più corta, meno maestosa e più confortevole sulle braccia per assecondare i movimenti del celebrante durante la liturgia. L'aspetto inusuale della pianeta di Lanciano denuncia immediatamente la sua eccezionale particolarità, rivelando una storia ben più complessa. Osservando attentamente il manufatto si rimane subito colpiti, insieme alla ricchezza dei tessuti e dei ricami, dalla sua particolare forma e da una serie di antichi interventi sartoriali realizzati con tagli allo scopo di risarcire, in modo grossolano, porzioni di tessuto mancante. Rispetto poi alle caratteristiche canonizzate dell'indumento liturgico, sono evidenti qui alcune mancanze, assolutamente incomprensibili per un capo realizzato *ex novo* da laboratori specializzati. Il davanti della pianeta si presenta, infatti, privo della grande guarnizione verticale detta 'bastone' o 'stolone', come pure della 'traversa', ossia il tessuto decorativo posto trasversalmente al 'bastone' che, cucito al di sotto dello scollo, assicurava un rinforzo sartoriale evitando scuciture e strappi in una zona del paramento sollecitata all'usura per l'uso frequente. La stessa apertura del collo, detta 'sparato', manca in realtà di una vera e propria bordura: il ricercato orlo, che oggi si osserva intorno allo scollo, in realtà fu ottenuto piegando e adattando le fasce auree del tessuto di fondo. L'attenta analisi delle caratteristiche strutturali dell'abito, dei tagli, delle cuciture e delle piegature del tessuto su entrambi i lati dimostrano, quindi, con assoluta certezza, come la pianeta di Lanciano sia stata confezionata utilizzando tessuti e ricami di reimpiego: un lampasso nato quasi certamente come tessuto profano di eccezionale qualità per una committenza di elevatissimo rango e una lunga striscia lavorata a ricamo recuperata a sua volta dalla scomposizione di altri arredi liturgici tessili.



Dopo il restauro, recto *e* verso



Prima del restauro, recto *e* verso

Di straordinario interesse per la sua rarità e preziosità è lo scintillante lampasso riutilizzato per il confezionamento del paramento sacro. Realizzato a due trame lanciate, broccato con un fondo in seta azzurra (originariamente un blu indaco, come ha rivelato il recupero della cimosa) e opera in azzurro e giallo chiaro, il vibrante manufatto tessile presenta un'impaginazione compositiva di grande semplicità e rigore: si basa infatti su due bande orizzontali di diversa consistenza che si alternano in verticale. La balza principale mostra un tralcio acantino, articolato in due esili steli binati, che si ripete ritmicamente in andamento verticale. Il primo stelo, rivestito da una grande foglia con sette lobi e la punta ripiegata verso l'alto, dopo aver generato un primo girale arrotolandosi verso l'alto in senso orario, piega verso il basso e curvando in senso opposto crea un secondo girale, più grande, che va a intersecare gli steli, terminando in un foglietta ricurva. Il secondo stelo, originato da una frastagliata foglia d'acanto a cinque lobi aperta a ventaglio entro il girale superiore, fino quasi a riempierlo del tutto, segue la curvatura inferiore e, dopo aver creato steletti secondari che si avviticciano, si conclude in un calice foliaceo. All'interno del girale inferiore un cerbiatto spolinato d'oro con le zampe impigliate tra gli arbusti tenta di divincolarsi. Da fuori un cane da ferma, provvisto di collare, bloccato sulle zampe posteriori con la robusta coda elegantemente ricurva in punta e le orecchie basse, volge attentamente la testa verso la preda. La zampa anteriore destra si regge al tralcio mentre con la sinistra vagamente artigliata, sollevata e fremente, rimane in appostamento dell'animale selvatico, segnalandone la presenza a un eventuale cacciatore. Dallo stelo esterno del girale inferiore si sviluppa poi – passando sotto il cane – un piccolo cordone annodato per due volte in tre legature che termina in una nappa.

La decorazione della balza più piccola, che funge da elemento divisorio, è costituita invece da orbicoli con una scritta calligrafica cufica, non decifrata, intervallati da piccoli racemi e da un rapace stante a sinistra con la testa volta a destra, il becco aperto e le ali spiegate. Interpretato in un primo momento come la mitica fenice che vive nascosta nei deserti dell'Arabia, simbolo di Cristo crocifisso e della Resurrezione per la sua capacità di risorgere dalle ceneri a tre giorni dalla morte sul rogo (**Pastoureau 2012**, pp. 214-215), l'uccello raffigura invece un'aquila o più verosimilmente un falcone, animale prediletto dell'aristocrazia medievale. A differenza della timida fenice araba o del *feng-huang* dell'estremo Oriente dall'elaborato piumaggio, assai frequenti nei tessuti asiatici e lucchesi del XIV secolo, il volatile della fascia aurea ostenta minaccioso il rostro robusto, le vigorose ali, l'efficiente coda, pronto a piombare addosso alla preda e braccarla.

Prossimi al nostro tessuto per la particolare tipologia 'a fasce alterne decorate' sono una serie di lampassi del Museo Nazionale del Bargello a Firenze e del Kunstgewerbemuseum di Berlino, che però già rivelano *patterns* decorativi decisamente più innovativi, articolati e dinamici. Considerati di incerta produzione siciliana o lucchese con una cronologia difficile e piuttosto controversa, compresa tra la fine del XIII secolo e il XIV secolo inoltrato, i tessili appaiono come il prodotto di una fase più avanzata dell'arte serica che, nutritasi di prestiti e richiami diversi, li mescola liberamente in un gusto narrativo già moderno. Il primo è un lampasso lanciato e broccato della collezione Franchetti al Bargello (inv. 632 TF) caratterizzato da un fondo azzurro chiaro con opera in bianco-argento e rosso. Nella fascia più alta sono presenti due pantere affrontate con al centro un fiore di loto e al di sopra due cani, broccati, sormontanti da due rapaci identificati con il *feng-huang* della tradizione cinese. Nella fascia più piccola si alternano all'interno di orbicoli un rosone, un capro e una scritta in caratteri cufici (**Podreider 1928**, pp. 67-69, fig. 71; ***L'antico tessuto* 1937**, p. 24, tav. VI; **Santangelo 1958**, p. 14, tav. 11; ***Tessuti italiani* [1982?]**, p. 28). Uguali all'esemplare della collezione Franchetti sono i lampassi lanciati e broccati del Kunstgewerbemuseum di Berlino (**Dupont-Auberville 1877**, tav. VII; **Santangelo 1958**, tav. 12) e della collezione Carrand sempre al Bargello (***Arti del Medio Evo* 1989**, p. 450). A questo gruppo possiamo accostare anche il frammento in lampasso broccato del Museum of Art di Cleveland (dal J. H. Wade Fund 1977.16). Sempre a fasce orizzontali alternate ma ancora più evoluto nella decorazione è il tessuto del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (n. 448) con il fondo in rosa e disegni in verde, bianco e argento dove però «alla rigidità delle partiture in orizzontale si contrappone la discorsività narrativa delle figurazioni interne che si susseguono in dinamiche descrizioni». Nella banda più piccola, scomparsi dischi e scritte cufiche, si sviluppa, invece, una fitta maglia romboidale all'interno della quale si aprono ovali «entro cui sono, tra foglie e racemi, delle pantere» (**Devoti 1974**, scheda n. 57; ***La seta* 1989**, fig. 10).

Nel lampasso della pianeta di Lanciano, il ritmo lento e la coerente combinazione di ornamenti classici (il tralcio e i girali d'acanto) con espressivi spunti naturalistici e venatori, di elementi faunistici o araldici desunti dalla miniatura, dalla glittica e dalla numismatica con motivi tratti dal repertorio decorativo musulmano e orientale come gli orbicoli con scritte in caratteri cufici, ma anche i cordoni con nodi e nappe (**Devoti 1966**, pp. 30-31; **Devoti 1974**, scheda n. 41), fanno pensare al mirabile prodotto di una manifattura serica dell'Italia meridionale o di un atelier tessile lucchese, operante agli inizi del XIV secolo, profondamente ricettivo nei confronti degli stimoli artistici e culturali che provenivano dal Mezzogiorno, dall'area mediterranea e dal vicino Oriente.

Testimonianza significativa dell'arte del ricamo tardomedievale, nonostante le mancanze con le quali ci è pervenuta, dovute principalmente all'estrema fragilità dei filati aurei e serici, è invece la croce figurata posizionata sul retro della veste sacra, funzionale, perciò, alla devozione e al coinvolgimento dei fedeli durante alcune suggestive liturgie.

Aggiunta a seguito del rimaneggiamento del lampasso e del suo nuovo riuso intorno alla metà del XV secolo come paramento da messa, la croce è costituita da un'unica striscia di lino sulla quale sono





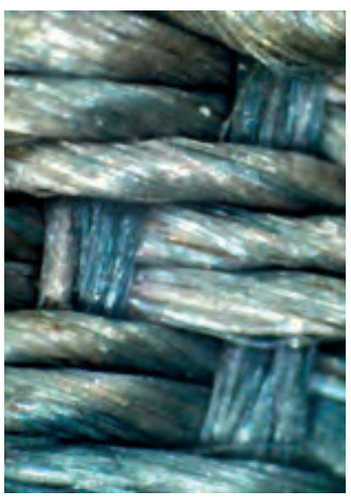
Prima e durante il restauro, particolare del lampasso



Dopo il restauro, particolare del lampasso



Prima del restauro, fibre del lampasso al microscopio prima delle microaspiratura



Durante il restauro, fibre del lampasso al microscopio dopo la microaspiratura

stati ricamati dodici medaglioni dalla forma pressoché quadrilobata in lanciato metallico con busti di apostoli, martiri e profeti, eseguiti mediante il punto catenella. Riquadrano e valorizzano i compassi gotici, infine, numerosi frammenti di velluto di colori diversi (giallo, rosso chiaro, cremisi, viola), cuciti ai lati. Le deboli tracce del disegno preparatorio raffermato a inchiostro, affiorante in ampie porzioni della tela di supporto, non consentono di chiarire le modalità tecniche adoperate nella traduzione a ricamo. Non è chiaro, infatti, se la traccia grafica sia stata condotta direttamente sul tessuto da ricamare, così come prevedeva la tecnica trecentesca tramandataci dal *Libro dell'arte* di Cennino Cennini o, piuttosto, non sia stata trasferita da cartoni all'occorrenza riutilizzabili, come inducono a pensare alcuni busti, solenni e severi, praticamente sovrapponibili. Pur nella semplificazione dovuta alla trasposizione del disegno sul telaio, emerge tuttavia una volontà da parte del ricamatore di diversificare le tipologie e le pose delle figure attraverso il contrasto cromatico delle vesti, il variare del profilo dei volti, l'andamento dei capelli e delle barbe. Per ragioni che al momento ignoriamo questa preziosa striscia ricamata (verosimilmente la bordura di un piviale o il segmento di un sontuoso *antependium*), eseguita nel primo decennio del XV secolo – come confermano non solo il tono idealistico e illustrativo delle arcaiche figure, ma anche le caratteristiche paleografiche delle iscrizioni – fu dismessa, tagliata e in parte rimontata sul lampasso che, foderato da un leggero lino, era stato adattato a pianeta liturgica riservata per il suo inusuale colore solo alle feste mariane, all'Ascensione del Signore e *In Omnium Sanctórum*.

Gli apostoli, i martiri e i profeti sono identificati dalle iscrizioni in caratteri gotici vergate in fili metallici, oggi a vista per la caduta dell'oro membranaceo, disposte su tre registri ai lati delle figure. Partendo dall'alto verso il basso, entro la prima cornice è raffigurato «S // MA/TE/O A//PO/ST/OL» (san Matteo apostolo), che indossa una vivace tunica verde chiaro; l'evangelista si presenta anziano, calvo con poche ciocche di capelli arruffati ai lati, i baffi e una folta barba bianca. Segue «S // GI/OV/AN//N[I]/AP/OS» (san Giovanni apostolo), caratterizzato da una capigliatura bionda e da un viso imberbe dove si scorgono piccole parti degli occhi e del naso. Al di sotto, vestito di una tunica color violetto, è collocato «S // IA/CO/PO// AP/OS/TO» (san Giacomo Maggiore) il cui volto, inquadrato da capelli biondi e da una barbetta ispida e folta, conserva tracce delle sopracciglia e delle ali nasali. Contrassegnata dall'iscrizione «S // TU/NA/SS//O M/AR/TI» (san Tommaso martire, Tommaso Becket?) è l'immagine di un giovane santo vestito di una tunica color rosa tenue con un viso affilato e spigoloso ombreggiato da sfumature più scure in prossimità del naso, sotto il mento e all'attaccatura dei capelli. Completamente scomparsa è, invece, l'immagine



Durante il restauro, particolare del lampasso, studio delle polveri campionate



Durante il restauro, particolare del lampasso, reinserimento delle toppe in drittofilo



Durante il restauro, particolare del lampasso, lavaggio ad estrazione

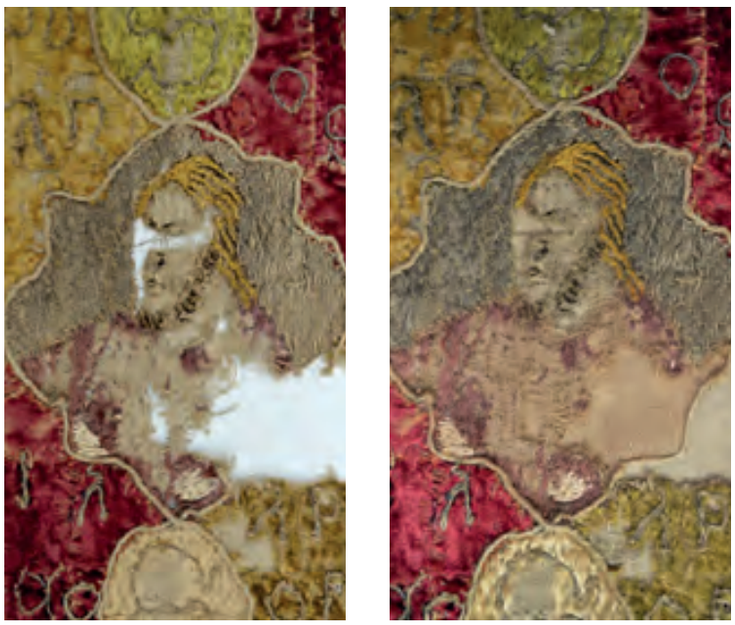
di «S // CH/AT/ER//IN/A V/ER» (santa Caterina di Alessandria, vergine e martire), individuabile grazie alle poche tracce di inchiostro del disegno preparatorio che ne delineavano il volto e dai superstiti fili del manto color porpora che le copriva il capo. Parzialmente leggibile è anche «S // MA/TI/A A// PO/ST/OL» (san Mattia apostolo), raffigurato anziano con capelli bianchi disposti a ciocche lungo le tempie, una corta barba bianca e lacerti del naso e degli occhi. Una chioma bionda e un viso tondeggiante sul quale spicca un robusto naso caratterizzano «S // LU/CH/A V//AN/GE/LI» (san Luca evangelista), mentre «S // AG/HA/TA// VE/RG/IN» (sant'Agata, vergine e martire) è avvolta in un manto verde chiaro dal quale emergono la mano sinistra piegata sul petto e quella destra alzata, probabilmente, in segno di venerazione. Simile al san Matteo è «S // GI/ER/[HE]// MI/A P/[RO]» (san Geremia profeta), che si differenzia per la tunica rosa tenue, la forma tondeggiante del cranio e l'aspetto più disteso e meno intenso dello sguardo.

Ben conservato è invece l'ignoto santo che chiude l'asse verticale della croce, all'interno di una formella più schiacciata. Indossa una veste gialla con la mano destra piegata all'altezza del petto (quella di sinistra è parzialmente conservata), mostra un naso assai pronunciato con una bella zazzera color castano, una barbetta corta lungo il mento e dei baffetti che gli coprivano le labbra. Sul riquadro di velluto cremisi sono distinguibili, ruotati di 90 gradi in senso antiorario, pochi caratteri gotici «S // +O/S+/+A//OL/AP/--» e parte della curvatura della «S» ricamata all'interno del clipeo, riferibile a un successivo busto. Anche le due immagini che compongono l'asse trasversale della croce non sono identificabili. A destra una santa, accompagnata dall'iscrizione «S // --/IN/AR//++/ST/AV», è completamente avvolta in un mantello color rosa tenue, mentre a sinistra un vegliardo barbuto dagli occhi taglienti, affiancato dall'iscrizione «S // --/HE/MA//++/VE/LA», veste un abito rosa tenue dal quale fuoriesce la mano destra sistemata in modo da reggere qualcosa.

Dal punto di vista stilistico e iconografico i busti dei santi della pianeta di Lanciano mostrano una sorprendente affinità con analoghi ricami di dimensioni inferiori che ornano alcune mitrie episcopali, tra cui quelle *di sant'Ubaldo* della chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma (***L'antico tessuto* 1937**, p. 24, tav. VII) e *del beato Mainardo* proveniente dal duomo di Urbino e databile ai primi anni del XV secolo (***Catalogo delle cose d'arte* 1932**, pp. 152-158; ***L'antico tessuto* 1937**, pp. 23-24, figg. 43-45; **Negroni, Cuocco 1984**, tavv. 374-375 pp. 90, 93, ***Fioritura tardogotica* 1988**, p. 180). In quest'ultima i ricami disposti alle estremità delle infule, lungo le guarnizioni del *titulus* e intorno al *circulus*, rivelano la medesima rappresentazione ad ago dei marcati tratti somatici, delle minute mani, delle delicate sfumature rosacee delle carni, del movimento delle barbe e delle capigliature che seguono un andamento sinuoso in modo da definire le ondulazioni e le increspature delle ciocche con effetti di volume.

Allo stesso atelier di ricamo e tessitura deve essere ricondotta anche l'esecuzione di una mitria episcopale tardogotica proveniente dalla cattedrale di Matera (***La cattedrale di Matera* 1978**, pp. 106-108, tavv. XXI a, b). Decorato da identiche formelle ricamate, il copricapo liturgico materano fu accostato da Carla Guglielmi Faldi a una mitria trecentesca del Museo Sacro Vaticano a Roma, già analizzata da Wolfgang Fritz Volbach nel 1942 (**Volbach 1942**, p. 60 scheda T 181), che ci informa della sua provenienza lucana, precisamente dalla badia benedettina di San Giovanni dell'antico *castrum* di Trifoggio nei dintorni di Pietrapertosa (***Arte in Basilicata* 1981**, pp. 40, 155 nn. 77-78).

Una comune manifattura d'origine, individuabile in una qualificata officina meridionale, al momento sconosciuta, mostra anche la *mitria pretiosa* della fine del XIV secolo custodita nella ex cattedrale di Santa Giusta in provincia di Oristano. Studiata nel 2010 da Alessandra Pasolini, che vi individuò un deciso carattere toscano, soprattutto nei santi «prossimi stilisticamente e cronologicamente con la tarda produzione del Maestro di San Torpè, alter ego di Memmo di Filippuccio



Prima e dopo del restauro, particolare della croce con san Giacomo

a cui viene accreditata anche un'attività di miniatore» (**Pasolini 2010**, p. 233), la mitria suggerisce invece, un forte legame con i tessili ricamati presi in esame, non escludendo – come già ipotizzato – l'uso degli stessi cartoni che, trasferiti o ricalcati sulla tela, venivano poi tradotti con gittate d'ago dalle abili mani dei ricamatori.

Il restauro dello strepitoso manufatto tessile, preceduto da accurate indagini diagnostiche, è stato eseguito da Tiziana Benzi dello Studio restauro conservazione tessile di Piacenza, sotto la direzione di Lucia Arbace. Le condizioni di avanzato degrado in cui versava l'opera, in particolare dei vari elementi assemblati (il lampasso di seta, la croce ricamata su lino con riporti in velluto tagliato e la fodera in lino), hanno suggerito lo smontaggio della veste liturgica nei suoi vari elementi costitutivi, allo scopo di attuare interventi differenziati (pulitura, lavaggio e restauro) dettati dai materiali diversi e preziosi che ne costituiscono il supporto.
Nei secoli, a causa delle gravi lacune che si sono prodotte per l'usura e a seguito di traumi meccanici, il lampasso e la croce in particolare erano stati ricomposti in modo disomogeneo, con la realizzazione di più serie di cuciture, alcune anche molto grossolane, che avevano reso l'opera particolarmente fragile e visivamente disordinata.
Grazie all'accurato intervento conservativo, finalizzato sia alla ripresa materica dei tre elementi che alla fruibilità estetica complessiva, un delicatissimo e raro tessile medievale viene riconsegnato al patrimonio culturale italiano.

Bibliografia
Inedita.

17. Maestro della Crocifissione di San Gottardo (attivo nei decenni centrali del XIV secolo) *Sinopia della* Crocifissione secondo quarto del XIV secolo

tecnica/materiali
terra di Sinope; arriccio

dimensioni
342 × 486 cm

provenienza
Milano, chiesa di San Gottardo in Corte, campanile

collocazione
Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca (inv. 1476/1)

scheda
Laura Basso

restauro
Anna Lucchini Restauri s.r.l., Milano

con la direzione di Gianpiero Pescarmona

indagini
Fabio Frezzato (C.S.G. Palladio, Vicenza)

«In la corte archiepiscopale le pitture a fresco che risplendono fin hoggidì come specchii, furono de man de maestri vecchissimi. In San Zuan in Choncha, le pitture a fresco antique che fin hoggidì risplendono come specchii furono de maestri antiqui»: in modo così insistente si esprimeva Marcant'Antonio Michiel a seguito del *tour* fatto in alcuni centri della Lombardia tra il luglio e il settembre del 1518 (**Michiel 2000**, p. 41). L'interesse dimostrato dal «patriarca dei conoscitori italiani», secondo la definizione di Roberto Longhi (**Benzoni 2010**), verso testimonianze «antique» è indubbiamente precoce, poiché si tratta delle uniche espressioni d'arte da lui citate tra gli arredi dei sontuosi contesti che ornavano il palazzo arcivescovile e la chiesa palatina di San Giovanni in Conca, a Milano, edifici commissionati da membri della famiglia Visconti. Michiel non nomina il luogo di culto fatto rifabbricare, tra il 1330 e il 1336, da Azzone Visconti e che prenderà il titolo di San Gottardo con la specifica 'in corte' o 'al palazzo' perché inglobato nella *magnifica domus* viscontea eretta nel cuore della città, oggi Palazzo Reale, altra commissione di Azzone Visconti. La scansione architettonica della chiesa sarà un riferimento primario per i successivi costruttori di oratori e cappelle lombarde; l'originale campanile svettante sui tetti della *domus*, caratterizzato dal fusto cilindrico innestato su una possente base cubica, continua a connotare lo *skyline* ambrosiano (**Romanini 1964**, *ad vocem* San Gottardo; **Romanini 1965**, pp. 160-181; **Sannazzaro 2015**. La mancata citazione di San Gottardo da parte di Michiel coinvolge nell'oblio l'effige di Azzone Visconti «dipinto con grande finezza», segnalato «nella chiesa alla sinistra di chi entra» (**Giovio 2006**, p. 539) e le *Storie della Vergine* e altre pitture «mirabiles ex auro et azuro», come recita la cronaca del frate domenicano Galvano Fiamma, autorevole testimone delle imprese dello stesso Azzone (**de la Flamma 1938**). Quel silenzio totale è forse spiegabile con l'ipotesi che le opere fossero state occultate da scialbature e da "moderne" commissioni di dipinti e di arredi entro il secondo decennio del XVI secolo. Il suggerimento ha un qualche senso in vista di ricerche ancora da approfondire specie in merito alla presenza di sovrastrutture, a ridosso del campanile, che probabilmente hanno oscurato per secoli la visione di una monumentale *Crocifissione* (**Sannazzaro 2015**, pp. 26-27, e p. 79). Per ora, le parole di Fiamma e di Michiel, per quanto succinte, colgono gli aspetti salienti utili a risarcire nel nostro immaginario lo stile di quelle pitture e l'impatto che dovevano esercitare sugli astanti: campiture policrome stese con sapienza tecnica tale da creare superfici specchianti arricchite da sostanze preziose – oro e argento – plasmate in rilievo che, a loro volta, rifrangevano la luce. La qualità tecnica del buon fresco, secondo l'uso toscano, accresciuta dalla quantità e preziosità della materia proprie della tradizione lombarda (**Albertini Ottolenghi 1993**, pp. 322-338).

Nel 1926 riapparve, insperata dopo secoli di oblio, una *Crocifissione* affrescata sul lato sud-ovest del campanile, da subito interpretata come prova basilare del passaggio di Giotto a Milano (**Toesca 1929**, p. 60 nota 10). La pittura murale aveva subito, in epoca imprecisata e per cause non conosciute, la perdita di una larga area, ritagliata con profili nettissimi, che sottraeva all'analisi visiva elementi importanti. La lacuna coinvolge infatti in buona misura il corpo e il volto di Cristo e quello del ladrone a destra – la figura del 'buon ladrone' è integra ma acefala –, inotre è perso lo sfondo del cielo – campito con azzurrite – con le zone superstiti virate in 'morellone': qui doveva esserci la sequenza di angeli piangenti attorno al Figlio di Dio, secondo l'iconografia di norma rispettata nel soggetto della Crocifissione tra Due e Trecento. Infine manca l'intero segmento superiore e destro della cornice.

A Lodovico Pogliaghi, attento testimone della cronaca artistica milanese, si deve la stesura di un importante rapporto che tramanda le condizioni del manufatto e del contesto che lo aveva preservato a circa due anni dal rinvenimento: «La conservazione del grande affresco alla base della torre presenta invece serie difficoltà. Del dipinto, assai rovinato poco si può giudicare dalle frammentarie e dure fotografie qui unite, il valore suo oltre che dalla fattura accuratissima dei particolari sta nella grandiosità della composizione rara ai suoi tempi – esso misura 5,10 d'altezza e 4,80 di larghezza – rappresenta la scena della Crocifissione pur troppo la parte superiore della figura del Cristo è perduta ma il ricchissimo gruppo di figure nella parte sottostante appare ancora in tutto il suo vigore di composizione ed è documento se non unico rarissimo certo dello splendore d'arte del primo periodo visconteo. Il modo con cui è condotto il dipinto, la stessa ricchezza di ori e di rilievo sparsi sui panni delle figure attesta che era pittura



Milano, chiesa di San Gottardo in Corte, campanile, lato meridionale



Dopo il restauro



L'affresco della Crocifissione *poco dopo il rinvenimento (1926)*



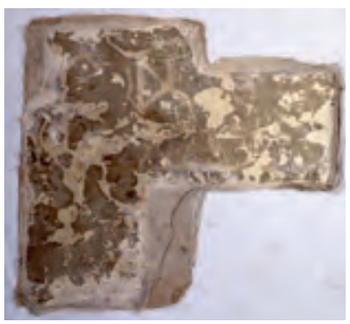
Affresco della Crocifissione*, particolare dell'angolo superiore sinistro (1932 ca)*

destinata ad ambiente chiuso né il nostro clima permetterebbe di conservarlo indifeso all'atmosfera» (Archivio Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio di Milano. *Milano, Chiesa di San Gottardo in Corte, A.V. 182*, Relazione di Lodovico Pogliaghi alla direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, 1928 giugno 7).

Il paragrafo è tratto da un'ampia relazione in cui si riassumevano le criticità e le proposte in merito alla funzione del luogo di culto che si intendeva attrezzare di un nuovo accesso, prospiciente l'attuale via Pecorari, destinato ai fedeli così da salvaguardare la *privacy* della famiglia Savoia, allora dimorante a Palazzo Reale. Il Ministero della Pubblica Istruzione autorizzò, a stretto giro di lettere, le linee guida relative al nuovo assetto del fianco meridionale, decisione che ebbe come immediata ripercussione la restituzione del *Portale di San Gottardo* (Museo d'Arte Antica, inv. 2005) già esposto al Castello Sforzesco (**Sannazzaro 2015**, pp. 43, 81; G.A. Vergani in ***Museo d'Arte Antica*** **2015**, pp. 144-148). Forse in quell'occasione vennero traslate sulla facciata meridionale del campanile le epigrafi datate al 1336 che attestavano la commissione di Azzone Visconti e la chiamata del «Magister Franciscus de Pecorari» progettista della torre nolare (**Forcella 1889**, pp. 71-76, n.ro 98 e 99; **Romanini 1964**, tav. 102-C; **David 2015**, p. 161). Al contrario, la *Crocifissione* non ricevette un'adeguata e immediata attenzione. Nei mesi centrali del 1932 fu promosso e realizzato un restauro conservativo completato dalla costruzione di una tettoia, ma queste attività – cofinanziate dal Comune di Milano – non potevano assicurare la salvaguardia dell'affresco che, lasciato all'aperto, subì in modo repentino gli effetti degli agenti atmosferici, cause di un inarrestabile degrado. Procrastinata qualsiasi decisione durante il secondo conflitto mondiale, soltanto nell'ottobre del 1953 si decise di levare lo strato superficiale – o "prima pelle" – dell'opera, ma infelice fu la scelta di vincolare quel manufatto al muro di controfacciata della chiesa in un modo che ne impedisce, sembra, la rimozione. L'azione dello strappo, non pienamente riuscita, lasciò sulla parete del campanile lo strato dell'arriccio con il disegno preparatorio: quelle «poche tracce» (**Bandera 1986**, p. 22) patirono un ulteriore decadimento a cui si pose fine agli inizi del 1980 con l'asporto della materia superstite. Quanto è successo alla pittura murale di San Gottardo può essere ripercorso con il supporto importante degli archivi pubblici, in questo caso assai ricchi di testimonianze. Tramite un cospicuo numero di atti si ricava la corrispondenza intercorsa tra responsabili degli enti pubblici coinvolti e si estraggono le relazioni, a volte corredate dai preventivi di spesa, compilati da noti professionisti esperti proprio di interventi sulle pitture murali, di cui si ricorda la sequenza: Mauro Pellicioli (1932; 1953); Amedeo Benini e Ottemi Della Rotta (1943: richiesta sopralluoghi); Ottemi Della Rotta (1945: sopralluogo); Pinin Brambilla Barcilon (1980, 1986); Marcella Sorteni (1980). Di queste ultime professioniste sono state edite le relazioni dedicate all'affresco e allo strappo della sinopia (**Bandera 1986**). Sono altrettanto fondamentali le diverse campagne fotografiche, per qualità e per numero di riprese, così affidate in ordine di tempo: Antonio Paoletti, Osvaldo Lissoni, Mario Perotti, ditta Chiolini, Sergio Anelli, Studio Saporetti, Mimmo Ventura, Roberto Mascaroni, Andrea Garzulino. Si tratta di fonti scritte e visive importanti e per questo citate dagli studiosi, senza peraltro la possibilità di far emergere gli aspetti a volte paradossali di un imbarazzante esempio di tutela. Un breve ma decisivo momento di attenzione nei riguardi dell'opera si deve a Carlo Bertelli che, nel 1978, appena nominato soprintendente ai Beni Artistici e Storici della Lombardia, prese una ferma decisione per nulla scontata in merito al controverso e dibattuto tema sulla conservazione delle pitture murali (**Giacomini 2007**, pp. 71-97). Nel carteggio assai illuminante scambiato tra i responsabili del Comune, dei Musei Civici di Milano e del Ministero dei Beni Culturali, istituito nel 1974, è opportuno selezionare il seguente brano: «A seguito del sopralluogo effettuato il data 12/5/78 [...] si è ritenuto che la sino-



L'opera su rullo nel 1996



Lacerto (inv. 1476/2) della sinopia nel 1996



Lacerto (inv. 1476/2) della sinopia dopo il restauro nel 2001



L'opera srotolata nel 1996

pia trecentesca [...] date le sue pessime condizioni di conservazione debba essere con urgenza staccata. [...] É necessario prevedere inoltre una sistemazione museale appropriata della sinopia staccata, tenendo conto che questa dovrà essere montata su telaio rigido. [...] Questa Soprintendenza si dichiara a disposizione del Comune di Milano, per studiare insieme il luogo più idoneo alla collocazione dell'importantissimo documento della pittura d'ascendenza giottesca dell'Italia settentrionale. Si avverte con l'occasione che sarà pure necessario provvedere quanto prima al distacco dalla parete interna della chiesa dell'affresco cui appartiene la sinopia, e che, evidentemente, sinopia e affresco dovranno essere esposti insieme nella loro collocazione museale» (Milano, Archivio ex Soprintendenza Beni Artistici Storici ed Etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Brescia, Varese, Como, Archivio corrente, cartella San Gottardo al palazzo (o in Corte), Lettera di Carlo Bertelli a vari destinatari, 1978 maggio 25, prot. 2782).

A distanza di circa quarant'anni il testo di Carlo Bertelli potrebbe essere motivo di riflessioni e di indicazioni in vista di auspicabili provvedimenti che attendono di essere licenziati. L'esortazione del soprintendente, infatti, è stata accolta solo in modo parziale.

Tra l'ottobre del 1985 e l'agosto dell'anno successivo, l'affresco della *Crocifissione*, senza essere distaccato dalla parete, fu oggetto di un lavoro focalizzato al risarcimento della superficie e caratterizzato da ricerche, osservazioni sulla tecnica d'esecuzione e test diagnostici che, per quegli anni, indicavano la svolta in senso moderno nel campo della conservazione. A cavallo tra il 2014 e il 2015 l'opera è stata affidata ad Anna Lucchini, che ha fatto riaffiorare con mano sapiente elementi iconografici insospettati, ricucendo le vaste lacune e pulendo lo strato esterno delicatissimo, lavoro realizzato di nuovo *in loco* secondo i tempi e le esigenze imposte dal complesso cantiere edile che ha ripristinato l'edificio di culto inserendolo nel percorso del Museo del Duomo (Milano, Archivio Civico Raccolte d'Arte, Pinacoteca, Ufficio Iconografico, dossier inv. 1511: funzionario responsabile E. Daffra SBAE; **Sannazzaro 2015**; **Rossi 2015**, pp. 185-193). La sinopia, consegnata al Comune di Milano il 3 marzo 1980 «senza verbale di consegna» (Archivio Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio di Milano, 1986 agosto 29), rimase arrotolata su un cilindro ligneo, tranne le ore necessarie ad eseguire una ripresa fotografica nel 1996 nell'ambito della catalogazione generale della Pinacoteca. In quel modo Carla Travi poté osservare il bene, confrontandolo idealmente con l'affresco posto a San Gottardo; la studiosa concluse le sue indagini intestando la scheda al Maestro della Crocifissione di San Gottardo come unico artefice dell'idea progettuale e della redazione finale (**Travi 1997**, pp. 209-210; Travi in ***Museo d'Arte Antica* 1997**, scheda 25, pp. 67-71 e tav. pp. 393-394). L'ultimo passo che riguarda la sinopia è la recentissima presa in cura della restauratrice Anna Lucchini, che ha portato a termine l'attività alla fine del 2015. Ma a tutt'oggi questo bene non ha trovato ancora una destinazione in un contesto museale permanente.

A seguito dello strappo documentato al 1980, il manufatto disegnato dall'artefice della *Crocifissione* è giunto in due porzioni: la sinopia (Pinacoteca, inv. 1476/1) e un lacerto (Pinacoteca, inv. 1476/2) da definirsi più propriamente 'seconda pelle' dell'affresco, corrispondente al vertice superiore sinistro della rappresentazione (Travi in ***Museo d'Arte Antica* 1997**, scheda 25, p. 68). Il brano, restaurato nel 2001 (Milano, Archivio Civico Raccolte d'Arte, Pinacoteca, Ufficio Iconografico, dossier sinopia), è caratterizzato da un intonaco più spesso e da linee continue di pigmento – bianco di San Giovanni – che profilano il bordo connotato da tracce di incisioni – relative a motivi cosmateschi – e da un ornato 'a compasso'. Entro il polilobo d'angolo è ben percepibile la foggia di un'aureola che nella zona sommitale ha conservato il discreto spessore della materia e impronte della punzonatura, ma l'elegante e variegato repertorio di questo decoro e la posizione della testa femminile sottostante, con postura frontale, ormai si apprezzano solo grazie alle fotografie scattate poco prima dello strappo deciso nel 1953 (**Bandera 1986**).

A uno sguardo sbrigativo, la sinopia sembra una sorta di incomprensibile emisfero dove, al posto di terre emerse, si dispongono ampie superfici di



Prima del restauro



Durante il restauro, adesione al supporto

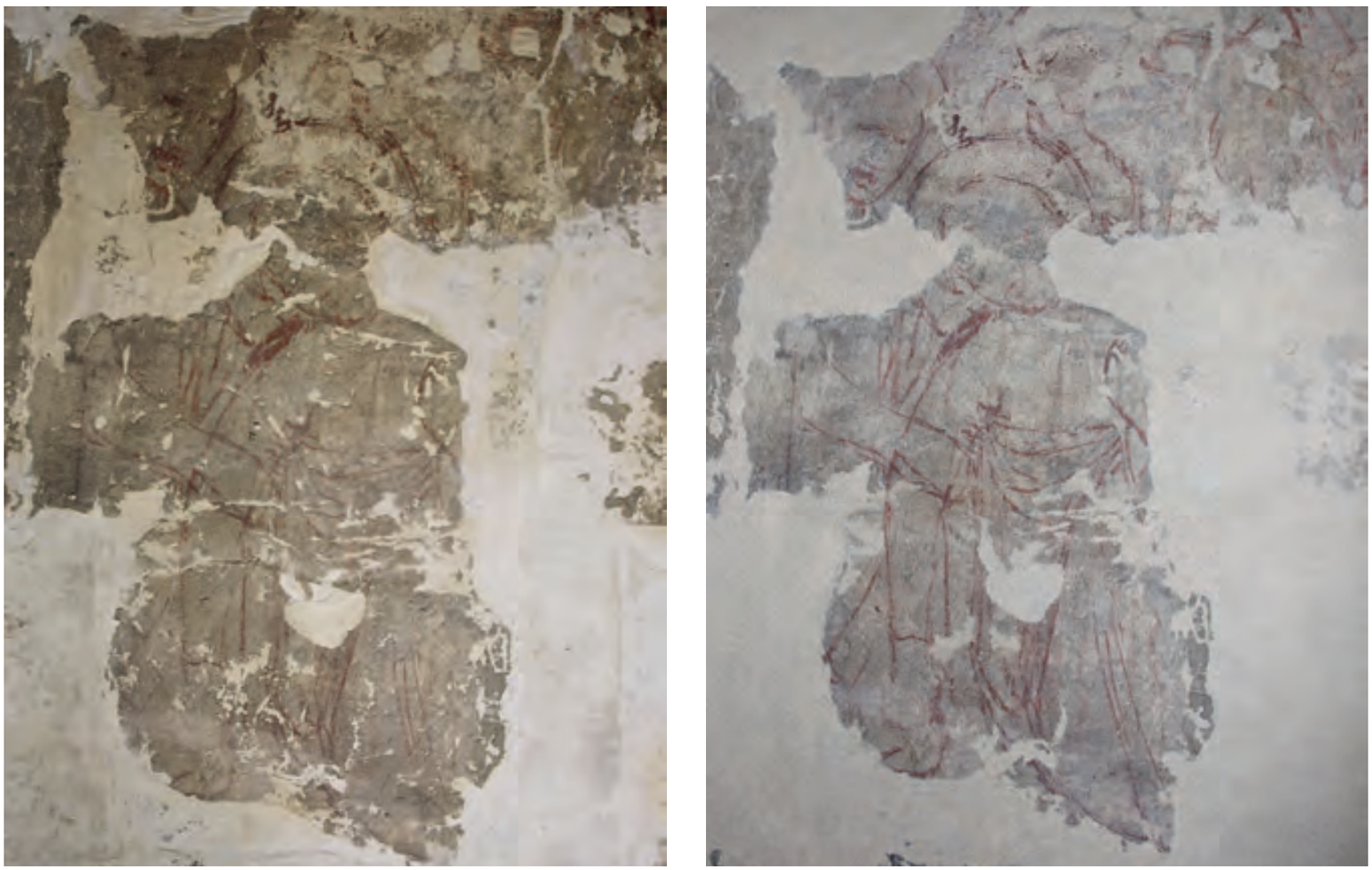


Durante il restauro, particolare, stuccatura delle lacune

arriccio rinserrate da altrettante estese aree irregolari corrispondenti alle lacune; tale stato conservativo ostacola il riconoscimento dell'immagine poiché il tracciato del pennello con la rossa terra di Sinope è spesso interrotto.

Ma un'osservazione attenta e pacata consente di descrivere la prima idea grafica del Maestro della Crocifissione e di ricostruire le *silhouette* dei corpi, l'andamento delle pieghe delle ampie vesti, i tratti dei volti, alcuni oggetti. All'estrema sinistra si identifica la Madonna, la testa coronata dall'aureola, il corpo afflosciato nell'istante che precede lo svenimento, il braccio sinistro abbandonato lungo il fianco. La sostengono le pie donne: la santa a sinistra conserva un volto straordinario, disegnato con segni rapidi e sovrapposti che creano un'eccezionale resa espressiva, così come vigoroso è il contorno del braccio. L'altra figura, di profilo, si intuisce grazie ad alcuni particolari fisionomici: un lacerto della palpebra, la sommità del cranio, il colmo della spalla sinistra; la presenza del terzo componente si ricava grazie all'impronta incisa dell'aureola e del viso frontale. Dietro a loro, sono riconoscibili due soggetti maschili dalla corporatura massiccia: purtroppo l'uomo a sinistra è acefalo e si è perso il rapporto colloquiale verso il compagno; costui si impone grazie alla notevole conservazione del tratto grafico che restituisce il nobile profilo, dalla corta barba riccia, nel pieno dell'età, già apprezzato nell'osservazione delle immagini scattate prima dello strappo (Travi in ***Museo d'Arte Antica* 1997**, scheda 25, p. 68). La qualità del segno e la modernità del volto sono caratteri tangenti con comprimari effigiati in rappresentazioni di autografia giottesca, come l'astante in prima fila nella *Resurrezione di Drusiana* (Firenze, Cappella Peruzzi), luogo interessato da lunghe campagne di studio e di diagnostica (**Frosinini 2015**, p. 182, figg. 3a-b). La corporatura inferiore di questi individui ha conservato un notevole intreccio di linee che si rincorrono con vigore alla ricerca di effetti pittorici: la superficie interessata è parecchio ampia, lasciando supporre la raffigurazione di ulteriori esseri umani. Il settore centrale della scena, per quanto lacunosa, indica la corrispondenza tra l'idea iniziale e la stesura affrescata. È possibile riconoscere il disegno che restituisce l'anatomia della gamba destra di Cristo, la forma di alcuni pezzi della croce; brevi segni permettono di ricostruire il possente gesto di Maria Maddalena, le cui mani sembrano fondersi nel fusto ligneo, e la posizione della testa, leggermente chinata in basso; anche in questo caso la zona inferiore della donna è restituita da alcune tracce che indicano l'orlo finale della veste ma è plausibile suggerire che tali segni possano confondersi con quelli dell'abbozzo della roccia, culmine del Golgota. A fianco del crocefisso in sequenza paratattica si dispongono numerosi individui che formano un nucleo cospicuo ma non così numeroso come l'insieme dei dignitari e dei soldati che, nell'affresco, interpretano l'episodio della divisione della veste di Cristo. Il primo di questi personaggi, impostato di fronte e poco discosto dagli altri, potrebbe essere identificato in Giovanni evangelista al quale Gesù affidò la madre in punto di morte. Lo affianca un altro uomo dalla medesima postura e che indossa un abito le cui pieghe sfiorano la terra. Segue il nucleo costituito forse da sette individui e tra questi emerge la sagoma maschile posta di spalle di cui si apprezza l'intera conformazione fisica dalla testa fino al calzare. Costui è abbigliato con una veste corta segnata in vita dalla cintura; un abito lungo, con cintura e mantello sulla spalla destra caratterizza il personaggio alla sua destra; medesima attenzione al dettaglio del costume si annota infine sull'uomo raffigurato all'estrema destra, di profilo, del quale restano minimi particolari di un piede. Degli altri, si conserva solamente l'impronta circolare dei crani; dietro al gruppo, due linee verticali, parallele, tra loro distanti, rinviano al repertorio di oggetti, come lance e stendardi, attributi della soldatesca di norma effigiata.

Nel manufatto è pressoché dispersa la bordura che inquadrava l'opera su tre lati: si annotano solo impercetti-



Prima e dopo il restauro, particolare della figura della Madonna

bili segni di un volto di profilo che potrebbe corrispondere, nell'affresco, all'arcangelo Michele; sullo stesso lato, nell'angolo in basso a sinistra, affiorano tre segmenti sicuri nel tracciato ma che non rivelano, per ora, la loro funzione. Infine, netta e senza incertezze la lunga linea che delimita in basso il proscenio e che nella pittura finale fa da discrimine alla sequenza di lastre che fingono una partitura di marmi antichi.

Indubbiamente la condizione disastrata della sinopia avanti il restauro ha indotto ad avanzare delle ipotesi, ma in effetti l'assenza delle tracce di Sinope non autorizza a supporre la mancata ideazione di personaggi (**Romano 2012**). Così non è consentito affermare che manchi il disegno di Adamo, affrescato seminudo e adagiato alla base della croce (**Rossi 2015**, p. 191); oppure che non vi sia la sequenza di teste nella porzione a sinistra, o la sagoma che raffigura il 'cattivo ladrone'. Forse è consentito ipotizzare che san Giovanni evangelista sia stato dipinto nel gruppo sovrastante la Madonna, cambiando la sua posizione rispetto alla sinopia: questa soluzione venne adottata da Giotto (Padova, Cappella degli Scrovegni) e poi ripresa da altri artisti, come Altichiero da Zevio intorno al 1379, sempre a Padova nella cappella di San Giorgio (***Altichiero* 1999**).

Come è noto, la divergenza tra il progetto grafico e la pittura murale ha suscitato percorsi di ricerca che coinvolgono l'identità dell'artefice, la cronologia e l'influenza dei committenti (**Travi 1997**, Travi in ***Museo d'Arte Antica* 1997**; **Romano 2012**; **Rossi 2015**). In effetti la differenza non riguarda pentimenti parziali ma investe l'intera composizione. A seguito del restauro, la leggibilità del disegno permette ora di cogliere le sostanziali diversità nell'inquadratura spaziale e nella costruzione della scena, consentendo di elencare il numero dei protagonisti e dei comprimari, osservandone la gestualità. Il paziente e sapiente lavoro condotto da Anna Lucchini offre dunque l'opportunità di studiare al meglio lo stile del Maestro, cogliere la forza della suo progetto narrativo e indagare i caratteri della grafia. Il tratto del pennello rivela una qualità costante nei lunghi contorni e nei segmenti, sicuro nel delineare la forma degli ovali, vibrante e sovrapposto nei dettagli fisionomici; la ricchezza delle vesti è tradotta senza risparmio e proprio dal disegno si intuisce la sicura e monumentale struttura dei volumi corporei. Dallo stato di informe ammasso arrotolato, la sinopia è diventata un testo di straordinaria importanza che apre nuove vie di ricerca sulla tecnica e sui materiali impiegati nella pittura murale trecentesca in area lombarda. E ciò grazie al mecenate che ha sostenuto l'impegno finanziario del presente restauro e grazie all'interesse degli studiosi autori delle manifestazioni espositive dedicate a Milano e ai Visconti e promosse nel 2015 (*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* e *Giotto, l'Italia*).

Bibliografia

Matalon 1963; **Travi 1997**; Travi in *Museo d'Arte Antica* **1997**, n. 25; **Albertini Ottolenghi 1993**; Travi in *Giotto e il Trecento* **2009**; **Romano 2012**; **Romano 2014**; **Sannazzaro 2015**; **Rossi 2015**.

18. Marco di Paolo (attribuito a)
(documentato a Venezia, Padova e Treviso dal 1362 al 1393)
Polittico
(*Madonna con il Bambino*, pannello centrale; *San Giovanni Battista*, *San Faustino*, *San Giovanni evangelista*, *San Bartolomeo*, *San Pietro*, *San Nicola*, pannelli laterali)
1360 ca

tecnica/materiali
tempera su tavola a fondo oro

dimensioni
126 × 234 × 12 cm (con cornice)

iscrizioni
sul libro della Vergine: «ave maria gracia plena»
scritte identificative dei santi: «sanctus ioanes b[aptista]», «sanctus [..]ustinus», «sanctus ioanes», «sanctus bortolameus», «sanctus petrus», «sanctus nicolaus»

provenienza
Salò (Brescia), pieve

collocazione
Salò (Brescia), Duomo di Santa Maria Annunziata

scheda
Stefano L'Occaso

restauro
Marchetti e Fontanini s.n.c., Brescia
con la direzione di Stefano L'Occaso

indagini scientifiche
Paola Artoni (Università degli Studi di Verona, Centro LANIAC-Laboratorio di Analisi Non Invasive per l'Arte antica, moderna e contemporanea), Gianni Miano (Pro Arte s.n.c., Noventa Vicentina)

« INDICE GENERALE

Il polittico fu verosimilmente realizzato per l'antica pieve di Salò, anteriormente alla costruzione quattrocentesca del duomo, dove è stato in seguito custodito; fu conservato in sagrestia e – nella prima metà del Novecento – nella cappella di Santa Maria del Popolo, a destra del presbiterio. Qui l'opera fu infatti descritta nel 1932 da Antonio Maria Mucchi, il quale alcuni anni più tardi si preoccupava del suo destino: «è collocato quasi al buio nella Cappella terminale di destra nella Parrocchiale, sotto una finestra, in modo che la visibilità è scarsissima. La parete inoltre è umida e il dipinto con l'andare del tempo si rovinerà» e suggeriva quindi di trasferirlo nel museo civico; il medesimo insisteva di lì a breve: «Ho rivisto il polittico e ha bisogno di restauro e di una migliore collocazione. Ma nella cattedrale non pare ci sia posto» (Archivio della Soprintendenza di Mantova, BS.170.1, lettere del 27 giugno 1941 e del 9 marzo 1942).
Un restauro forse avvenne già all'epoca, ma un importante intervento fu realizzato tra il 1959 e il 1960. In seguito a un sopralluogo, dell'aprile 1959, da parte del restauratore Giuseppe Arrigoni (sul quale: *Giuseppe Arrigoni* 2011), le tavole del polittico furono affidate entro agosto a Ottemi Della Rotta, mentre la cornice fu restaurata a parte dal falegname Mazzoleni, ma essa «risulta già notevolmente restaurata, penso al tempo del prof. Mucchi» (Archivio della Soprintendenza di Mantova, BS.170.1, lettera di don Domenico Bondioli, 31 agosto 1959).
Il polittico fu rubato nella notte tra l'11 e il 12 giugno 1971 e recuperato dai carabinieri di Desenzano il 17 agosto 1972, in seguito a un inseguimento nel corso del quale l'opera – forse destinata al salotto di un magnate del petrolio in Argentina – fu lanciata da una Mercedes in corsa (*Recuperato il polittico* 1972); ciò nonostante, esattamente una settimana dopo, Gian Alberto Dell'Acqua scriveva circa il «soddisfacente stato di conservazione del polittico» (Archivio della Soprintendenza di Mantova, BS.170.1). Comunque, il 10 ottobre don Paolo Zanetti chiese contributi allo Stato per il restauro del polittico secondo il doppio progetto dei bresciani Poisa (cornice) e Giovan Battista Simoni (tavole).
Simoni previde le seguenti operazioni: «listellatura alle estremità in senso verticale delle spaccature; disinfestazione dei tarli e consolidamento del legno tarlato; consolidamento delle sbollature e delle parti di colore sollevato ai margini; pulitura generale ed eventuali ritocchi». Poiché tali operazioni si riscontrano effettivamente sulle tavole, è verosimile che il restauro abbia avuto corso, pur in mancanza di carte d'archivio che lo attestino con certezza. Forse a questa fase si deve quindi imputare la sverzatura delle tavole imbarcate e la restituzione della planarità, che ha sollecitato la deformazione e il raggrinzamento della foglia d'oro. In ogni caso, il polittico tornò presto nella chiesa salodiese e nel 1980 fu autorizzata la sua teca protettiva, nell'attuale collocazione al principio della navata sinistra (Archivio della Soprintendenza di Mantova, BS.170.1).
Le tavole sono tenute assieme da una cornice in buona misura originale: sono di restauro, probabilmente novecentesco, le colonnine che separano le tavole, parte delle cornici modanate e a nastro tortile, e il profilo esterno, certamente l'elemento più moderno. Elementi di dubbia datazione sono i rosoni in cartapesta che ne arricchiscono la predella. Numerosi indizi fanno pensare che questi rosoni siano spuri, nonostante la tecnica della cartapesta fosse adoperata già anticamente, perlomeno dal primo Rinascimento (**Casciaro 2008**, p. 15).
Sono tali le affinità con la cornice del polittico della sagrestia di Piove di Sacco e ora nel Museo Diocesano di Padova, opera della scuola di Paolo Veneziano, che occorre chiedersi se le due carpenterie provengano da un'unica bottega; inoltre, ci si può ulteriormente domandare se il polittico salodiese debba essere idealmente integrato con le cuspidi che rimangono nell'opera di Piove di Sacco, realizzata per una cappella eretta nel 1334 (**Pallucchini 1964**, p. 58). Il polittico di Veglia, di Paolo Veneziano, suggerisce una diversa possibile integrazione del coronamento del nostro.
Le tavole del polittico sono sommariamente sgrossate e presentano numerosi nodi; sono rivestite da una camottatura forse generalizzata o più probabilmente puntuale, posta sopra le parti più delicate (nodi e teste di chiodi), e sono preparate su una imprimitura a gesso e colla che deborda negli spazi coperti dalla cornice. In queste aree, normalmente non a vista, il pittore non solo ha lasciato alcuni colpi di colore, ma ha anche tracciato con un sottile pennellino alcuni graziosi disegni: due uomini con copricapi (sul *San Giovanni evangelista* e sul *San Giovanni Battista*) e due uccelli, un airone (sul *San Pietro*) e forse una quaglia (sul *San Giovanni Battista*). Questi disegni rivelano una vena narrativa e una capacità di osservazione del pittore, che non traspaiono nelle più severe immagini dipinte.
Le punzonature si concentrano sulle aureole delle figure, tutte identiche tranne l'aureola di Gesù Bambino, ma compaiono anche in altri dettagli, come la fibbia che ferma i lembi del mantello della Vergine. Dorature sono anche presenti sulle vesti della Vergine, in particolare, e dei santi.
La Vergine siede in trono con il Bambino sulle gambe, mentre tiene aperto un libro su cui si legge la preghiera «ave maria gracia plena». L'iconografia dei sei santi si può indicare con precisione grazie alle scritte gotiche che li identificano, seppure purtroppo in parte perdute. San Giovanni Battista è facilmente riconoscibile («sanctus ioanes



Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante il restauro, San Pietro*, particolare con l'airone dipinto sulla preparazione del santo*



Prima del restauro, particolare della parchettatura



Durante il restauro, San Giovanni evangelista*, particolare con la testina dipinta sulla preparazione del santo*

b[aptista]»); il santo con spada e palma del martirio – identificato da **Mucchi** (**1932**, p. 337), **Panazza** (**1963**, p. 937) e **Ferrari** (**1993**, p. 262) in Stefano, dagli altri studiosi in un generico cavaliere martire – è Faustino («sanctus [..]ustinus»). Egli è rappresentato giovane e imberbe; la veste rossa, orlata con un elaborato nodo di Salomone, era stretta ai fianchi da una sottile cinta dorata, della quale rimangono solo tenui tracce e della quale il santo tiene un nodo con la mano destra. San Faustino è presente poiché patrono della diocesi di Brescia, alla quale Salò faceva e fa capo; solitamente è rappresentato assieme a san Giovita, più anziano, ma a volte anche da solo. Il terzo santo di sinistra è san Giovanni evangelista («sanctus ioanes», le poche ulteriori lettere fanno pensare fosse descritto come «apostolus», piuttosto che come «evangelista»). A destra, san Bartolomeo è caratterizzato come di consueto dal coltello («sanctus bortolameus»); san Pietro dalle chiavi («sanctus petrus»), mentre il santo all'estrema destra è Nicolò di Bari («sanctus nicolaus»).

La fortuna critica dell'opera inizia nell'Ottocento, quando Perancini (1873, p. 12) descrisse la sagrestia vecchia, «dove si mira un'antica pittura d'un [*sic*] immagine di Maria col bambino Gesù e altri Santi dipinti in campo d'oro, ciascuno segnato con cifre greche: è d'ignoto pittore». Dopo un generico riferimento alla scuola veneziana, avanzato già nella letteratura degli inizi del Novecento (**Piltz 1909**, p. 130), il polittico fu riferito a Jacobello del Fiore, come ricordava **Mucchi** (**1932**, p. 329), il quale propose tuttavia il diverso parere di Antonio Morassi, che lo attribuì a Paolo Veneziano (**Mucchi 1932**, p. 330); Mucchi precisò quindi trattarsi di opera di bottega (**Mucchi 1932**, p. 337). Tale riferimento è mantenuto nella bibliografia successiva ed è confermato anche da **Panazza** (**1963**, pp. 937-938), il quale riferisce di un «recente restauro», evidentemente quello di Ottemi Della Rotta, in seguito al quale il po-



Durante il restauro, Madonna con il Bambino*, particolare con la punzonatura dell'aureola della Vergine*



Durante il restauro, San Pietro*, particolare, tasselli di pulitura*

littico è risultato essere opera «di un modesto seguace della sua bottega». Spetta a **Pallucchini** (**1964**, p. 190), la proposta di riferire il polittico a Guglielmo Veneziano – le cui opere firmate si conservano a Piove di Sacco e a Recanati. Questa attribuzione è accolta da **Muraro** (**1969**, p. 135), dalla **Flores d'Arcais** (**1992**, p. 70), dalla **Ferrari** (**1993**, pp. 262-263) e dalla **Ibsen** (**1999**), secondo la quale l'opera illustrerebbe una fase di Guglielmo anteriore all'infatuazione «bolognese», per tramite forse di altri artisti veneziani, come Lorenzo o Paolo. Il riferimento a Guglielmo fu rifiutato però da **Boskovits** (**1973**, p. 42 nota 123), il quale ritenne l'opera anteriore e quindi riconducibile a un *milieu* più arcaico.

De Marchi (**1995**) ha proposto una diversa attribuzione del polittico salodiese, identificandone l'autore in Marco di Paolo da Venezia, formatosi nella bottega di Paolo e resosi poi autonomo, attorno alla metà del Trecento. Il corpus individuato attorno a tale nome è caratterizzato da «una nota nuova, un pittoricismo tenero che dà il suo meglio nei volti paffuti e sorridenti», con figure che «hanno spalle larghe e vesti ampie, secondo sagome scampanate», che «poggiano saldamente sulla terra e hanno una floridezza fisica che già presuppone qualcosa dell'umore più carnale di Lorenzo» (**De Marchi 1995**, p. 247).

I rimandi alla cultura di Paolo Veneziano sono evidenti, sia nella composizione generale del polittico, che nelle singole figure dei santi: per esempio, la gestualità di san Bartolomeo si collega a quella adoperata da Paolo Veneziano nel san Giovanni evangelista della *Pala feriale* in San Marco a Venezia. Il san Nicolò ha una struttura assai simile al san Gregorio del polittico di Paolo in San Giacomo a Bologna.

Il riferimento a Marco di Paolo – confermato dalla **Guarnieri** (**2008**, p. 54) – è la migliore soluzione tra quelle sin qui avanzate, ma il confronto del polittico salodiese con l'unica opera firmata dell'autore, la *Madonna dell'Umiltà* di Kiev (Museo di Arte Occidentale), o con altre opere a lui riferite, come il polittico in San Michele a Fermo, nelle Marche, non mi persuade completamente. Queste sembrano opere più mature, di più soffusa plasticità; ma ciò potrebbe semplicemente indiziare una cronologia anteriore del nostro polittico.

Una cronologia avanzata, sostenuta anche dalla **Sandberg Vavalà** (**1969**, pp. 100-101), è stata precisata al 1370 circa da **Arslan** (**1956a**, p. 22 nota 10), sulla base della foggia del vestito del santo cavaliere, ed è stata accolta dalla **Ferrari** (**1993**, p. 263) anche per ragioni di stile, poiché in seno alla bottega di Paolo non si sarebbero usati un «colorito tanto smorto e figure tanto prive di vigore». Troviamo però simile abbigliamento maschile, aderente sul busto, ma con lunghi manicotti di vaio, negli affreschi dell'abbazia di Santa Maria a Vezzolano (1354), o nelle *Storie di sant'Orsola* di Tommaso da Modena, nei Musei Civici di Treviso; ciò potrebbe comportare una datazione già tra anni Cinquanta e Sessanta per il nostro polittico. Le caratteristiche ancora bizantineggianti dei volti dei santi barbuti e la carpenteria del polittico, suggeriscono una datazione non lontana



Durante il restauro, particolare dei rosoni in cartapesta



Durante il restauro, particolare della cornice, pulitura



Durante il restauro, San Giovanni evangelista*, particolare, stuccature e integrazioni pittoriche dei precedenti restauri*



Dopo il restauro, San Faustino*, particolare*

dalla metà del secolo. Purtroppo, le vicende storiche e politiche dell'epoca non offrono significativi appigli a questa ipotesi di retrodatazione, poiché negli anni Cinquanta e Sessanta la Riviera fu legata ai Visconti (**Ibsen 1999**, p. 17).
Il polittico è in ogni caso una preziosa testimonianza della penetrazione dell'arte veneziana in Riviera, anche in epoca anteriore al 1426, quando Salò si offrì in dedizione alla Serenissima. Altra prova della medesima influenza è la *Madonna con il Bambino* di Paolo Veneziano, nella chiesa di Sant'Andrea a Maderno, ma potremmo anche ricordare le quattro tavole della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, datate alla prima metà del quinto decennio e di provenienza incerta, per quanto verosimilmente locale (F. Flores d'Arcais, in ***Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014**, pp. 384-386 n. 217).

Il polittico presentava una diffusa serie di problemi, in parte arginati da vecchi restauri, come la presenza di gallerie dovute a insetti xilofagi e i sollevamenti di colore, stabilizzati con un consolidamento con collanti a base proteica additivati di oleoresina. Diversamente, rimanevano da consolidare aree puntuali della superficie pittorica, perlopiù in corrispondenza dei margini delle tavole. Spesse stratificazioni di trattamenti superficiali offuscavano la figurazione, alterandone le cromie e intervenendo frequentemente con riprese arbitrarie che ridefinivano e accentuavano il chiaroscuro. Le indagini chimico-stratigrafiche hanno distinto due diverse sovrapposizioni: la più superficiale, una vernice collo-resinosa molto ingrigita e stesa in strato irregolare, composta prevalentemente da gommalacca con aggiunta di piccole quantità di medium proteico, alterato in ossalato; la seconda, più antica, si presentava come un sottile strato irregolare a base di olio siccativo e resina naturale. Di entrambe erano presenti accumuli consistenti nelle fessure del cretto, a dimostrazione che non si trattava di finiture originali, ma entrambe imputabili – con ogni probabilità – ai restauri novecenteschi.
L'intervento di restauro è stato effettuato dalla Marchetti e Fontanini s.n.c. e per la precisione da Luisa Marchetti (con la collaborazione di Piera Bocchi, Martina Gortani e Patrizia Sbraga).
Dopo una prima pulitura superficiale dell'assito, per aspirazione a bassa pressione e con l'ausilio di pennelli, è stato effettuato un trattamento antitarlo con applicazione a pennello, sino a rifiuto, di Permetar (permetrina in petrolio), seguito da un trattamento consolidante del legno, di Rexil, e da un risarcimento delle porzioni degradate del supporto con Araldite SW 427-HV 427. Sono



Dopo il restauro, Madonna con il Bambino*, particolare*

state quindi rimosse le viti di ottone che fissavano i ponticelli delle traverse, sostituite con tasselli di legno, ed è stato steso un protettivo superficiale, a base di cera vergine sbiancata, in essenza di trementina.
L'intervento è quindi proseguito sugli strati pittorici dell'opera, iniziando con il fissaggio dei sollevamenti, attraverso infiltrazioni localizzate di colla di storione, con carta giapponese, e successivo riadagiamento con il termocauterio a temperatura controllata (40°/50°). I dissesti più profondi, generati dagli insetti xilofagi, e quelli presenti in corrispondenza delle fessurazioni e dei margini delle lacune, sono stati consolidati con un impasto a base di gesso di Bologna, Arbocel BWW 40 e Klucel G, iniettato o steso a spatola.
La pulitura, graduale e differenziata, è avvenuta in due fasi: prima con l'asportazione delle vernici oleoresinose di restauro e delle ridipinture invasive, con soluzione mista a base di alcool isopropilico e acetone; quindi con la rimozione dei residui del trattamento più datato, con soluzione tampone (ammonio idrato e ammonio carbonato in acqua distillata), e con un successivo passaggio con acetone. Completata la pulitura, è emersa l'aggressività delle vecchie pratiche di restauro, aggravata dal reiterarsi degli interventi, spesso condotti con scarsa cura: furono anche impiegati mezzi meccanici che hanno abraso la superficie pittorica, facendo così affiorare le campiture preparatorie verdi degli incarnati. Gli accumuli maggiori sono stati assottigliati a bisturi, prima di intervenire con i solventi. Le vecchie stuccature di restauro, che talvolta inglobavano frammenti originali e che debordavano sulla superficie pittorica, sono state asportate meccanicamente; nuove stuccature sono state realizzate con gesso di Bologna e colletta. È stato quindi steso a pennello un sottile strato di vernice mastice pura al 5% in butil acetato, e l'integrazione pittorica individuabile è stata realizzata con colori a vernice per restauro. La verniciatura finale è stata data con vernice mastice pura, diluita in essenza di trementina, nebulizzata in superficie.
La cornice ha anch'essa necessitato un impegnativo restauro, che ha rispettato la stratificazione di precedenti interventi, ben più invasivi rispetto alle tavole. Dopo un fissaggio localizzato dei sollevamenti degli strati di finitura e dei margini delle lacune, con colletta infiltrata attraverso uno strato protettivo di carta giapponese, è stata effettuata una prima pulitura superficiale, mediante spolveratura con pennelli morbidi e aspirazione a bassa pressione. Il trattamento antitarlo degli elementi lignei strutturali è avvenuto con permetrina in petrolio, mentre per il consolidamento dei dissesti più profondi, generati dagli insetti xilofagi e di quelli presenti in corrispondenza delle fessurazioni e delle lacune dell'essenza lignea, si è adoperato Paraloid B 72 in acetone. Per il risanamento delle porzioni degradate del supporto e il loro risarcimento si è usata Araldite SW 427-HV 427. Alcune stuccature particolarmente invasive, eseguite in passato per raccordare le parti aggiunte al livello originale, sono state rimosse. Sono stati eliminati i depositi coerenti di polveri, sedimentati nelle depressioni dell'intaglio, e le consistenti stratificazioni dei materiali di restauro sovrapposti alle finiture originali, con soluzione tampone (ammonio idrato e ammonio carbonato in acqua deionizzata); i residui sono stati asportati con White Spirit. Le lacune sono state reintegrate con stuccature a gesso di Bologna e colletta, quindi con gel di oro micaceo e cera d'api sbiancata, in essenza di trementina. Anche in questo caso colori a vernice per restauro sono stati adoperati per colmare le lacune e infine è stato usato un trattamento protettivo superficiale con resina mastice pura al 5% in butil-acetato.
Il retro del polittico e in particolare il sistema di ancoraggio delle tavole alla cornice, è stato revisionato per distribuire i carichi, controllare i movimenti delle tavole e per evitare attriti e frizioni, rinunciando quindi in parte al sistema preesistente, giudicato troppo vincolante.

Bibliografia

Perancini 1871, p. 12; **Piltz 1909**, p. 130; **Mucchi 1932**, pp. 329-337; **Berenson 1936**, p. 360; G. Panazza, C. Boselli, in ***Pitture in Brescia* 1946**, p. 19; **Arslan 1956a**, p. 22 nota 10; **Panazza 1963**, pp. 937-938; **Pallucchini 1964**, p. 190; **Muraro 1969**, pp. 101, 135; **Panazza 1969**, p. 223; **Sandberg Vavalà 1969**, pp. 100-101; **Boskovits 1973**, p. 42, nota 123; **Flores d'Arcais 1992**, p. 70; **Ferrari 1993**, pp. 262-263; **De Marchi 1995**, p. 247; **Ibsen 1999**, pp. 53-54, 148; **Guarnieri 2008**, pp. 34, 54.

19. Spinello di Luca Spinelli, detto Spinello Aretino
(Arezzo, 1346/1350 - 1410)
Trittico
(*Madonna con il Bambino in trono*, pannello centrale; *Santi Pietro e Filippo*, pannello sinistro; *Santi Lorenzo e Giacomo Maggiore*, pannello destro; *Cristo benedicente*, cuspide centrale; *Annunciazione*, cuspidi laterali)
1393

tecnica/materiali
tempera, oro su tavola, legno intagliato e dorato

dimensioni
155 × 181 cm

iscrizioni
nel gradino del pannello centrale, su fondo rosso in lettere dorate: «MCCCLXXXXIII, A DI' VII DI SETTEMBRE FILIPO DI BONI(FA)Z(I) O FECE FARE Q(U)ESTA TAVOLA P (ER) REMEDIO DEL(L) ANIMA SUA E S(U)OR(UM)»
sotto il pannello sinistro «SPIETRO SFILIPPO»
sotto il pannello destro: «SLORENZO SIACHOPO»

provenienza
Quinto, Sesto Fiorentino (Firenze), compagnia di San Potito o della Misericordia

collocazione
Quinto, Sesto Fiorentino (Firenze), chiesa di Santa Maria

scheda
Cristina Gnoni Mavarelli

restauro
Caterina Canetti

con la direzione di Cristina Gnoni Mavarelli

Il Trittico *è stato restaurato con il sostegno di: Provincia di Firenze; Intesa Sanpaolo; Parrocchia Santa Maria a Quinto, Sesto Fiorentino; Azienda Farmacie e Servizi s.p.a., Sesto Fiorentino; Casa del Popolo, Quinto Alto; Venerabile Confraternita Misericordia di Quinto; Circolo Quinto Alto Sesto Fiorentino; Compagnia teatrale "I Manicomici"*

« INDICE GENERALE

Il trittico, con gli scomparti cuspidati a sesto acuto, presenta nella tavola centrale, più alta rispetto alle laterali, la Madonna con il Bambino seduta frontalmente su un trono marmoreo 'a gattoni', ricoperto nello schienale da un drappo rosso damascato ornato con motivi a uccelli fantastici, eseguiti con la raffinata tecnica dello sgraffio. Il Bambino, abbigliato con una lunga tunichetta rosacea con sopra un drappo giallo, afferra con entrambi le mani il braccio della Madre e con un gesto affettuoso le stringe il dito indice. Negli scomparti laterali i quattro santi in piedi, raffigurati di tre quarti rivolti verso la Madonna, recano in una mano il libro delle Scritture e nell'altra il loro peculiare attributo: a sinistra Pietro con le chiavi accompagnato dall'apostolo Filippo con un grande libro – rappresentato in omaggio al committente Filippo di Bonifazio, menzionato nell'iscrizione del gradino –, a destra Lorenzo abbigliato con la dalmatica che reca la graticola del martirio e Giacomo Maggiore col bastone da pellegrino.
Il trittico, per la presenza dei santi Giacomo e Filippo, era stato erroneamente individuato con la pala d'altare citata da Vasari nella vita di Spinello nella cappella Machiavelli dedicata ai Santi Filippo e Giacomo in Santa Croce a Firenze, opera con ogni probabilità da identificare con la tavola di Niccolò di Pietro Gerini, attualmente inserita al centro del polittico dell'altare di Santa Croce.
Nell'inventario del 1848 della chiesa di Santa Maria a Quinto (Quin-



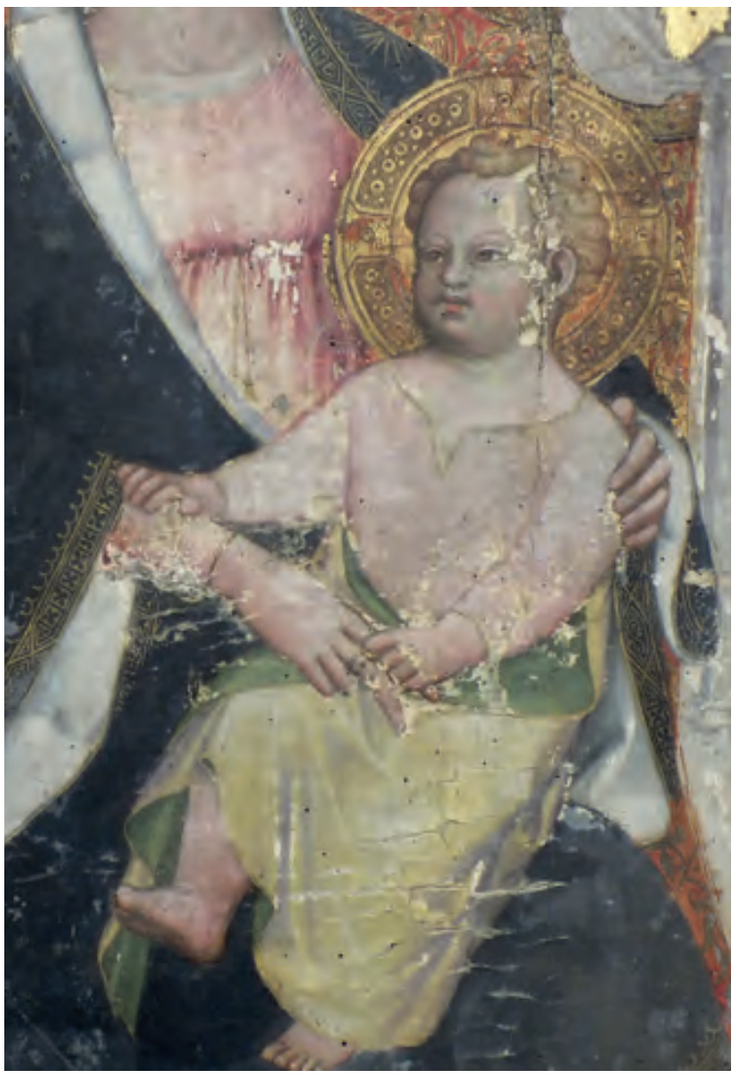
Prima del restauro



Durante il restauro, stuccatura



Dopo il restauro





Prima e dopo il restauro, Madonna con il Bambino in trono*, particolare con il Bambino*



Dopo il restauro, Santi Pietro e Filippo*, particolare con i volti dei santi*

to, archivio parrocchiale, Cartella III, fasc.1A, anno 1848) il trittico è così descritto: «Un quadro in tavola distante dalla porta d'ingresso della Compagnia diviso in tre partiti con guglie al di sopra. Nello spartito di mezzo evvi effigiato Maria Santissima col figlio in collo e negli altri, due santi, ciaschedano. Le dette immagini si credono di buon pennello, e facilmente della scuola di Giotto». La compagnia menzionata è quella dedicata a San Potito (o Poteto, probabilmente individuabile con il fanciullo martirizzato sotto l'imperatore Antonino Pio), detta anche della Misericordia, un piccolo oratorio posto accanto alla stessa chiesa. Nella parrocchiale il dipinto fu poi spostato nel 1912; fu esposto inizialmente nel coro, quindi nel 1922 fu collocato nella parete sinistra del coro, nel 1937 sopra l'entrata del battistero e nel 1985, dopo un tentativo di furto, venne ricoverato a Firenze al museo diocesano di Santo Stefano al Ponte. Dopo il complesso intervento di restauro e la messa in sicurezza della chiesa di Santa Maria a Quinto nel maggio 2015, è stato possibile ricollocare l'opera all'interno dell'edificio. Al momento attuale non sono state rintracciate notizie sulla sua originaria collocazione.

Il trittico, riferito ad Agnolo Gaddi nelle schede di Guido Carocci e a Lorenzo di Niccolò da Georg Gombosi, è stato correttamente ricondotto all'attività di Spinello



Prima del restauro, Santi Pietro e Filippo*, particolare con le vesti dei santi*



Durante il restauro, Santi Pietro e Filippo*, particolare con le vesti dei santi, basi ad acquerello*



Dopo il restauro, Madonna con il Bambino in trono*, particolare con il volto della Madonna*

Aretino da Osvald **Sirén** (**1908**) e successivamente avvicinato alla *Madonna con il Bambino* del Museo Nazionale di Pisa.
Roberto Longhi, nel rilevare strette affinità con gli affreschi frammentari con le *Storie di san Giovanni Battista* già nella chiesa del Carmine a Firenze, considera il trittico come una delle opere di maggiore qualità esecutiva del pittore.
Il dipinto di Quinto, datato 1393, appartiene a una fase di intensa attività dell'artista che, quale riconosciuto maestro della tradizione gotica, è richiestissimo e lavora fra gli anni Ottanta e il Novanta a grandi cicli affrescati spostandosi continuamente tra la città natale, Pisa, Lucca e Firenze, dove dal 1386 risulta iscritto all'Arte dei Medici e Speziali. Nella sfumata cromia dai toni cangianti pienamente apprezzabile dopo il restauro, nei panneggi ondulati e nella raffinata decorazione a racemi aurei del tappeto e del drappo del trono si può cogliere la piena adesione di Spinello a quegli eleganti stilemi di gusto internazionale che permeano la pittura fiorentina alla fine del XIV secolo.

Il restauro del dipinto di Quinto è stato iniziato per quanto concerne il supporto nei laboratori dell'Università Internazionale dell'Arte negli anni Novanta e poi, a partire dal 2011, condotto in tutte le fasi da Caterina Canetti, sotto la direzione della scrivente quale funzionario di zona della competente Soprintendenza. La messa a punto del delicato progetto d'intervento è stata preceduta, come di consueto per ogni restauro eseguito scientificamente, da una fase preliminare



Prima del restauro, Santi Lorenzo e Giacomo Maggiore*, particolare con la veste di san Giacomo*



Durante il restauro, Santi Lorenzo e Giacomo Maggiore*, particolare, dopo la pulitura*



Dopo il restauro, Santi Lorenzo e Giacomo Maggiore*, particolare*

di studio delle condizioni conservative, delle vicende storiche, della tecnica costruttiva con l'ausilio di indagini non invasive (di carattere ottico).

Il supporto è costituito da un unico tavolato composto da quattordici assi in legno di pioppo, unite a spigolo vivo e incollate; le due traverse originarie, poste nel margine inferiore e alla base delle cuspidi, erano state sostituite in epoca moderna da altre due di forma trapezoidale fermate da tasselli incollati e avvitati. Il trittico si presentava in precarie condizioni conservative con perdite e manomissioni nella carpenteria (cuspidi e pilastrini sono frutto di rifacimenti moderni), spacchi e sconnessioni nelle tavole, diffusi attacchi di insetti xilofagi che avevano reso friabile il supporto ligneo con erosione di materiale, sollevamenti e parziali cadute della pellicola pittorica con perdite anche della preparazione tali da far intravedere la tela sottostante, diffuse *craquelure*, consunzioni dell'oro e ossidazioni dell'argento (la graticola di san Lorenzo). Evidenti ridipinture, ascrivibili alle precedenti operazioni (si ha notizia di un restauro del 1913), erano rilevabili nel pannello coi santi Pietro e Filippo, nel manto della Madonna centrale, nella Vergine annunciata nella cuspide di destra e in modo esteso nel pannello coi santi Lorenzo e Giacomo. L'intervento attuale ha provveduto innanzitutto a ripristinare il corretto equilibrio della struttura lignea opportunamente consolidata, laddove il legno era degradato, con tasselli di piccola entità in legno della stessa specie del supporto. Sono state rimosse le precedenti traverse che, fissate tramite viti e colla, non assecondavano i naturali movimenti delle tavole; dopo un'adeguata ricerca è stato messo a punto un sistema di traversatura leggermente ricurva in legno di rovere tale da corrispondere alla deformazione delle singole tavole e consentirne un controllo elastico, eliminando le tensioni lungo le connettiture. A tal fine sono stati fondamentali il calcolo e la disposizione degli agganci (asole con viti a regolazione elastica) – dieci in ogni sostegno – in modo da distribuire le forze su tutta la lunghezza della traversa. Considerati poi i notevoli problemi di stabilità degli strati pittorici, dovuti alla perdita di coesione della preparazione a gesso e colla, si è ricorsi a un consolidamento 'sottovuoto', eseguito per gradi. La fase successiva è stata quella della pulitura, operazione molto delicata che ha richiesto una capillare disanima della superficie dato il generale indebolimento dei pigmenti, la parziale perdita delle velature (vedi il manto giallo di san Pietro e la veste rosacea di san Giacomo) conseguenti ad aggressive operazioni del passato e la presenza di aree ridipinte (vedi il manto della Vergine). La metodologia è stata elaborata attraverso ripetuti test preliminari sulle diverse campiture per individuare in modo differenziato e adeguato il tipo di solvente, i tempi di applicazione e il grado di approfondimento. Infine per restituire al trittico una buona leggibilità, nel rispetto ovviamente delle vicende conservative dell'opera, e mitigare l'interferenza delle lacune si è ricorsi a integrazioni condotte con criteri differenziati: le lacune sono state colmate con stuccature, quelle di minore entità e le abrasioni più evidenti sono state risarcite a selezione o velature intonate ad acquarello sempre ben distinguibili a un 'osservazione ravvicinata'.

L'esito finale è stato il recupero di una lettura coerente ed equilibrata del trittico dove, pur restando visibili le tracce del tempo, è pienamente apprezzabile l'accesa gamma cromatica dagli audaci accostamenti, il raffinato utilizzo dell'oro (bulinato, graffito e granito) e l'elegante conduzione lineare.

Inventario

Descrizione e Inventario di tutti gli Arredi Sacri e Sinodali... consegnati al nuovo Rettore Agostino Panerai nominato il 13 ott. 1847, 5 dicembre 1848. Cartella III, fasc.1A, anno 1848 (Fi, Sesto Fiorentino, Quinto fraz. Archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria.

Bibliografia

Carocci 1906; **Sirén 1908**; **Gombosi 1926**, p. 137, n. 3; **Longhi 1960**; **Bellosi 1965**; **Boskovits 1975**, p. 436, n. 248; **Weppelmann 2011**, pp. 222-223, n. 43 (con bibliografia precedente).

20. Manifattura italiana
Mitra e chiroteca
chiroteca: XV secolo (?); mitra: fine del XV secolo

tecnica/materiali
mitra: damasco di seta bianca; chiroteca: pelle bianca, con decorazioni in filato metallico e fili di seta rossa

dimensioni
mitra: 32 × 29 × 40 cm (infule); chiroteca: 19 × 15 cm

provenienza
Sant'Angelo in Vado (Pesaro e Urbino), chiesa di San Filippo Neri, già intitolata alla Immacolata Concezione e, in seguito, a San Giuseppe

collocazione
Sant'Angelo in Vado (Pesaro e Urbino), chiesa concattedrale di San Michele Arcangelo

scheda
Gabriele Barucca

restauro
Raffaella Chiucconi

con la direzione di Agnese Vastano

« INDICE GENERALE

La prima menzione a me nota dei due manufatti, reliquie 'per contatto' di sant'Ubaldo, si trova nel resoconto della visita pastorale effettuata alla chiesa di San Giuseppe il 9 luglio 1737 da monsignor Giuseppe Fabretti, vescovo di Sant'Angelo in Vado dal 1736 al 1747. Tra le reliquie conservate in chiesa si annotano la «mitra et chiroteca S. Ubaldi». La chiesa di San Giuseppe in origine era dedicata alla Immacolata Concezione ma già nel 1782 è attestata, nel resoconto della visita pastorale di monsignor Paolo Antonio Agostini Zamperoli, la nuova intitolazione della chiesa a San Filippo Neri, che tuttora mantiene.
L'arrivo a Sant'Angelo in Vado delle due reliquie 'per contatto' di sant'Ubaldo si lega tradizionalmente ai festeggiamenti nei territori del ducato di Urbino conseguenti alla nascita, il 16 maggio del 1605, di Federico Ubaldo della Rovere, il desiderato erede della dinastia roveresca che doveva assicurare la sopravvivenza del ducato, come poi non avvenne visto che nel 1623 il «principe» – così Federico Ubaldo veniva chiamato nelle cronache del suo tempo – morì prima del padre Francesco Maria II.
La comunità di Sant'Angelo in Vado, nell'ambito dei festeggiamenti seguiti alla nascita del principino, deliberò nel 1610 la ristrutturazione della chiesa dell'Immacolata Concezione dotandola di un altare dedicato a Sant'Ubaldo, corredato nel 1614 da una pala raffigurante il piccolo *Federico Ubaldo presentato alla Vergine dai santi Giovanni Battista, Michele arcangelo e Ubaldo*, firmata dal pittore pesarese Giovan Giacomo Pandolfi. Peraltro la nascita di Federico Ubaldo avvenuta nello stesso giorno della festa di sant'Ubaldo che si volle onorare fin dalla scelta del nome imposto al neonato, riaccese vivamente agli inizi del Seicento il culto verso il santo vescovo eugubino, al quale i Montefeltro e in seguito i della Rovere furono particolarmente devoti fin dall'inizio della loro signoria su Gubbio. Va qui ricordato che nel 1512, per interesse di Elisabetta, moglie di Guidobaldo di Montefeltro, e di Eleonora Gonzaga, sposa del nuovo duca Francesco Maria I della Rovere, il corpo di sant'Ubaldo venne affidato alla custodia dei canonici regolari lateranensi, che appunto tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento promossero e diffusero fortemente la nuova devozione ubaldina in tutte quelle città in cui si fermarono.
È pertanto probabile che i due pii cimeli ubaldini siano pervenuti a Sant'Angelo in Vado in occasione dell'erezione dell'altare dedicato al santo nella chiesa dell'Immacolata Concezione e che rappresentino un dono della comunità eugubina a quella vadese. Peraltro la cornice lignea e dorata che definisce il reliquiario a tabella, entro cui erano custodite prima dell'attuale restauro le due reliquie, presenta volute intagliate e contrapposte raccordate sul lato superiore da un elemento assimilabile a un monte a cinque cime, figura araldica dello stemma del comune di Gubbio.

Nel corso del restauro in questione è stata aperta questa teca reliquiario seicentesca dove la mitra e la chiroteca erano attaccate tra loro, fermate da piccoli punti di cucitura; tale sistemazione ha pregiudicato nel tempo la buona conservazione dei manufatti, essendo appiattiti e piegati in modo scorretto. Dopo il restauro, che ha consentito la pulizia dei due pezzi e di integrare otticamente le parti consunte della mitra, si è deciso di realizzare una nuova teca in cui presentare la mitra e la chiroteca, opportunamente imbottite con materiali inerti in modo da restituire loro un assetto tridimensionale.
L'esame stilistico e tecnico della mitra e della chiroteca, reso possibile in



Dopo il restauro, mitra, particolare delle infule



Dopo il restauro, mitra





 Dopo il restauro, chiroteca



Prima del restauro, mitra e chiroteca



Prima del restauro, mitra





Prima del restauro, chiroteca



Prima del restauro, mitra

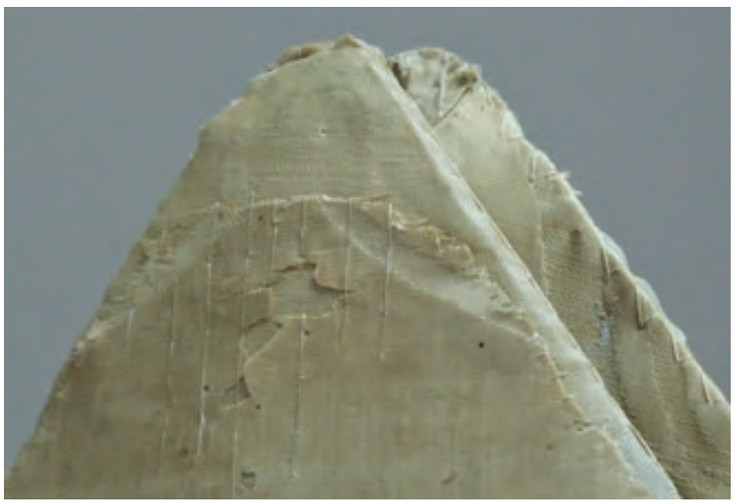
occasione del restauro qui presentato, consente di affermare che le due insegne caratterizzanti la dignità episcopale sono cronologicamente lontane da Ubaldo e dal suo tempo. Ora, se la mitra e la chiroteca non possono certamente essere appartenute, come vuole la tradizione, a sant'Ubaldo, vescovo di Gubbio dal 1129 al 1160, nondimeno i due manufatti rappresentano pur sempre un segno dell'incidenza, nella memoria storica e nella devozione, del ricordo e quindi della fortuna del santo eugubino. La mitra e la chiroteca in questione furono probabilmente messe a contatto con il corpo di sant'Ubaldo in occasione di una delle periodiche ricognizioni che prevedevano solenni vestizioni del sacro corpo con abiti liturgici e insegne vescovili, in seguito offerte alla pietà come reliquie 'per contatto'. A tal proposito, gli studi d'antropologia religiosa hanno consentito di approfondire nei vari aspetti il fenomeno della proliferazione di questa categoria di reliquie minori, necessarie peraltro a soddisfare la crescente richiesta di pii ricordi dei santi da parte delle popolazioni, favorita ma anche regolamentata dai dettami della chiesa postridentina.

La mitra presenta i caratteri morfologici tipici di questo genere di copricapo, adottato dalla Chiesa latina a partire dal XII secolo come insegna liturgica del vescovo. Essa è composta di due parti cuspidate uguali, rivestite di damasco di seta bianca, rese rigide da una infustitura interna, cucite sui lati e aperte nella parte superiore. Una fodera a soffietto che unisce le due cuspidi riveste l'interno. Sulla parte posteriore sono fissate due strisce (*infulae*, *pendilia*, *fasciae*, *ligulae* o *fanoni*) dello stesso tessuto di damasco di seta bianca, rifinite in basso con frange color porpora. Due sono gli elementi che consentono con ragionevole sicurezza di datare la mitra di Sant'Angelo in Vado alla fine del Quattrocento. Il primo è costituito dal grande motivo decorativo damascato sulle due parti uguali, anteriore e posteriore, chiamate *cornua* o *scudi*, e sulle due infule: si tratta di un elaborato ed elegante motivo 'a melagrana', che definisce nella terminologia corrente le forme simili alla melagrana, alla pigna, alla palmetta o al fiore di loto o di cardo. Questo è uno dei motivi decorativi fondamentali che, con varianti innumerevoli, si ripete nella produzione tessile italiana per tutto il Quattrocento e che si ispira a un analogo motivo impiegato nelle stoffe di provenienza orientale, dove era usato quale simbolo di fertilità, di rigenerazione naturale e d'immortalità. Significati che vengono accolti nell'Occidente cristiano, dove la melagrana assume ulteriori valenze simboliche alludendo alla risurrezione di Cristo e insieme al sacrificio del suo sangue simboleggiato dai chicchi rossi del frutto maturo.

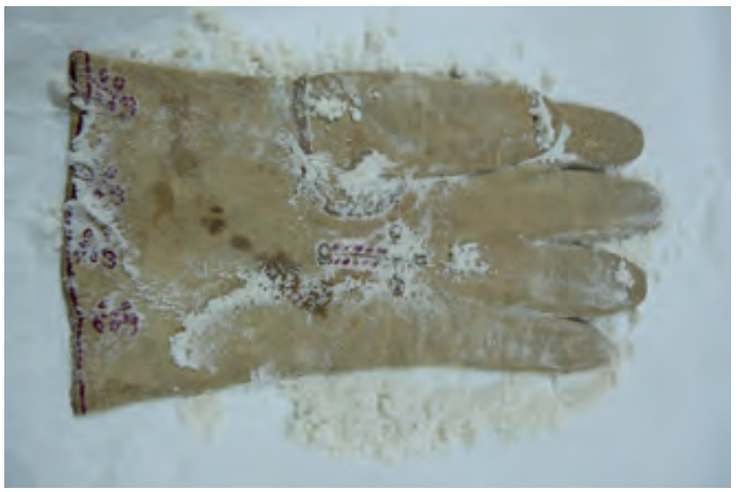
Il secondo elemento utile per la data-



Durante il restauro, mitra, particolare delle carte stampate utilizzate per la infustitura



Durante il restauro, mitra, particolare delle cuspidi, seta nuova per il consolidamento e punti di fermatura con filo di seta



Durante il restauro, chiroteca, pulitura



Durante il restauro, chiroteca, cucitura

zione della mitra è emerso nel corso del restauro, quando si è accertato che per l'infustitura interna delle due cuspidi sono stati utilizzati fogli di carta stampata. Questi a una attenta analisi del testo e dei caratteri tipografici risultano derivare da un incunabolo, probabilmente edito a Venezia negli anni ottanta del Quattrocento, delle *Decretali* di Gregorio IX, un diffusissimo testo di diritto canonico. In particolare in uno dei fogli di carta si legge un brano («... *pulsatus cu miste habet consensum epi* [...] *habet opinionem nec potest*») tratto dal II libro, titolo II, capitolo XIX (*De foro competenti*).

È più incerta la datazione del guanto episcopale singolo in pelle bianca che costituisce l'altra reliquia 'per contatto' di sant'Ubaldo. Citati nei documenti *chirothecae*, *manicae*, *inconsutiles*, i guanti, dal termine gallico *wanti*, nella liturgia sono divenuti parte importante dei paramenti sacri almeno dal X secolo. Nella tomba di Bonifacio VIII, morto nel 1303, si sono trovati guanti di seta bianca, simbolo di autorità e di purezza.

La chiroteca in questione è in pelle bianca dall'effetto scamosciato; il dorso è impreziosito da un ricamo ottenuto con fili di metallo dorato e di seta rossa, costituito dal monogramma cristologico, inscritto in un cerchio e seguito da raggi serpentini stilizzati. Sul palmo è ricamata una crocetta d'oro profilata di rosso. Completa la decorazione del guanto un motivo fitomorfo ricamato con fili di seta rossa lungo il bordo di rifinitura del polso. Quanto alla datazione di questo guanto credo si possa circoscrivere al Quattrocento. È nel corso di questo secolo che il 'simbolo bernardiniano', vale a dire il monogramma cristologico, conosce una grande devozione e un'immensa fortuna, dopo essere stato approvato da papa Eugenio IV nel 1432. Tale devozione deriva dalla pratica, promossa dallo stesso san Bernardino, di invitare i fedeli a adorare, al termine delle prediche, una tavoletta con il nome di Gesù entro un cerchio centrale da cui si irradiano raggi serpentini.

Vale la pena ricordare a questo punto l'esistenza di un altro guanto singolo di sant'Ubaldo, ricordato per il suo valore taumaturgico, conservato nel tesoro di reliquie della chiesa della Madonna della Pace di Roma; questa chiesa venne peraltro fatta erigere come *ex voto* di ringraziamento per lo scampato pericolo di guerra tra i vari Stati italiani dopo la congiura dei Pazzi a Firenze (1478) da papa Sisto IV della Rovere, che affidò l'annesso monastero proprio ai Canonici regolari lateranensi.

Bibliografia

***Visita pastorale vescovo* 1990**, p. 71; **Caldari Giovannelli 1981**, pp. 150-151; ***Guida storico-artistica* 2005**, p. 71.

21. Francesco del Cossa
(Ferrara, 1436 ca - Bologna, 1478 ca)
San Pietro; *San Giovanni Battista**
1470-1473

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola

dimensioni
San Pietro: 111,4 × 54,5 cm;
San Giovanni Battista: 113,5 × 55,5 cm

iscrizioni
sul cartiglio retto da san Giovanni Battista: «EG[O SUM] VOC[ES] C[LAMAN]TES IN DESERTO»

provenienza
Bologna, Basilica di San Petronio, cappella Griffoni

collocazione
Milano, Pinacoteca di Brera
(Reg. Cron. 1182; Reg. Cron. 1183)

scheda
Emanuela Daffra

restauro
Barbara Ferriani s.r.l., Milano

direzione del restauro Emanuela Daffra

indagini
Laboratorio fotografico della Pinacoteca di Brera, Centro Ricerche sul Dipinto (CSG Palladio, Vicenza), Thierry Radelet

** tavola non in mostra perché presente nell'esposizione* Piero della Francesca. Indagine su un mito *(Forlì, Musei San Domenico, 13 febbraio - 26 giugno 2016)*

Contro un cielo luminoso che ora sappiamo doveva essere saturo e compatto i santi si accampano su due rialzi rocciosi. Diversamente segnati, l'uno dall'età, l'altro dalla penitenza, si stagliano davanti a pilastri decorati all'antica che intuiamo immensi. Ne vediamo infatti, all'altezza dei volti, parte della trabeazione mentre il fusto, che le ombre ci fanno intuire distante, sprofonda dietro le rocce, fino a raggiungere, molto più in basso, il terreno pianeggiante. In quest'aria tersa ogni dettaglio è inciso e riportato con precisione, dalle erbe stente che si fan strada nel terreno calcinato, ai capelli più corti intorno alla calvizie di Pietro, alle perle rosse non di corallo ma di vetro, perché il loro colore diventa più fondo in corrispondenza del porfido e più brillante contro il cielo.

Dopo gli studi degli ultimi decenni (per tutti, con bibliografia precedente **Benati 1984**, pp. 172-174; Bacchi in ***Pinacoteca di Brera* 1991**, pp. 60-72; **Cavalca 2014**, pp. 136-151, 334-336) possiamo dire che di questi dipinti conosciamo molto. Conosciamo infatti, almeno a grandi linee, l'assetto dell'insieme da cui provengono e gli spostamenti delle tavole con apprezzabile precisione. Ne conosciamo la storia museale e la cronologia, tanto che possiamo permetterci di restituire tutti questi aspetti, che tanti dibattiti hanno suscitato a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in estrema sintesi.

I due pannelli facevano parte del polittico realizzato da Francesco del Cossa insieme a Ercole de Roberti per la cappella della famiglia Griffoni in San Petronio a Bologna. Tra il 1725 e il 1731 l'ancona, dedicata a san Vincenzo Ferrer, venne smembrata per volontà del nuovo proprietario, Pompeo Aldrovandi, che desiderava rimodernare la cappella: la cornice fu distrutta e le porzioni dipinte, ridotte a singoli quadri da stanza, portate nella villa di campagna degli stessi Aldrovandi (per una puntuale ricostruzione, sostenuta dall'appendice documentaria, si veda **Cavalca 2014**, pp. 335-336).

Non sappiamo se tra esse ci fossero anche le due tavole braidensi, che nell'Ottocento sono invece attestate a Ferrara, nella collezione Barbi Cinti, formata in prevalenza raccogliendo le opere di seconda scelta dalla raccolta del marchese Costabili, di cui Giovanni Barbi fu procuratore per giungere poi, «attraverso a più mani» (**Malaguzzi Valeri 1908**, pp. 249-250) e anche con un certo scandalo dopo la liquidazione della collezione da parte degli eredi, a Giuseppe Cavalieri, che le vendette alla Pinacoteca nel luglio 1893. Nel catalogo Barbi Cinti comparivano come di autore incerto, chiamando in causa Marco Zoppo e Andrea Mantegna, ma a Brera arrivarono come Francesco del Cossa e non a caso l'acquisto, come testimoniato dalla documentazione conservata in Soprintendenza (Archivio Antico I/57), fu sostenuto da Adolfo Venturi, tra primi ad affermare la paternità del ferrarese (**Venturi 1888**). Esso era finalizzato a completare, accostandole alla *Pala Portuense* di Ercole de Roberti, alla *Adorazione dei Magi* di Lorenzo Costa e al *San Sebastiano* di Dosso, il panorama della scuola ferrarese presente a Brera «secondo un piano razionale e scientifico» (**Carotti 1894**, p. 3), e dalle sale dedicate a quella scuola, di volta in volta la XX o la XXI, le due tavole non si sono mai allontanate.

In più si trattava di opere in buono stato di conservazione e provenienti da un insieme importante, poiché già allora era chiaro che il *San Pietro* e il *San Giovanni* stavano ai lati della tavola di *San Vincenzo Ferrer* che dalla collezione Costabili era transitata nel 1858 alla National Gallery di Londra. L'intuizione di Gustavo Frizzoni (**Frizzoni 1888**) che questi tre pezzi, insieme alla predella raffigurante *Miracoli di san Vincenzo Ferrer* dalla Pinacoteca Vaticana, facessero parte del polittico per la cappella Griffoni in san Petronio descritto da Giorgio Vasari (Vasari 1568 ed. 1878-1881, III, p. 428) e Pietro Lamo (**Lamo 1560, ed. 1996**, p. 101) come opera congiunta di Francesco del Cossa e Ercole de Roberti, sarà poi precisata da Roberto Longhi (**Longhi 1956**, V, pp. 32-34) e l'articolazione dell'insieme sarà definitivamente confermata dal ritrovamento del disegno di Orlandi realizzato prima dello smontaggio (1725) e dagli studi di Cecilia Cavalca (**Cavalca 2014**) che hanno incrociato evidenze documentarie e materiali, restituendo un convincente assetto proporzionale e architettonico dell'insieme.

Ora, di quella stupefacente macchina d'altare conosciamo ben sedici pezzi superstiti, conservati però in nove sedi differenti (da ultimo **Cavalca 2014**, p. 334). Attorno alla tavola principale si disponevano i due scomparti che stiamo esaminando, nel registro superiore *San Floriano* e *Santa Lucia*, ancora più sopra tre tondi, rappresentanti la *Crocifissione* – quest'ultima e i due *Santi* conservati alla National Gallery di Washington –, l'*Angelo annunciante* e la *Vergine Annunciata* (Gazzada, Collezione Cagnola); il tutto era chiuso in basso dalla predella unitaria che racconta i *Miracoli di san Vincenzo Ferrer*. Dunque solo a prezzo di uno sforzo intellettuale riusciamo a ricomporre un insieme dove cornice e porzioni dipinte davano vita a un autentico sistema visivo che coinvolgeva lo spettatore in un gioco spaziale straordinariamente audace e moderno. La cornice, grazie ai suoi aggetti e al rapporto che stabiliva con la figurazione (su di essa andavano visivamente a cadere le aste che partono, al di sopra della testa dei santi, dalla trabeazione verso lo spettatore con un'invenzione affine a quella – spettacolare – già realizzata da Cossa nella *Pala dell'Osservanza*), si proponeva come elemento di giunzione tra due mondi, quello dello spettatore e



Dopo il restauro, San Pietro



Dopo il restauro, San Giovanni Battista



Ricostruzione del polittico realizzato da del Cossa in collaborazione con Ercole de Roberti per la cappella Griffoni in San Petronio a Bologna (da C. Cavalca, La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500*, Cinisello Balsamo 2014)*



Prima del restauro, San Pietro



Prima del restauro, San Giovanni Battista



Prima del restauro, San Pietro*, riflettografia a infrarossi*



Prima del restauro, San Giovanni Battista*, riflettografia a infrarossi*

quello dipinto, creando una sorta di portico aperto sul paesaggio sopravanzato nella parte alta dagli spazi dorati abitati da san Floriano e santa Lucia. E sempre la cornice, seguendo la proposta di ricostruzione di Cecilia Cavalca, evocando gli elementi di un arco trionfale, dava all'insieme un aspetto di precoce modernità, soprattutto in considerazione della data di realizzazione.

Questa cade tra il 1470, anno in cui Francesco abbandona Ferrara scuotendosi la polvere dai sandali per il cattivo trattamento riservatogli dal duca Borso nella decorazione di Schifanoia, e il 19 luglio del 1473, quando lo scultore e maestro di legname Agostino de Marchi viene pagato per la conclusione della capsa che conteneva l'opera. Ma la sua elaborazione può restringersi ulteriormente a prima del 1472, vista la presenza nel secondo registro di santa Lucia, che evocava la prima moglie di Floriano Griffoni, passato a seconde nozze in quell'anno.

Ancora da indagare a fondo sono alcune scelte iconografiche assai sofisticate, come l'idea di ambientare i santi del registro superiore, vestiti con abiti moderni, contro un astratto fondo oro, mentre quelli del registro principale vivono contro un cielo di lapislazzulo e un paesaggio continuo che rielabora le prove padovane di Mantegna, avendo però bene in mente le immagini fiamminghe capaci di conciliare infinitamente lontano e infinitamente vicino. Il fondo oro compare anche nella parte superiore dello scomparto centrale, dietro il Cristo Giudice, con una scelta rara (per altri esempi quattrocenteschi di alternanza tra sfondi naturalistici e campiture dorate si veda **De Marchi, Mazzalupi 2008**, pp. 48-49) forse funzionale a esaltare il significato escatologico delle scene, sottolineandone uno stato ontologicamente diverso.

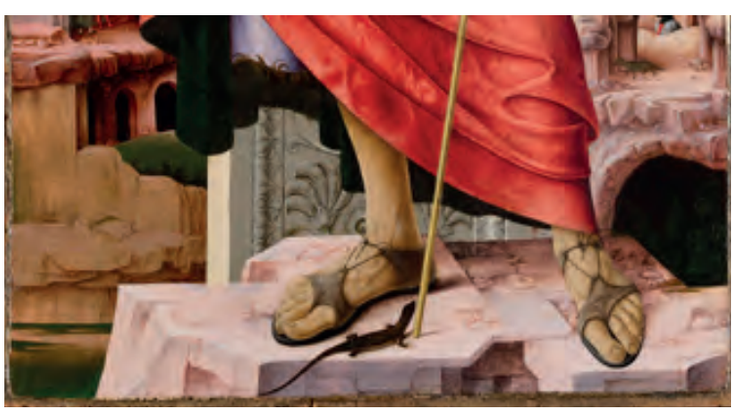
La scelta del santo domenicano, canonizzato nel 1458, infaticabile predicatore e fautore dell'unità della Chiesa negli anni del grande scisma, è stata collegata (**Torella 1985-**



Prima del restauro, San Pietro*, particolare del volto, riflettografia a infrarossi*



Prima del restauro, San Giovanni Battista*, particolare con il disegno preparatorio, riflettografia a infrarossi*



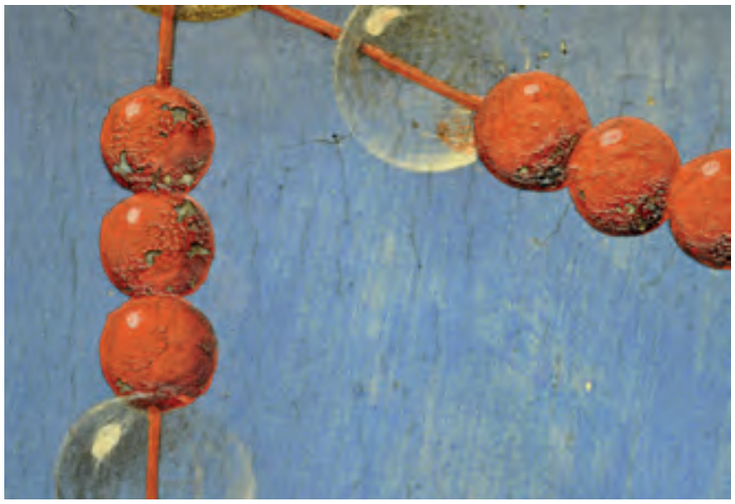
Dopo il restauro, San Giovanni Battista*, particolare con i piedi e le rocce sulla destra*



Durante il restauro, San Pietro*, dopo la pulitura e parziale stuccatura*

1987) con la volontà di Sisto IV di lotta contro gli infedeli e in questo senso sono stati letti dettagli come il cartiglio retto da san Giovanni, che rispetto al testo evangelico evoca una pluralità di 'voci' che gridano nel deserto o la presenza, nel paesaggio di fondo, della volpe, allusiva agli infedeli. Allo stesso modo è stata supposta la presenza, dietro la scelta delle immagini, dell'umanista Giovanni Garzoni, che di Vincenzo Ferrer scrisse una biografia e che conosceva personalmente Floriano Griffoni (**Torella 1985-1987**, pp. 46-47). Il coinvolgimento non è certo, ma la viva attenzione del pittore al mondo umanistico è testimoniata anche dalle raffinate capitali all'antica usate nel cartiglio.

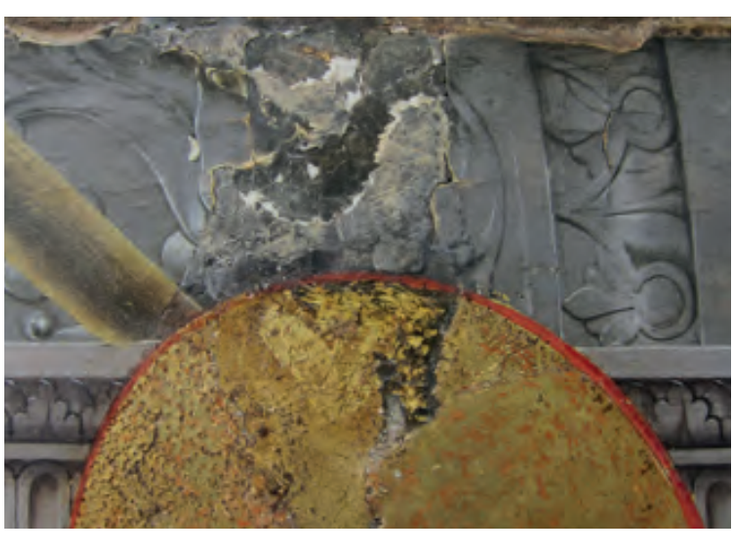
Le tavole, si è scritto sopra, al momento dell'acquisto erano dette in buone condizioni e il dato è confermato oltre che dal riscontro



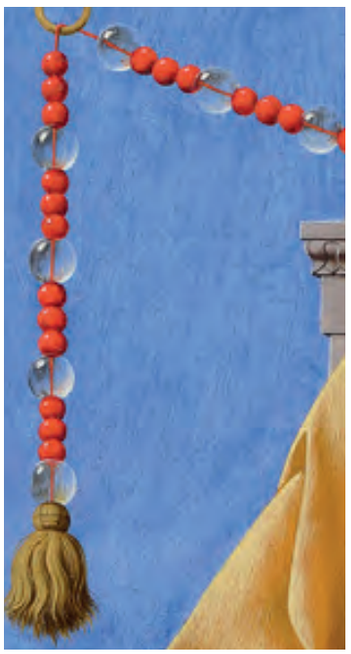
Prima del restauro, San Pietro*, particolare con il filo di perle, distacchi delle stesure pittoriche*



Prima del restauro, San Pietro*, particolare con il libro, deformazioni delle stesure pittoriche e restauri alterati*



Durante il restauro, San Pietro*, particolare con l'aureola, rimozione delle reintegrazioni e delle stuccature*



Dopo il restauro, San Pietro*, particolare con la fila di perle in vetro*



Dopo il restauro, San Pietro*, particolare con la cicogna e il ponte sullo sfondo*

oggettivo dalla esiguità di restauri documentati, a onta dei ricorrenti problemi di sollevamento della pellicola pittorica. Oltre a quello di Giovanna Turinetti, nel 1984, soltanto un altro può essere individuato e collocato ai primi anni del secolo scorso fondandosi sulla documentazione fotografica più antica. Essa testimonia la presenza di lacune sul manto, sulla veste e sull'aureola di san Pietro, lacune che poi risultano risarcite nelle immagini pubblicate sul catalogo di Francesco Malaguzzi Valeri (**Malaguzzi Valeri 1908**).

Il restauro e le osservazioni che ha stimolato hanno portato accrescimenti a una conoscenza già tanto assestata soprattutto in relazione alla tecnica di esecuzione e al modo di operare del pittore. Le due figure e le architetture sono definite sulla preparazione da una incisione sottile e senza ripensamenti. Questa griglia molto dettagliata è poi ripresa da un minuzioso disegno preparatorio che, attraverso tratti diagonali più o meno spessi e variamente intrecciati, segna la trama chiaroscurale ripresa poi nella stesura dei pigmenti. Il paesaggio di fondo invece non presenta incisioni, era evidentemente meno pianificato, e in esso si incontrano scostamenti tra la traccia disegnativa e la realizzazione pittorica, in alcuni casi anche piuttosto significativi. Nel pannello con *San Giovanni Battista* a destra era previsto un frammento di capitello e dei resti di architetture, esattamente come a sinistra nella tavola con *San Pietro*. A questa soluzione, che avrebbe chiuso simmetricamente le parti estreme del registro principale, e che si intravvede anche a occhio nudo, il pittore ha preferito lo sprofondare di una grotta invasa dalla vegetazione, vuoto cavernoso che fornisce il basamento a una impossibile città sopraelevata.

L'avere ora ripianato e liberato da ingrigimenti la superficie pittorica rende più agevole leggere la struttura luminosa che è veramente elemento portante della figurazione. Le nitide profilature bianche nelle porzioni dove batte la luce, i grigi fondi delle ombre, per esempio, definiscono con precisione un decoro architettonico di straordinaria qualità, che testimonia come l'autore guardasse con attenzione al completamento dell'Arca di San Domenico. Ma inseguono anche con padronanza assoluta, e lo mostra la mano anziana



Dopo il restauro, San Pietro*, particolare con i piedi e l'ombra*



Dopo il restauro, San Giovanni Battista*, particolare con il filo di perle in vetro: si noti il riflesso sul porfido*



Dopo il restauro, San Giovanni Battista*, particolare con il paesaggio e il cavaliere sullo sfondo*

di san Pietro che regge il volume, le più difficili articolazioni anatomiche, oppure l'inaridirsi e il cedere della pelle. Sono ancora sottili pennellate chiare, intrecciate con altre del tono più cupo di una medesima tinta, a restituire i volumi, i cartocci dei panneggi e sono le variazioni luminose a far vibrare i riflessi e a differenziare le superfici, pur mantenendo, con la loro costruzione grafica, una funzione soprattutto di definizione delle forme. Mentre grazie alle ombre portate rileva i gesti e misura le distanze, come per l'addensarsi dell'ombra in basso a scandire la distanza dei pilastri, e conferisce salda monumentalità alle figure.

Cossa si serve di materiali tradizionali legati a tempera, con varianti che si incontrano in altri esponenti della pittura ferrarese. Si pensi, ad esempio, all'uso dell'indaco, riscontrato anche in Tura, che qui ritorna non solo come fondo del cielo ma anche, insieme al giallo, a dare il verde particolare del volume retto da san Pietro (**Poldi, Villa 2007**, pp. 190-191). Tuttavia la arricchisce con leganti tissotropici per rendere lo spessore materico di alcuni dettagli, con velature di lacche per restituire non solo la stereometria delle figure e il loro affondare nello spazio, ma anche minute finezze luminose, alterna oro e stagno per differenziare le lucentezze, confermando l'importanza – da sempre individuata dalla critica – che per il pittore avevano avuto gli esempi fiamminghi. Questi sono leggibili anche nell'impaginazione del registro principale, con l'affondare lontanissimo del paesaggio, così che con la medesima lucidità vengono restituiti i dettagli più minuti e vicini e quelli lontanissimi.

È in questi dettagli che trionfa una scioltissima capacità disegnativa. La tempera, ora più liquida ora più corposa, coglie i gesti vitali delle figurette sullo sfondo, l'agile immobilità della lucertola, la convincente pienezza dell'agnello simbolico posto sul pastorale di san Giovanni, lo sprofondare delle acque verso l'orizzonte, il muto insinuarsi delle radici tra le pietre, che all'interno della impaginazione architettonica originale acquistavano certo una aumentata incisività.

Bibliografia

Lamo 1560 ed. 1844, pp. 12, 31, 39; **Vasari 1568 ed. 1878**, III, pp. 131-148; **Frizzoni 1888**, pp. 299-302; **Venturi 1888**, 1, pp. 74-80; 2, pp. 96-101; **Carotti 1894**; **Malaguzzi Valeri 1908**; **Longhi 1956**, pp. 28-36, 40 ss., 128-131, 179 ss.; **Smith, A. Reeve, A. Ray 1981**, pp. 44-57; **Benati 1984**, II, pp. 143-194; **Torella 1985-1987**; Bacchi in ***Pinacoteca di Brera* 1991**, pp. 60-72; **Poldi, Villa 2007**, pp. 159-181; **Cavalca 2014**.

22. Maestri vetrai muranesi
Vetri
ultimo quarto del XV - primo quarto del XVI secolo

tecnica/materiali
vetro soffiato decorato a smalto e foglia d'oro

dimensioni
bicchiere azzurro con putti (IG 330843): diam. orlo 7,8 cm, diam. base 5,6 cm, alt. 9,5 cm; bicchiere (IG 330844): in porzioni varie; bicchieri azzurri con l'Annunciazione (IG 330845-330847): diam. orlo 7 cm, diam. base 5,4 cm, alt. 10,3 cm; diam. orlo 7,3 cm, diam. base 5,6 cm, alt. 9,5 cm; diam. orlo 6,9 cm, diam. base 5,4 cm, alt. 9,6 cm; bicchiere costolato trasparente (IG 330848): diam. orlo 8 cm, diam. base 6,3 cm, alt. 10,3 cm; bicchiere trasparente dipinto e dorato (IG 330849): diam. orlo 10 cm, diam. base 6,4 cm, alt. 8 cm; tazza monoansata azzurra (IG 330850): diam. orlo 8,8 cm, base tot. 11,4 cm, alt. 5 cm; coppetta di lattimo (IG 330851): diam. orlo 12,7 cm, diam. base 5,8 cm, alt. 5,3 cm

provenienza
Padova, scavo della Questura (ex monastero di Santa Chiara de Cella Nova)

collocazione
Padova, magazzini della Soprintendenza Archeologia del Veneto (IG 330843-330851)

scheda
Francesco Cozza

restauro
Silvia Ferucci (Kriterion s.n.c., Bologna)

con la direzione di Stefano Buson

« INDICE GENERALE

In una postilla al capitolo 67 della Mariegola dei vetrai muranesi del 1441, stilata il 31 luglio 1454, viene riportata per la prima volta la dicitura «matricula veteri artis vitrariorum» che segna l'abbandono del termine 'fioleri', antica denominazione dei vetrai. Il cambiamento non è solo conseguenza dei naturali mutamenti lessicali, ma è soprattutto indice di una maggiore consapevolezza dell'importanza che l'attività vetraria aveva raggiunto nel corso della prima metà del XV secolo, grazie anche all'elevato livello tecnologico raggiunto dalle maestranze muranesi. Ne è esempio eclatante l'invenzione nel 1454 del vetro 'cristallo' a opera del muranese Angelo Barovier; sicuramente con essa inizia il Rinascimento dell'arte vetraria veneziana, una splendida e lunga stagione produttiva dell'arte decorativa (**Barovier Mentasti 2006**, p. 35).
Appartengono a questa importante fase le nove suppellettili in vetro oggetto dell'attuale restauro e scelte, tra l'abbondante materiale vitreo di scavo, per l'edizione 2016 di *Restituzioni*; esse vanno ad aggiungersi a quelle già presentate nell'edizione 2002 del progetto (F. Cozza in ***Restituzioni* 2002**, pp. 134-145).
Si tratta di oggetti di lusso appartenuti alle monache clarisse e recuperati nel corso degli scavi eseguiti negli anni 2000-2001 nel cortile della Questura di Padova, dove appunto sorgeva il monastero di Santa Chiara de Cella Nova, già soppresso nel 1810 a seguito dei decreti napoleonici e definitivamente demolito negli anni Sessanta del secolo scorso con il beneplacito delle amministrazioni pubbliche dell'epoca (**Cozza 2011**, p. 16).
Già nell'edizione 2002 era stato presentato un bicchiere, il più integro, in vetro azzurro decorato in foglia d'oro e con smalti policromi; ora, grazie all'ulteriore intervento di restauro che ha permesso la ricomposizione formale, siamo in grado di ammirare altri cinque esemplari di quello che doveva essere, per i numerosi altri frammenti ritrovati nel corso delle indagini archeologiche, un servizio da tavola in uso nel refettorio del monastero clariano nei primi anni del XVI secolo.
I cinque bicchieri – quattro ricostruiti nella forma e uno solo per una porzione – si presentano con un'analoga forma sub-cilindrica, apoda, con fondo a cono rientrante nel cui apice vi è traccia dello stacco del pontello, cioè la canna utilizzata nella fase finale della modellatura. Il vetro di colore azzurro – che si otteneva dal vetro bianco trasparente mediante l'aggiunta di «quanto bisogna di zaffera, opportunamente manipolata»



Prima del restauro, bicchiere di vetro azzurro raffigurante l'Annunciazione



Dopo il restauro, bicchiere di vetro azzurro, particolare con la raffigurazione dell'angelo nunziante



176 *Dopo il restauro*



Prima del restauro, coppetta di lattimo



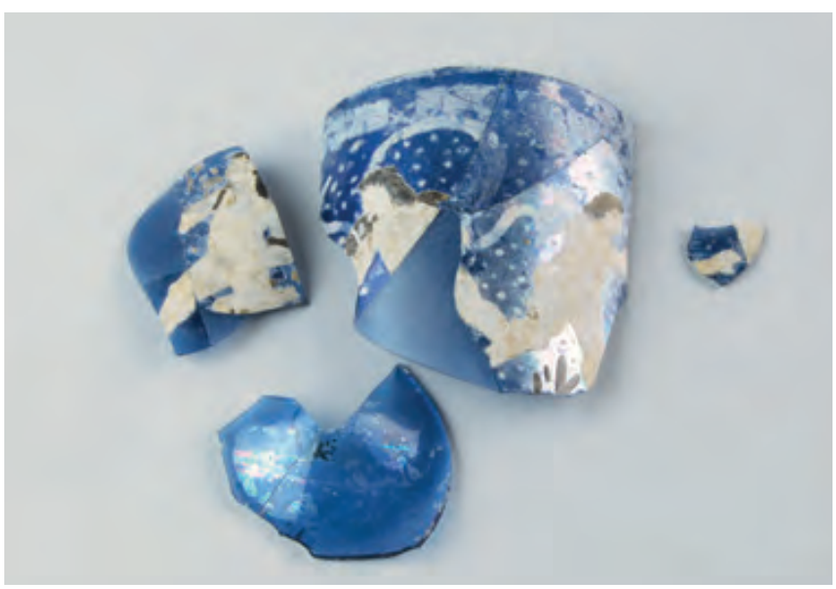
Dopo il restauro, coppetta di lattimo



Prima del restauro, tazza monoansata di vetro azzurro



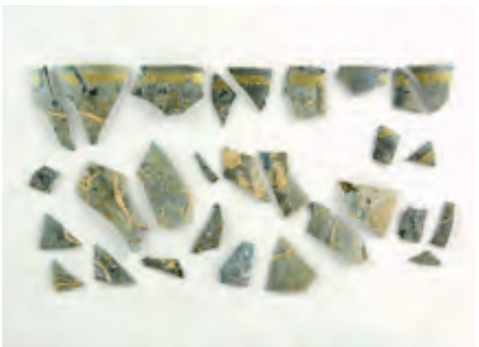
Dopo il restauro, tazza monoansata di vetro azzurro



Dopo il restauro, porzione di parete di bicchiere raffigurante tre putti



Dopo il restauro, bicchiere di vetro trasparente dipinto e dorato



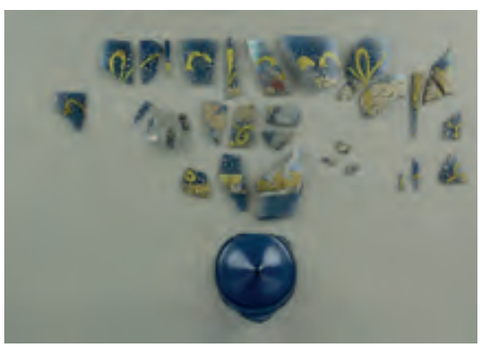
Prima del restauro, bicchiere di vetro azzurro raffigurante l'Annunciazione



Durante il restauro, bicchiere di vetro azzurro raffigurante l'Annunciazione, rimozione della parete in cera



Dopo il restauro, bicchiere di vetro azzurro, particolare con la raffigurazione di Maria



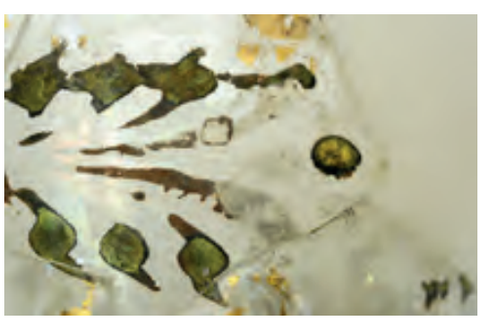
Prima del restauro, bicchiere di vetro azzurro raffigurante putti che reggono un festone



Durante il restauro, bicchiere di vetro azzurro raffigurante putti che reggono un festone, assemblaggio



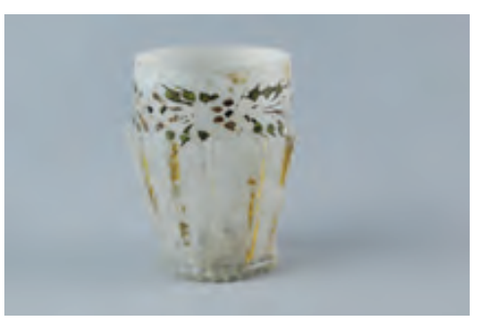
Dopo il restauro, bicchiere di vetro azzurro raffigurante putti che reggono un festone



Durante il restauro, bicchiere costolato di vetro trasparente dipinto e dorato, alterazione dei colori e della doratura



Durante il restauro, bicchiere costolato di vetro trasparente dipinto e dorato, ricostruzione formale



Dopo il restauro, bicchiere costolato di vetro trasparente dipinto e dorato

(**Zecchin 1987**, p. 119) – presenta la superficie esterna abbondantemente decorata mediante l'applicazione di foglia d'oro e di pigmenti policromi. È questa una moda decorativa che viene ripresa dai maestri vetrai muranesi dopo un'interruzione iniziata alla metà del Trecento; prima di questa data e a partire dal 1281 i documenti podestarili testimoniano a Murano una prima fase produttiva di decorazioni a smalti fusibili su vetro «unica in Europa» (**Barovier Mentasti 2006**, p. 34). La doratura è presente nei nostri esemplari, con apparenze differenziate per il diverso stato di conservazione, sotto il bordo superiore con una fascia supportata da una sequenza di denti di lupo. Sull'insieme pittorico a smalto vengono delineate le forme delle figure mediante variazioni cromatiche che ne definiscono, differenziandoli, i vari particolari. Così il colore bianco caratterizza le sembianze umane e i festoni vegetali, mentre il giallo evidenzia i capelli modellati a caschetto di alcuni putti e anche gli elementi fisici della scena; il bruno scuro appare sulle altre capigliature e sulle ali; il colore rosso ciclamino invece definisce il manto dell'angelo nunziante. Le scene figurate presenti sulle superfici esterne si differenziano tra loro: su tre bicchieri aventi uguali dimensioni è riconoscibile, nonostante la loro frammentarietà, la rappresentazione dell'Annunciazione i cui protagonisti, Maria e l'angelo Gabriele, si contrappongono rimanendo però contornati da ghirlande; nel terzo, che risulta avere una forma leggermente più grande e un colore del vetro meno intenso, troviamo tre putti ignudi che, tenendo sulla spalla un lungo festone vegetale impreziosito da svolazzi di nastri, incedono, distanziati l'uno dall'altro, verso destra, il tutto su uno sfondo puntinato in bianco con effetto immaginario di una nevicata; infine nella piccola porzione di parete del quinto esemplare rimangono tre putti, raffigurati in movimento sparso, accompagnati da un nastro sinuoso.

Un altro esemplare di bicchiere risulta esteticamente assai diverso dai precedenti essendo la sua forma tronco-conica percorsa, solo per due terzi dell'altezza, da costolature verticali e avendo il piede apodo munito di un anello reso a tacche ottenute con l'uso della pinzetta; si tratta dei «goti dorati da costa» e dei «goti cum coste



Dopo il restauro, bicchieri di vetro azzurro dipinti e dorati

d'oro» citati in due inventari di vetrerie muranesi, rispettivamente del 1485 e del 1508. Sulla sua superficie esterna rimangono abbondanti tracce di doratura che coprono in particolare le costolature, mentre la fascia liscia posta sotto il bordo è percorsa da una composizione floreale policroma. Questa tipologia di bicchiere, assegnabile agli ultimi decenni del XV secolo e ai primi del XVI, trova un puntuale riferimento iconografico nella scena centrale, raffigurante il presepio, del *Trittico Portinari*, opera del pittore fiammingo Hugo van der Goes datato 1470 e conservato agli Uffizi di Firenze. Un esemplare analogo nella forma costolata, ma differente nella decorazione pittorica sulla fascia posta sotto alla bocca, è conservato all'Uměleckoprůmyslové Museum di Praga. Diverso ancora appare un altro bicchiere per la forma tronco-conica più tozza e per l'apparato decorativo che, sviluppato sulla fascia inferiore della parete, è delineato come un graticcio a losanghe contenenti rosette stilizzate; i colori utilizzati sono il rosso, il giallo e l'azzurro, mentre sul fondo pinzato vi sono tracce di doratura.

Il 'latimo' veneziano – corrispondente all'«attimum», già citato in un documento orvietano del 1360, a proposito dell'acquisto di stagno necessario per preparare «el vetro per lu mosaico [...] bianco candido» – inizialmente e fino alla metà del XV secolo veniva utilizzato anche a Venezia esclusivamente per ricavare le tessere musive bianche. Nel corso della seconda metà del Quattrocento i vetrai veneziani introducono l'uso di questo particolare vetro anche nella produzione dei soffiati destinati soprattutto a essere decorati con smalti e oro. Un esempio di questa raffinata produzione è stato presentato nell'edizione 2002 di *Restituzioni*; si tratta di un micro-vasetto, forse identificabile con la categoria delle «saliere de latimo cum figure», la cui superficie sferica riporta una decorazione a scaglie dorate e la raffigurazione di due busti umani delineati alla maniera dei ritratti carpacceschi. In questa edizione presentiamo invece un prodotto «de lactimo schieto», cioè privo di decoro; si tratta di una coppetta emisferica munita di basso piede a cercine cilindrico, detto a 'sciàmbola butada' perché ottenuto con vetro aggiunto. La mancanza di decorazione, confermata dalle attente osservazioni al microscopio della restauratrice, ci fa pensare che fosse una suppellettile di uso quotidiano e personale di una monaca (anche se gli oggetti di lattimo erano destinati, per la maggior parte, a essere impreziositi da decori policromi e dall'applicazione della foglia d'oro).

L'ultimo oggetto restaurato consiste in una tazza apoda e 'manegada', cioè con manico, che appare elegante per la forma a calotta, la cui superficie esterna è decorata da costolature raggianti dal fondo e che sfumano passando sulla parete a un decoro plastico a losanghe, che in trasparenza crea un effetto di chiaroscuro sull'azzurro intenso della pasta vitrea.

In conclusione possiamo affermare che il ritrovamento di numerosi reperti vitrei – avvenuti nel corso degli scavi archeologici nel luogo dove si ergeva l'antico monastero di Santa Chiara a Padova –, grazie anche all'intervento di restauro finanziato da Intesa Sanpaolo, ci permette ora di conoscere e ammirare le tecniche e le qualità stilistiche ottenute dai maestri vetrai muranesi, raggiunte in particolare nello scorcio temporale compreso tra gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento.

Indispensabile – per una corretta e sicura conservazione nel tempo dei reperti vitrei, emersi dagli strati di terreno in condizioni chimico-fisiche particolari (ambiente asfittico, umido e ricco di carbonio) – è stato l'intervento delle restauratrici della Soprintendenza Archeologica, che hanno provveduto direttamente sullo scavo al recupero dei frammenti e al loro alloggiamento in contenitori, posti entro sacchetti ermetici, per il mantenimento del grado di umidità con l'opportuna aggiunta di un battericida.

Il restauro conservativo finale – preceduto da un'opportuna e fruttuosa ricerca degli attacchi dei numerosi frammenti, condotto con perizia dalla ditta Kriterion s.n.c. – ha dovuto affrontare numerose problematiche legate alla fragilità dei frammenti e alla delicatezza dei decori pittorici spesso alterati nel cromatismo o con distacchi in essere e perdite già avvenute. La presenza dei decori pittorici ha reso più complessi sia la fase di pulitura sia l'incollaggio dei frammenti, per il quale è stata utilizzata una tecnica particolare consistente nell'applicare la colla solo sulla superficie non decorata. La frammentarietà di alcuni reperti ha reso necessaria, per la loro stabilità, la ricomposizione formale mediante integrazioni delle lacune eseguite con tecniche e materiali diversi; ciò ci permette anche una migliore lettura complessiva degli apparati decorativi.

Bibliografia
Inediti.

23. Vittore Crivelli
(Venezia, 1430/1435 ca - Fermo?, 1501/1502)
Polittico dell' Incoronazione della Vergine
(*Incoronazione della Vergine*, *San Bonaventura da Bagnoreggio*, *San Giovanni Battista*, *San Francesco*, *San Ludovico da Tolosa*, ordine inferiore; *Cristo morto* tra la *Vergine Addolorata* e *San Giovanni evangelista*, *Sant'Antonio da Padova*, *Sant'Elpidio*, *Maddalena*, *San Bernardino da Siena*, ordine superiore; *Storie del Battista*, predella)
1480-1489

tecnica/materiali
tempera su tavola

dimensioni
239 × 291 cm

provenienza
Sant'Elpidio a Mare (Fermo), ex chiesa dei Minori Osservanti

collocazione
Sant'Elpidio a Mare (Fermo), Pinacoteca Civica 'Vittore Crivelli'

scheda
Claudio Maggini

restauro
Melissa Ceriachi (policromia), Paolo Roma (supporto)

con la direzione di Claudio Maggini

indagini diagnostiche
analisi sulla policromia: Giancarlo Lanterna e Carlo Lalli, riconoscimento del legno e analisi biologiche: Isetta Tosini (Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze); analisi radiografiche: Alfredo Aldrovandi e Ottavio Ciappi (Laboratorio di Fisica dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze)

« INDICE GENERALE

Il recente restauro del grande polittico di Vittore Crivelli – realizzato nell'ambito di *Restituzioni* e condotto mirabilmente da Melissa Ceriachi e Paolo Roma – è da credere che abbia posto fine alla lunga serie di manomissioni, alterazioni cromatiche, manipolazione delle tavole di supporto patite dall'opera con molta probabilità a partire dalla seconda metà del Settecento, quando venne trasferita dall'altare maggiore per essere posizionata sulla parete sinistra del coro a seguito del rinnovamento della chiesa dei Minori Osservanti, fino al 1961, anno in cui è documentato l'ultimo ripristino prima di essere trasportata alla mostra veneziana su *Carlo Crivelli e i crivelleschi*. Quali siano state le cause di tali numerosi interventi non c'è dato di conoscere. I documenti a noi noti non aiutano, infatti, a comprendere il motivo di tante azioni che, come detto, sono state dannose e in alcuni casi irreversibili. Mi riferisco alla cancellazione della forma di gradino aggettante che doveva avere la predella con le *Storie del Battista*, alla mancanza delle traverse originali della carpenteria, alla perdita delle cornici dei quattro scomparti dell'ordine superiore. Mi riferisco anche alla consunzione dell'oro delle paraste e pilastrini della cornice, dei fondi dorati e all'evidente riduzione dell'originale film pittorico.
L'odierno restauro, tuttavia, oltre alle già ricordate manomissioni unite certamente alle alterazioni cromatiche e agli ammaloramenti dei supporti lignei causati dal logorio del tempo, e forse anche a una non perfetta conservazione del bene in un luogo non controllato nei valori ottimali di temperatura e umidità, ha risanato il grandioso polittico dal degrado causato dagli attacchi di insetti xilofagi, ha consolidato i supporti della struttura lignea e delle cornici, ha colmato le lacune con un intervento di integrazione pittorica ristabilendo gli esatti rapporti dei fondi oro e cromatici nei valori originali, così come erano stati dipinti da Vittore Crivelli (per una più completa ed esauriente descrizione delle operazioni di restauro, si rimanda alla relazione tecnica redatta dai restauratori Melissa Ceriachi e Paolo Roma).

Vittore dovette eseguire l'opera negli anni che vanno dal 1480 per **Crocetti** (**1997**, p. 73), tra il 1482-1485 per **Coltrinari** (**2011**, p. 62), al 1489 o di poco anteriore per Di Provvido (in ***Vittore Crivelli*** **1997**, p. 229). Sulla datazione del polittico mancano, infatti, riferimenti documentari certi, a causa di un percorso artistico di Vittore con pochi punti fermi, fatta eccezione delle esigue opere datate e quelle di cui si conoscono i contratti di allogazione.
Viceversa, un punto fermo è rappresentato sia dalla committenza, certamente francescana per il tema trattato particolarmente a loro caro dell'Incoronazione della Vergine, sia dalla provenienza: dall'antico monastero delle Clarisse, il polittico fu trasferito nella chiesa dei Minori Osservanti della stessa città di Sant'Elpidio a Mare dove vi rimase fino al 1861, quando, per gli effetti della legge di Lorenzo Valerio dello stesso anno, l'intero edificio e tutto il contenuto passarono di proprietà comunale e l'opera fu traslocata nella sede civica.
Altro punto fermo – dopo le prime incertezze attributive riferite da **Maggiori** (**1832**, II, p. 230), che lo dichiarava come opera di Crivelli senza precisare a quale dei due fratelli, se Carlo o Vittore, si riferisse; da **Ricci** (**1834**, I, p. 210) con il rimando a Carlo; da **Cavalcaselle e Morelli** (**1896**, p. 231) orientati alla scuola crivellesca – è dato dall'assegnazione per certo a Vittore Crivelli quale autore del polittico elpidiense, a iniziare dallo storico ascolano **Cantalamessa** (**1892**, p. 422). Tesi sostenuta e condivisa successivamente anche da studiosi come **Crowe, Cavalcaselle** (**1871 ed. 1912**, I, p. 88), **Testi** (**1915**, II, pp. 699-700), **Serra** (**1925**, p. 442), **Van Marle** (**1934-1936**, XVIII, pp. 82, 87), **Pallotta** (**1947**, pp. 147-142), **Zampetti** (**1950**, p. 375), **Berenson** (**1953**, p. 227), **Dania** (**1968**, p. 18), **Di Provvido** (**1972**, pp. 208-210), **Papetti** (**1997**), **Coltrinari** (**2011**, p. 62).
Tuttavia, nonostante la corale voce degli storici e gli innumerevoli studi dedicati a Vittore, occorrerà attendere i primi anni Settanta del Novecento per arrivare ad avere un primo studio completo e approfondito sul pittore veneziano per mano della studiosa Sandra **Di Provvido** (**1972**) e, dopo qualche anno, un saggio di Stefano **Papetti** (**1996**) dedicato al grandioso polittico, che egli non esita a definire uno «dei migliori di Vittore» ispirato a modelli del Vivarini. Per lo studioso, infatti, la struttura del polittico elpidiense è analoga all'ancona del Palazzo Comunale di Osimo, realizzata nel 1464 da Antonio e Bartolomeo Vivarini, per identità della raffigurazione centrale dell'*Incoronazione della Vergine*, per la disposizione dei santi e soprattutto per l'impostazione del trittico con la *Pietà* aggettante di gusto tipicamente vivarinesco, con un *modus operandi* particolarmente ricorrente nei polittici di Vittore del primo periodo del lungo soggiorno marchigiano. Vicino alla stessa bottega dei Vivarini, per lo studioso, è pure l'intelaiatura gotica delle opere, essendo identici i pilastri aggettanti intagliati con motivi a traforo delle cornici di divisione tra i due registri, inferiore e superiore. Le comparazioni proposte da Papetti, tuttavia, vengono messe in discussione da Francesca **Coltrinari** (**2011**, p. 62), che ravvisa tra le due opere «differenze piuttosto marcate»: la cornice del polittico osimano presenta una soluzione tipicamente veneziana del basamento interamente traforato, mentre in quello di Vittore vi è la predella con le *Storie del Battista*



Dopo il restauro



Prima del restauro



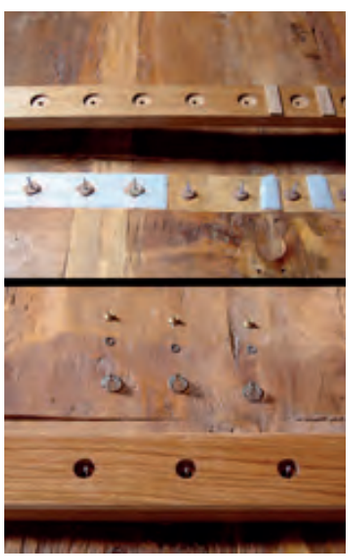
Prima del restauro, retro. Sul secondo e quarto pannello è applicata la strumentazione per il monitoraggio delle deformazioni dei supporti



L'opera in una foto del 1909, in cui si nota la mancanza delle cornici nei pannelli dell'ordine superiore



Durante il restauro, supporto del pannello centrale, asportazione delle traverse e pulitura



Durante il restauro, retro, particolare del nuovo sistema di traversatura

entro riquadri ad arco ribassato; i pilastrini terminali sono più larghi e dipinti con motivi classicheggianti grigi e bianchi su fondo azzurro; la studiosa adduce, inoltre, che neppure la raffigurazione centrale dell'*Incoronazione della Vergine* può essere evocata, per divergenze evidenti nell'impostazione tra i due dipinti. Per la stessa studiosa l'autore della parte lignea intagliata delle cornici non può essere individuato, come supposto da **Crocetti** (**1997**, p. 75), nel Maestro Giovanni da Montelparo, ma in «Simone di Martino da Camerino attivo nella bottega di Vittore dal 1479 al 1481» (**Coltrinari 2011**, p. 62).

Chiunque sia il maestro intagliatore ligneo delle cornici, poco aggiunge alla conoscenza di un polittico di grande virtuosismo tecnico e dalle molteplici influenze stilistiche, e chi le ha eseguite, di certo un ebanista di area marchigiana per le evidenti differenze di assemblaggio rispetto a quelle venete (si veda la relazione di restauro di Melissa Ceriachi e Paolo Roma), lo ha fatto con il preciso intento di soddisfare un progetto richiesto da Vittore con uno schema a lui caro e fortemente condizionato dagli esempi lagunari della sua prima formazione. Che la cornice, unitamente all'impianto compositivo del polittico elpidiense, sia di chiara ascendenza veneta e in particolare vivarinesca è fuori dubbio; lo dimostrano, e forse vale la pena di ribadirlo, l'identico motivo a traforo delle cornici di divisione tra i due registri, quello inferiore della predella e quel-

lo superiore, che lasciano trasparire carte colorate a rombi verdi e rossi, rinvenute nel recente restauro, del tutto identiche a quelle utilizzate dal Vivarini nel polittico di Osimo. Ma non solo: pure le somiglianze d'impostazione già individuate da Papetti con il dipinto di Osimo, anch'esso commissionato dai Minori Osservanti al Vivarini, sono innegabili. Infatti, l'intero impianto compositivo del nostro polittico presenta sia nell'ordine superiore che in quello inferiore la medesima disposizione dei santi, così come il tema centrale dell'*Incoronazione della Vergine* proposto da Vittore secondo un modello assai diffuso a Venezia da pittori come Paolo Veneziano, Antonio e Bartolomeo Vivarini e Giovanni Bellini.

Impreziosita, come si diceva, da una cornice di gusto tardo-gotico, l'opera è composta da dodici pannelli, disposti lungo due ordini, e da una predella con sei formelle. Al centro di quello inferiore è l'*Incoronazione della Vergine*, dove è raffigurata la Vergine seduta a fianco di Cristo che le sta ponendo la corona tempestata di pietre in capo; entrambi sono avvolti da cherubini che racchiudono il gruppo divino in una mandorla simboleggiante il cielo. Molto bello è il volto del Cristo per la finezza dei dettagli fisiognomici in contrasto con il rosso dell'abito che indossa, dalla chiara allusione al sacrificio eucaristico per la salvezza di tutti gli uomini. Molto bello è anche il volto della Madonna che, seppure innalzata al cielo e incoronata, ha lo sguardo rivolto verso il basso come a suggerire il senso di redenzione degli uomini grazie al suo sacrificio. Indossa un manto con disegni a losanghe racchiudenti dei piccoli soli, ha le mani ripiegate sul petto; con quella di sinistra tiene il bordo dell'abito disteso per mostrare un grande sole raffigurato nella spalla destra, dall'esplicito riferimento «alla donna ravvolta dal sole» dell'Apocalisse (12,1), nella sua missione di maternità salvifica che si innalza verso il trono divino. Sopra le due immagini divine una colomba bianca con l'aureola dorata simboleggiante lo Spirito Santo, a



Prima, durante e dopo il restauro, San Giovanni Battista*, particolare con il volto del santo*



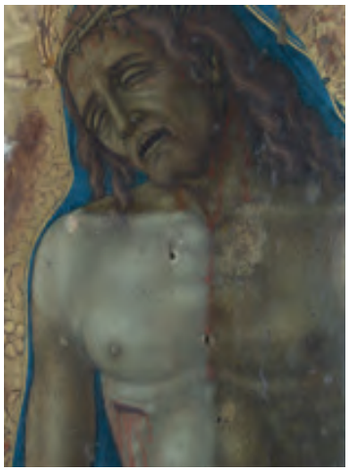
Prima, durante e dopo il restauro, Sant'Elpidio*, particolare con il volto del santo*

testimoniare l'avvenuta glorificazione. Sul fondo la trama di una tenda dai ricami damascati con ai lati frutti simbolici, a rappresentare «quasi la firma crivellesca» (Di Provvido in ***Vittore Crivelli*** **1997**, p. 228).

All'estrema sinistra della Vergine, è posto un santo francescano dei più rappresentativi dell'ordine, *San Bonaventura da Bagnoreggio*, canonizzato da Sisto IV nel 1482, con il cappello cardinalizio, il libro sacro aperto, il bastone con la croce, la mitria, l'albero della redenzione e il piviale ornato da un stola con riquadri a edicola, entro i quali vi si ravvisano santi del medesimo ordine, i cui lembi sono tenuti insieme da un grosso fermaglio con l'immagine di una testa di cherubino in oro sbalzato. Segue *San Giovanni Battista*, rappresentato secondo l'iconografia più tradizionale con un povero abito da eremita e nella mano sinistra una croce con il tipico cartiglio avvitic-chiato, con caratteristiche fisiche, in particolare il viso, che rinviano al medesimo santo raffigurato dal pittore sia in un pannello del dipinto della collezione Wilstach di Filadelfia, sia nel polittico della Walters Art Gallery di Baltimora. Sulla destra, lato della Vergine, *San Francesco* con il libro in mano e il crocifisso, colto nell'attimo in cui riceve i segni visibili della Passione di Cristo. Sul fondo, in basso a destra, vi è un muro in marmo nella cui sommità poggiano un bianco flagello a cinque nodi e un mazzo di rose bianche e rosse col riferimento alla maternità di Maria e alla particolare devozione mariana dell'ordine dei francescani. Chiude questo primo ordine centrale del polittico l'ultimo scomparto di destra con un giovanissimo *San Ludovico da Tolosa*, canonizzato da papa Giovanni XXII nel 1317, dallo sguardo rivolto alla Vergine. Indossa uno splendido piviale ornato di gigli angioini e contornato da un'altrettanto splendida stola percorsa da riquadri, entro cui sono raffigurati santi francescani, tra i quali sono facilmente individuabili santa Chiara e san Lorenzo, racchiusi in eleganti edicole gotiche. Ha in testa la mitria cardinalizia, in una mano tiene il libro finemente dettagliato nei particolari, nell'altra, il bacolo pastorale.



Durante il restauro, cornice cuspidata dello scomparto con la Vergine Addolorata*, pulitura, smontaggio, restauro strutturale e integrazione pittorica a selezione oro*





Durante il restauro, Cristo morto*, particolare, fotografia a luce visibile e ripresa della fluorescenza indotta da radiazioni ultraviolette, pulitura*





Durante il restauro, particolari delle paraste dei pannelli con San Bonaventura *e con* San Giovanni Battista*, fotografia a luce visibile e ripresa della fluorescenza indotta da radiazioni ultraviolette, pulitura*

Al centro dell'ordine superiore vi è un'importante trittico aggettante, nel cui pannello centrale è raffigurato un *Cristo in Pietà* dalle braccia raccolte e coperto dal solo perizoma, in piedi fuori dal sepolcro, di certa derivazione dai modelli del fratello maggiore Carlo, reso da Vittore superbamente realistico sia nel costato sanguinante che nel volto sofferente. Lo affianca, a sinistra, la *Vergine Addolorata*, fissata abilmente dal pittore nei suoi gesti di grande dolore per la morte del figlio dopo atroci torture. Sulla destra è un giovane *San Giovanni evangelista* colto con mani giunte nell'atto della preghiera.

Il giglio e il libro che ha in mano e che sta per aprire sono, invece, gli attributi di *Sant'Antonio da Padova*, collocato nella prima tavola a sinistra, «...colto in atteggiamento partecipe [...] che lo rende una delle raffigurazioni più delicate che Vittore abbia mai realizzato di questo santo...» (Di Provvido in *Vittore Crivelli* 1997, p. 229). Al suo lato, l'immagine di *Sant'Elpidio* patrono della città, che Vittore rappresenta come un giovane cavaliere aristocratico, esattamente come lo aveva indicato Giacomo di Nicola da Recanati nelle otto tavole con le *Storie di sant'Elpidio* oggi al Musée des Beaux Art di Parigi, conservate un tempo nella collegiata della cittadina picena (Di Provvido in ***Vittore Crivelli*** **1997**, p. 229). Il santo indossa una giornéa rossa, attraversata da una bandoliera gialla su cui poggia una pesante collana dal fitto ricamo in oro con un pendente al centro. Ha in una mano un bastone con un vessillo bianco e rosso, nell'altra tiene un modello con la veduta della città di cui è patrono e che costituisce, come suggerito da Di Provvido (in ***Vittore Crivelli*** **1997**, p. 229), una fotografica e veritiera



Dopo il restauro, Incoronazione della Vergine



Durante il restauro, San Giovanni Battista*, particolare con il volto del santo, consolidamento della pellicola pittorica*



Dopo il restauro, San Ludovico da Tolosa

rappresentazione della cittadina di Sant'Elpidio con le maggiori emergenze architettoniche del XV secolo. Si distinguono con precisione, infatti, la porta Marina, rifatta poi nel 1789, la collegiata identificabile dal finestrone tondo della navata maggiore, poi cancellato con l'aggiunta del coro realizzato nel XVII secolo e, infine, la torre comunale, prima che venisse riformata per adattarvi la cella campanaria. Alla figura di *Sant'Elpidio*, dall'innegabile finezza psicologica e di qualità rispetto alle altre immagini del polittico, si contrappone quella della *Maddalena*, del primo pannello a destra, dal volto quasi privo di grazia femminile, con in una mano l'ampolla di unguento e nell'altra un libro. La segue un *San Bernardino da Siena* dai lineamenti emaciati che rivolge lo sguardo ai fedeli mostrando il monogramma bernardiniano racchiuso in un ovale, che si ripete identico nella sovraccoperta del libro che stringe tra le mani. Nella predella, disegnata da Vittore con diligente cura e attenta prospettiva architettonica, sono rappresentate sei *Scene della vita di san Giovanni Battista*, la cui scelta, secondo **Pallotta (1950**, pp. 119-122), fu dovuta alla gratitudine dei committenti francescani per le suore benedettine, che avevano ceduto il loro antico convento entro le mura di Sant'Elpidio al beato Giacomo della Marca e intitolato la loro nuova chiesa a San Giovanni. In questa predella, racchiusi entro riquadri ad arco ribassati, sono rappresentati episodi della vita del santo dai colori freschi e leggeri privi della solita meticolosa attenzione descrittiva di visi, stoffe e decori tipici dell'arte di Vittore; da sinistra verso destra, troviamo quindi: la *Nascita del Battista*, la *Circoncisione di san Giovanni Battista*, la *Visita della Vergine a Elisabetta*, il *Commiato della Vergine da Elisabetta e Zaccaria*, *San Giovanni Battista nel deserto*, *San Giovanni Battista predicatore*.

Bibliografia

Maggiori 1832, p. 230; **Ricci 1834**, I, p. 210; **Cantalamessa 1892**, pp. 420-423; **Cavalcaselle, G. Morelli 1896**, p. 231; **Crowe, Cavalcaselle 1871 ed. 1912**, p. 88; **Testi 1915**, pp. 699-700; **Serra 1925**, p. 442; **Van Marle 1934-1936**, pp. 82-87; **Pallotta 1947**, pp. 147-152; **Zampetti 1950**, p. 375; **Pallotta 1950**, pp. 119-122; **Berenson 1953**, p. 227; **Zampetti 1961**, p 150; **Zeri 1961**, p. 235; **Dania 1968**, p. 18; **Di Provvido 1972**, pp. 208-210; **Papetti 1996** (in corso di stampa); **Crocetti 1997**, pp. 72-73; Di Provvido in ***Vittore Crivelli* 1997**, pp. 106-107, 228-229; **Massa 1997**, pp. 45-47; **Papetti 1997**, p. 55; **Coltrinari 2011**, p. 62.

24. Francesco Granacci
(Villamagna di Bagno a Ripoli, Firenze, 1469/1470 - Firenze, 1543)
Adorazione dei pastori
fine del XV secolo

tecnica/materiali
tempera grassa su tavola

dimensioni
109,5 × 216 cm (con cornice intagliata e dorata e centinata); 99,5 × 201,5 (senza cornice)

provenienza
Firenze, chiesa dei Santi Girolamo e Francesco alla Costa, 1808; Firenze, chiesa della Santissima Annunziata, cappella dei Pittori, *post* 1869; Firenze, ex monastero di San Niccolò di Cafaggio (ora Galleria dell'Accademia), 1974-1975

collocazione
Firenze, Accademia delle Arti del Disegno

scheda
Jennifer Celani

restauro
Rossella Lari in collaborazione con Roberto Buda (parti lignee) e C. & S. Martelli di Carlo e Stefania Martelli, Firenze (doratura)

con la direzione di Jennifer Celani

« INDICE GENERALE

Le posizioni della critica nei confronti di questa lunetta, non univoche né recenti, consentono di ampliare gli spazi di opinabilità e far emergere interrogativi importanti su Francesco Granacci, pittore fiorentino allievo di Domenico Ghirlandaio, attivo dalla fine del Quattrocento fino alla metà del Cinquecento e amico partecipe del genio di Michelangelo.
A fugare qualche residuo dubbio sulla paternità dell'opera vi sono dettagli che compariranno nella produzione successiva dell'artista, ma qui già evidenziati nel recente egregio intervento di restauro: l'uso dell'aureola lanceolata per la Madonna, le punteggiature di biacca nella minuta lavorazione del suo velo, la distesa di prato costruito con dissolvenze di verde miste a terre, le veloci e sicure pennellate scure per le figurette in lontananza sullo sfondo che anticipano modalità successive. Compare qui anche il preannuncio di quel caratteristico «tocco piumato» (**Fahy 2009**, p. 54).
Il titolo più tradizionalmente in uso, *Natività*, non appare del tutto congruo con il soggetto, che non è limitato specificamente soltanto alla Sacra Famiglia. I due personaggi a sinistra raccolti in preghiera e nell'atto di indicare il Bambino evocano i pastori e le piccole figure a cavallo e a piedi con bastoni da viaggio sul costale della collina non presentano le caratteristiche tipiche della processione dei Re Magi: il tutto potrebbe quindi alludere al percorso compiuto dagli stessi pastori, e simbolicamente dalle genti, per raggiungere il Neonato come narrato nel Vangelo di Luca (2, 8-20). Questi elementi, associati alla stella collocata perpendicolarmente sul corpo del Bambino con raggi impercettibili interrotti sulla traiettoria da minuscole sfere infuocate indicano, in realtà, una più specifica *Adorazione dei pastori*, come proponiamo, preceduti soltanto da Christian von Holst nella sua puntuale monografia (**von Holst 1974**, pp. 153 ss.).
Portando qualche contributo personale anche sul nodo della cronologia osserviamo, a parte gli elementi già descritti, come non sia possibile trovare specifiche analogie tra il linguaggio espressivo – impaginazione, cromatismi, atmosfere – di questa lunetta e le altre opere universalmente riconosciute all'autore, tutte più tarde. Il confronto di riferimento sono con il *Riposo nella fuga in Egitto*,1504 (National Gallery of Ireland di Dublino), considerato il suo capolavoro (Venturini in ***Giovinezza di Michelangelo* 1999**, p. 346), e con la *Madonna con il Bambino tra san Donnino e il beato Gherardo da Villamagna*, 1530-1535, pala della pieve di Villamagna (***Francesco Granacci e Giovanni Larciani* 2013**, pp. 100-101).
Diversificandosi dunque nella forma e nello spirito dalla produzione successiva, la lunetta appare ancora fortemente intrisa di richiami al tardo Quattrocento, riproponendo soluzioni già altrove e da altri espresse, come i due pastori a sinistra, specularmente derivati dalle analoghe figure della *Pala Sassetti* di Santa Trinita del suo maestro Ghirlandaio (1485 circa). Altra indicazione di questa sua vicinanza cronologica è la presenza del rudere di sfondo (frequente anche nell'ultimo Botticelli) che assume dimensioni spettacolari nella cappella Tornabuoni (1485-1490), con il Granacci partecipe della bottega del Ghirlandaio. Questa ambientazione dell'evento è una simbologia notoriamente molto diffusa verso la fine del XV secolo per indicare il tempo antico superato dalla nascita del Salvatore (sull'argomento con rimandi molteplici alle antiche fonti letterarie, cfr. **Castelli 2005**, p. 124). Ma al di là di questi richiami d'ambiente, pur significativi, capace anche da sola di far datazione appare la figura della Vergine così sommessamente e quietamente contemplativa con ricordi anche di Filippo Lippi, dove emerge con tenerezza l'empatia della relazione universale madre-figlio, in quell'«esaltazione del mondo umano necessaria premessa per una nuova valutazione del regno dello spirito» (**Garin 1994**, p. 29). Con un san Giuseppe pur tipicamente meno partecipe Maria si fa qui 'capanna' a protezione del Neonato, introducendo così una centralità della famiglia pienamente rinascimentale nella riscoperta del bambino come soggetto (**Berruti 2010**, *passim*). Infine, l'atmosfera diurna e pacata, anziché quella notturna e movimentata più tarda (cfr. **Mariuz 2010**), e l'aura di compìto languore dei personaggi in un sostanziale arcaismo della scena aggiungono ulteriori e più definitive perplessità sull'opinione ancora diffusa che si tratti di un'opera del Cinquecento.
Data la cura nell'esecuzione e la dimensione della tavola, appare curiosa la sua assenza in tutte le citazioni, escluso Christian von Holst che però l'attribuisce a un Granacci piuttosto tardo (1520) in base all'ipotesi che, provenendo dalla chiesa dei Santi Girolamo e Francesco alla Costa, fosse stata eseguita per una della due cappelle laterali costruite fra il 1515 e il 1520 in seguito a una ristrutturazione dell'edificio (**von Holst 1974**, p. 154; **Fantozzi 1842**, p. 614). Più sulla cronologia di esecuzione che sul luogo di provenienza l'affermazione di von Holst trova sostegno in Federico Zeri (Archivio fototeca della Fondazione Federico Zeri, n. 33973, s.d.), che l'annovera fra le opere eseguite entro il primo quarto del secolo XVI correggendo l'antica attribuzione (1963) di Bernard Berenson a Giovanni Antonio Sogliani e così confermando i già citati spazi di opinabilità in cui si muove la critica. Il breve cenno di Louis Waldman a una presenza partecipata di Ridolfo



Dopo il restauro



Prima del restauro



Prima del restauro, particolare con le montagne sullo sfondo, fotografia in falso colore



Prima del restauro, particolare con la Madonna, ridipintura sulla veste



Prima del restauro, particolare con le figure sullo sfondo

del Ghirlandaio (**Waldman 2013**, p. 95) non ha trovato riscontri nel recente restauro. Concludendo l'*iter* storico travagliato, dopo una permanenza di quasi un secolo alla Santissima Annunziata, dove Berenson la vide, pur nella citazione erronea riferita al Sogliani, nella cappella degli Sposi, oggi cappella di Santa Barbara (**Berenson 1963**, p. 200), l'opera viene ricordata da von Holst nella stessa chiesa ma nel chiostro (**von Holst 1974**, p. 154). Tra il 1974 e il 1975 pervenne all'Accademia delle Arti del Disegno, dove rimane ancora oggi con una datazione inalterata della lontana ipotesi di von Holst. Altre tre opere accompagnavano, per così dire, la nostra lunetta nella chiesa dei Santi Girolamo e Francesco in quanto, secondo il Vasari, presenti nelle stesse due cappelle di origine e attribuite erroneamente tutte a Ridolfo del Ghirlandaio: «[...] in una è San Girolamo in penitenza, molto bello; e sopra, nel mezzo tondo, una Natività di Gesù Cristo; e nell'altra, che è dirimpetto a questa, è una Nunziata; e sopra, nel mezzo tondo, Santa Maria Madalena [*sic*] che si comunica» (**Vasari 1568 ed. 1878-1885**, VI, p. 539). Attualmente la tradizione, pur se priva di



Prima del restauro, particolare con il Bambino, prima della pulitura, strati di vernice e colla



Durante il restauro, particolare con il Bambino, parziale rimozione della vernice



Durante il restauro, particolare con il Bambino, lo strato di colla messo in evidenza dalla fluorescenza indotta da radiazioni ultraviolette



Durante il restauro, particolare con il Bambino, pulitura dello strato di colla

solida documentazione, conferma il *San Girolamo penitente* (oggi in Santa Trinita), con la data improponibile scritta *in loco* di 1568 a Ridolfo (morto nel 1561), mentre dà l'*Annunciazione* a Michele Tosini, 1570 (*ibidem*) e il «mezzo tondo» con *La comunione di santa Maria Maddalena*, oscillante fra 1515 e 1525, ad Antonio del Ceraiolo; lunetta, questa, leggermente più piccola della nostra (oggi al Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi). Le discrepanze cronologiche, le varianti dimensionali e l'assenza di relazioni concettuali possono far pensare che ognuna delle opere sia stata eseguita in tempi e circostanze non strettamente legate alla costruzione delle due cappelle dei Santi Girolamo e Francesco. Anche alla luce di queste ulteriori considerazioni di ordine storico e delle già viste riflessioni di ordine stilistico appare aver fondamento la proposta di anticipare la nostra lunetta all'ultimo decennio del Quattrocento. Tra le opere date con certezza al Granacci, vissuto oltre settant'anni, viene dunque a porsi come l'esordio giovanile nella sua fase di emancipazione dal maestro Ghirlandaio. Più tarda, infatti, è la nota chiamata di Michelangelo per l'affresco della volta della Sistina fra il 1508 e il 1509 in riconoscimento di una alta professionalità, anche se non sono chiari i motivi per cui in realtà poi non vi operò. Assorbì, tuttavia, le novità introdotte dalla «maniera moderna», come ben dimostrato dalla forte rilevanza plastica data alle figure della tavola del *Riposo* di Dublino: nell'«ampio sviluppo del corpo di Maria libero nel paesaggio, e vòlto, in una monumentale torsione ad accogliere il san Giovannino pare aver visto [...] Leonardo e partecipa agli studi che, sullo stesso tema, conducevano Michelangelo nei *Tondi Pitti*, *Taddei* e *Doni*» (**Petrucci 2013**, p. 36), elementi di forte dinamismo ancora assenti nella lunetta oggi presentata. In breve, confermando la piena autografia dell'opera qui denominata *Adorazione dei pastori*, avanziamo l'ipotesi di trovarci davanti al primo Granacci, che chiude il suo Quattrocento anticipando quella capacità espressiva che si rivelerà compiutamente nel Cinquecento, anche questa volta in piena sintonia con i tempi e con il loro mutare.

Nell'Accademia delle Arti del Disegno, la lunetta era appesa a parete tramite la sua antica attaccaglia centrale. Il suo supporto, formato dall'unione di sette assi verticali in legno di pioppo dello spessore medio di 3 cm ciascuna sostenute da due traverse a coda di rondine rastremate in senso opposto e di sezione contenuta, risultava sostanzialmente planare. Il tipo di taglio e



Prima del restauro, particolare con san Giuseppe



Prima del restauro, particolare con le teste dei pastori, riflettografia a infrarossi

soprattutto la larghezza di ciascun asse ha determinato una scarsa deformazione da imbarcamento. Così, le traverse hanno svolto correttamente la loro funzione senza costrizione nei confronti del tavolato. La superficie pittorica, invece, presentava una vernice scurita attraverso la quale era possibile vedere vaste abrasioni e mancanze, ma anche vecchi restauri, particolarmente evidenti nella veste della Madonna e sul volto di san Giuseppe, di cui alcuni eseguiti direttamente sul legno di supporto. Cretti e corrosioni denunciavano un vecchio intervento di pulitura condotto con ampi gesti a ventaglio, come dimostra l'andamento dei piccoli crateri sparsi un po' ovunque. Fori di sfarfallamento di insetti xilofagi erano stati stuccati con cera che aveva intriso il colore circostante scurendolo ulteriormente.

Esaminando la tecnica di esecuzione, l'artista ha dipinto con fluidità e sicurezza. Il disegno visibile in radiazione infrarossa compone sagome tracciate con omogenea semplicità e rapidità. Sono stati sufficienti pochi tratti per rendere l'espressione dei personaggi. Perfino i ripensamenti, come quelli sulla testa del pastore a sinistra, danno il senso dell'abilità e dell'esperienza. È stata richiesta una certa maestria per costruire la prospettiva con figure che appaiono deformi se viste da un punto di vista ravvicinato, con arti e tronchi non in armonia, ma se osservati dal basso perfettamente funzionali e coerenti.

L'opera si diparte in piani, come quinte sceniche, le cui linee creano la centralità dettata dal raggio d'oro che scende dall'alto fino al Bambino in primo piano, punto da cui si riflette la luce sui personaggi intorno, schiarendo le delicate sfumature degli incarnati e i torniti panneggi. Ma l'insieme prende luminosità anche dal cielo, bianco e azzurro, un'apertura a cono della composizione. Come dimostra la documentazione in falso colore, per ottenere i riflessi più chiari nel manto della Madonna il pittore ha usato il lapislazzuli (non allo stato puro), presente anche nelle molteplici tonalità delle montagne di sfondo.

Le figurette sulle colline di sfondo sono state delineate con piccole ma precise pennellate, paragonabili a quelle nel dipinto cronologicamente successivo della *Madonna della Cintola*, 1508-1509 (**Bonsanti 1987**, pp. 10, 17), oggi nella Galleria dell'Accademia (inv. 1890 n. 1596). Nella nostra lunetta i piccoli cavalli sono ancorati a terra da una linea d'ombra dipinta con una sottile pennellata scura, mentre nel dipinto dell'Accademia il contrasto di luce è ottenuto dalla una linea chiara, quasi bianca. Del tutto simili nei due dipinti sono anche i piccoli cespugli, quasi decorativi. Per il bue e l'asinello, la descrizione si dilunga in particolari chiaroscurali che evidenziano la peluria, scoperta con la pulitura dell'opera e sottolineata dal riquadro scuro che incornicia i due animali dallo sguardo intenso, dolce, la cui espressività, portata alla luce dalla pulitura, è dovuta a una piccolissima pennellata bianca, che dà rotondità anche all'occhio.

L'uso del colore mostra una manualità che è dote di chi sapeva affrescare e dipingere in grandi formati. La pennellata liquida è stesa direttamente sulla preparazione bianca, e su questa il pittore torna delineando in un unico gesto rapidi riccioli o dettagli anatomici, del tutto simili a quelli presenti nell'opera successiva di confronto appena citata. Ma troviamo anche un chiaroscuro ben fuso, probabilmente per la presenza dell'olio nella composizione del colore, ipotesi suffragata dalle parole di Vasari, che nella vita di Granacci narra di come questi dipingesse a tempera con Ghirlandaio e in seguito a olio (**Vasari 1568, ed. 1878-1885**, V, p. 340 e *passim*). Gli 'slittamenti' di colore, ben visibili nelle maniche di san Giuseppe, sono tipici di questa tecnica e riscontrabili anche in opere di artisti fiorentini del XVI secolo.

Il panno bianco su cui è adagiato Gesù è un elemento complesso, costruito con profonde pieghe dal chiaroscuro in lapislazzuli, arricchito da una frangia che dà maggiore profondità. Il fascio di spighe su cui poggia il suo capo è realizzato con estrema semplicità: su un fondo di colore giallo, sono state tracciate poche spighe, ravvivate da piccole pennellate di luce. Il degradare della collina è dato da tenui passaggi di colore dallo scuro al chiaro che acquistano consistenza per i ciuffi d'erba che rendono meglio la tridimensionalità, poco sentita per la liquidità e trasparenza della stesura pittorica. L'architettura di color marrone che fa da quinta scenica alla figura della Madonna evidenzia la delicatezza dell'incarnato e la ricchezza dell'oro dell'aureola, più elaborata e pesante rispetto alle altre. Di fronte alla Madonna e delle stesse dimensioni, la massa dei due pastori, resi quasi con un unico colore, ma così variato nelle pieghe e nelle sfumature da non risultare pesante, dialogante con l'opposto manto blu, quasi come due cortine a incorniciare il Bambino.

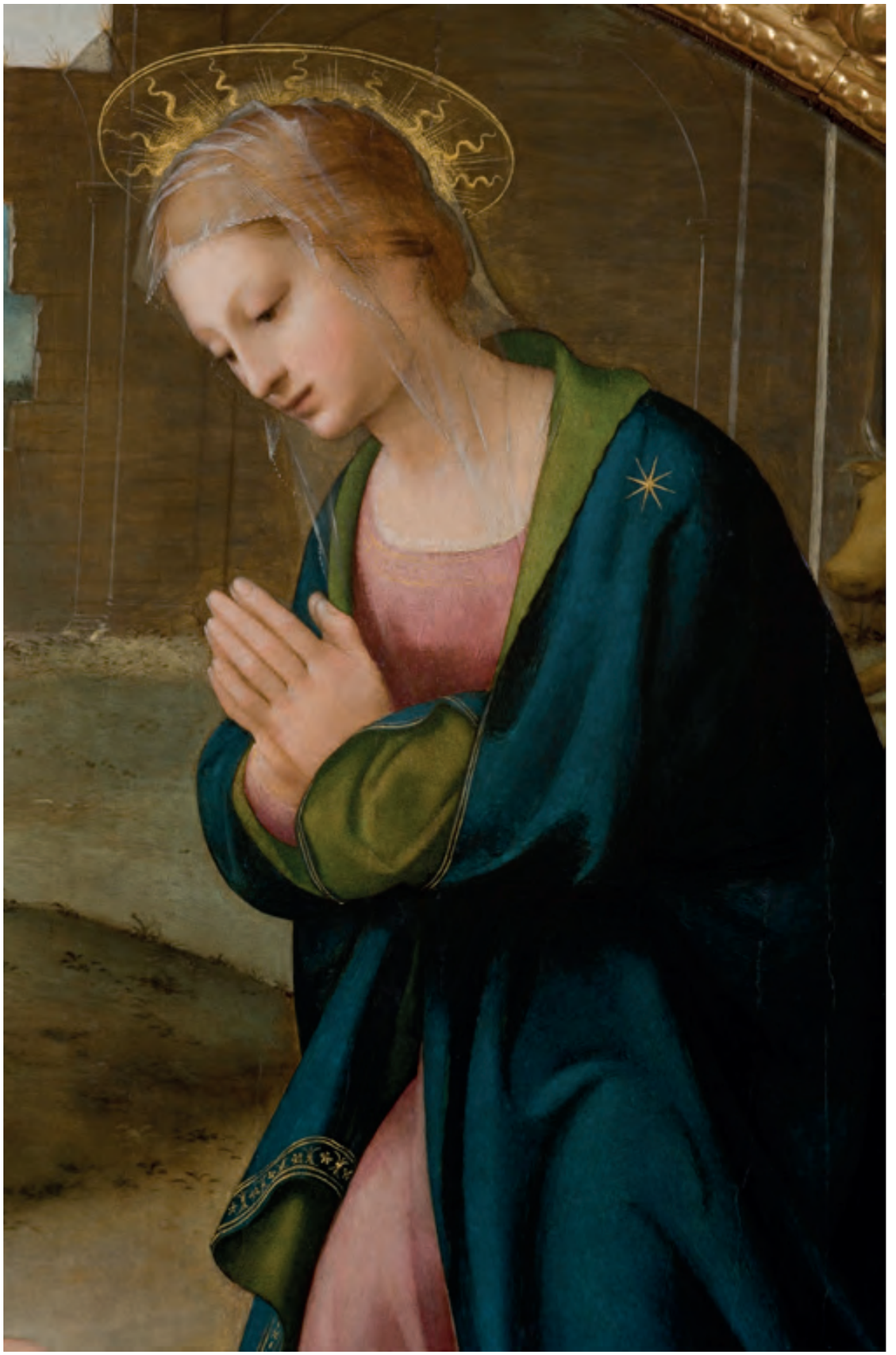
Per conoscere meglio i materiali costitutivi e lo stato di degrado sono state eseguite alcune indagini non invasive, finalizzate a supportare l'esecuzione del lavoro di restauro e, in particolare, la pulitura della

superficie cromatica. Le analisi eseguite sono quelle di Imaging (acquisizione delle immagini in luce visibile, luce radente, UV, immagini in infrarosso IR e infrarosso falso colore IRFC). Tali indagini hanno evidenziato i vecchi interventi e contribuito a capire che i materiali che si trovavano sulla superficie pittorica erano costituiti da due strati diversi tra loro, uno resinoso in esterno e l'altro di colla, utilizzata come 'patina', a immediato contatto del colore. La pulitura quindi è stata eseguita selettivamente, procedendo per strati, assottigliando inizialmente la vernice superficiale, fino ad arrivare alla sua completa rimozione e allo strato di colla che, a sua volta, determinava un filtro, un impedimento alla piena leggibilità dell'opera. La pulitura di questa colla è stata eseguita in maniera selettiva, con l'accortezza di effettuare un'operazione di riconnessione delle parti del dipinto troppo abrase e dove il colore era sottile e trasparente. È stata rimossa quindi in modo parziale, cercando di mantenere un equilibrio nella cromia. Questa delicata operazione si è resa necessaria poiché i colori non presentavano lo stesso livello conservativo, avendo anche avuto diversi trattamenti nei precedenti restauri, oltre al loro degrado naturale e diversificato. Una zona del dipinto che può esemplificare tale processo di pulitura la possiamo vedere in particolare sul Bambino. Inoltre, sono state tolte del tutto le ridipinture e i restauri pittorici alterati, mettendo in luce brani di colore originale. I fori dei tarli sono stati liberati dalla cera. Le mancanze sono state stuccate. Il restauro pittorico è stato condotto con acquerelli; in seguito la verniciatura è stata eseguita con mastice sciolto in trementina. Ultimati i ritocchi con colori a vernice si è proceduti con la verniciatura finale a spruzzo, allo scopo di impedire, per quanto possibile, il degrado dei materiali usati nel restauro.

L'opera del Granacci è incorniciata da due elementi visibilmente non congrui; quello di recupero utilizzato come appoggio nella sede espo-



Dopo il restauro, particolare con i pastori



Dopo il restauro, particolare con la Madonna

sitiva è stato separato dalla tavola e modificato per meglio fungere come alloggiamento della tavola. La cornice centinata, invece, antica e intagliata con motivi a ovuli, risultava ancorata al supporto in modo vincolante con chiodi e probabilmente colla. Presentava fessurazioni ed era distaccata dall'arco del dipinto per i ritiri dei materiali che compongono l'insieme. Due porzioni laterali rotte non erano ben salde, le mancanze erano stuccate e più strati di porporina e colori a tempera coprivano vecchie abrasioni; in molte parti era visibile il bolo sottostante. Nella parte superiore vi erano numerose mancanze del legno in prossimità dello spigolo. Anche lo strato di doratura aveva mancanze e rotture. Queste parti sono state consolidate e fermate, seguite da una rimozione di tutti i materiali soprastanti l'oro originale. Tolte le vecchie stuccature i pezzi rotti sono stati rimossi per poterli meglio posizionare e incollare. Le parti mancanti di legno sono state ricostruite. Le mancanze stuccate hanno ricevuto una doratura a guazzo. I fori di tarlo sono stati stuccati con cera dorata e sulla superficie è stato passato un leggero strato di cera a protezione. Infine, il retro del supporto è stato pulito dai residui di polvere di deposito e disinfestato chimicamente per imbibizione e inoculazione. Infine, tutte le superfici lignee sono state trattate per impregnazione con permetrina disciolta in solvente idoneo, per prevenire possibili attacchi di insetti xilofagi.

Il lungo e delicato intervento ha permesso di stabilizzare l'opera nella sua interezza e riportarla, riteniamo, assai più vicina alla sua condizione originale.

Un sentito ringraziamento a Giorgio Bonsanti e a Christian von Holst per gli importanti stimoli e contributi di riflessione e di lavoro.

Bibliografia

Von Holst 1974, pp. 153 sgg. (con bibliografia precedente); **Waldman 2013**, p. 95; Aquino in ***I dipinti della galleria Palatina*** **2014**, p. 178.

25. Produzione giapponese
Kebiki asagi odoshi hon-kozane dō-maru
(armatura composita del tipo *dō-maru* a fettucce di seta azzurra)
metà del XVII e aggiunte del XVIII secolo (elmo);
fine XV - primo quarto del XVI secolo (spallacci);
fine del XVII - primo quarto del XVIII secolo (resto del corredo)

tecnica/materiali
acciaio, oro, argento, leghe di rame, rame dorato, legno policromo, lacca, cuoio, pelle, seta, lino, canapa

dimensioni
varie

provenienza
Giappone

collocazione
Torino, Musei Reali, Armeria Reale

scheda
Mario Epifani, Francesco Civita, Tiziana Assogna, Valeria Borgialli, Alessandra Curti, Cinzia Oliva

restauro
Valeria Borgialli (supporto), Alessandra Curti (metallo, lacca), Tiziana Assogna, Cinzia Oliva (tessuto, pelle)

con la direzione di Mario Epifani

L'armatura B.53 è una delle tre armature giapponesi complete entrate a far parte delle collezioni dell'Armeria Reale di Torino entro la seconda metà dell'Ottocento. A quella acquistata dal re Carlo Alberto nel 1837, anno dell'apertura al pubblico del museo (**Tosa 2013**, p. 131), vanno infatti aggiunte le due donate dall'imperatore del Giappone Meiji a Vittorio Emanuele II rispettivamente nel 1869 e nel 1871, come attestano i documenti conservati presso l'Archivio Storico dell'Armeria Reale (ASAR, fasc. 394, 396). Una descrizione puntuale delle varie parti dell'armatura è allegata soltanto al carteggio del 1871, che consente di identificare con quest'ultima acquisizione l'armatura catalogata come B.54. L'armatura B.53 va pertanto identificata con quella arrivata dal Giappone nel 1869. Una lettera scritta dal Gabinetto particolare di Sua Maestà a Firenze il 2 marzo di quell'anno al direttore dell'Armeria, il generale Luigi Seyssel d'Aix, manifesta la volontà del re Vittorio Emanuele II di depositare nel museo «una stupenda armatura e bardatura per cavallo di cui gli veniva fatto dono da Sua Maestà l'Imperatore del Giappone e che viene usata dai comandanti supremi di quell'esercito» (ASAR, fasc. 394). L'8 marzo l'armatura, «di sorprendente bellezza», era già arrivata a Torino «in buono stato» (ASAR, fasc. 2); il direttore scriveva che essa «aumenterà ancora il lustro di quest'Armeria già cotanto ammirata dai forestieri, ed io crederei bene di far conoscere per mezzo de' pubblici fogli questo nuovo oggetto che Sua Maestà degnavasi farvi riporre a prova della sua costante sollecitudine per sempre più arricchire una delle principali curiosità di questa città, smentendo così le assurde voci che i nemici dell'attuale ordine di cose ad arte spargono essere intenzione del Governo di trasportare alla nuova capitale una tanto preziosa collezione». È evidente la preoccupazione che lo spostamento della capitale del regno da Torino a Firenze, avvenuto nel 1865, potesse avere ripercussioni anche sul sistema museale sabaudo. Luigi Seyssel d'Aix segnalava inoltre la necessità di far realizzare un cavallo «per mettere convenientemente in mostra il dono dell'imperatore giapponese». Con lettera del 19 marzo il Gabinetto particolare riportava l'autorizzazione del sovrano «a far eseguire il cavallo ed automa per por in mostra conveniente l'armatura e bardatura predette» (ASAR, fasc. 394). Il 9 giugno il generale Seyssel d'Aix, «non avendo potuto conferire colla persona che portò dal Giappone l'armatura testé pervenuta a quest'Armeria, e che vi è ritornata», scriveva di nuovo al Gabinetto particolare che «per completare la medesima quale si trova effigiata nella fotografia esistente nell'album giapponese di S.M.» era indispensabile richiedere al Giappone una «cappa, ovvero soprabito senza maniche da indossarsi sopra l'armatura», «pantaloni da riporsi sotto l'armatura delle gambe, di stoffa corrispondente alla ricchezza dell'armatura», «un pajo pantofole, o scarpe di lavoro analogo alli anzidetti pantaloni, come appare dalla fotografia» nonché «un frustino o staffile con varie striscie, che nella citata fotografia era tenuto in mano dal guerriero in vece delle sue sciabole riposte ne' rispettivi foderi» (ASAR, fasc. 2). Questi accessori compaiono nella riproduzione esistente nell'album fotografico dell'Armeria pubblicato dal direttore Luigi Avogadro di Quaregna nel 1898 (**Avogadro di Quaregna 1898**, I, tav. 46), ove l'armatura figura su manichino in piedi, in quanto evidentemente era stata abbandonata l'idea di collocarla su un cavallo; manca oggi all'appello il frustino, già assente nelle successive riproduzioni fotografiche novecentesche.

Tutte e tre le armature sono inserite nel catalogo pubblicato da Angelo Angelucci nel 1890: a quella data esse erano esposte nella sala detta Rotonda; la B.13 era esposta su cavallo, mentre la B.53 era descritta come «guerriero giapponese, a piedi, armato di tutto punto [...] simigliante per materia e per forma a quella descritta sotto il numero B.13» (**Angelucci 1890**, p. 107); all'armatura erano associate le sciabole G.359 e G.359bis, visibili anche nella fotografia del 1898. L'armatura B.54, diversamente dalle altre due, non risultava essere «composta sul modello». In effetti, le foto storiche esistenti (**Avogadro di Quaregna 1898**, I, tavv. 28 e 46) attestano l'allestimento soltanto della B.13, esposta a cavallo, e della B.53 su manichino in piedi. Già a quella data esistevano due cavalli con bardature giapponesi, quello della B.13 e l'altro (U.107) ugualmente riprodotto nell'album del 1898 (**Avogadro di Quaregna 1898**, III, tav. 198), entrambi tuttora esposti nella Rotonda. L'esposizione all'interno della sala di queste due armature giapponesi complete è confermata da alcune foto più recenti, comunque anteriori al riallestimento del 1977. Negli anni sessanta del secolo scorso maturò infatti la decisione di riformare l'allestimento storico delle tre sale che allora costituivano il museo, in conseguenza del sovraffollamento espositivo determinato dalla continuità di nuove acquisizioni fin dal tempo di Carlo Alberto: oltre a una radicale revisione dell'allestimento della galleria Beaumont, furono rimossi dalla saletta del Medagliere gli arredi storici concepiti dall'architetto Pelagio Palagi per ospitare la collezione numismatica di Carlo Alberto, al fine di recuperare spazio per l'esposizione delle armi e armature orientali (**Dondi 1977**). L'assetto storico del Medagliere è stato recuperato con il restauro concluso nel 1998; da allora la collezione



Dopo il restauro, l'armatura completa riallestita



L'allestimento ottocentesco dell'armatura nell'Armeria Reale (da Avogadro di Quaregna, Armeria Antica e Moderna di S.M. il Re d'Italia in Torino, 3 voll., Torino 1898*)*



*Prima del restauro, la corazza (*dō-maru*)*

orientale dell'Armeria è prevalentemente collocata nei depositi, salvo alcuni pezzi esposti a rotazione nella Rotonda. Il restauro dell'armatura B.53 è il preludio a una generale revisione dell'allestimento della Rotonda, che consentirà di esporre almeno i pezzi più significativi di questa collezione.
M.E.

Si tratta di un'armatura composita, cioè con parti non coeve rispetto al resto del corredo, destinata a un personaggio di rango elevato, come denotano la cura nella realizzazione, i materiali impiegati e le scelte cromatiche non usuali. Lo stile è quello delle *dō-maru* del secondo periodo *Chusei* (XIII-XVI secolo), cioè a partire dalla fine del XIV e per tutto il XV secolo, benché questa sia stata realizzata durante le prime decadi del periodo *Kinsei* (XVI-XIX secolo), con parti più antiche, come gli spallacci e l'elmo.
L'elmo è un *ko-boshi bachi kabuto*, dotato di coppo a lamelle d'acciaio con placche esterne in lastra di rame decorate a giorno con motivi floreali e boccioli di crisantemo stampati, cesellati e dorati. Sulla tesa semi-spiovente (*koma no tsuma*) è collocata la base per i *kuwagata* (corna stilizzate), decorata a giorno a motivi floreali di crisantemi e foglie e ornata da un emblema in cuoio dorato e laccato raffigurante uno *shachihoko*, figura mitica tradizionale con corpo di pesce e testa di drago. La gronda è del tipo *ko-manju jikoro*, con quattro file di lamine *kozane* in cuoio laccato e dorato, connesse da fettucce in seta blu e arancio con intreccio di seta avorio e azzurra, in stile *kebiki*; sull'ultima lama, quella inferiore, compaiono due ricorsi di nodi a croce di fettuccia di seta *hishinui* rossi (*aka*), per i quali è stata usata una tintura naturale ricavata dal fiore di *benibana* (cartamo), molto apprezzata e usuale per i corredi di alto livello. La gronda presenta anche grandi *fukigaeshi* realizzati con la continuazione delle due lame superiori, a protezione delle zone temporali, su cui è posto uno stemma (*mon*) circolare composto da rami e tre boccioli di crisantemo, gli stessi che compaiono sulle *sendan no ita*, ovvero sulle piastre mobili aggiuntive del busto. La mezza maschera (*menpō*), del tipo *resseibō*, cioè con l'espressione feroce, terrorizzante, è in acciaio laccato nero e rosso con naso mobile, cordonatura superiore in argento, mustacchi e pizzo in crine di cavallo, guardacollo a tre file di lamine *kozane* e fettucce di seta azzurra, in tono con il resto del corredo.
Gli spallacci (*ō-sode*), anteriori al corredo e orientativamente riferibili al periodo medio *Muromachi* (XV-XVI secolo), sono composti da sette file di *hon-kozane* (lamine in cuoio laccate nere e dorate) ciascuna e da fettucce di seta azzurra e arancio in stile *kebiki* che uniscono le lamine. All'interno sono presenti le *kote-suri no kawa*, ovvero porzioni di pelle usate come fodera protettiva contro l'attrito del bracciale corazzato; queste fodere sono composte da



*Prima (sotto) e durante (sopra) il restauro, i bracciali (*oda-gote*)*



*Prima (sinistra) e durante (destra) il restauro, gli spallacci (*ō-sode*)*



*Durante il restauro, l'elmo (*ko-boshi bachi kabuto*)*



Il nuovo supporto in alluminio imbottito durante il riallestimento dell'armatura in piedi

pelli dipinte e stampate con crisantemi con la corolla a dodici petali (quello imperiale ne ha sedici). La parte superiore degli spallacci, leggermente incurvata verso l'interno, era chiamata *kanmuri no ita*; nella parte interna di questa vi erano tre punti, muniti di altrettanti anelli, attraverso cui passavano le corde di sicurezza che dovevano sorreggere gli spallacci. Nella prima lama inferiore degli spallacci compaiono gli *aka-hishinui* presenti anche sulla gronda dell'elmo.

I bracciali corazzati del tipo *oda-gote* sono in maglia d'acciaio fissata su maniche in lampasso di seta operata su fondo avorio e fodera in tela di lino avorio tinta per riserva in azzurro con motivi stilizzati, con cordoncini in seta policroma *kumihimo* qui usati come legacci. Coppie di piastre scannellate e rivettate, sagomate a zucca (*hyotan-gane*) sono collocate sull'avambraccio e braccio superiore; sono inoltre presenti *kohaze* (fibbie) di regolazione ai polsi per il fissaggio al busto sulla piastra superiore dei bracciali e porzioni di tessuto e maglia di ferro per la protezione delle ascelle in corrispondenza dell'articolazione.

La corazza, del tipo *dō-maru*, è dotata di nove file di *hon-kozane* in metallo laccato nero e dorato con fettucce intrecciate in seta azzurra e arancio. Fanno parte del corredo del busto anche le *sendan no ita*, due protezioni aggiuntive fissate al busto con cordoncini di seta, che oltre alla funzione difensiva per le zone ascellari durante l'estensione delle braccia nel tiro con l'arco assolvevano anche una funzione rappresentativa della dignità cavalleresca, in quanto su di esse spesso venivano riprodotti i *mon* della famiglia di appartenenza, in questo caso identici a quelli che compaiono sui *fukigaeshi* dell'elmo, qui riferibili a una famiglia non identificata. Il colletto imbottito è rinforzato all'interno da lamine esagonali in ferro e rivestito in lampasso di seta operata con inserti in tela di lana marrone ricamata e decorazioni in seta azzurra, profilato da *ruches* in *crêpe de Chine* rossa e avorio, di chiara ispirazione occidentale. Sul petto compaiono due anelli in rame dorato con perno e base a rondella a profilo di crisantemo e una piccola scarsella, fissata sul lato sinistro nella parte inferiore del busto, da usarsi come contenitore per piccole emergenze. Qui sono anche collegati con fettucce di seta otto *kusazuri* (scarselloni e batticulo), composti ciascuno da cinque file di lamine *hon-kozane* come le altre presenti nel corredo. Queste protezioni dovevano proteggere il ventre anche durante il movimento. Le fettucce di seta presenti sono in sintonia per colore e stile con il resto del corredo.

Concludono il corredo un cosciale (*haidate*) e un paio di schinieri (*shino-suneate*) in linea con il corredo. Gli *haidate* sono composti da una sorta di grembiule diviso in due parti a protezione di ciascuno degli arti inferiori; un cappio posto sulla bordura superiore, dalla quale poi si dipartono i legacci per il fissaggio in vita, serviva come anello di passaggio di un ulteriore passante che veniva legato di traverso sul busto allo sco-

po di sorreggere meglio il cosciale. La parte anteriore è composta da una parte superiore in lampasso di seta operato, profilato in pelle stampata e dipinta, alla quale sono fissate quattro file di protezioni a lamine *hon-kozane* connesse da fettucce di seta analoghe alle altre del corredo e da una quinta fila inferiore, divisa in tre sezioni; quest'ultima fila, come la gronda dell'elmo precedentemente descritta, termina con due ricorsi di nodi a croce di fettuccia in seta rossa (*aka-hishinui*). Gli schinieri, del tipo *shino-suneate*, sono realizzati in tessuto con applicazioni in maglia d'acciaio laccato con inserti verticali in metallo laccato e dorato, rivestimenti laterali in lampasso di seta operato e parte superiore in pelle dipinta rivestita in tela di lana marrone ricamata con fili ritorti in seta verde (*hishinui*) che profilano le piastre esagonali in acciaio (*kikko*), fodera in tela di cotone azzurra e profili in *ruches* di *crêpe de Chine* rossa, avorio e blu.
L'armatura è corredata da una gonna-pantalone tradizionale, del tipo corto al ginocchio (*ko-bakama*) in lampasso di seta operato su fondo blu e viola, fodera in *taffetas* verde con decori a fogliami e figure stilizzate ripetute, con chiusura anteriore mediante nastri in tessuto e arricciatura al ginocchio mediante cordoncino passante.
F.C.

L'armatura presentava un avanzato degrado generale causato in primo luogo dalle caratteristiche stesse del manufatto e dalle sue tecniche di esecuzione. La presenza e l'assemblaggio di materiali eterogenei (metallo, tessuto, cuoio, doratura, lacca ecc.), diversi sia per caratteristiche morfologiche che per comportamento alle sollecitazioni esterne, è di certo la causa primaria della fragilità del manufatto e delle sue precarie condizioni meccaniche. Ciò che compone e unisce le varie parti dell'armatura sono le fettucce di seta policrome; esse permettono la flessibilità della struttura grazie all'intreccio e alla sovrapposizione consentono alle *kozane* di muoversi e articolarsi fra di loro, ma al contempo ne sono la componente più fragile. Si può affermare che la caratteristica peculiare di questo manufatto sta nel fatto che il tessuto, più delicato, sostiene il metallo o il cuoio, materiali di protezione più resistenti.
Un ulteriore elemento di degrado è rappresentato dal vecchio allestimento dell'armatura, ancora in uso cinquant'anni fa: la prolungata esposizione alla luce e agli agenti inquinanti ha prodotto un generale decadimento chimico-fisico delle fibre, con un viraggio anche importante dei colori originali delle tinture e un conseguente indebolimento dal punto di vista meccanico, che ha prodotto lacerazioni e lacune che col tempo hanno compromesso la tenuta dei singoli pezzi. Lo stesso vale per le componenti metalliche (ferro, acciaio, rame e leghe), che si sono alterate con ossidazione superficiale dovuta all'esposizione ad agenti inquinanti e umidità non controllata. Tutta l'armatura appariva assai impolverata, con veri e propri depositi di polvere unta e grassa che sono penetrati all'interno delle fibre, spesso alterandone il colore irreversibilmente e accelerando quei fenomeni di micro-abrasione che causano rotture e conseguenti micro-lacerazioni. I depositi di polvere sono inoltre un fattore di degrado importante sulle superfici metalliche e laccate perché contribuiscono a trattenere l'umidità e quindi a favorire l'alterazione chimica tipica di materiali così instabili. Inoltre, l'esposizione dell'armatura in posizione verticale, senza un adeguato supporto interno che sostenesse e distribuisse in modo equilibrato tutto il peso dei singoli pezzi, ha contribuito al degrado generale, deformando la struttura della corazza e alterando la simmetria generale dell'armatura.
Vanno segnalati una serie di precedenti interventi di restauro, condotti in modo sommario e con metodologie ora non più adeguate, che hanno ulteriormente degradato e indebolito il materiale tessile, in particolare sugli schinieri e sui pantaloni, dove i tessuti sono stati incollati direttamente su toppe in tela di lino, probabilmente con resine sintetiche che nel tempo si sono deteriorate, perdendo di elasticità e producendo una serie di nuove lacerazioni e lacune nel tessuto in seta. I pantaloni presentavano una situazione meccanica molto compromessa, con vistose mancanze e una serie di rammendi, anche grossolani, eseguiti direttamente attraverso la fodera in seta verde.
Le parti dell'armatura erano depositate nei locali di riserva del museo da decenni. Lo scopo principale dell'intervento era di permettere al manufatto di poter essere esposto nuovamente nella Rotonda dell'Armeria Reale in modo adeguato, tenendo conto sia dei suoi precedenti allestimenti, sia delle attuali esigenze conservative e di movimentazione. Trattandosi di un museo fortemente connotato dalle caratteristiche ambientali consolidatesi nel corso dell'Ottocento, la scelta è andata in direzione di un recupero dell'allestimento documentato dalle foto storiche, che attestano l'esposizione dell'armatura su manichino in piedi. Non potendo più utilizzare il manichino originale, ormai deteriorato, si è scelto di realizzare un nuovo supporto che permettesse alle singole parti di essere sostenute evitando ai filati in seta di essere sollecitati dal peso delle *kozane*.
Sia le parti metalliche e in cuoio che i tessuti sono stati sottoposti a pulitura e consolidamento, prima di essere collocate sul nuovo supporto in alluminio, costituito da uno scheletro in tubolare poggiato su un piedistallo munito di ruote. Alla struttura base sono applicati dei listelli sagomati e distribuiti in modo da sostenere il peso delle *kozane* e della corazza senza gravare sulle fettucce in seta. Il supporto imbottito con materiali inerti è leggero e facilmente smontabile, e permette all'opera di essere esposta sia nella posizione eretta che in quella seduta; verrà inoltre utilizzato per eventuali spostamenti in occasioni di prestiti per esposizioni temporanee.
T.A., V.B., A.C., C.O.



*Dopo il restauro, la gonna pantalone (*ko-bakama*)*

Bibliografia
Angelucci 1890; **Avogadro di Quaregna 1898**; **Dondi 1977**, pp. 98-101; Dondi in ***L'Armeria Reale di Torino* 2001**, n. 104; Dondi in ***Ferro, oro, pietre preziose* 2001**, n. 36; **Tosa 2013**, pp. 125-138.

26. Pietro di Cristofano Vannucci, detto il Perugino
(Città della Pieve, Perugia, 1450 ca - Fontignano, Perugia, 1523)
Crocifissione con la Vergine e san Girolamo
primi anni del XVI secolo (tra il 1496 e il 1503)

tecnica/materiali
tempera e olio su tavola

dimensioni
282 × 172 cm

provenienza
Firenze, convento di San Girolamo delle Poverine Ingesuate; Galleria dell'Accademia; sala capitolare dell'ex convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi; Palazzo Pitti, depositi; Cenacolo di San Salvi

collocazione
Firenze, Cenacolo di Fuligno (inv. 1890 n. 8370)

scheda
Brunella Teodori

restauro
Restauro Dipinti Studio 4 s.r.l., Firenze

con la direzione di Brunella Teodori

indagini
indagini stratigrafiche: Susanna Bracci, Donata Magrini (ICVBC-Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali del CNR-Consiglio Nazionale delle Ricerche di Firenze); indagine FORS: Bruno Radicati (CNR di Firenze)

Il grande dipinto centinato del Cenacolo di Fuligno a Firenze, racchiuso in una cornice rettangolare ottocentesca, è ricordato per la prima volta nel 1755 come opera del Perugino nel convento fiorentino di San Girolamo delle Poverine Ingesuate (**Richa 1755**, p. 301), menzionato sull'altare maggiore della chiesa con grandi elogi: «All'Altar grande Pietro Perugino da quel gran Maestro, che era, dipinse Gesù Crocifisso con Maria, e San Girolamo in piedi, e sì viva espressione di affetti, e di membra così bene intese, ardisco dire, che non ravviseremo in tante belle opere di quest'artefice, graziosa veduta facendo anche il leone, che accarezza S. Girolamo». La chiesa era stata dedicata al santo nel 1528 (**Richa 1755**, p. 301), precedentemente a quella data è stata quindi ipotizzata una diversa collocazione dell'opera all'interno del convento delle suore agostiniane (J. Rogers Mariotti in ***Perugino a Firenze* 2005**, p. 118), il cui ordine era comunque legato a san Girolamo fin dalla sua istituzione nel secolo XIV: il santo compare infatti a destra del Crocifisso, con la consueta iconografia di eremita nel deserto affiancato da un leone, mentre alla sua sinistra è visibile la Vergine. Fin dagli anni Settanta del Quattrocento Perugino aveva avuto rapporti di committenza con gli Ingesuati, ordine fondato nel 1355 dal senese Giovanni Colombini che a Firenze aveva sede nel convento di San Giusto alle Mura, fuori dalla Porta a Pinti, non più esistente (sua cugina Caterina aveva dato invece avvio alla costruzione del convento femminile): per quel monastero aveva già eseguito affreschi, perduti, e diversi dipinti, ora conservati agli Uffizi (*Crocifissione*, *Orazione nell'orto*, *Pietà*) (**Cecchi 1984**).



Prima del restauro

A seguito della soppressione napoleonica del convento, divenuto poi caserma Cesare de Laugier (situata ora tra il Lungarno della Zecca Vecchia e via Tripoli), il dipinto pervenne nel 1808 alla Galleria dell'Accademia, dove fu corredato dell'attuale cornice e rimase fino al 1864, per essere poi trasferito nel 1922 nel 'Museo del Perugino' istituito allora nella sala capitolare dell'ex convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, attuale Liceo Michelangelo (J. Rogers Mariotti in ***Perugino a Firenze* 2005**, p. 118). La pala era posta quindi accanto allo splendido affresco con la *Crocifissione e santi*, eseguito dallo stesso Perugino nel convento cistercense tra il 1493 e il 1496 per volere di Dionigi e Giovanna Pucci: l'accostamento era quanto mai pertinente vista la contiguità stilistica e cronologica tra le due opere. Dopo un breve trasferimento nei depositi degli Uffizi nel 1944, tornò in quel luogo dove subì i danni dell'alluvione del 1966.
Eseguiti i primi interventi di fermatura del colore e di risanamento del supporto ligneo nei laboratori della Fortezza da Basso, l'opera fu riconsegnata alla Soprintendenza (depositi di Palazzo Pitti) e successivamente oggetto nel 1994 di un restauro consistente in una parziale pulitura della superficie pittorica, a seguito del quale fu esposta in mostra alla Galleria Palatina (M. Seroni in ***Capolavori sconosciuti* 1995**, pp. 24-25, A. Tartuferi in ***Capolavori sconosciuti* 1995**, p. 24). Dopo una permanenza nel Museo del Cenacolo di San Salvi, dal 2005 ha avuto una nuova collocazione nel Cenacolo di Fuligno, che conserva l'affresco con l'*Ultima Cena* eseguito dal Perugino alla fine degli anni Settanta (**Padovani 2005**), allestito da allora come museo del peruginismo a Firenze (Caterina **Proto Pisani 2009**, p.22).

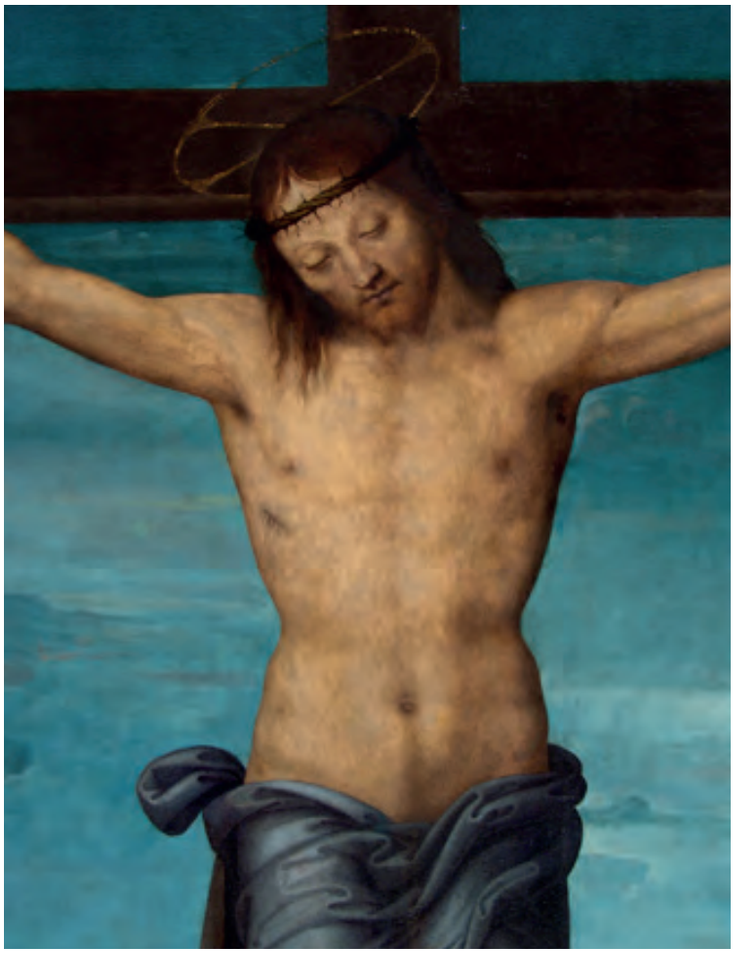
Dopo i danni dell'alluvione e a vent'anni di distanza dall'ultimo intervento, il dipinto si presentava in discrete condizioni conservative ma con una pulitura non approfondita, dal momento che il precedente restauro aveva rimosso la vernice ingiallita presente sulla superficie ma non la sottostante patina grigiastra, dovuta a vecchie vernici e patinature, non originali, sotto le quali erano visibili antiche ridipinture. La presenza di tali materiali eterogenei sulla cromia originale, insieme all'alterazione e all'invecchiamento dell'ultimo restauro pittorico (eseguito su una pulitura di tipo intermedio), offuscava notevolmente la luminosità dei toni cromatici impedendo una corretta lettura dell'immagine. Il restauro proposto era pertanto motivato dalla necessità di completare la pulitura e la revisione estetica del dipinto, e contestualmente effettuare un nuovo controllo conservativo viste le gravi vicende del suo passato; era inoltre necessario intervenire anche sulla cornice ottocentesca, che presentava sollevamenti del colore e mancanze della doratura a foglia, ripassate con porporina.



Dopo il restauro



Durante il restauro, particolare con il Crocifisso, pulitura



Dopo il restauro, particolare con il Crocifisso

L'attuale intervento di restauro è stato preceduto e supportato da una preliminare campagna di indagini, finalizzate ad approfondire gli aspetti tecnici e conservativi della pala d'altare. Con la fluorescenza UV sono stati rilevati i residui di vernice alterata, fortemente disomogenei, e gli estesi interventi di integrazione pittorica presenti soprattutto nella parte inferiore del dipinto, interessata dall'alluvione. L'infrarosso in bianco e nero (IRBN) ha confermato la presenza in basso di grandi lacune e di una grossa bruciatura di candela, a sinistra del volto di san Girolamo, oltre alla maestria tecnica della esecuzione pittorica, con sicura impostazione del disegno. Con l'infrarosso falso colore (IRFC) e con la spettroscopia di riflettanza con fibre ottiche (FORS), sono stati individuati la gamma cromatica e i pigmenti utilizzati dal pittore: bianco di piombo, azzurrite, terre di Siena e ombra bruciate, ocre gialla e rossa, giallo di piombo e stagno, cinabro, lacca rossa, terra verde e, forse, malachite e verderame.

Al termine delle indagini diagnostiche sono stati realizzati numerosi saggi di pulitura che hanno confermato la presenza di diversi strati non originali, soprastanti antiche ridipinture, rimossi successivamente mediante assottigliamento graduale: la calibrata pulitura così effettuata ha rivelato una pittura limpida e cristallina che le patine alterate avevano notevolmente modificato nella cromia. Successivamente si è proceduto alla revisione di tutte le stuccature effettuate in passato e al necessario nuovo restauro pittorico, a selezione cromatica, delle grandi lacune della parte inferiore del dipinto, facilmente ricostruibili in quanto non riguardanti parti figurative: il nuovo intervento di integrazione pittorica si è reso necessario perché quello eseguito nel 1994 era ormai dissonante con il livello cromatico acquisito dal dipinto dopo la pulitura. Si è anche proceduto al recupero dell'aureola dorata originale della Vergine, di cui erano visibili tracce sottostanti la ridipintura visibile prima del restauro, recuperandone l'inclinazione originaria più in linea con l'impostazione del volto. Anche la cornice lignea ottocentesca è stata oggetto di interventi di pulitura e ridoratura delle mancanze, con oro in foglia della stessa caratura di quella originale.

Il restauro così effettuato ha restituito piena leggibilità all'opera fornendo nuovi strumenti critici allo studio. È emerso infatti indubitabilmente il carattere omogeneo e di alta qualità della sua raffinata esecuzione, giocata su preziose trasparenze e disegno impeccabile, nonché l'intenso lirismo proprio del periodo di realizzazione dei capolavori dell'artista umbro, elementi che ci consentono di confermarne la piena autografia. In passato la critica non aveva mai messo in discussione la paternità dell'opera da parte del Perugino, limitandosi in genere a ripetere il luogo comune della sua esecuzione nel periodo di decadenza con ripetizione di modelli già utilizzati (**Mancini 2004**, p.131). Di recente però è stata messa in dubbio, ipotizzando una larga partecipazione della bottega e la collaborazione di aiuti, come il pistoiese Gerino Gerini, e la sua tarda esecuzione (J. Rogers Mari-



Dopo il restauro, particolare con la Vergine



Dopo il restauro, particolare con san Girolamo

otti, in ***Perugino a Firenze*** **2005**, p.118). Fa eccezione in questo contesto quanto affermato da Angelo Tartuferi (in ***Capolavori sconosciuti*** **1995**, p. 24), che ne ha ribadito la qualità e la più precoce realizzazione nel periodo fiorentino di massimo successo, quello appunto di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, individuando l'opera come precedente ideale della *Crocifissione* di Raffaello per Città di Castello (1503) più che della *Crocifissione Chigi* per Sant'Agostino a Siena (1503-1505), spesso menzionata a confronto. Concordando con questa analisi, si può confermare quindi una datazione tra il 1496 e il 1503, già in passato indicata dalla critica (tra gli altri, **Castellaneta, Camesasca, 1969**, p. 106).

L'opera è infatti testimonianza altissima della più alta ispirazione del Perugino e di quel suo patetismo e purismo «di marca savonaroliana» che emerge dall'intensità commossa e piena di *pathos* dei suoi personaggi, il Cristo esangue e livido, la Vergine dolente dal volto rigato di lacrime, il san Girolamo ispirato e intenso. Essi sono certamente derivati o rielaborati da cartoni e disegni già utilizzati, come era prassi nell'organizzata bottega del pittore che doveva rispondere a tante committenze in contemporanea (**Garibaldi 2004**; F. Todini, in ***Perugino a Firenze*** **2005**), in particolare la Vergine, identica a quella di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, ma anche il volto di san Girolamo, vicino al quello di san Benedetto, e lo stesso Crocifisso, assimilabile a quel modello, ma rimangono protagonisti assoluti e dolenti del tragico evento raffigurato, non banali repliche. Come nei momenti più alti del Perugino, i personaggi sono inoltre posti in comunione con lo splendido paesaggio atmosferico che fa da cassa di risonanza dei loro sentimenti, ambientazione naturale che qui mostra accentuazioni più drammatiche e aspre rispetto al quieto paesaggio umbro di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e architetture decisamente nordiche e inusuali nella sua pittura.

Un linguaggio figurativo 'classico' che ebbe appunto un gran successo nel turbolento mondo





Prima e dopo il restauro, particolare con il volto della Vergine



Durante il restauro, particolare con i piedi della Vergine, stuccatura



Dopo il restauro, particolare con il paesaggio



Prima e dopo il restauro, particolare con il volto di san Girolamo

fiorentino della fine del Quattrocento, rappresentando una netta cesura rispetto alle intellettualistiche tendenze della precedente età laurenziana, tanto che si può affermare che per almeno un trentennio Pietro Perugino fu tra i pittori più importanti di Firenze (C. Acidini, in ***Le Pérugin maître de Raphaël*** **2014**) e che «intorno all'anno 1500 la Koinè pittorica italiana doveva al Perugino più che a qualsiasi altro» (A. Paolucci in ***Perugino a Firenze*** **2005**, pp. 7-8). Grande fu in quegli anni il successo nazionale e internazionale del «divin pittore» e della sua bottega fiorentina in via Sant'Egidio – aperta dal 1586 al 1511 e mantenuta insieme a quella perugina – e il proliferare delle richieste da ogni parte, tanto che lo stesso Vasari, che non lo amava (Paolucci in ***Perugino il divin pittore*** **2004**, pp. 7-8), fu costretto ad ammettere che «de l'opre sue s'empié non solo Fiorenza et Italia, ma la Francia, la Spagna e molti altri paesi dove elle furono mandate [...]venute le cose sue in riputazione e pregio grandissimo [...] guadagnò molte ricchezze, et in Fiorenza murò e comprò case». Anche la *Crocifissione* delle Ingesuate, quindi – opera forse poco valutata dal vero, vista la sua provenienza da un convento di clausura e poi la permanenza in depositi o in luoghi poco visibili – dovette concorrere al consolidamento della fama dell'artista nel periodo delle sue realizzazioni più alte, prima che l'insuccesso fiorentino della grande ancona della Santissima Annunziata (1507), dove è evidente l'ampio utilizzo di cartoni ripetitivi e di una stanca bottega, lo costringesse al ritorno all'ambiente natio dove la sua fama non si era mai oscurata, in un mutato momento storico quando la sua pittura era ormai stata superata dalle novità michelangiolesche.

Bibliografia

Richa 1755, I, parte II, p. 301; **Castellaneta, Camesasca 1969**, p. 106; **Mancini 2004**, pp. 131, 133; M. Seroni, in ***Perugino a Firenze*** **2005**, p. 24-25; A. Tartuferi, in ***Perugino a Firenze*** **2005**, p. 24; J. Rogers Mariotti, in ***Perugino a Firenze*** **2005**, p. 118-119 (con bibliografia precedente); **Proto Pisani 2009**, p. 22.

27. Antoine de Lonhy (bottega di)
(attivo in Borgogna, Linguadoca, Catalogna, Savoia, Piemonte e Valle d'Aosta dal 1446 al 1490 ca)
Polittico della Natività
(*Sant'Eldrado con il committente Andrea Provana*, *Natività*, *Sant'Arnulfo*, registro principale; *San Pietro*, *Resurrezione*, *San Paolo*, registro superiore)
1500 ca

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola

dimensioni
193 × 280 × 22 cm (con cornice);
183 × 242 cm (senza cornice)

provenienza
Novalesa (Torino), chiesa abbaziale

collocazione
Novalesa (Torino), chiesa parrocchiale di Santo Stefano

scheda
Valeria Moratti

restauro
Doneux e Soci s.c.r.l., Torino
con la direzione di Valeria Moratti

indagini
Thierry Radelet

Il polittico, composto da tre pannelli verticali in legno di noce, su cui sono dipinte a tempera e oro sei scene suddivise in due registri, raffigura al centro del registro principale una *Natività* affiancata dalle raffigurazioni di due santi vescovi, *Sant'Eldrado con il committente Andrea Provana* (a sinistra) e *Sant'Arnulfo* (a destra); nel registro superiore la scena della nascita è sormontata dall'episodio della *Resurrezione di Cristo* con ai lati *San Pietro* (a sinistra) e *San Paolo* (a destra), individuati dai rispettivi tradizionali attributi iconografici. Sullo sfondo della *Resurrezione* sono rappresentati simultaneamente gli episodi evangelici successivi fino all'*Apparizione in Emmaus*, mentre in quello della *Natività* si riconoscono la profetessa Anna e Zaccaria che preannunciano la vita e la morte di Gesù.
Una predella decorata da episodi connessi con le scene principali, secondo la prassi figurativa dei polittici, doveva chiudere le tavole sul lato inferiore; già assente nelle fotografie scattate sul finire dell'Ottocento, essa è stata sostituita da una base di limitata altezza, quasi un accenno di predella, con specchiature campite di colore pieno al momento del restauro della cornice monumentale che racchiude le tavole. Quest'ultima, secondo il modello tipologico quattrocentesco di area piemontese, è costituita da colonnine che tripartiscono gli spazi e che sostengono archi ribassati decorati da foglioline, traforo ad archetti e guglie; come dimostra il confronto con l'immagine del polittico precedente al restauro eseguito da Venceslao Bigoni nel 1904 (**di Macco 1988**, p. 456, fig. 4) e secondo quanto confermano le indagini condotte in occasione dell'attuale intervento, essa è stata completamente rigessata e ridorata con l'aggiunta di guglie e particolari decorativi e l'eliminazione di altri elementi dal restauratore modenese, solitamente molto attento al recupero e allo studio filologico delle cornici tardogotiche (**Caldera 2015**, pp. 186-187). Stante il riscontro, preventivo al restauro, da parte di Bigoni di un discreto stato di conservazione – nella sua relazione del 11 settembre 1903 riferisce che «la cornice di stile gotico e abbastanza conservata, ma è mancante della base e delle gulietete superiori» (Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Torino, Archivio Storico, *Novalesa*, *Chiesa parrocchiale di Santo Stefano*, fasc. 368; **di Macco 1988**, p. 449, nota 42) – s'ipotizza che questa cornice abbia sostituito in tempi di *revival* gotico una cornice di foggia differente, senza parti decorate ad archetti ma con listelli continui di forma centinata: conduce a quest'ipotesi l'osservazione che la parte alta delle tavole di entrambi i registri sia trattata in modo più corsivo, risultando priva di preparazione e dipinta in epoca non coeva con un azzurro pieno, verosimilmente per fornire uno sfondo a quella attuale traforata. Analoga osservazione si può evidenziare sui margini laterali e inferiori di ogni scena, rafforzando l'ipotesi della presenza di una carpenteria precedente.
Il polittico trovava posto nella chiesa dell'abbazia benedettina di Novalesa ai piedi del Moncenisio in valle di Susa e la sua realizzazione risale alla committenza dei Provana di Leinì, che in qualità di amministratori e abati commendatari del cenobio realizzarono consistenti lavori nella chiesa a partire dal 1480 (**Mossetti 1985**, pp. 67-79 e 1988, pp. 219-232, 221-222). Dopo la soppressione dell'abbazia per effetto della legge Rattazzi nel 1855 e le conseguenti trasformazioni a uso laico del complesso, l'opera fu assegnata, con altri dipinti, alla parrocchia di Santo Stefano nel borgo di Novalesa: così dal primo altare sinistro della chiesa abbaziale fu trasferita, definitivamente nel 1905, sull'altare laterale intitolato alla Madonna del Carmine e a Sant'Antonio e posta all'interno di una macchina barocca risalente alla ricostruzione dell'edificio operata intorno all'ultimo quarto del Seicento (**di Macco 1988**, pp. 433-441; **Ruffino 2000**, pp. 73-74 e 79-80). In quell'occasione le tavole, visto l'avanzato deterioramento di molte parti, come riferiscono le testimonianze d'archivio di quell'epoca, furono sottoposte a restauro da Bigoni il quale, nella già citata relazione, riferisce la necessità «pel mantenimento della pittura», che va staccandosi, «di fermare tutte le parti di colore mosso, rimettere l'imprimitura alla tavola nei luoghi dove è caduta unitamente al colore per formar appoggio ai labbri dell'imprimitura originale e raccordarle poi al dipinto con colori a tempera» e di «togliere diversi tacconi che furono messi in vari punti del quadro»; riguardo al retro riporta che «le tavole per armatura hanno due grosse traverse le quali ben poco servono, quindi necessita armarle»: infatti, per mantenere unite le tavole, farà applicare quattro barre metalliche, piuttosto massicce ma allo stato attuale ancora in grado di svolgere il loro compito.
Il restauratore Bigoni, che godeva della fiducia dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti ma non del Ministero, fu seguito con grande attenzione (**di Macco 1988**, p. 449 nota 42, p. 450 nota 43) e i suoi interventi, eseguiti *in primis* sui dipinti su tela della Novalesa e poi sul polittico, ebbero la sorveglianza di Alessandro Baudi di Vesme, direttore della Pinacoteca di Torino: le immagini del prima e del dopo, rispettivamente conservate presso l'archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Torino e presso quello dell'ex Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici del Piemonte, sono documenti importanti per testimoniare l'entità del degrado pregresso e quanto realizzato in sede di restauro. Ad esempio, gran parte del vestito di san Paolo risultava



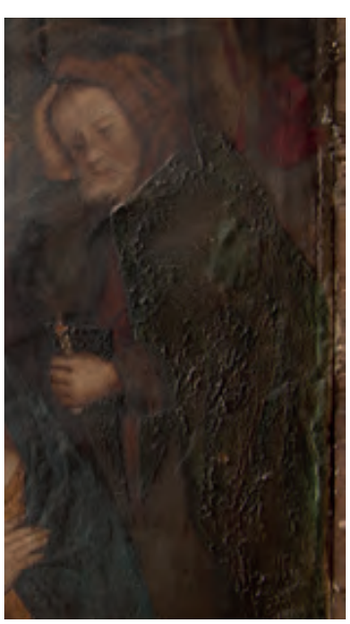
Dopo il restauro



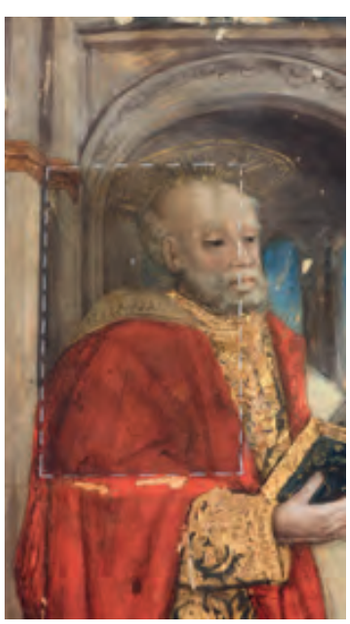
Prima del restauro



L'opera alla fine del XIX secolo



Prima del restauro, Natività, *particolare con san Giuseppe, fotografia a luce radente*



Durante il restauro, San Pietro, *particolare, pulitura*



Dopo il restauro, Sant'Arnulfo

già perduto, così come è evidente la presenza diffusa di ritocchi mal realizzati. Tuttavia è innegabile che l'esteso intervento integrativo delle tavole si debba a Bigoni: Vittorio Viale, infatti, esponendo il polittico alla mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, organizzata a Torino nel 1938, lo descrive «disgraziatamente molto ridipinto» (**Viale 1939**, pp. 126-127 e tav. 116).

Il restauro condotto dal laboratorio Doneux e Soci di Torino ha recuperato una più felice lettura dell'opera: le vernici alterate sono state eliminate, riportando alla luce le cromie originali; una pulitura di tipo 'antiquariale', come restituisce la fluorescenza ultravioletta, aveva, infatti, alleggerito soltanto le zone degli incarnati, mentre il resto delle pitture si trovavano sotto uno strato ingiallito di diverse vernici; rimuovendo i ri-



L'opera nel 1904 dopo il restauro di Venceslao Bigoni



Durante il restauro, pulitura e parziale stuccatura

tocchi che coprivano antiche cadute di colore e abrasioni, come ad esempio in buona parte dei manti azzurri di san Paolo e della Madonna e in parte delle vesti dei due santi vescovi e di san Giuseppe, è stato possibile il recupero delle zone originali limitrofe alle lacune e di altri particolari nascosti da ridipinture approssimate; sono stati eliminati, perché dipinti sopra la vernice, alcuni particolari decorativi aggiunti in un momento imprecisato: sulla tavola della *Resurrezione* le montagne sullo sfondo e sulla tavola della *Natività* le ali rosse degli angeli e una sorta di tetto di paglia sull'architettura di fondo, nonché alcuni ricami delle vesti. Probabili puliture imprudenti determinarono la perdita delle lacche, come nel caso dei manti del Cristo risorto e del committente, la cui veste ne è ormai totalmente priva, lasciando vedere il disegno di preparazione soggiacente. Il restauro, inoltre, ha restituito interessanti dati di stile: la decorazione delle tavole è stata eseguita a tempera, su una preparazione di colore chiaro e di medio spessore, con stesure più sottili su alcune campiture e più corpose in altre; in quelle più sottili traspare il disegno preparatorio che, come confermato dall'analisi a infrarosso, risulta essere stato tracciato con inchiostro dato a pennello; l'analisi dell'opera a luce diffusa ha poi permesso di evidenziare i tratteggi a pennello eseguiti per ombreggiare il panneggio del committente, dato che porta a ipotizzare come originariamente fossero coperti da un pigmento oggi scomparso, forse una lacca. Dalle analisi a infrarosso falso-colore risulta che la tavolozza utilizzata dal pittore era costituita da pigmenti quali azzurrite per i manti ed il cielo, cinabro per i rossi, pigmenti a base di rame per i verdi e lacche.

A partire dalle ricerche di Cristina Mossetti e Giovanni Romano (**Mossetti 1985**; **Romano 1989**) il polittico è stato inserito nel *corpus* delle opere che si stavano raccogliendo intorno alla figura del Maestro della Sant'Anna, collegata al Maestro della Trinità di Torino, entrambe poi confluite nella ricostruzione dell'attività di Antoine de Lonhy nel Ducato di Savoia. Sull'artista, negli ultimi quarant'anni, sono state condotte approfondite ricerche che ne hanno ricostruito la personalità artistica: nel 1972 Charles Sterling avvicina alla *Trinità* del Museo Civico di Torino un gruppo di dipinti presenti nel territorio piemontese-savoiardo (**Sterling 1972**); le indagini di Romano (in ***Valle di Susa*** **1977**, n. DP.3, p. 208; **Romano 1989** e **1996**) e di François **Avril** (**1989** e **1993**) portano poi all'identificazione del pittore con Antoine de Lonhy, artista originario della Borgogna che lavora a Autun (**Lorenz 1994**; **Romano 1996**), a Tolosa (**Avril 1989** e **1993**; **Lorenz 2005**) e a Barcellona non solo come pittore ma anche come miniatore, maestro di vetrate e disegnatore di ricami e che, dal 1462, si trasferirà negli Stati del duca di Savoia per affermarsi fino alla fine del secolo quale protagonista del panorama pittorico locale. Infatti, il documentato trasferimento ad Avigliana, una delle località frequentate dalla corte sabauda, lo porterà a lavorare successivamente fra Pie-



Durante il restauro, Natività*, particolare con la Madonna, pulitura*



Durante il restauro, Natività*, dopo la pulitura e in parte stuccata*



Dopo il restauro, Natività

monte, Valle d'Aosta e Savoia come dimostrano le sue numerose opere che gli studi recenti hanno via via individuato (**Avril 1989**; **Romano 1988**, **1989**, **1990**, **1996**; **Guerrini 1993**; **Elsig 1998**; **Caldera 2006**; **Barbieri 2011**).

Il dibattito critico sul polittico ha evidenziato la presenza di aiuti e la cronologia tarda. I dubbi sull'identificazione del committente fra Giorgio Provana, abate commendatario nel 1480, e Andrea Provana, investito della carica nel 1502, hanno comportato un'oscillazione cronologica fra gli anni ottanta del Quattrocento e la fine del secolo. La famiglia Provana è legata ai duchi di Savoia e al potere ecclesiastico: in particolare Andrea riveste incarichi di rilievo e, come riporta una fonte seicentesca, avrebbe fatto costruire nell'abbazia novalicense una cappella (**Mossetti 1985**, pp. 221-222), che aveva come ancona d'altare il polittico in questione. Un'attenta lettura dei dati documentari relativi a questa cappella, distrutta nelle ristrutturazioni fra il 1709 e il 1718, ha permesso a Guido Gentile di dimostrarne la preesistenza, quale antica cappella dei Santi Cosma e Damiano, detta 'delle reliquie', e di confermare, attraverso l'identificazione delle reliquie stesse, il riconoscimento del santo vescovo in abiti benedettini in sant'Eldrado e dell'altro santo vescovo in sant'Arnulfo, arcivescovo di Lione, poiché entrambi effigiati sulle testate della cassa-reliquiario in argento della seconda metà del XII secolo che si trovava sull'altare di questa cappella e che oggi è conservata presso la parrocchiale di Novalesa. Lo studioso riconosce, inoltre, nel personaggio orante presentato dal santo benedettino, il commendatario Andrea Provana, che ai primi anni del Cinquecento si rivolge per il polittico alla bottega di Antoine de Lonhy, favorendo così il prevalere del culto di Eldrado nella cappella già dedicata ai Santi Cosma e Damiano, enfatizzato anche dalla presenza del ciclo pittorico con la vita del santo testimoniata dalle fonti seicentesche (**Gentile 2004**, pp. 84-88). L'identificazione del personaggio in preghiera con Andrea Provana è confermata dallo stile dell'opera e dal simbolo araldico della vite che si ritrova nelle curiose colonnine dello scomparto in cui è raffigurato.

La scelta a favore della bottega di Antoine de Lonhy operata dall'abate Provana, che sappiamo essere in stretto rapporto con il cardinale Domenico della Rovere, l'arcivescovo di Torino promotore di un differente gusto figurativo orientato verso la Roma di Sisto IV, s'inserisce in una precisa tradizione familiare che aveva individuato la bottega del pittore borgognone come privilegiato interlocutore per le propria politica d'immagine. De Lonhy, infatti, aveva già partecipato alla campagna decorativa della chiesa abbaziale, affrescando i santi benedettini e i profeti, rispettivamente nel presbiterio e nella cappella intitolata alla Vergine, di committenza Provana (**Guerrini 1993**, pp. 163-181). Se l'identificazione dello stemma familiare nel sottarco e l'assunzione della commenda da parte di Giorgio Provana nel 1480 portano a datare tali affreschi in questo giro d'anni, la presenza di de Lonhy alla Novalesa è ben rappresentata, con la cappella solo documentata 'delle reliquie' e il polittico della *Natività* che ne ornava l'altare, anche oltre queste date, raggiungendo l'epoca del secondo abate Provana, Andrea. Le scelte operate dalle generazioni dei Provana per la Novalesa hanno avuto ricadute sul tessuto artistico valsusino, come dimostrano gli affreschi della chiesa di Foresto, opera di un diretto seguace del pittore e, più genericamente, l'influenza della sua lezione si coglie nell'attività delle botteghe dei Serra, presenti in tutta la valle e nel Pinerolese, con escursioni nella Moriana e nel Canavese.

Il disomogeneo dettato pittorico del polittico rivela un'esecuzione corale condotta, all'interno della bottega dell'anziano maestro, da più mani: se l'impianto compositivo riflette con una certa fedeltà le invenzioni di Antoine de Lonhy – il rude tipo fisico e fisionomico delle figure, i luminosi accostamenti di colore, la soluzione dei *drap d'honneur* d'oro tesi alle spalle dei santi del registro principale –, va però registrato come il suo repertorio d'immagini sia sottoposto a un processo di revisione e di aggiornamento: lo suggeriscono, per esempio, l'introduzione di ampie aperture paesistiche nella *Natività* e soprattutto nella *Resurrezione*, a diluire l'affollamento un po' claustrofobico tipico delle scene del pittore; l'esibizione di complicate quinte architettoniche che sondano,



Durante il restauro, Sant'Eldrado e Andrea Provana*, pulitura*



Dopo il restauro, Sant'Eldrado e Andrea Provana

non senza esitazioni e incertezze, le strade di una più moderna consapevolezza tridimensionale; infine, l'uso di un repertorio decorativo non più completamente gotico e già aperto al gusto dell'antico, declinato però in modo bizzarro e fantasioso (va osservata, a questo proposito, la profonda consonanza con gli ornati esibiti nelle pagine miniate dal Maestro di Giorgio di Challant). Tutto ciò lascia dunque pensare che il polittico della Novalesa sia stato compiuto con l'esteso intervento di collaboratori: il ritratto dell'abate Provana presenta stretti punti di contatto con la tavola di *San Nicola* (Susa, sacrestia del duomo), eseguita da un seguace di Antoine de Lonhy operoso già all'inizio del Cinquecento (**Bertolotto 2005**, p. 187 nota 45), alcuni visi di più intensa espressività, come quelli dei soldati nella *Resurrezione*, si ritroveranno nell'ampia produzione dei Serra, mentre il volto di sant'Arnulfo sembra già anticipare i modelli dell'area spanzottiana e defendentesca, come il *Sant'Ivo* della cattedrale di Embrun. È innegabile che, nel panorama figurativo del Piemonte sabaudo, lo spazio lasciato libero dall'uscita di scena di Antoine de Lonhy sia stato progressivamente colmato da Giovanni Martino Spanzotti e dalla sua bottega che, in parte, ne ha inoltre ereditato le preferenze nordicizzanti: l'ancona qui in esame potrebbe suggerire che questo avvicendamento nella *leadership* pittorica del Ducato sabaudo abbia comportato anche un travaso di maestranze.

Bibliografia

Viale 1939; **Mossetti 1985**, pp. 67-79; **di Macco 1988**, pp. 433-460; **Mossetti 1988**, pp. 219-232; **Avril 1989**, pp. 9-34; **Romano 1989**, pp. 35-44.; **Avril 1993**, pp. 211-212; **Guerrini 1993**, pp. 163-181; **Romano 1996**, pp. 111- 209; **Ruffino 2000**, pp. 73-89; **Gentile 2004**, pp. 73-89; **Bertolotto** 2005; Caldera in ***Napoleone e il Piemonte*** **2015**, I, pp. 174-211.

28. Ignoto scultore e orafo di area italiana
Pastorale di Pio V
XVI secolo

tecnica/materiali
avorio intagliato e scolpito e lamine d'argento incise

dimensioni
198 × 19 cm

iscrizioni
sulle lamine d'argento esterna e interna del riccio: «A G», «R 1797»

provenienza
Fano (Pesaro e Urbino), Cattedrale di Santa Maria Assunta, capitolo

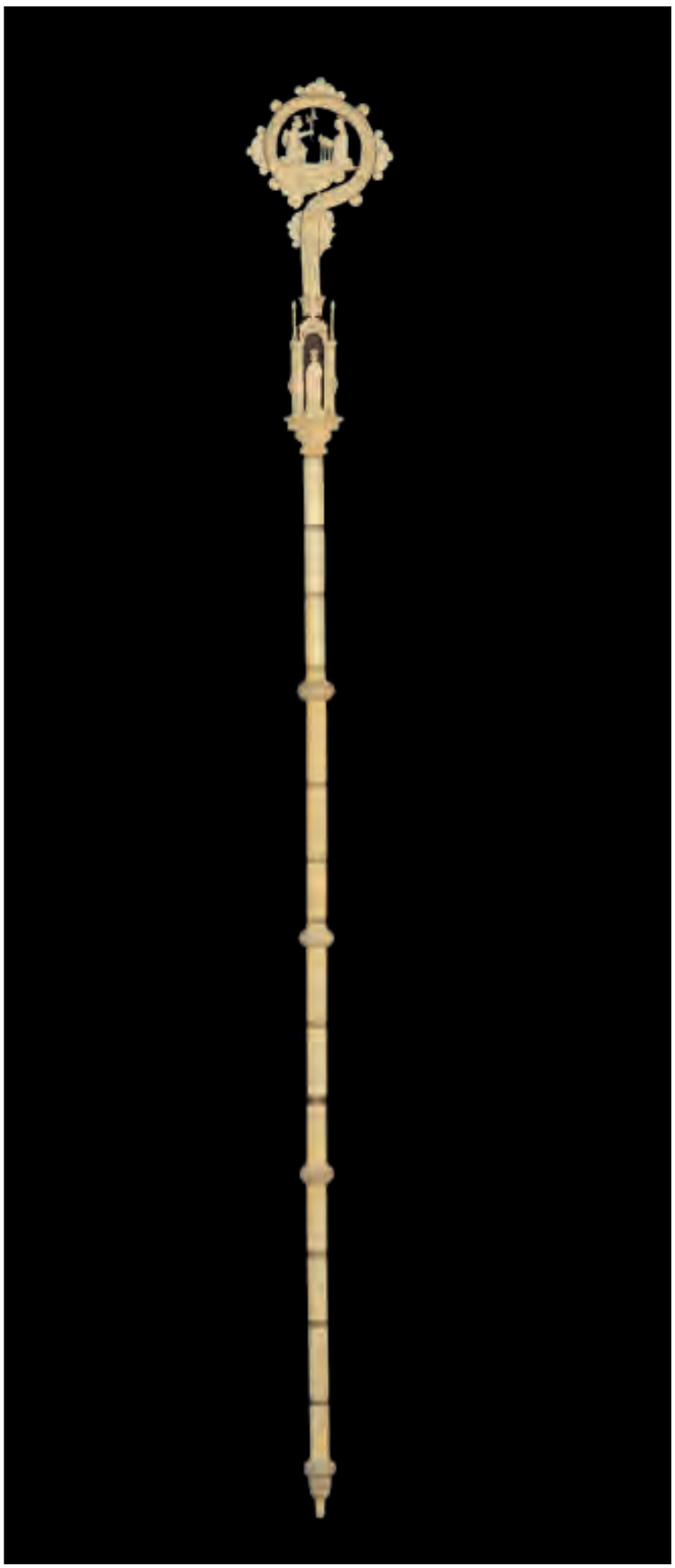
collocazione
Fano (Pesaro e Urbino), Museo Diocesano, Raccolta Museale della Diocesi di Fano, Fossombrone, Cagli, Pergola

scheda
Daniele Diotallevi

restauro
Vincenzina Tancini

con la direzione di Daniele Diotallevi

Questo pastorale viene percepito, già al primo approccio visivo, non solo come una opera di straordinaria bellezza, ma come un oggetto con un aspetto di aulica, superiore dignità, che è quasi marcata dalla corona che sovrasta le nicchie del nodo.
Oltre alla qualità del primo proprietario, papa Pio V Ghislieri, che lo aveva usato dal 1556, anno della sua consacrazione a vescovo di Sutri e di Nepi, è nella natura stessa di questo oggetto liturgico che sta la sua importanza. Infatti, nome originale di 'baculo pastorale', è insegna distintiva di vescovi, abati e badesse, e deriverebbe dall'ambiente pastorale ebraico, alludendo al potere sia giuridico sia dottrinale esercitato sui fedeli da questi 'pastori di anime'.
Dato che questo simbolo è un bastone, le forme all'inizio erano numerose, variando da aste semplici, o culminanti in un pomo, in una croce, o con terminazione a 'tau'. La foggia a 'voluta' si stabilizzò solo dopo il Mille, anche se bastoni con estremità ricurva esistevano da secoli, attestati già da un esemplare di produzione merovingia del VII secolo e già nel II secolo, e tra il IV e il V, si parla di bastoni incurvati, riferendosi ai 'bastoni da pastore'. Poi, specie nel corso del X e XI secolo, la curvatura viene sempre più accentuandosi, e il 'riccio' che ne risulta si arricchisce di figure simboliche, simbolismo già palese nella forma stessa del pastorale: la voluta con cui prendere, trattenere, o riprendere il fedele, e la punta inferiore per pungere, o meglio, stimolare. La struttura si fa più articolata, con un nodo di presa tra l'innesto ed il riccio, che a sua volta diventa più ricco con l'inserimento nella voluta di piccoli gruppi scultorei raffiguranti San Michele e il drago, l'Annunciazione (come nell'opera in oggetto), l'*Agnus Dei*, figure di santi, animali in lotta. Elementi vegetali formano o decorano il riccio, e si avvolgono lungo il fusto sino al nodo che, semplice all'inizio, sferico o poligonale che sia, diventa un'architettura, anche complessa, talvolta un tempietto, che contiene piccole statue di santi (nel nostro caso i quattro evangelisti). Strutturalmente sull'asta del pastorale, mossa da uno o più nodi (qui tre) e smontabile in più parti raccordabili per un agevole trasporto, è infilato o avvitato il riccio, mentre in basso c'è il puntale.
I materiali usati furono i più vari, scelti anche in base alla robustezza e alla preziosità: i primi erano in legno, con ricci rivestiti di metallo pregiato e gemme, poi in argento (o rame argentato oppure dorato), in avorio specialmente in età romanica e gotica, spesso in rame decorato a smalto nel XII e XIV secolo; dal Rinascimento furono impiegati solitamente rame, argento, argento dorato; presenti, anche se rari, esemplari in ferro, piombo, oro, o con ricci in corno o in cristallo.
Perfetta esemplificazione delle caratteristiche generali fin qui enunciate è il pastorale in esame.
Interamente in avorio, ad eccezione del giglio in argento che l'arcangelo Gabriele offre con la mano destra alla Madonna, mostra già nell'Annunciazione contenuta nel riccio, e nelle edicole del nodo, le indicazioni stilistiche e, potremmo dire, di origine. La Vergine annunziata e l'arcangelo annunziante, inseriti in un ambiente rinascimentale suggerito dall'inginocchiatoio-leggio in perfetta visione prospettica, possono richiamare quelli dell'*Annunciazione* di Leonardo (una tavoletta oggi al Louvre, di 14 × 59 cm), da cui il nostro artista ricava calligraficamente ogni particolare, anche la mano sinistra poggiata sul ginocchio, con l'unica variante dello spostamento del giglio nella destra. Anche nel nodo si possono vedere rimandi a modelli scultorei e architettonici fiorentini, quali le nicchie ospitanti le statue di *San Giorgio* e *San Ludovico di Tolosa* di Donatello in Orsanmichele a Firenze. Esempi che paiono quanto mai eloquenti, forse ricavati, come idea di assemblaggio, proprio dal pastorale del *San Ludovico di Tolosa*. Inoltre le quattro figurine degli evangelisti, così nobili, classicamente composte nei gesti e nelle capigliature, come nei morbidi abbigliamenti togati, ci richiamano alla mente i *Quattro santi coronati* di Nanni di Banco, appunto compresi di un'aulica dignità romana, pure essi eseguiti per una nicchia di Orsanmichele. Insomma, tutto nel pastorale pare ricondurre al raffinato ambiente artistico fiorentino, anche il perdurare, non stanco però, di tarde reminiscenze gotiche nelle esili e giottesche colonnine tortili, nei pinnacoli, nei fregi eleganti delle nicchie del nodo. L'eleganza dell'insieme, come detto, è assoluta, anche negli intagli del riccio e del fusto, nei motivi vegetali che contornano la voluta e sostengono la scena dell'Annunciazione, negli elementi globulari, ugualmente intagliati con finezza, che scandiscono i rocchi dell'asta, delineati da fasce incise, e colorate in nero.
Da questo magnifico emblema di autorità episcopale promana immediatamente il senso quasi di una vocazione, la grandezza nobile di un ministero che deve portare agli uomini la parola del Vangelo (gli evangelisti del nodo) per ricordare loro (il riccio con l'Annunciazione) la venuta del Dio che salva e redime. Rimane ora da affrontare, e meglio inquadrare un aspetto, pure questo fondamentale, e cioè perché il pastorale si trova a Fano, a quale vescovo della città appartenne, e, se possibile, quando, dove, e da chi fu eseguito.
Si sa per certo che il prezioso avorio giunse a Fano come dono del pontefice Pio V al nuovo vescovo Francesco Rusticucci, quando ne decise il trasferimento dalla diocesi di Venosa a quella di Fano come attestazione della stima che aveva di



Dopo il restauro



Dopo il restauro, particolare del riccio e del nodo



Prima del restauro



Prima e durante il restauro, particolare del riccio con l'Annunciazione





Prima del restauro, particolare del riccio



Durante il restauro, particolare del riccio, smontaggio della scena dell'Annunciazione e delle decorazioni



Durante il restauro, particolare del riccio con l'angelo dell'Annunciazione



Durante il restauro, particolare dell'asta, smontaggio



Durante il restauro, particolare del nodo con san Marco

lui, quasi come un ringraziamento per l'attività svolta come suo segretario e soprattutto un augurio per la futura attività di vescovo. A questo proposito (**Ugolini 2013**, p. 71) viene ricordato come Celestino Masetti, nella sua *Storia della Chiesa fanese*, manoscritta nella seconda metà del secolo scorso, per inquadrare compiutamente la figura del vescovo Rusticucci, scrive che «alla morte del vescovo Capilupo, Pio V chiamò il 31 gennaio 1567 il giovane vescovo di Venosa da lui avuto in amore e stima, Francesco Rusticucci, uscito di nobile famiglia fanese, illustrata da uomini preclari, e specialmente dal cardinale Girolamo collo splendore della porpora e carissima a San Pio V e ai suoi successori. Isuoi genitori furono Ludovica e Diamante Leopardi. Prese possesso della nuova sede il 20 del successivo marzo, la domenica delle Palme, accolto con ogni maggiore onoranza e accompagnato dalla più bella fama di santi ed illibati costumi e di cuore talmente generoso e tenero che nel breve episcopato di Venosa avevagli procurato il titolo di padre dei poveri, titolo datogli dal pontefice medesimo in Concistoro [con inserita una nota: "È costante tradizione che Pio V gli donasse il pastorale di avorio, di cui erasi egli stesso servito da Vescovo, opera di raro e squisito lavoro che si conserva tuttavia nel nostro Archivio Capitolare"]. Invitato nell'anno seguente al Concilio provinciale di Ravenna dal cardinale Giulio della Rovere, egli tuttoché esente per essere la chiesa di Fano immediatamente alla Santa Sede soggetta, volle tuttavia accedervi come di sua propria elezione, tutelandone però la libertà».

L'opera viene ancora puntualmente ricordata (citando **Asioli 1975**, p. 68) come «Il Pastorale (preziosissimo, tutto in avorio, finissimamente lavorato e gelosamente custodito) donato dal pontefice San Pio V».

Nonostante la cura e le attenzioni con cui era trattato e l'alta considerazione in cui fu sempre tenuto, regolarmente citato nei vari inventari (il 5 gennaio 1591 ad esempio è descritto come «pastorale d'avorio lavorato che era di Monsignor Vescovo Rusticucci», ASDF, Capitolo Cattedrale, Sagrestia, Entrate ed uscite 1591-93, cc. 1r-7r.), il pastorale a metà del Seicento fu oggetto di furto. Sempre Celestino Masetti (**Ugolini 2013**, ivi) nel suo manoscritto annota infatti che il 12 maggio 1656 al vescovo Giovanni Battista Alfieri, in visita alla cattedrale, e ai canonici con visitatori, il proposto della cattedrale e il canonico Marcolini riferiscono circa i beni rubati dalla sagrestia negli



Durante il restauro, particolare del riccio



Dopo il restauro, particolare del riccio con l'Annunciazione



Dopo il restauro, particolare del puntale



Dopo il restauro, particolare, lamina esterna con iscrizione

ultimi quattro o cinque anni. Tra questi figura «un pastorale d'avorio pontificale con la cassa donato da Pio V» confermando indirettamente ancora una volta l'attribuzione. Il pastorale fu poi, naturalmente, recuperato.

Quanto all'esecuzione del pastorale, si può ipotizzare che Pio V l'abbia commissionato o ricevuto in dono in occasione della propria consacrazione a vescovo, avvenuta nel 1556, e ritenere questa data come la più probabile per la realizzazione dell'opera, realizzazione che dovrebbe essere avvenuta, per quanto detto sopra, in qualche prestigiosa bottega fiorentina. Non possiamo però escludere l'ipotesi di una esecuzione in epoca più antica, come potrebbe risultare da alcuni degli elementi stilistici considerati, dato che potremmo anche pensare, pur senza documenti che allo stato lo

attestino, che anche per Antonio Michele Ghislieri, il futuro Pio V, potrebbe trattarsi di un dono prestigioso fattogli da qualche illustre, e magari anziano prelato.
La bellezza stessa del pastorale e la sua preziosità portarono senza dubbio a un utilizzo non infrequente, che, unito alla delicatezza del materiale costitutivo, e, forse, a qualche evento traumatico, produssero dei danni, tanto che alla fine del Settecento Antonio Gabriele Severoli, vescovo dal 1787 al 1807, commissionò un piccolo intervento di riassestamento degli elementi, specie di quelli più a rischio di distacco e perdita. Questo restauro-manutentivo fu eseguito nel 1797 da tale Fanelli, presumibilmente un orafo di Fano (ASDF, Curia Vescovile, Visite pastorali, b. 3, p. 125v), per la tenue spesa di scudi 1,20. I vari segmenti della voluta furono costretti entro due lamine d'argento (su cui a ricordo furono incise, sulla lamina esterna le lettere «A G», e su quella interna la lettera «R» e la data «1797», lettere che vanno sciolte come «A(ntonio) G(abriele)», nome di battesimo del vescovo, e «R(estauro)») e furono resi fissi i rocchi svitabili dell'asta.
Con tutta probabilità le vicissitudini del pastorale continuarono anche in epoca successiva, anche se il suo utilizzo come oggetto liturgico venne via via scemando, visto che al momento degli esami preliminari al restauro, il riccio si presentava con un filo metallico che, piuttosto precariamente, ne teneva insieme le parti. Non sappiamo in quale momento sia stato effettuato l'intervento, come ignoriamo quando nella mano dell'angelo sia stato inserito il giglio in filigrana d'argento, incompatibile anche per le dimensioni, sostituendo quello originario, sempre in avorio, di cui resta la parte inferiore dello stelo, e quando sia scomparsa l'ala sinistra.

Per quanto riguarda l'intervento di restauro effettuato per questa occasione, si è naturalmente agito secondo le indicazioni della Carta del Restauro e le norme di tutela, per arrivare come sempre al fine principale, che le stesse norme indicano, e di cui si deve tenere conto, cioè la massima e migliore fruizione possibili di ogni bene culturale da parte del pubblico. Naturalmente questa ottimale fruizione deve permettere al fruitore di comprendere completamente, o quanto più è possibile, dell'opera sottoposta a intervento di manutenzione o di restauro, che deve rispettare e mantenere la sua storia, accadimenti negativi compresi.
Anche in questo caso il restauro non è consistito, né altrimenti avrebbe potuto essere, in una ricostruzione, nel riportare l'opera alle condizioni originali, quand'anche ciò tecnicamente fosse stato possibile. In quest'ottica, per esempio, le parti mancanti delle decorazioni non sono state ricostruite, ad eccezione dei casi, minimi, in cui avevano un chiaro compito funzionale e di sostegno, e dell'ala sinistra dell'angelo, la cui mancanza rendeva la scena disarmonica. Invece il giglio in filigrana d'argento che lo stesso tiene nella mano destra, aggiunto in un precedente intervento (forse in quello del 1797?), pur incongruo per materiale e misure, non è stato sostituito da uno in avorio, non potendosi conoscere né la forma, né le dimensioni di quello originale. Sono state quindi lasciate le modifiche effettuate in precedenti interventi e di cui sono testimonianza, come le lamine d'argento intorno al riccio, anche se la curvatura dello stesso che le lamine avevano modificato è stata riportata alla forma originale; per lo stesso motivo, non è stata ripristinata la possibilità di smontare l'asta, dato che il bloccaggio delle parti stava a dimostrare la diminuita necessità di smontaggio per spostamenti, o che tale sistema si era forse dimostrato troppo fragile. Naturalmente sono stati sostituiti tutti i perni metallici con altri in avorio, non per ripristinare una situazione precedente (del resto inesistente o solo ipotizzabile), bensì per evitare i fenomeni di ossidazione che avevano macchiato l'avorio; anche un perno in legno è stato sostituito con l'avorio, in questo caso per motivi di maggiore resa meccanica. Si è cercato anche di limitare al massimo ogni possibile 'tormento' non necessario all'opera, per esempio non smontando un evangelista che era stato bloccato in maniera tale da non poter intervenire senza il rischio di danni. L'intervento sulle nicchie degli evangelisti, che ha permesso di ritrovare parti della cromia originale in lapislazzuli e oro, è consistito in un rifacimento delle parti mancanti, ma con colori ad acquerello, facilmente asportabili.
La filosofia del restauro, analiticamente documentato per ogni passaggio, è quindi consistito in interventi reversibili, rispettosi della storia dell'opera, che già hanno permesso un approfondimento delle tecniche costruttive di tale tipologia di oggetti liturgici, e ora, a operazioni concluse, permetteranno nuovi approfondimenti e analisi.



Dopo il restauro, particolare del nodo

Bibliografia
Archivio Storico Diocesano Fano (ASDF), Capitolo Cattedrale, Sagrestia, Entrate ed uscite 1591-93, cc. 1r-7r.
Archivio Storico Diocesano Fano (ASDF), Curia Vescovile, Visite pastorali, b. 3, p. 125v.
Masetti, *Storia della Chiesa fanese*, ms., seconda metà del XIX secolo; **Asioli 1975**; **Ugolini 2013**.

29. ‘Mair von Landshut’
(attivo principalmente in Baviera tra XV e XVI secolo)
Scene del martirio di san Giuda Taddeo
(*San Giuda Taddeo percosso e imprigionato*; *San Giuda Taddeo costretto ad adorare idoli*)
inizio del XVI secolo

tecnica/materiali
tecnica mista su tavola

dimensioni
San Giuda Taddeo percosso e imprigionato: 50 × 42 × 4 cm (con cornice);
41,2 × 32,4 × 0,8 cm (senza cornice)
San Giuda Taddeo costretto ad adorare idoli: 50 × 41,7 × 4 cm (con cornice);
41,5 × 32,3 × 0,8 cm (senza cornice)

provenienza
ignota

collocazione
Milano, Museo Poldi Pezzoli (invv. 1045-1046)

scheda
Stefanie Paulmichl

restauro
Carlotta Beccaria (superficie pittorica), Roberto Buda (supporto ligneo)

con la direzione di Emanuela Daffra e Federica Manoli

indagini
Letizia Bonizzoni e Marco Gargano (Dipartimento di Fisica, Università degli Studi di Milano), Giuseppe e Luciano Malcangi (Fotografia per l’Arte, Gallarate)

« INDICE GENERALE

Le due tavolette presentano episodi del martirio di un santo, raffigurato come un anziano vestito con tunica nera e mantello rosso: in una di esse il protagonista appare carponi davanti a una prigione, legato e trascinato mediante delle funi da due armati, mentre un terzo lo percuote con un bastone; nell’altra il santo viene bastonato mentre è genuflesso davanti a un tempio, all’interno del quale una colonna che sostiene un idolo pagano si frantuma e cade al suolo.

Non possediamo alcuna informazione riguardo alla committenza dei due dipinti e al luogo della loro provenienza: essi vengono descritti per la prima volta nell’*Inventario giudiziale dell’eredità di Gian Giacomo Poldi Pezzoli* (atto del notaio Rinaldo Dell’Oro, n. 5486 di Repertorio dell’Archivio Notarile di Milano, iniziato il 26 aprile 1879, Archivio di Stato di Milano, consultato in fotocopia presso l’Archivio del Museo Poldi Pezzoli) come lavori di un ignoto artista di scuola tedesca, e vengono successivamente pubblicati nei primi cataloghi del Museo Poldi Pezzoli con la dicitura «Scuola Tedesca» (Bertini in ***Fondazione Artistica*** **1881**, p. 24, nn. 45-46; **Museo artistico 1902**, p. 51, nn. 444-445; **Museo artistico 1905**, p. 61, nn. 444-445). Fu Hermann Voss (**Voss 1908**, pp. 283-284), su basi stilistiche, ad attribuire per primo le due piccole tavole a «Mair von Landshut», nome con cui veniva indicato un pittore e disegnatore per incisori e forse incisore egli stesso (**Gammel 2011**, p. 314) attivo principalmente in Baviera tra Quattro e Cinquecento. Il cognome «Mair» compare infatti su numerose stampe caratterizzate, come i dipinti Poldi Pezzoli, da uno spiccato interesse per la rappresentazione architettonica, una delle quali reca gli stemmi della città di Landshut. L’attribuzione fu accolta da Walter Hugelshofer che avanzò anche una prima proposta di identificazione per le due scene, intese come episodi della vita di sant’Andrea (**Hugelshofer 1924**, p. 111; cfr anche **Scheewe 1930**, pp. 492-493), e da Franz Schubert, che datò le tavole all’inizio del Cinquecento (**Schubert 1930**, pp. 112-117). Una soluzione apparentemente alternativa venne da Antonio Morassi (Morassi in ***Il Museo Poldi-Pezzoli*** **1932**, p. 23, nn. 444-445; **Morassi 1934**, pp. 366-369). Sottolineando come un *Ecce Homo* datato 1502 conservato al Castello del Buonconsiglio di Trento già assegnato da Voss a «Mair von Landshut» (***Jahresbericht*** **1913**, p. 30) e particolarmente vicino ai dipinti milanesi recasse in realtà l’iscrizione «Hieronimus Pictor f. Trid.», Morassi attribuì le due tavolette a questo fantomatico Gerolamo da Trento. Voss tuttavia aveva già notato la firma sulla tavola trentina, giudicandola però apocrifa, idea condivisa e rilanciata da Nicolò Rasmo, il quale, confermando la stretta affinità stilistica tra le tavole milanesi e l’*Ecce Homo* di Trento, restituì tutto il gruppo a «Mair von Landshut» (**Rasmo 1952**, p. 146). La falsità dell’iscrizione di Trento è stata infine dimostrata inequivocabilmente a seguito del restauro della tavola che ebbe luogo tra il 1977 e il 1978 (Passamani in ***Restauri ed acquisizioni*** **1978**, p. 190, n. 103). Tali conclusioni furono condivise da Franco Russoli, che riferì anche come le due tavole Poldi Pezzoli siano state pulite nel 1951 da Mauro Pellicioli (**Russoli 1955**, pp. 159-160; Russoli in ***Il Museo Poldi Pezzoli*** **1958**, p. 23; **Russoli 1972**, p. 256; Russoli in ***Il Museo Poldi Pezzoli*** **1977**, p. 25), da Alfred Stange (**Stange 1960**, p. 129) e da Mauro Natale (Natale in ***Museo Poldi Pezzoli*** **1982**, p. 164, nn. 217-218). Quest’ultimo indicò come i due piccoli dipinti fossero probabilmente i frammenti di un’opera formata da più elementi, li datò al primo decennio del Cinquecento e suggerì cautamente che gli episodi si riferissero alle storie di san Bartolomeo come narrate nella *Legenda Aurea*. Menzionate ancora nel 1996 da Charles Talbot (**Talbot 1996**, p. 130) tra le opere di «Mair von Landshut», le tavolette del Poldi Pezzoli furono infine studiate da Marianne Gammel che accolse l’attribuzione, ipotizzò una possibile identificazione dei soggetti in storie dell’apostolo Giuda Taddeo ritenendo, come già fece Natale, che i due pezzi siano frammenti di un più ampio complesso, più precisamente di un altare a portelle (**Gammel 2011**, pp. 135-137).

La vicenda dell’individuazione dell’identità storica dell’artista che nelle stampe si firma «Mair» – e che è stato detto ‘von Landshut’ per la presenza su due fogli dello stemma e della filigrana della cartiera di Landshut, città della Bassa Baviera – è assai travagliata. Sulla scorta di Lorenz von Westenrieder, che nel 1788 menzionò un certo «N. Mair» nato a Landshut e deceduto attorno al 1520, Felix Joseph Lipowsky suggerì l’identificazione dell’artista in un certo Nikolaus Alexander Mair, nato a suo dire a Landshut attorno al 1450. Tale proposta conobbe vasto consenso (**von Westenrieder 1788**, p. 20; **Lipowsky 1810**, pp. 190-191; **Nagler 1858**, pp. 428-430; **Bock 1930**, p. 669; **Scheewe 1930**, pp. 492-493; **Leporini 1954²**, p. 270). In seguito la critica ha preso le distanze da questa identificazione tradizionale in quanto non supportata da fonti documentarie verificabili. A rendersi conto per primo della mancanza di solide testimonianze circa l’esistenza di un pittore di nome Nikolaus Alexander Mair fu Schubert (**Schubert 1930**, pp. 7-9), che, pur avendo trovato a Monaco un documento in cui è menzionato un pittore chiamato Mair proveniente da Frisinga, non fornì tuttavia identificazioni alternative inducendo gli studi successivi o a ripetere senza convinzione il nome ormai tradizionale di Nikolaus Alexander Mair von Landshut oppure a limitarsi a impiegare l’etichetta «Mair von Landshut».



Dopo il restauro, San Giuda Taddeo percosso e imprigionato



Dopo il restauro, San Giuda Taddeo costretto ad adorare idoli



Prima del restauro, San Giuda Taddeo percosso e imprigionato



Prima del restauro, San Giuda Taddeo costretto ad adorare idoli

È solo nei contributi più recenti che si è affacciata e progressivamente consolidata una proposta di identificazione storica alternativa, con Hans Mair di Frisinga (**Lill 1942**, pp. 19-20; **Müller 1965**, p. 17; **Kobler 1990**, pp. 563-564; **Hutchinson 1991**, p. 269; **Gammel 2011**, pp. 22-25).

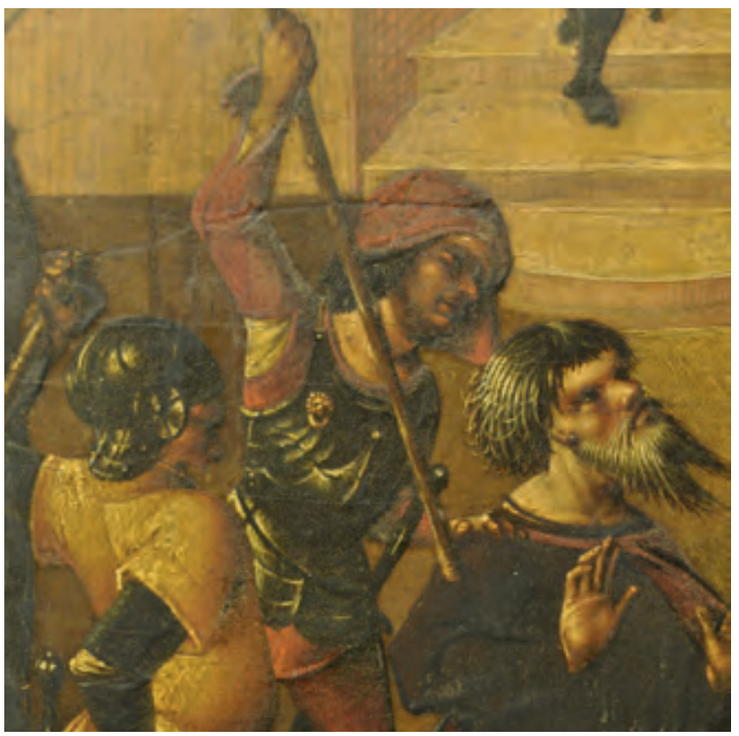
Nel 1490 un registro delle tasse menziona residente a Monaco un pittore chiamato appunto Mair, originario di Frisinga (**Schubert 1930**, pp. 8-9; **Gammel 2011**, pp. 25-27). Tale legame con Monaco è ribadito dal fatto che alcune tavolette dell'altare di San Pietro (oggi al Bayerisches Nationalmuseum), realizzate dalla bottega di Jan Polack, sono caratterizzate da impianti architettonici che rievocano molto da vicino lo stile del nostro pittore, inducendo così a pensare che Mair sia stato appunto un collaboratore dello stesso Polack (**Schubert 1930**, pp. 89-93; **Christoffel 1938**, p. 306; **Stange 1960**, pp. 126-127; **Schindler 1963**, p. 376; **Brenninger 1989**, p. 115; **Gammel 2011**, pp. 300-304). È proprio la tipologia peculiare di tali architetture dipinte e la loro complessità che ricordano tanto le stampe firmate «Mair» quanto le tavolette del Poldi Pezzoli. Tale gruppo si rivela inoltre stilisticamente compatibile con la *Tavola della Passione* conservata nella sagrestia del Duomo di Frisinga, datata 1495 (**Dörnhöffer 1904**, pp. 197-198). Il pittore Hans Mair di Frisinga ricompare in documenti del 1497, quando si trova ad Augusta e apprendiamo che si tratta del fratello di Anna Mair, la madre di Hans Holbein il Vecchio (**Kobler 1990**, pp. 563-564; **Gammel 2011**, pp. 22-25). Se è vero che questo Hans Mair di Frisinga è documentato nell'area geografica in cui fu attivo il nostro pittore proprio nel momento storico a cui risale il corpus di opere riunite sotto il nome di Mair von Landshut, è anche vero che tutt'oggi non conosciamo alcuna opera certa – firmata o documentata – di Hans Mair di Frisinga. Quindi, in assenza di prove risolutive si continua a utilizzare per convenzione l'etichetta «Mair von Landshut».

Quanto all'iconografia, è verosimile che il recente suggerimento della Gammel colga nel segno e che le raffigurazioni delle nostre tavolette si riferiscano a episodi del martirio dell'apostolo Giuda Taddeo (**Gammel 2011**, pp. 135-137). Secondo la leggenda, gli apostoli Giuda e Simone sarebbero stati catturati e portati al tempio dove furono costretti a sacrificare agli idoli per non essere messi a morte: i due, però, comandarono ai demoni di uscire dagli idoli, riducendo questi ultimi in frantumi. Inferociti per l'accaduto, i sacerdoti, si scagliarono sugli apostoli trucidandoli.

Una rappresentazione del martirio di Giuda Taddeo verosimilmente nota al nostro pittore è quella che compare in una stampa del *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, datato al 1493, dove si vede l'idolo frantumarsi mentre il santo viene colpito con bastoni. La stessa scena è raffigurata anche su una tavoletta conservata al Museo di Belle Arti di Budapest assegnata al Maestro dell'Epitaffio Winkler (**Gammel 2011**) e su una piccola tavola più tonda firmata da Hans Holbein il Vecchio, ora al Museo Diocesano di Limburg (**Krause 2002**, pp. 147-148). Come nel caso dell'*Altare degli apostoli* di Stefan Lochner, conservato in parte allo Städel Museum di Francoforte e recante le rappresentazioni del martirio di ciascuno dei dodici apostoli, anche i nostri dipinti facevano parte di un'opera più articolata, forse un altare a portelle. Tuttavia, finché non saranno riconosciuti altri elementi provenienti dallo stesso complesso,




Prima e dopo il restauro, San Giuda Taddeo percosso e imprigionato*, particolare con il santo*




Prima e dopo il restauro, San Giuda Taddeo costretto ad adorare idoli*, particolare con il santo e due soldati*

sarà impossibile definirne con certezza la struttura.

A questo proposito va però sottolineato come a «Mair von Landshut» siano stati collegati in passato diversi altari a portelle. In un'asta del 1793, ad esempio, fu venduto a Norimberga, sotto il nome di Mair un altare di questo tipo con Cristo al centro, di cui non conosciamo i passaggi successivi (**Ketelsen e von Stockhausen 2002**, p. 1014); sappiamo inoltre che nel 1913 fu messa all'asta a Berlino l'anta di un altare attribuita a Mair e raffigurante sei apostoli (***Sammlung* 1913**, n. 101; **Scheewe 1930**, pp. 492-493; **Gammel 2011**, p. 150), anche se a giudicare dalla fotografia nel catalogo di vendita tale riferimento non sembra molto convincente. Infine, un altare attribuito a Mair, recante sulle ante le storie di Cristo e di santi, si sarebbe trovato in una non meglio precisata 'Alte Kapelle' a Landshut (**Nagler 1858**, p. 429): anche di quest'opera tuttavia si sono perse le tracce (**Nagler 1858**, p. 429; **Schubert 1930**, p. 8; **Gammel 2011**, p. 19).

L'attuale restauro è stato condotto su due fronti: l'intervento di Carlotta Beccaria si è concentrato sulla superficie pittorica, mentre quello di Roberto Buda sul supporto ligneo. Dopo lo smembramento delle tavolette dall'opera originale, sul retro di entrambe erano stati incollati due listelli, applicati orizzontalmente nella parte superiore e inferiore dei supporti. L'aggiunta di tali listelli, effettuata per sostenere e tenere planari le due tavole, ha tuttavia ostacolato il naturale movimento del legno, provocando in tal modo una frattura verticale al centro di entrambi i dipinti. Durante un restauro precedente, queste fenditure – che interessano la zona inferiore dei dipinti – sono state chiuse sul retro da una stuccatura celata da una striscia di tela. Considerando tuttavia come tali listelli compromettevano lo stato conservativo delle opere, l'intervento ne ha previsto la rimozione. Quanto alla parte dipinta, il restauro ha consentito di recuperare i toni cromatici originari attraverso la rimozione della sporcizia superficiale e della pellicola di vernice ossidata che avevano offuscato i dipinti. Lo strato di vernice applicato sull'opera durante un restauro precedente si spingeva ben oltre i limiti della superficie pittorica, coprendo anche i bordi a riserva delle tavolette che in origine dovevano



Prima del restauro, San Giuda Taddeo percosso e imprigionato*, ripresa della fluorescenza indotta da radiazioni ultraviolette*



Prima del restauro, San Giuda Taddeo costretto ad adorare idoli*, radiografia*



Prima del restauro, San Giuda Taddeo percosso e imprigionato*, particolare, test di solubilità e saggi di pulitura*



Durante il restauro, San Giuda Taddeo costretto ad adorare idoli*, particolare con i piedi del santo, pulitura*

invece essere coperti da una cornice. Durante le fasi di pulitura si è potuto inoltre rilevare che la doratura oggi presente è un'aggiunta posteriore, che copre parte dei bordi del paesaggio e che era stata applicata per celare la doratura primigenia molto abrasa e frammentaria; per questo motivo si è deciso con la direzione ai lavori di mantenere la doratura tarda del cielo pur mettendo in luce la pittura originale sottostante.

Ringrazio il professor Aldo Galli per i preziosi suggerimenti ricevuti in occasione della stesura del testo. Un ringraziamento amichevole va a Federica Manoli e a Carlotta Beccaria.

Bibliografia

Inventario giudiziale dell'eredità di Gian Giacomo Poldi Pezzoli; Bertini in ***Fondazione Artistica*** **1881**, p. 24, nn. 45-46; **Museo artistico 1902**, p. 51; **Museo artistico 1905**, p. 61; **Voss 1908**, pp. 283-284; ***Jahresbericht*** **1913**, p. 30; **Hugelshofer 1924**, p. 111; **Scheewe 1930**, pp. 492-493; Morassi in ***Il Museo Poldi-Pezzoli*** **1932**, nn. 444-445, p. 23; **Morassi 1934**, pp. 366-369; **Rasmo 1952**, p. 146; **Russoli 1955**, pp. 159-160; Russoli in ***Il Museo Poldi Pezzoli*** **1958**, p. 23; **Stange 1960**, p. 129; **Russoli 1972**, p. 256; Russoli in ***Il Museo Poldi Pezzoli*** **1977**, p. 25; Passamani in ***Restauri ed acquisizioni*** **1978**, p. 190; Natale in ***Museo Poldi Pezzoli*** **1982**, p. 164, nn. 217-218; **Talbot 1996**, p. 130; **Gammel 2011**, pp. 135-137.

30. Antonio da Pavia (Antonio da Canepanova)
(documentato a Mantova dal 1503 al 1527)
San Giovanni Battista fra sant'Agostino e il profeta Elia (?)
1514

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
234,5 × 174 × 7,6 cm (con cornice);
209 × 149 cm (senza cornice)

iscrizioni
in basso a destra: «ANT DA PAVIA. P: MANTVA MCCCCCXIV»
sulle pagine del libro: «DOMI[...]/ TUO [...]»

provenienza
Novellara (Reggio Emilia), chiesa di Santa Maria delle Grazie (distrutta nel 1773-1774); collegiata di Santo Stefano (fino al 1900)

collocazione
Milano, Pinacoteca di Brera (reg. cron. 1216)

scheda
Cristina Quattrini

restauro
Anna Lucchini Restauri s.r.l., Milano

con la direzione di Emanuela Daffra e Cristina Quattrini

indagini
Fabio Frezzato e Paolo Cornale (C.S.G. Palladio, Vicenza)

La tela, firmata e datata 1514 in basso a destra «ANT DA PAVIA. P: MANTVA MCCCCCXIV», è l'unica opera datata dell'artista. Antonio da Pavia – Antonio da Canepanova (**L'Occaso 2011**, p. 127), dal nome di un quartiere della città lombarda –, apparteneva a una famiglia documentata a Mantova nel secondo Quattrocento, il cui albero genealogico, tracciato da Carlo **D'Arco** (**1857**, II, p. 276) in modo non del tutto affidabile, necessiterebbe di accertamenti ulteriori. Il primo a essere documentato a Mantova è Michele da Pavia, pittore stipendiato da Ludovico III Gonzaga fra il 1458 e il 1465. A Mantova vivevano anche i suoi fratelli, Pirino, che nel 1481 è detto maestro e «[...] quondam patruus magistri Antonii» e Francesco. Quest'ultimo, detto Gerardino, risulta già morto in un documento dello stesso 1481 riguardante l'affitto di terreni dell'Ospedale ai suoi figli, il pittore Antonio e Bartolomeo, affitto rinnovato nel 1507. Recentemente Stefano **L'Occaso** (**2011**, p. 127) ha segnalato altre due attestazioni risalenti al 1503 e al primo gennaio 1527 e un documento del 4 aprile 1528 nel quale Antonio risulta già deceduto. Questa notizia permette di sgombrare il campo dall'identificazione, risalente a D'Arco, con un Antonio menzionato in un documento dell'11 maggio 1528 fra gli artisti attivi in Palazzo Te con Giulio Romano, identificazione peraltro già esclusa da Michele Danieli (in ***Mantegna a Mantova*** **2006**, p. 142 scheda 37). Tre quadri «del Pavia» sono menzionati in un inventario di Carlo II Gonzaga del 1665 (**D'Arco 1857**, II, pp. 182-183).

Il dipinto fu acquisito dalla Pinacoteca il 5 settembre 1900, dopo essere stato esposto nel 1899 all'*Esposizione d'arte antica* di Reggio Emilia. Il primo a menzionarlo fu Carlo **D'Arco** (**1857**, II, p. 184, nota 3), che riporta brevemente la segnalazione del professor Ferdinando Negri di un quadro di Antonio firmato e datato 1514, «[...] assai bello e ben conservato [...]» raffigurante i *Santi Giovanni Battista, Agostino e Ivone*, «in una stanza sovrapposta alla sagrestia della Cattedrale in Novellara», ovvero la collegiata di Santo Stefano. Il quadro si trovava nella sagrestia di Santo Stefano nel 1888, quando una breve segnalazione anonima su «Archivio Storico dell'Arte» ([**S.A.**] **1888**) lo definiva il migliore fra quelli noti del pittore. A partire da D'Arco il soggetto è stato indicato come *San Giovanni Battista fra i santi Agostino e Ivone*, inducendo a ipotizzare che venisse dal locale monastero degli agostiniani (M.C. Chiusa, in ***Pinacoteca di Brera*** **1990**, p. 460, cat. 231), ordine però presente in città solo fra il 1620 e il 1656 (**Davolio 1833 ed. 1973**, pp. 45, 49). Si risale invece alla reale provenienza, la chiesa di Santa Maria delle Grazie, per alla presenza sullo sfondo di due frati carmelitani che si abbeverano alla fonte di Elia sul monte Carmelo (come segnala indipendentemente anche **L'Occaso in corso di stampa**). La chiesa e il convento di Santa Maria delle Grazie furono fondati e dati ai carmelitani nel 1477 dal signore di Novellara Francesco I Gonzaga (1420-1485), del ramo locale della famiglia, ispirato da Bernardino da Feltre (**Vaghi 1725**, pp. 310-312; **Davolio 1825 ed. 1986**, I, pp. 16, 45-47; **Davolio 1833 ed. 1973**, pp. 10, 14, 19, 21, 63). La chiesa, sorta nell'area di una più antica, fu costruita e abbellita grazie ai beni di Ludovica da Varano, vedova nel 1455 di Giampiero Gonzaga, e divenne luogo di sepoltura dei signori di Novellara. Dopo essere stata soppressa nel 1773, Santa Maria delle Grazie fu acquistata e smantellata entro il 1774 «dall'Ebreo Sinigaglia» (**Davolio 1825 ed. 1986**, II, pp. 224-225; **Davolio 1833 ed. 1973**, p 63). In quel momento furono traslate in Santo Stefano le spoglie e le lapidi funerarie dei Gonzaga e quelle del pittore Lelio Orsi, che molto aveva lavorato nel convento e nella chiesa ed era stato sepolto nella quinta cappella a destra, intitolata a santa Teresa o a santa Margherita (**Vaghi 1725**, p. 312; cfr. **Romani 2013**). La tela di Antonio da Pavia deve avere seguito lo stesso percorso. Una descrizione dell'edificio prima della distruzione è offerta dai *Commentaria* [...], di Carlo **Vaghi** (**1725**, pp. 310-312). Le cappelle laterali erano undici, cinque sul lato destro e sei sul sinistro; la pala di Brera doveva stare nella quarta a destra, dedicata a san Giovanni Battista. Alla luce di questa provenienza, si può proporre l'identificazione con Elia del personaggio indicato come sant'Ivone (l'anacoreta bulgaro Ivan Rilski, vissuto dodici anni in una grotta). Il profeta, ritenuto dai Carmelitani loro fondatore, veniva sovente rappresentato con l'abito dell'ordine (Gardner von Teufel 2015; Ferraris 2015). A rafforzare tale identificazione è l'associazione con il Battista, più volte definito nei Vangeli «nuovo Elia» (Luca I.17; Matteo XI.7-15, XVII. 13, Marco IX.11-13: cfr. **Reau 1955-1959**, **ed. consultata 1988**, II, pp. 347-359: Zeri 1974, ed. consultata in **Zeri 1991**, II, pp. 57-70; **Ferraris 2015**, pp. 298, 309-310 nota 14). In questo caso il personaggio veste un saio di colore bruno come quello carmelitano, ma indossa un mantello rosso. Con un manto rosso, riferimento al carro di fuoco che lo rapì in cielo (*Secondo Libro dei Re*, 2 1-18), ma non con il saio carmelitano il profeta è rappresentato, ad esempio, nell'*Elia e l'angelo* di Giovanni Gerolamo Savoldo della National Gallery di Washington.

Antonio da Pavia, oggetto in passato di giudizi poco lusinghieri (**Cavalcaselle, Crowe 1871, ed. 1912** a cura di T. Borenius, **ed. 2003-2005**, II, nota di T. Borenius a p. 120; **Venturi 1914**, p. 476; **Perina 1961**, pp. 335-336), in tempi recenti è stato oggetto di nuove attribuzioni e di tentativi di revisione e seriazione



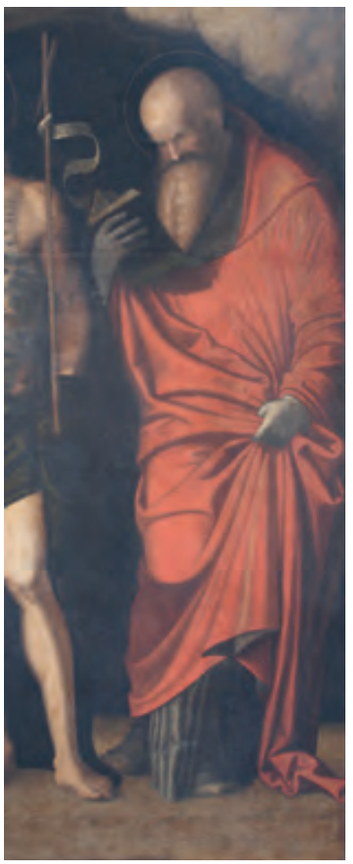
Dopo il restauro

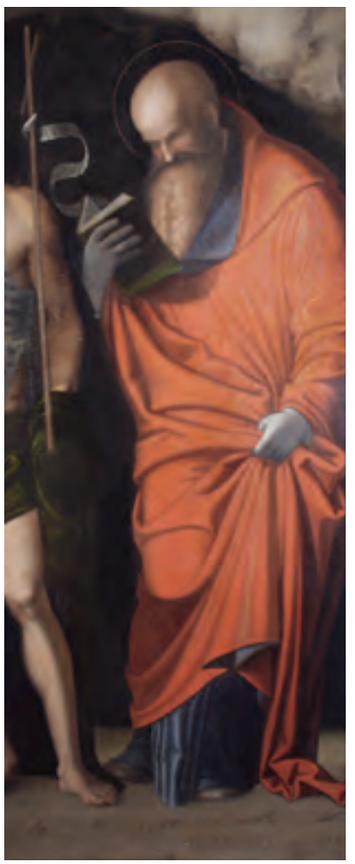


Prima del restauro



Durante e dopo il restauro, particolare con la firma e la data





Prima e dopo il restauro, particolare con il profeta Elia (?)



cronologica del catalogo, emendato da alcune attribuzioni di dipinti di area mantegnesca (cfr. M. Tanzi, in ***Ioanes Ispanus*** **2000**, p. 100; **Agosti 2005**, pp. 259-260, nota 102, 380, 405; **Berzaghi, L'Occaso 2011**, pp. 149-151, n. 95, con bibliografia). Il corpus di Antonio si compone attualmente intorno a un piccolo numero di pale d'altare dipinte su tela. La sequenza inizia intorno al 1500 con la *Madonna con il Bambino e i santi Gerolamo Domenico, Pietro Martire e Pietro*, firmata, in deposito dal Palazzo Ducale di Mantova al Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, costruita rielaborando modelli di Mantegna degli ultimi anni del Quattrocento, come in primo luogo la *Madonna della Vittoria* del Louvre per Santa Maria in Organo a Verona (1495-1496 ca) e la coeva *Madonna con il Bambino fra i santi Giovanni Battista e Maddalena* della National Gallery di Londra (**Bertelli 2005**, p. 118; S. Marinelli, in ***Mantegna e le arti a Verona*** **2006**, p. 222; M. Danieli, in ***Mantegna a Mantova*** **2006**, p. 142, n. 47; **L'Occaso 2011**, pp. 125-127, n. 75). Segue la *Natività con i santi Antonio abate*

e Sebastiano del Museo Diocesano di Mantova, restituita ad Antonio da Chiara **Perina** (**1961**, p. 335), forse proveniente dall'oratorio di Sant'Antonio Abate di Ostiglia (cfr. R. Berzaghi, in ***Beni artistici*** **1992**, p. 158, n. 142; R. Berzaghi in **Berzaghi, L'Occaso 2011**, pp. 44-46, n. 12; M. Danieli, in ***Mantegna a Mantova*** **2006**, p. 144, n. 38). Per questo dipinto può valere da termine *post quem* il cosiddetto *Presepio dei conigli* di Girolamo dai Libri per la cappella Maffei in Santa Maria in Organo a Verona, ora al Museo di Castelvecchio (cfr. G. Castiglioni, in ***Museo di Castelvecchio*** **2010**, pp. 354-356, n. 258), databile intorno al 1500, dal quale sono come ritagliate e diversamente combinate le figure della Madonna con il Bambino disteso sul mantello, la tettoia sopra la grotta, la mangiatoia di vimini. La fase più tarda del pittore è rappresentata dalla pala raffigurante *Sant'Ilario fra i santi Stefano e Agata* di Santa Maria di Castello a Viadana, di attribuzione relativamente recente (**Bocchi, Donzelli 2000**), nella quale si coglie un'apertura verso Verona e verso Lorenzo Costa (M. Tanzi in ***Ioanes Ispanus*** **2000**, pp. 99-100), e da quella di Brera, considerata unanimemente l'opera più tarda. Alla fase più strettamente mantegnesca sono inoltre riferiti la tavola con *Cristo al Limbo* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 268 (G. Fossaluzza, in ***Pinacoteca Nazionale di Bologna*** **2004**, pp. 353-355, n. 154, attribuzione considerata dubitativamente da **Agosti 2005**, p. 405, nota 32), l'*Andata al Calvario* di provenienza mantovana della Cassa di Risparmio di Carpi (attribuzione avanzata in forma dubitativa da W. Angelelli, in ***Pittura del Duecento*** **1991**, p. 217 scheda 432, accolta da **Ventura 1992**, pp. 95-99 e **Agosti 2005**, pp. 259-260, nota 102, con bibliografia, contestata invece da M. Tanzi, in ***Ioanes Ispanus*** **2000**, p. 100), la *Madonna con il Bambino tra le sante Lucia e Apollonia* già in Santa Maria Assunta a Ostiglia (R. Berzaghi, in ***Beni artistici*** **1992**, p. 158; **Marinelli 1996**, p. 52, come opera tarda; M. Tanzi, in ***Ioanes Ispanus*** **2000**, p. 100, data invece dubitativamente a Caroto da **Conti 1995**, p. 49).

Apprezzata da Francesco Malaguzzi Valeri (**Malaguzzi Valeri 1903**, pp. 34-35) al momento dell'entrata in museo e invece maltrattata da Adolfo **Venturi** (**1914**, p. 476: «[...] è evidente il vuoto dell'imitazione insulsa»), la tela braidense in tempi più recenti è entrata nella letteratura sulla pittura a Mantova fra la morte di Mantegna, la presenza di Lorenzo Costa e l'arrivo di Giulio Romano, snodo in cui avvengono gli esordi di Dosso Dossi e di Correggio e in cui «Non è sempre facile [...] dipanare la matassa dei debiti verso Milano e verso Venezia» (**Romani 2008**, p. 212; inoltre **Ventura 1995**, p. 72; su questo contesto si vedano **Ballarin 1988-1989**; **Ballarin 1994-1995**, I, pp. 28-30, 53-59; **Conti 1995**; **Ventura 1995**; **De Marchi 1998**; **Romano 1998**; **Agosti 2005**, pp. 197-275; **Benati 2008**). Il quadro è infatti quasi contemporaneo alla pala della Gemäldegalerie di Dresda proveniente da San Francesco a Mantova, commissionata ad Antonio Allegri il 30 agosto 1514 e finita entro il 4 aprile 1515, il cui impianto mantegnesco è superato dall'ingresso nella maniera moderna, e alla tela di collezione privata torinese raffigurante *Davide riporta l'arca santa a Gerusalemme*, riconosciuta da Giovanni **Romano** (**1998**, pp. 25-30; in ***Mantegna 1431-1506*** **2008**, pp. 406-407 scheda 180) come una delle ante dell'organo della chiesa abbaziale di San Benedetto Po, ordinate all'artista l'8 settembre 1514 con l'obbligo di consegnarle entro l'8 aprile 1515 (l'attribuzione è accolta con riserva da **Benati 2008**, p. 125). Insieme al *Sant'Antonio da Padova tra le sante Caterina d'Alessandria e Orsola* di Lorenzo Costa per San Nicolò a Carpi, la pala di Antonio da Pavia è stata richiamata da David **Ekserdijan** (**1997**, p. 529) fra gli esempi di una tipologia di pala con figure di santi raggruppate in paesaggio e fra i possibili precedenti dei *Quattro santi* dello stesso Correggio del Metropolitan Museum di New York. Giovanni **Romano** (**1998**, p. 37, nota 17) ne ha dato una lettura nel contesto mantovano del momento, rilevando un tono malinconico sulla linea di Francesco Bonsignori e caratteri indirettamente leonardeschi in rapporto con Giovan Francesco Caroto e indicando nella svolta compiuta da Antonio con questo quadro analogie con Zenone Veronese a partire dal trittico della parrocchiale di Cavriana (1512). Lo studioso, inoltre, ha stabilito un nesso tra il volto del Battista e il disegno con *Testa di giovane* del Musée des Beaux-Arts di Rennes, inv. 764-I.3094, del quale ha proposto cautamente l'attribuzione a Correggio, poi confermata da più parti (cfr. V. Romani in ***Mantegna 1431-1506*** **2008**, pp. 440-441, n. 195 e **Pagliano 2015**, pp. 108-121, n. 22, ai quali si rimanda per la bibliografia). Sulla stessa linea si pone Giovanni **Agosti** (**2005**, p. 216), che definisce Antonio nella pala di Brera «precocissimo fiancheggiatore di Correggio». Vittoria Romani ed Éric Pagliano hanno ripreso il confronto tra il foglio di Rennes e il dipinto di Antonio da Pavia, la prima giudicandolo un po' diminutivo per il disegno, il secondo per rilevare una comune componente mantegnesca. Infine Barbara Secci (in ***Mantegna a Mantova*** **2006**, p. 190) menziona la tela a proposito del *Sant'Antonio da Padova fra le sante Caterina d'Alessandria e Orsola* di Giovan Francesco Caroto della collezione UniCredit di Carpi e la inserisce in una breve rassegna di pale d'altare con gruppi di santi di ambito mantovano ed emiliano, dipendenti più o meno strettamente dall'incisione di Andrea Mantegna con *Cristo risorto fra i santi Andrea e Longino*. Rispetto ai tanti esempi possibili di dipinti di primo Cinquecento che riprendono la fortunata stampa del 1470-1475 ca, il quadro braidense è uno dei più fedeli al modello, soprattutto per la figura del Battista esemplata su quella del Cristo risorto. Anche i colori freddi recuperati dal restauro e la loro stesura magra sono di tradizione mantegnesca, benché Antonio da Pavia in quest'opera registri influssi di Costa e dei pittori più giovani presenti sulla scena mantovana e benché la vegetazione che riveste



Dopo il restauro, particolare con i frati carmelitani alla fonte



Durante il restauro, particolare con il volto di san Giovanni, pulitura



Durante il restauro, particolare con la mano di sant'Agostino, vernice ambrata parzialmente rimossa

l'interno della grotta, non visibile prima del restauro, sembri un riflesso un po' ingenuo di dipinti coevi di Correggio o di esempi leonardeschi accessibili a Mantova. La figura identificata qui come Elia potrebbe essere una derivazione semplificata del san Gerolamo dell'affascinante e giorgionesca pala con *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro Martire e Gerolamo* della Banca popolare dell'Emilia Romagna (per il dibattito su quest'opera, riferita a Correggio giovane da **Longhi 1958, ed. 1978**, p. 67 e a Leonbruno da **Romano 1998**, pp. 37-38 nota 18 e invece identificata da **Berzaghi 1989**, p. 182 in un'opera eseguita da Giovan Francesco Tura nel 1534, si vedano **Conti 1995**, p. 41; **Agosti 2005**, pp. 220, 264 nota 129; **Benati 2008**, p. 129).

L'opera è stata già oggetto di almeno due restauri, presumibilmente nell'Ottocento e nella seconda metà del Novecento. A una ricognizione effettuata negli archivi della ex Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Milano non sono state rinvenute le relazioni dei precedenti interventi, quindi le considerazioni che seguono sono solo ipotesi derivate dall'osservazione della superficie e confermate dalle analisi stratigrafiche.

Sulla superficie sono evidenti, a circa 15 cm dal perimetro esterno, le tracce lasciate dal vecchio telaio. La tela è stata foderata in data imprecisata, come era consuetudine nel Novecento. La ricetta variava a seconda delle regioni e delle tecniche – quella romana e quella fiorentina profondamente differenti tra loro – e la foderatura era preceduta da una serie di operazioni preventive per garantire la sicurezza dell'opera. In questo caso sembrerebbe che il restauratore fosse più affine alla scuola romana, visti il tipo di tela e la sua rigidità, determinata dall'uso di colla forte. Questa tecnica prevedeva che il film pittorico fosse protetto da carta giapponese, applicata con colla di coniglio, e che il retro fosse pulito da residui di sporco, vecchie foderature o colle passando delicatamente carta vetrata sul retro della tela. Solitamente, i più prudenti mettevano l'opera in tensione su un telaio provvisorio che si incastrava con quello interinale, quindi, applicata la collapasta su entrambe le tele, la superficie veniva stirata fino a completa asciugatura. Il metodo romano stirava l'opera sul retro, quello fiorentino sul fronte per controllare il colore e le sue reazioni. In questo caso non è certo che il dipinto sia stato tensionato prima della foderatura, poiché le cimose e le bande di tela originali sono state tagliate, quindi la tela risulta applicata sulla patta e non direttamente coinvolta al tensionamento. Tutti i bordi si presentavano protetti da nastro adesivo di carta. Comunque sia, l'opera ha una buona planarità e non è stato necessario alcun ulteriore intervento, che sarebbe risultato traumatizzante. Sul retro del telaio sono evidenti due etichette con il numero «194» e un'altra con la dicitura «Sala Ottava». In accordo con la direzione lavori, si è deciso di non sfoderare l'opera, ma di intervenire solo sul film pittorico, che appariva assai appesantito da vernici spesse e pigmentate. Antonio da Pavia ha dipinto su una tela di lino ad armatura diagonale con trama fitta e regolare, preparata con una mestica a base di gesso, ocra bruna e come legante colla animale, su cui applicare pigmenti in medium oleoso, come si evince dall'analisi stratigrafica tipo ESEM (microscopio elettronico a scansione ambientale), spettroscopia EDS (Energy Dispersive X-Ray Spectrometry) e FTIR (Spettroscopia IR in trasformata di Fourier) effettuate presso il laboratorio C.S.G. Palladio. Le prime operazioni eseguite sono state l'eliminazione delle polveri da deposito sul retro dell'opera, con microaspiratori e pennelli morbidi, e il controllo della funzionalità del telaio di legno a incastri mobili, rimettendo in tensione l'opera. Quindi, il telaio è stato trattato con Permetrina al 2% per prevenire attacchi di insetti xilofagi e successivamente trattato con cera. Il film pittorico era appesantito da spessi strati di vernice ambrata. Sono stati eseguiti alcuni test di solubilità per identificare la sostanza soprammessa e il metodo di pulitura più indicato alla sua rimozione. I test hanno fornito delle prime indicazioni circa la sensibilità di questa patina ai chelanti. Quindi è stato utilizzato il triammonio citrato in Klucel, per eliminare il primo spesso strato di protettivo pigmentato. Le analisi compiute da Fabio Frezzato e Paolo Cornale del laboratorio C.S.G. Palladio hanno evidenziato «verso la superficie due strati, ai quali sembrano assegnabili gli intensi assorbimenti riconducibili a materiale proteico che sono messi in evidenza negli spettri FTIR degli strati superiori. In particolare, il primo di tali strati contiene minuti granuli di pigmento nero e formazioni di ossalati». Tutto ciò potrebbe essere riconducibile a una velatura globale, di colore marrone stemperato in acqua con legante proteico, stesa su tutta la superficie dipinta, data quasi a guazzo; difatti si nota, da un'osservazione ravvicinata, un assorbimento non continuo, quasi a onda, come se questa patinatura fosse colata. Ciò sembra confermato dalle analisi: si intercetta uno strato di spessore irregolare dalla fluorescenza gialla, compatibile con una resina natura-



Dopo il restauro, particolare con i tre santi

le, probabilmente una verniciatura antica. Proseguendo nelle fasi di asportazione della patina pigmentata che appiattiva e alterava la cromia originale fredda dell'opera, si è resa evidente una superficie abrasa lungo la trama della tela, soprattutto in corrispondenza dei colori chiari. Dai risultati delle analisi sembrerebbe che la pittura avesse subito due restauri di epoche differenti, uno ottocentesco e uno più recente. Sta di fatto che, al di sopra del film pittorico e della vernice naturale, è stata riscontrata un'estesa integrazione pittorica con un materiale a base di bianco di bario, in uso nell'Ottocento, utilizzato per nascondere le abrasioni della pellicola pittorica che evidenziano la trama della tela. Questo genere di danno si può imputare sia alla tecnica dell'artista, che ha impiegato una preparazione troppo sottile per il tipo di tela scelta come supporto e uno scarso legante – soprattutto per i colori chiari, come negli incarnati e nella roccia – sia a vicende materiali, che abbiano favorito la decoesione del film pittorico dal suo supporto. Si può supporre che i danni siano stati causati da operazioni eseguite durante la foderatura, come una pulitura della tela originale troppo drastica, magari con carta vetrata o bisturi, o una stiratura effettuata con ferri troppo caldi che abbiano provocato l'adesione della colletta usata per la velinatura alla vernice antica ancora presente sul film pittorico. Si notano estesi sbiancamenti da ossidazione e svelature sul volto e sul corpo di san Giovanni e sul viso del personaggio forse identificabile con il profeta Elia. Dopo la pulitura è divenuta evidente la cucitura dei due teli su cui fu dipinta l'opera, posta a circa metà della pittura. Le operazioni di restauro sono proseguite con il perfezionamento della pulitura con enzimi idrolitici, le proteasi in agar per rimuovere residui di colle, e con un solvente polare, alcool etilico 60% in ligroina emulsionato in vanzan, adottato per alleggerire i residui di vernici e ritocchi ancora presenti. Quindi sono state stuccate alcune lacune. La reintegrazione è stata condotta con ritocchi ad acquerello e a tempera per attenuare le abrasioni più scure. Successivamente, l'opera è stata verniciata a tampone e poi a spruzzo con vernice mastice diluita.

Bibliografia

D'Arco 1857, II, p. 184 nota 3; [s.a.] 1888; ***Esposizione d'arte antica* 1899**, p. 23; T. Borenius in **Cavalcaselle, Crowe 1871**, ed. 1912 a cura di T. Borenius, ed. consultata **2003-2005**; II, nota p. 120; **Malaguzzi Valeri 1903**, pp. 34-35; **Venturi 1914**, p. 476; **Perina 1961**, pp. 335-336; M.C. Chiusa in ***Pinacoteca di Brera* 1990**, p. 460, n. 231; **Ventura 1995**, p. 72; **Ekserdjian 1997**, p. 52; **Romano 1998**, p. 37 nota 17; **Bocchi, Donzelli 2000**; M. Tanzi in ***Ioanes Ispanus* 2000**, p. 99; **Agosti 2005**, pp. 216, 258; M. Danieli in ***Mantegna a Mantova* 2006**, pp. 142, 144; B. Secci in ***Mantegna a Mantova* 2006**, p. 190; **Romani 2008**, p. 412; V. Romani in ***Mantegna 1431-1506* 2008**, p. 442; **Ventura 2010**, pp. 596-597; R. Berzaghi in **Berzaghi, L'Occaso 2011**, p. 46; **L'Occaso 2011**, p. 126; **Pagliano 2015**, p. 118; **L'Occaso, in corso di stampa**.

31. Girolamo di Benvenuto
(Siena, 23 settembre 1470 - *ante* 28 giugno 1524)
Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria e i santi Francesco, Girolamo, Antonio da Padova, Elisabetta d'Ungheria e Bernardino da Siena
1515-1520

tecnica/materiali
oro e tempera grassa su tavola,

dimensioni
205,8 × 202,9 × 2,8 cm

provenienza
ignota

collocazione
Milano, Museo Bagatti Valsecchi (inv. 1015)

scheda
Gabriele Fattorini

restauro
Carlotta Beccaria (superficie pittorica), Roberto Buda (supporto ligneo)

con la direzione di Isabella Marelli

indagini
Letizia Bonizzoni e Marco Gargano (Dipartimento di Fisica, Università degli Studi di Milano); Stefano Volpin (Consulenze scientifiche per l'arte e il restauro, Padova); Giuseppe e Luciano Malcangi (Fotografia per l'Arte, Gallarate)

Il dipinto è tra le opere più maestose della prestigiosa collezione raccolta, nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento, da Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi nella loro dimora milanese, oggi una delle case-museo più affascinanti d'Italia. Non sappiamo quando e da chi i fratelli Bagatti Valsecchi acquistarono la tavola, menzionata nella loro residenza da Pietro Toesca (in ***La Casa Bagatti Valsecchi*** **1918**, p. 13) come «un grande dipinto di maestro senese prossimo a Matteo Balducci»: nome che allora corrispondeva in gran parte all'attuale catalogo di Giacomo Pacchiarotti. In origine la tavola ebbe certo la funzione di una pala d'altare destinata, con ogni probabilità, a un ambito francescano senese (**Vertova 1969**, p. 3). Lo lasciano intendere l'autore e i santi presenti sulla scena. Il dipinto spetta infatti a Girolamo di Benvenuto, un maestro che svolse la sua lunga carriera a Siena tra la fine del secolo XV e il primo quarto del successivo, operando inizialmente a fianco del padre Benvenuto di Giovanni del Guasta, di cui ereditò quindi la bottega e pure lo stile, così ancorato agli stilemi tardoquattrocenteschi da rimanere praticamente impermeabile alle clamorose novità della maniera moderna (per aggiornati profili biografici: V. Anselmi, in ***Ritorno alla luce*** **2013**, pp. 13-19; **Sallay 2015**, pp. 280-281; M. Brüggen Israëls, in **Brüggen Israëls, Strehlke 2015**, pp. 337-338).

Entro una sorta di luminoso loggiato aperto su di un cielo azzurro e impreziosito dai marmi screziati della pavimentazione, le figure si dispongono su tre livelli: in alto al centro è la Vergine in trono benedicente, con il Figlio che si muove a inanellare la vicina Caterina d'Alessandria, effigiata in luogo d'onore nelle consuete vesti di giovane avvenente e coronata, che reca un libro, la palma del martirio e un frammento della ruota dentata ai piedi. Di contro è un'altra santa dal volto gentile, che per la veste di terziaria francescana, il libro, i fiori raccolti in grembo e la corona poggiata a terra, è facilmente riconoscibile in Elisabetta d'Ungheria. Ai lati di costoro, col saio marrone dell'Osservanza francescana, si stagliano Antonio da Padova e Bernardino da Siena, con i caratteristici attributi: l'uno tiene un libro con la sinistra e ostenta il cuore infiammato d'amore per Dio, mentre l'altro porta al cordone la custodia per gli occhiali e soprattutto esibisce la tavoletta col trigramma cristologico che usava mostrare durante le prediche. Altri due santi sono infine inginocchiati in primo piano: nonostante l'assenza delle stimmate, l'elegante figura a sinistra deve effigiare san Francesco, abbigliato del saio grigio cinerino dei conventuali e tanto caratterizzato nelle fisionomie da far pensare a un ritratto; anche lui regge un libro nella sinistra, mentre la destra è alzata a indicare la Vergine e il Figlio, quali protagonisti della scena. Lo fronteggia san Girolamo, mentre si infligge la dolorosa penitenza percuotendosi il petto nudo con una pietra, accompagnato ai piedi dal fido leone e dal cappello cardinalizio.

La tavola è inquadrata da una bella cornice neorinascimentale e si può sospettare che anticamente fosse l'elemento principale di una pala completata da una predella istoriata e una lunetta di coronamento (**Vertova 1969**, p. 3). L'assetto compositivo della sacra conversazione, infatti, trova un precedente nella cosiddetta *Madonna delle Nevi* firmata e datata 1508 da Girolamo, che stava un tempo nella cappella Sozzini della chiesa senese di San Domenico (ora a Siena, Pinacoteca Nazionale, n. 414a), dove era sormontata da una lunetta con il *Compianto sul Cristo morto* (Siena, Pinacoteca Nazionale, I.B.S. 19) e sostenuta da una predella con la narrazione della prodigiosa vicenda della fondazione della basilica romana di Santa Maria Maggiore (*Miracolo della neve*, Firenze, Fondazione Longhi; *Apparizione della Vergine al patrizio Giovanni e alla moglie*, Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; *Apparizione della Vergine a papa Liberio*, già Londra, Margareth Drey; *Fondazione di Santa Maria Maggiore*, già Detroit, Robert Graham), corredata al centro di una perduta *Resurrezione* (per la pala Sozzini: **Zeri 1979**; **Torriti 1990**, pp. 308-309; M. Brüggen Israëls, in **Brüggen Israëls, Strehlke 2015**, pp. 338-343 n. 46). Come ben noto, questo modello di «tabula quadrata sine civoriis», fornita di lunetta e predella, ebbe origine, quanto alla pittura senese, nel corredo di pale d'altare volute da Pio II per la cattedrale di Pienza, inaugurata nel 1462, trovando una significativa fortuna nei decenni successivi. Benvenuto di Giovanni, padre di Girolamo, lo utilizzò per la pala Borghesi per San Domenico a Siena (*ante* 1478; **Bandera 1999**, pp. 93-106, 225-229, nn. 26-42) e per le pale della chiesa delle Sante Flora e Lucilla a Torrita di Siena (1497, con la probabile collaborazione del figlio; **Bandera 1999**, pp. 179, 183-184, 241-242, n. 79) e di Sant'Agostino ad Acquapendente (resta in San Lorenzo la lunetta con la *Pietà*, mentre la sottostante *Madonna con il Bambino e santi* è finita nel Fogg Art Museum di Cambridge); quest'ultimo complesso uscì da una bottega dove iniziava ormai a emergere Girolamo, cui infatti si tende ormai a riferirlo (**Zeri 1951** e 1962; **Bandera 1999**, pp. 190, 193-194, 247, 248, nn. I, VII), pure come precedente per la pala Sozzini.

In virtù della scritta «OPVS IHERONIMI BENVENVTI DE SENIS / M°CCCCC°VIII» – che pare alludere al definitivo emergere del figlio nella bottega familiare – la pala Sozzini è opera chiave per la ricostruzione del catalogo di Girolamo, resa difficile dal continuo ingarbugliarsi tra il suo stile e quello del padre, tanto che si è voluta cercare la mano



Dopo il restauro



Prima del restauro, con velinatura dei sollevamenti della pellicola pittorica



Prima del restauro, riflettografia a infrarossi

di quest'ultimo anche in certe parti di quanto riemerso di un ciclo di affreschi a monocromo con figure dell'Antico Testamento nell'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, cui sono stati associati pagamenti rilasciati al solo Girolamo dal 1499 al 1504 (**Alessi 2003**). Tra le notizie che riguardano la sua attività successiva (che nel 1510 lo vide tra l'altro stimare con Giacomo Pacchiarotti, Girolamo Genga e Girolamo del Pacchia la perduta pala del Perugino per la cappella Vieri in San Francesco; **Milanesi 1854-1856**, III, pp. 47-48, n. 18) una sola attestazione documentaria si riferisce a un'opera giunta fino a noi: la popolosa *Assunzione* affrescata sopra l'altare maggiore di Santa Maria in Fontegiusta entro l'agosto del 1515, quando Domenico Beccafumi e il Pacchia la valutarono (**Milanesi 1854-1856**, III, p. 70, n. 31).

La lunetta di Fontegiusta dipende chiaramente dalle molte versioni sul tema che la bottega familiare si trovò ad arrangiare in pale d'altare e affreschi di formato centinato: l'*Assunzione con i santi Sebastiano e Agata* nella cappella di San Sebastiano a Camparboli presso Asciano (1497 circa; Alessi 2005), l'*Assunzione con i santi Francesco e Antonio da Padova* firmata e datata 1498 da Benvenuto per Santa Maria della Grancia presso Grosseto (poi di Elia Volpi, Pierpont Morgan, del Metropolitan Museum di New York e, dopo essere tornata sul mercato, finita nella collezione Benucci di Roma; **Bandera 1999**, pp. 181-187, 242 n. 80), l'*Assunzione con i santi Girolamo e Francesco* della Santissima Trinità alla Selva a Santa Fiora (da riferire a Girolamo; **Schmidt 1997**, pp. 210, 215), l'*Assunzione* affrescata in Santa Maria delle Nevi a Torrita di Siena (pure di Girolamo; **Alessi 2014**) e l'*Assunzione con i santi Francesco e Antonio da Padova* per l'Osservanza di Montalcino, ora nel Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (pure di Girolamo, 1510 circa; **Schmidt 1997**, p. 215; **Bagnoli 1998**, p. 127; **Sallay 2015**, pp. 286-293). La continuità compositiva che corre tra queste opere richiama alla mente un caso di fedele prosecuzione di bottega familiare come quello che, più o meno nello stesso periodo e in un'area prossima a quella senese, ebbe per attori Luca Signorelli e il nipote Francesco. Al contrario di quest'ultimo, Girolamo seppe mantenere alto il livello qualitativo di opere profondamente intessute dell'insegnamento del parente, rispetto al quale riesce a distinguersi per un maggiore addolcimento di figure che, col tempo, tendono a rasserenare i mantegneschi ricordi di gioventù di Benvenuto e – guardando soprattutto al linguaggio pinturicchiesco e peruginesco prediletto a Siena da Bernadino Fungai, dal primo Pacchia e soprattutto nel nostro caso dal Pacchiarotto – ambiscono a una monumentalità e a un naturalismo più moderno, senza tuttavia cogliere quanto di nuovo la pittura senese sperimentava nel secondo decennio del Cinquecento grazie a Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Beccafumi e Pacchia. Gli ultimi due, come detto, giudicarono le pitture dell'*Assunta* e della volta di Santa Maria a Fontegiusta, valuntandole ben duecentosettanta fiorini (da credere comprensive delle spese per materiali, garzoni e impalcature). Ai loro occhi, tuttavia, non sarà sfuggito che Girolamo parlava un linguaggio attardato, quanto mai evidente anche al confronto del magnificente altare marmoreo all'antica che Lorenzo di Mariano detto il Marrina, con il concorso del fratello Angelo e di Michele Cioli, stava approntando sotto l'affresco (si veda **Angelini 2005**, pp. 368-378).

Nell'*Assunta* di Fontegiusta, più che nella pala Sozzini, emerge un linguaggio indirizzato verso la nostra tavola, riscoperta da Luisa **Vertova** (**1969**) come *name-piece* di un Maestro della pala Bagatti Valsecchi, distinto a suo parere da Girolamo e cui volle assegnare la *Madonna con il Bambino e san Giovannino* che il Wallraf-Richartz Museum di Colonia cedette nel 1944 e Heinz Kisters (poi collezione Oppenheim, Colonia, 1967 [Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 17520] e quanto mai affine alla *Madonna con il Bambino e san Giovannino* del Museo Cristiano di Esztergom, **Sallay 2015**, pp. 281-286 n. 31), lo *Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena di fronte a san Bernardino* della Niedersächsisches Landesgalerie di Hannover, l'*Adorazione del Bambino e santi*, già nella collezione Goodhart di New York, l'*Adorazione del Bambino e i santi Francesco, Girolamo e Bernardino* della Walters Art Gallery di Balti-



Girolamo di Benvenuto, Assunzione della Vergine, *1515, Siena, Santa Maria in Fontegiusta*



Girolamo di Benvenuto, Santa Elisabetta d'Ungheria, *1505-1515, Siena, chiesa dell'Osservanza*



Ricostruzione della pala Sozzini di Girolamo di Benvenuto, 1508, per la chiesa di San Domenico a Siena (da M. Brüggen Israëls, in M. Brüggen Israëls, C. Strehlke, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Firenze-Milano 2015).

mora, l'*Adorazione del Bambino* del Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino, l'*Adorazione del Bambino* della Yale University Art Gallery di New Haven, l'*Incoronazione della Vergine con i santi Giovanni Battista, Onofrio, Benedetto, Bernardo di Chiaravalle e Orsola* ex Sterbini (in ultimo Dorotheum, Vienna 21 ottobre 2014, lotto 50), la coppia di tavole con *San Giuseppe e il Bambino* e *Santa Maria Maddalena e san Giovannino* nella chiesa dei Servi a Siena.

A una simile ipotesi – completamente equivocata in **Sarti 2001**, p. 546 – si oppose Federico **Zeri** (**1976**, p. 133; 1979, p. 51), che riconobbe il nucleo di opere raccolto intorno alla pala Bagatti Valsecchi alla tarda attività di Girolamo di Benvenuto, nel decennio compreso tra l'affresco di Fontegiusta e la morte nel 1524: una proposta accolta dagli studi successivi (**Grohn 1995**, pp. 73-75, n. 40; **Schmidt 1997**, pp. 225, nota 56; **Bandera 1999**, pp. 184, 208, nota 133; **Alessi 2003**, p. 96; A. Galli, in ***Museo Bagatti Valsecchi* 2003-2004**, I, pp. 260-262, n. 319; V. Anselmi, in ***Ritorno alla luce* 2013**, pp. 11, 18-19; **Sallay 2015**, pp. 280, 284), anche perché le *Adorazioni del Bambino* di New Haven (**Zeri**



*Girolamo di Benvenuto, particolare dell'*Assunzione della Vergine*, 1515, Siena, Santa Maria in Fontegiusta*

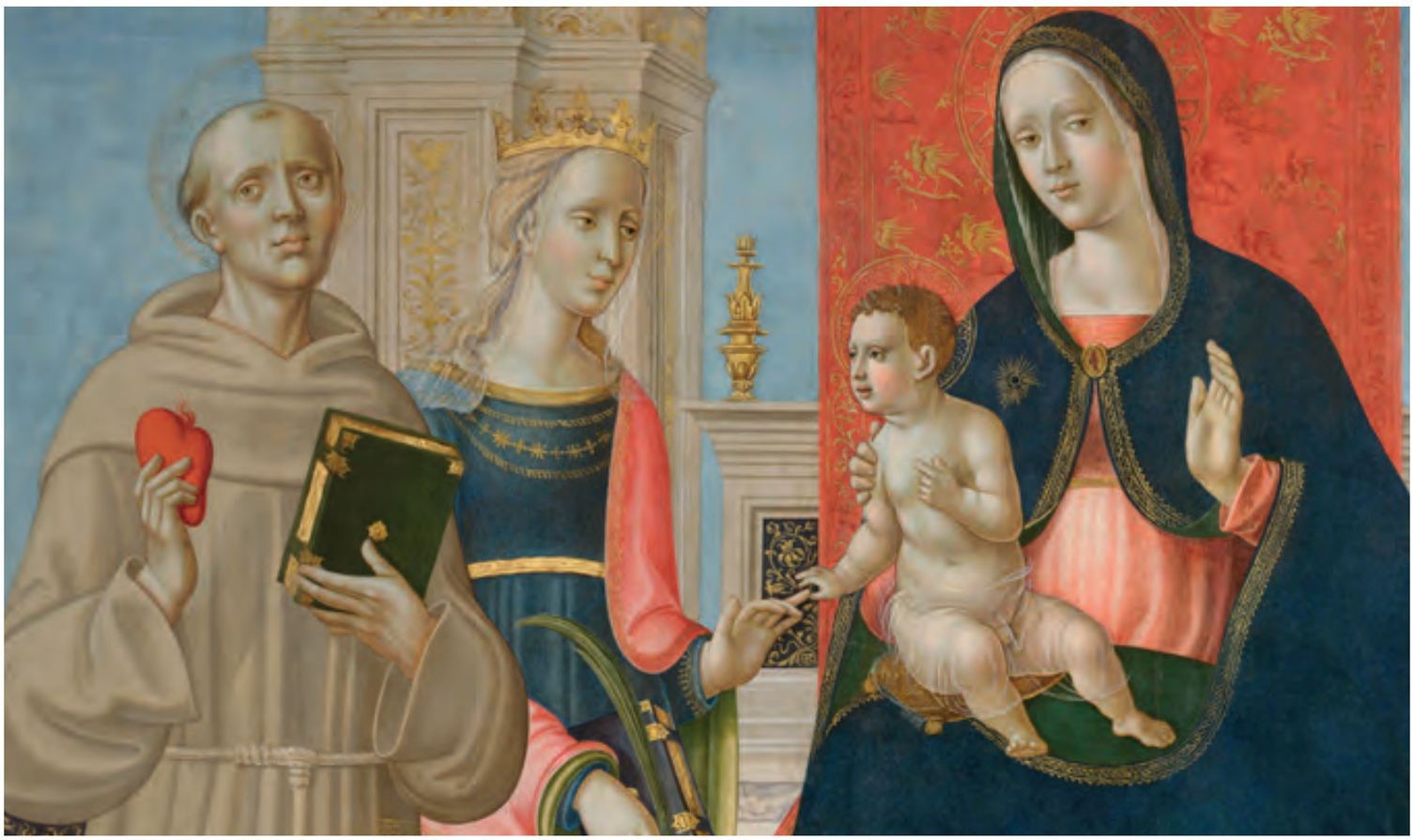


Prima del restauro, particolare con il leone di san Girolamo, riflettografia a infrarossi



*Dopo il restauro, particolare dell'*underdrawing *del leone di san Girolamo*

1976, pp. 133-134 n. 90) e Montalcino (**Bagnoli 1998**, p. 127) sono chiaramente di mano di Girolamo. È nella gentile santa Caterina d'Alessandria della pala Sozzini (in cui dovrebbe essere ritratta la medesima giovane del *Ritratto femminile* di Girolamo nella National Gallery of Art di Washington, forse Camilla Salvetti, moglie di Mariano Sozzini il giovane; M. Brüggen Israëls, in **Brüggen Israëls, Strehlke 2015**, pp. 340-341) che si scorge una chiara premessa del naturalistico addolcimento di gusto 'umbro' dominante il nostro dipinto, dove



Dopo il restauro, particolare

Girolamo sembra volere fraternizzare soprattutto con la pittura del Pacchiarotto, preferendo una luce solare e gioiosa al lume radente che, nella tavola di Hannover (e pure nell'inedita *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Caterina da Siena* passata da Sotheby's, *Old Master and British Paintings Evening Sale*, Londra, 9 dicembre 2015, lotto 14), fa risaltare i volumi e richiama una predilezione per la pittura 'ponentina' che il maestro non limitò solo agli effetti più micrografici (A. Angelini, in ***Sassetta*** **1986**, p. 55; A. **Angelini 1997**, p. 304). È semmai nell'arcigno leone accucciato accanto a san Girolamo che affiora una qualche apertura sulla pittura, o meglio ancora la grafica d'Oltralpe: nell'accurato *underdrawing* svelato dalla riflettografia, la rude espressione e l'estroso linearismo paiono infatti dipendere dalla conoscenza delle incisioni di Dürer.

Per la terziaria francescana della pala Bagatti Valsecchi vale invece il precedente, non solo iconografico, della *Santa Elisabetta d'Ungheria* della chiesa senese dell'Osservanza: un'opera di Girolamo che si è rischiato di attribuire all'anonimo caro a Vertova (**Cornice 1984**, pp. 92-93) e invece rappresenta un'ennesima prova dell'identità delle due personalità artistiche (V. Anselmi, in ***Ritorno alla luce*** **2013**, p. 19). Forse commissionata per la stessa chiesa dell'Osservanza, la *Santa Elisabetta d'Ungheria* attesta il successo di Girolamo presso l'ordine francescano, confermato dalle *Assunzioni* di Montalcino e Santa Fiora, e dalla citata tavola di Baltimora, che la presenza dei Santi Francesco, Girolamo e Bernardino potrebbe relazionare all'omonima confraternita che fu nell'ospedale di Santa Maria della Scala (si vedano: **Gallavotti Cavallero 1985**, p. 405; **Alessi 2003**, pp. 31-32). Nel 1511 Girolamo ebbe a che fare pure con la compagnia di Santa Maria detta della veste nera o di San Francesco, che aveva sede nell'oratorio detto oggi di San Bernardino; ebbe il saldo per la pittura di un 'quadro' per il soffitto a cassettoni dell'oratorio superiore (**Schmidt 1997**, p. 221 n. 7), che negli anni successivi sarebbe stato affrescato da Sodoma, Pacchia e Beccafumi (**Martini 1990**). Databile verso il 1515-1520, la nostra tavola attesta che non tutti i pittori senesi furono colpiti dalla novità di quel ciclo, completato in gran parte entro il 1518.

Il dipinto appare splendente di colori, anche a seguito del restauro di Carlotta Beccaria (Milano, 2015, nell'ambito di *Restituzioni*), che ha proceduto a un'attenta pulitura della superficie pittorica, eliminando vecchie ridipinture ubicate soprattutto nella zona superiore e risarcendo con integrazioni le lacune sorte in corrispondenza delle spaccature apertesi col tempo nelle aree di congiunzione delle quattro assi di pioppo a venatura verticale che costituiscono il supporto, giuntoci ridotto di spessore sul retro: sulle tracce delle due antiche traverse, qui erano state apposti due elementi di alluminio a costituire una rigida parchettatura cui il dipinto doveva un critico stato di conservazione precedente l'attuale intervento di Roberto Buda, che ha sostituito tali elementi con due nuove traverse con molle elastiche.

Bibliografia

P. Toesca, in ***La Casa Bagatti Valsecchi*** **1918**, p. 13; **Vertova 1969**; **Zeri 1976**, p. 133; **Zeri 1979**, p. 51; **Cornice 1984**, p. 92; **Angelini 1987**, p. 337; R. Pavoni, in ***Museo Bagatti Valsecchi*** **1994**, pp. 18, 68; **Grohn 1995**, p. 75; **Schmidt 1997**, p. 225 nota 56; **Bandera 1999**, pp. 178, 184, 208 nota 133; **Sarti 2001**, p. 546; A. Galli, in ***Museo Bagatti Valsecchi*** **2003-2004**, I, pp. 260-262 n. 319; V. Anselmi, in ***Ritorno alla luce*** **2013**, pp. 11, 18-19; **Pini 2013**, p. 16; **Sallay 2015**, pp. 280, 284.

32. Bottega dei Dossi
(Battista Dossi e collaboratori)
Apparizione della Madonna con il Bambino fra i santi Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena ai confratelli della Neve
1530-1540 ca

tecnica/materiali
olio su tavola

dimensioni
183,5 × 129,5 cm

provenienza
chiesa di Santa Maria della Neve; nelle collezioni estensi *ante* 1663

collocazione
Modena, Gallerie Estensi

scheda
Marcello Toffanello

restauro
Loredana Gallo con la collaborazione di Federico Tempesta (supporto ligneo)

con la direzione di Stefano Casciu e Marcello Toffanello

Il dipinto è menzionato per la prima volta nell'inventario delle collezioni estensi redatto dopo la morte del duca Alfonso IV d'Este nel 1663, quando è descritto fra le opere date in custodia al «soprintendente alle pitture» Giacomo Monti nel casino da lui abitato, che allora fungeva da deposito per i dipinti che non avevano trovato posto nella galleria fatta allestire da Francesco I in Palazzo Ducale: «Quadro dipinto sopra l'asse da Benvenuto [da Garofalo] con la Vergine et Bambino, sopra le nubbi, S. Francesco da una parte, S. Bernardino dall'altra con una compagnia di fratelli spirituali et donne in ginocchioni che fano oratione, con cornice dorata e mezzo tondo nella cimma» (***Arredi, suppellettili* 1990**, p. 67).

Alla fine del Settecento la piccola pala si trovava nella residenza estense di Mugnano, dove è menzionata con una più precisa indicazione della provenienza e dell'autore (***Inventario ristretto* 1994**, p. 75: «Beata Vergine con Confraternita Neve – Dos[s]i»). Requisita durante l'occupazione francese, nel 1797 essa figura tra le opere consegnate dal nuovo governo all'Accademia di Belle Arti perché siano esposte in Galleria (**Venturi 1882**, p. 403 n. 106: «La B. Vergine della neve con molti devoti abbasso, di Dosso Dossi. [Grande per l'impiedi]»).

Come opera di Dosso raffigurante i membri della confraternita di Santa Maria della Neve il dipinto compare di nuovo nella guida della Galleria Estense redatta in occasione della sua apertura al pubblico da **Castellani Tarabini** (**1854**, pp. 54-55 n. 187), il quale avanza l'ipotesi che il paesaggio sia di mano del fratello minore Battista. Facendo leva sul documento del 1663, Giovanna Paolozzi Strozzi (in ***Niccolò dell'Abate* 2005**, pp. 211-213, n. 8) ha posto in dubbio sia l'attribuzione che la provenienza del dipinto, sottolineando come esse siano asserite per la prima volta oltre un secolo dopo l'ingresso della tavola nelle collezioni estensi. Procedendo a una lettura iconografica del dipinto la studiosa osserva come la presenza dei santi Francesco e Bernardino a fianco della Madonna con il Bambino sia dovuta alla particolare devozione di cui essi godevano presso le confraternite laiche legate ai frati minori osservanti. Il gesto della Madonna, che presenta Bernardino al piccolo Gesù, il quale a sua volta indica al santo il cielo, evidenzia il ruolo di intermediazione fra genere umano e divinità svolto dalla Vergine, di cui i francescani erano convinti sostenitori.

Nella parte inferiore del dipinto, separati dall'apparizione celeste da un'ampia striscia di paesaggio che si estende fino all'orizzonte, stanno otto uomini inginocchiati, riconoscibili come appartenenti a una confraternita per via della cappa bianca con cappuccio che indossano, e altrettante donne oranti con il capo coperto dal velo. Come osserva di nuovo Paolozzi Strozzi, i confratelli non portano i particolari segni distintivi – il flagello e la cintura di corda con una corona all'estremità – che permetterebbero di identificarli con certezza come appartenenti alla congregazione di Santa Maria della Neve, che nel 1509 aveva commissionato a Pellegrino Munari la grande pala d'altare oggi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara. A Modena esistevano almeno altre due confraternite laiche devote a Maria e all'ordine minore: la compagnia della Vergine, che dal Trecento aveva sede presso la chiesa di San Francesco, e quella dell'Immacolata Concezione, che possedeva un altare in Duomo, per il quale però aveva già ordinato a Dosso nel 1527 la grande pala raffigurante la *Disputa dei Padri della Chiesa*, terminata solo nel 1532 e andata distrutta a Dresda nel 1945. La mancata menzione nell'inventario più antico non sembra tuttavia ragione sufficiente per escludere la provenienza dell'opera dall'oratorio di Santa Maria della Neve, attestata dalle fonti successive. Il documento del 1663 si dimostra d'altra parte palesemente inattendibile nell'attribuire a Garofalo il dipinto, che già alla metà dell'Ottocento è più volte segnalato – fra gli altri da Jacob **Burckhardt** nel *Cicerone* (**1855** [**ed. 1952**], p. 1029) – come opera notevole di Dosso o della sua cerchia più ristretta.

Adolfo **Venturi** (**1882**, p. 374) è il primo a ravvisare nelle figure dei confratelli tratti morfologici inconsueti nelle opere dei due Dossi e a supporre l'intervento di un collaboratore a fianco di Battista, a cui il grande storico dell'arte sembra in-



Prima del restauro, verso



Dopo il restauro, verso



Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante il restauro, pulitura

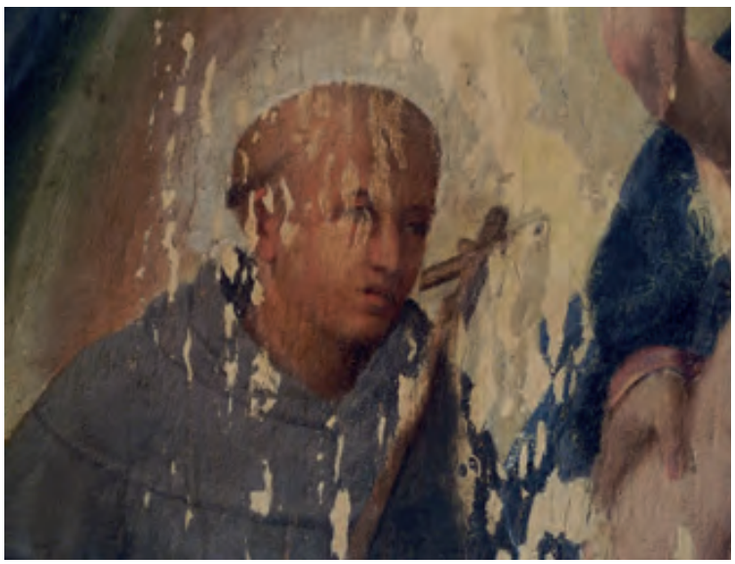
fine attribuire l'opera più per mancanza di alternative che per intima convinzione. Ritornando sull'argomento a decenni di distanza, **Venturi** (**1928**, p. 991) conferma la sua difficoltà a riconoscere al «meschino», che imitava in piccolo e senza intenderla l'arte del fratello, opere di ben altro impegno e riuscita come la *Madonna della Neve* e la *Natività con tre gentiluomini* dell'Estense, opera documentata di Battista. I dubbi di Venturi sono condivisi da **Mendelsohn** (**1914**, pp. 171-172) nella prima monografia dedicata ai due artisti, dove il nostro dipinto è classificato fra le opere incertamente attribuite a Battista. La studiosa rileva inoltre lo scarto qualitativo esistente fra il debole gruppo sacro in alto, riconducibile al minore dei Dossi o a un suo seguace, e le vivaci figure dei fedeli inginocchiate nella parte bassa della tavola.

I successivi interventi critici attribuiscono generalmente il dipinto a Battista, con un implicito giudizio limitativo, essendo all'epoca quello del più giovane dei Dossi un nome di comodo sotto il quale comprendere le opere che, pur presentando caratteristiche stilistiche riconducibili all'impresa artistica famigliare, non sembravano raggiungere la qualità artistica delle opere del capo bottega (per un regesto sintetico della critica si rimanda a **Mezzetti 1965**, p. 98).

Propende per Battista anche **Gibbons** (**1968**, pp. 142, 229, n. 106), che nota le somiglianze fra la pala per la confraternita e la *Natività* della Galleria Estense, in particolare per quanto riguarda le figure inginocchiate in primo piano e la costruzione del paesaggio, preferendo però datare l'opera in una fase più tarda dell'artista, nei primi anni Quaranta, per la più vivace animazione delle figure e la somiglianza del tipo fisico della Madonna con quello della *Giustizia* e della *Pace* ora a Dresda, dipinte da Battista nel 1544. Tipicamente nello stile dell'artista sono per lo studioso anche l'impetuoso atteggiamento del Bambino, che richiama i modelli eroici della maniera romana, e la differenza di scala fra il gruppo sacro principale e i due santi che lo affiancano.

Ripropone invece il nome di Dosso Rodolfo **Pallucchini** (**1945**, p. 87 n. 170) ritenendo «la stesura lucida e trasparente» della materia pittorica, in particolare nel paesaggio, e l'acuta definizione dei «tratti vivi e pungenti, quasi lotteschi» dei confratelli al di fuori della portata di Battista. I medesimi argomenti sono ripresi da Amalia **Mezzetti** (**1965**, pp. 45, 98 n. 107), che data l'opera alla fase matura di Dosso nel corso degli anni Trenta, vicina alla piccola *Disputa sull'Immacolata Concezione* già a Dresda, rimarcando la raffinata esecuzione del minuzioso paesaggio di impronta fiamminga e la straordinaria acutezza della galleria di ritratti: «una serie di visi assorti, estatici, trepidi, ploranti, in cui il contrasto delle bianche cappe spiccanti sul fondo oscuro conferisce un senso di allucinata intensità».

Mentre l'opera è ignorata nelle



Durante il restauro, particolare con san Francesco, pulitura



Dopo il restauro, particolare con san Francesco



Dopo il restauro, particolare con i confratelli della Neve

monografie dedicate a Dosso da **Ballarin** (**1994-1995**) e da Peter Humfrey e Mauro Lucco (***Dosso Dossi*** **1998**), l'interesse della critica per la tavola dell'Estense si è recentemente riacceso. Il dipinto compare infatti fra le opere tolte dal catalogo dei Dossi e attribuite a Jacopo Bertucci da Faenza da Andrei **Bliznukov** (**2001-2002**, p. 128) in uno studio volto soprattutto a ricostruire l'attività giovanile del pittore romagnolo presso la bottega dei Luteri e la sua successiva opera fra Ferrara, Faenza e Ravenna, prima del soggiorno romano del 1545-1551 che dà inizio alla fase nota della sua carriera (su Bertucci si veda in sintesi **Colombi Ferretti 1988**). In particolare il nostro dipinto, interamente opera di Jacopo, segnerebbe l'emergere attorno alla metà degli anni Trenta della maniera personale del faentino, la cui mano è identificata da Bliznukov, sulla base del confronto con le opere della maturità, in diverse pale d'altare congedate dalla bottega dei Dossi dalla fine degli anni Venti.

L'attribuzione del dipinto a Jacopo da Faenza è condivisa da Paolozzi Strozzi nella già menzionata scheda di catalogo del 2005, sicché nell'ultimo decennio la pala è stata esposta nella Galleria Estense sotto il nome del pittore romagnolo. Va tuttavia osservato che il gruppo di opere assegnato da Bliznukov alla prima fase di Bertucci non sembra del tutto coerente dal punto di vista stilistico. Inoltre, se è certo che nel 1536 il faentino, già maestro autonomo, ricevesse incarichi dalla bottega dei Dossi e nel 1537 fosse impegnato accanto a Battista, Garofalo e Girolamo da Carpi nella decorazione ad affresco della villa estense di Belriguardo, è assai probabile che lo «Jacomo de maistro Dosso» menzionato più volte nei mandati di pagamento ducali negli anni Venti sia invece Giacomo Panizzati (**Pattanaro 2005**, pp. 14, 16; **Marchesi 2014**, pp. 348-350, 355, docc. 1524 k, 1526 i, 1536 l, 1537 c).

La pala dell'Estense è stata infine ricondotta a Battista da Alessandra **Pattanaro** (**2014**, pp. 199-201) nell'ambito di una riconsiderazione complessiva dell'opera del più giovane Luteri che ne evidenzia il ruolo di sempre crescente responsabilità all'interno della bottega condotta dal fratello maggiore, a cominciare dagli incarichi non puramente esecutivi avuti nella decorazione del Castello del Buonconsiglio a Trento nel 1531-1532. Proponendo raffronti significativi fra particolari della pala modenese e gli affreschi della residenza vescovile, quali il Bambino e i putti che compaiono nel fregio della sala Grande o i volti estatici dei confratelli e quello dell'Astrologia nella camera del Camin Nero, la studiosa riconduce il nostro dipinto a Battista, proponendo per l'opera una datazione molto precoce al 1530-1532.

Il confronto ravvicinato fra l'opera in esame e la *Natività con tre gentiluomini*, anch'essa conservata nelle Gallerie Estensi, che le fonti assicurano commissionata a Dosso da Alfonso I per la Cattedrale di Modena ed eseguita da Battista fra il 1533 e il 1536, dà però risultati più problematici. Le somiglianze nella composizione generale del dipinto, il tipo e i gesti delle figure inginocchiate e la compresenza in entrambi i dipinti di volti stereotipati – in particolare quelli delle figure sacre – e ritratti acutamente individuati mostrano che essi sono stati prodotti all'interno di un stessa bottega. Tuttavia piuttosto diversa è l'esecuzione pittorica, in particolare nella costruzio-



Dopo il restauro, particolare con il paesaggio

ne dei panneggi e nella consistenza delle nubi. Mentre nel nostro dipinto una luce tersa e univoca proietta ombre ben definite, nella *Natività* bagliori e ombre assecondano una definizione assai più analitica dei particolari, quale si ritrova di consueto nelle opere di Battista. Per contrasto, il paesaggio della *Madonna della Neve* è assai più dossesco, in senso giorgionesco e atmosferico, di quello della tavola per il duomo, che appare invece «folgorato da un chiarore d'argento e gremito di luccichii» (**Mezzetti 1965**, p. 40).

Il restauro che qui si presenta ha reso nuovamente evidente l'alta qualità del dipinto ma va innanzitutto ricordato che esso era necessario per risolvere una situazione conservativa da tempo compromessa. Se già nel 1894 Sidonio Centenari doveva intervenire per consolidare il colore, è probabilmente nel corso del successivo restauro condotto da Mauro Pelliccioli nel 1932, che alla tavola, fortemente assottigliata, veniva applicata una massiccia parchettatura che impedendo i naturali movimenti del legno ha ben presto causato una innaturale curvatura del supporto, fenditure nelle assi che lo costituiscono e diffusi sollevamenti degli strati pittorici. Nel 1992 Paola degli Esposti procedeva alla revisione dell'intervento di Pelliccioli rimuovendo vecchie stuccature e ritocchi alterati e procedendo a un nuovo consolidamento della pellicola pittorica, senza tuttavia intervenire sul supporto ligneo. Il recente intervento di Loredana Gallo e Federico Tempesta ha finalmente eliminato le cause dell'instabilità della pellicola pittorica risanando la tavola e sostituendo alla rigida struttura a essa applicata in passato un nuovo sistema di sostegno elastico costituito da tre traverse in legno di castagno inserite nelle sedi delle perdute traverse originali e ancorate alla tavola tramite flessibili meccanismi a molla.

Le operazioni di consolidamento, pulitura e revisione estetica hanno reso possibile un esame dettagliato della superficie pittorica, che nelle parti meglio conservate mostra un'esecuzione estremamente raffinata, caratterizzata dall'uso sistematico di velature traslucide, spesso a base di lacche, che modellano e modificano la cromia delle precedenti stesure di colore a corpo. Tali velature si sono purtroppo conservate solo nella metà inferiore del dipinto mentre sono andate quasi completamente perdute nella parte superiore, che presenta danni riconducibili all'azione erosiva di acque spioventi dall'alto. Tale dilavamento ha causato anche la perdita di frammenti della pittura originale in corrispondenza di particolari significativi come i volti del Bambino e dei due santi a fianco della Madonna. L'osservazione in laboratorio ha dunque confermato che l'aspetto piatto e meno rifinito della parte superiore del dipinto è riconducibile a condizioni conservative e non all'intervento di una diversa mano. Analisi scientifiche precedentemente condotte (ENEA – Unità Salvaguardia Patrimonio Artistico, 1996) hanno rilevato che l'opera è stata eseguita con una tecnica pittorica e l'impiego di pigmenti affini a quelli comunemente utilizzati nella bottega dei Dossi, ma seguendo – seppure con molti aggiustamenti in corso d'opera – un disegno insolitamente dettagliato (**Bentini 1998**, pp. 69-70). In conclusione, quanto finora esposto lascia credere che il dipinto sia stato eseguito nell'ambito della bottega dei Dossi, sotto la direzione e forse seguendo un disegno preparatorio di Battista. Sembrerebbe essere qui all'opera la stessa mano o la stessa équipe che attorno al 1532 ha completato la grande pala di Dosso raffigurante la *Disputa sull'Immacolata Concezione,* già a Dresda, dipingendo l'Incoronazione della Vergine nella parte superiore.

Bibliografia

Castellani Tarabini 1854, pp. 54-55 n. 187; **Campori 1855**, p. 192; **Burckhardt 1855 (ed. 1952)**, p. 1029; **Venturi 1882**, p. 374; **Mendelsohn 1914**, pp. 171-172; **Venturi 1928**, p. 991; **Buscaroli 1935**, p. 216; **Pallucchini 1945**, p. 87 n. 170; **Mezzetti 1965**, pp. 45, 98 n. 107 (con bibliografia precedente); **Berenson 1968**, I, p. 173; **Gibbons 1968**, pp. 142, 229 n. 106; J. Bentini in ***Inventario ristretto* 1994**, p. VIII; **Bentini 1998**, pp. 69-70; **Bliznukov 2001-2002**, p. 128; G. Paolozzi Strozzi in ***Niccolò dell'Abate* 2005**, pp. 211-213 n. 8; **Pattanaro 2014**, pp. 199-201.

33. Girolamo Mazzola Bedoli
(Viadana, Mantova, 1500 ca - Parma, 1569)
Annunciazione
fine del quarto decennio del XVI secolo (?)

tecnica/materiali
olio (tecnica mista?) su tavola

dimensioni
208 × 144 cm

iscrizioni
sul libro: «Ecce/virgo/concipiet et/ parietfilium/et vocabit/ nomeneius/ emanuel/Comodo fi/et istud co/ niamvirum / non cognos/co/Ecce a[ ]/ domini fi/atmichi/ secundum/ Verbum /tuum»

provenienza
Viadana (Mantova), chiesa di San Francesco

collocazione
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca (inv. 127 1540 c)

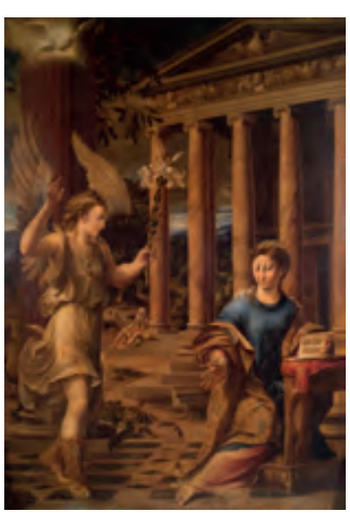
scheda
Emanuela Daffra

restauro
Roberta Grazioli

con la direzione di Emanuela Daffra

indagini
Thierry Radelet

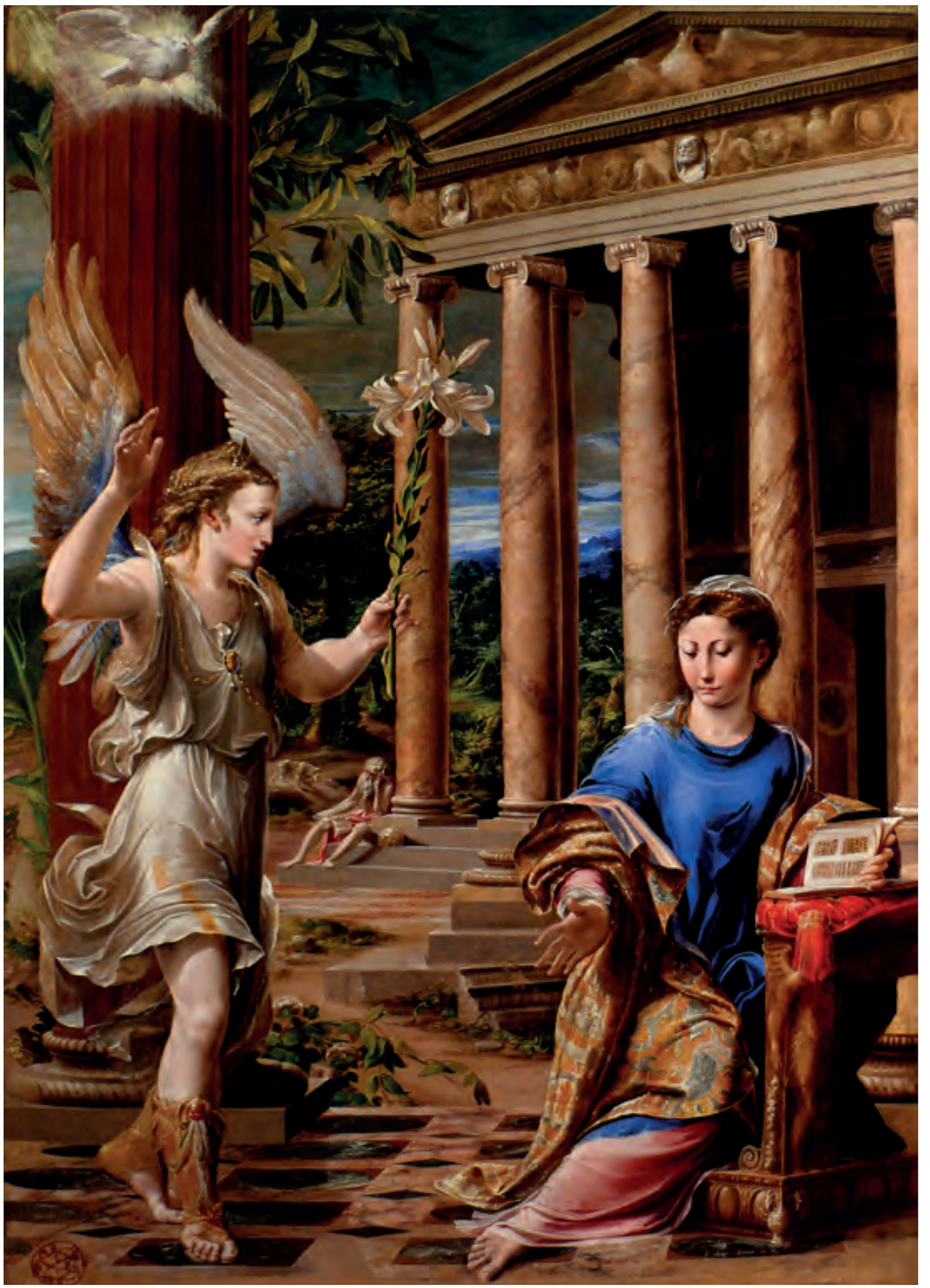
Il dipinto entrò all'Ambrosiana nel 1831 come dono di Maria Teresa de Pecis (**Cavalca 2006**, pp. 212-215 con bibliografia precedente) con un'attribuzione a Parmigianino che risale almeno al pittore Ilario Spolverini (1657-1734), entusiasta della smagliante qualità dell'opera. Questa paternità giustificò le complicate vicende di età napoleonica, ben ricostruite da Valter Rosa (2013), che si avviarono nel 1809 quando la tavola, proprio in quanto Parmigianino, era in predicato per finire alla Galleria di Brera e, proprio in quanto Parmigianino, fu abilmente dirottata da Eugenio di Beauharnais verso le proprie private raccolte, dove giunse il 18 febbraio 1811. Sono tuttora sconosciuti i motivi a seguito dei quali poco tempo dopo, e precisamente il 2 settembre dello stesso anno, venisse ceduta al generale Teodoro Lechi, nella cui strepitosa collezione entrò con grande onore. La prima incisione della *Galleria inedita raccolta da privati gabinetti milanesi* (**Zancon 1812**) è dedicata proprio alla «Maria Vergine Annunciata dall'Angiolo di Francesco Mazzola». A seguito della caduta in disgrazia del generale e della vendita della collezione, il dipinto nel 1827 fu acquistato da Giovanni Edoardo de Pecis e da lì a pochi anni fu donato dalla sorella all'Ambrosiana.



Prima del restauro

Fu Antonio Parazzi (1893, p. 80) che, mettendo in relazione le notizie riportate da **Flaminio da Parma** (**1760**, pp. 572-573, 579) e la menzione di Giorgio Vasari, individuò i committenti, già segnalati da Ireneo **Affò** (**1784**, pp. 23-24), in Ambrogio e Giovanni Carlo Avigni in memoria del padre Girolamo, e riconsegnò la paternità a Girolamo Bedoli, da allora praticamente mai più revocata in dubbio anche se la divisione delle opere tra quest'ultimo e il cugino acquisito – il Parmigianino – è ancora tutt'altro che pacifica e il rapporto tra i due con il procedere degli studi si è rivelato complesso. Girolamo ebbe accesso costante ai disegni del cugino, ne possedette delle opere e, su probabile richiesta dei collezionisti, ne replicherà anche le composizioni di particolare successo (**Ekserdjian 2002**, pp. 237-241; Fadda 2010, pp. 11-34).

Il restauro appena concluso rende ragione dell'ammirazione tributata all'opera: eliminate ridipinture e patinature è emersa una gamma cromatica limpida e preziosa, arricchita da cangiantismi prima smorzati. Ai nocciola e rosati più caldi dell'architettura si contrappongono bianchi glaciali e blu compatti; verdi profondi si bilanciano con rossi e rosati.
Soprattutto però ora si può apprezzare una stesura ricca e variata, funzionale alla resa anche materica dei dettagli. Seguendo un procedere che Bedoli condivide con Parmigianino, il dipinto è condotto a strati successivi, reciprocamente interferenti, facendo talvolta ricorso a preparazioni intonate (**Daffra 2013**). Nelle campiture chiare, ad esempio, utilizza basi grigio chiare che ne accentuano la luminosità algida. Il pittore ha steso per primi i fondali e le architetture, sovente lasciando trasparire la preparazione di fondo, e su di essi ha via via aggiunto i successivi elementi della composizione. Campiture straordinariamente levigate e compatte, come quelle che definiscono i volti dei due protagonisti, si alternano ad altre, filamentose e materiche. È così che sono costruite le fronde rigogliose del bosco dove l'ombra si addensa o il meraviglioso broccato di velluto allucciolato d'oro e d'argento che ammanta la Vergine. Tocchi veloci e liquidi di colori quasi puri descrivono e fanno brillare gli incredibili coturni calzati dall'angelo, che acquistano una presenza tattile. Di stesura velocissima ma anatomicamente impeccabile è il vigoroso san Gerolamo, in meditazione sui gradini del tempio, accompagnato da un leone emaciato e mansueto che puliture troppo aggressive, descritte nella relazione di Roberta Grazioli, hanno ridotto a poco più che un ectoplasma.
Come in altri casi la pittura è preceduta da un disegno sintetico, che delimita i contorni e imposta con una grafia molto libera le zone di luce e ombra. Non è una traccia vincolante, tanto che anche a occhio nudo sono visibili continui aggiustamenti, alcuni minimi, come le dita dell'angelo attorno allo stelo o il piede della Vergine, altri più significativi, come il braccio destro di Maria, inizialmente volto verso il leggio.
Una simile sicurezza di scrittura,



Dopo il restauro

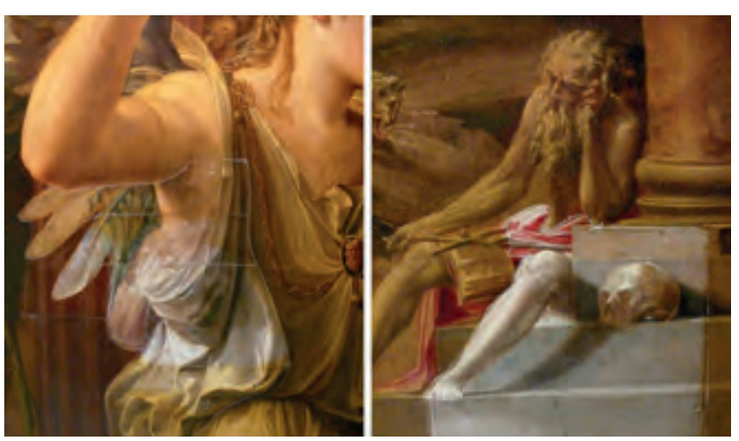




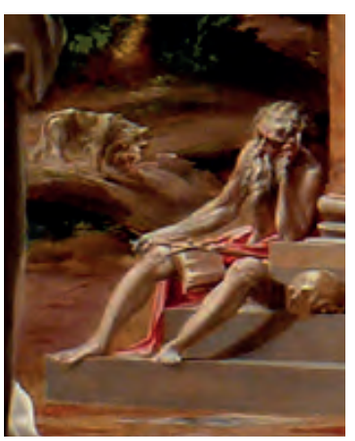
Prima del restauro, riflettografia a infrarossi e radiografia



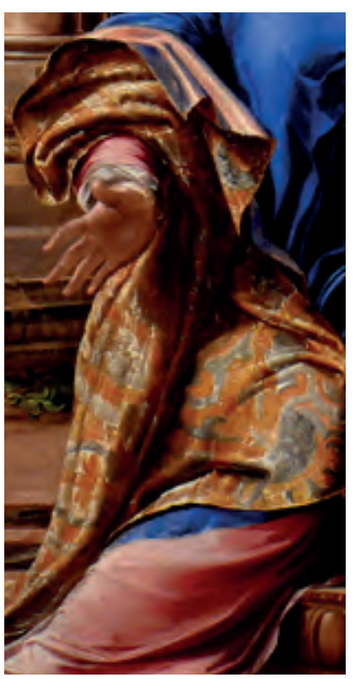
Prima del restauro, particolare del ductus *pittorico nel manto della Vergine, fotografia a luce radente*



Durante il restauro, particolari con l'angelo e san Gerolamo, tasselli di pulitura



Dopo il restauro, particolare con san Gerolamo e il leone



Dopo il restauro, particolare con il broccato di velluto della Vergine

associata all'impaginazione complessa, prospetticamente imprecisa ma ben governata, la discreta padronanza dell'anatomia, i panneggi ora rigidi ora scivolanti, spesso svincolati dall'anatomia sottostante, inducono a porre la datazione non al 1521, come indicato da Vasari, e nemmeno al 1531 riportato nella scritta dedicatoria della cappella (**Flaminio da Parma 1760**, p. 579), ma convengono piuttosto alla fine degli anni Trenta (per una sintesi delle diverse posizioni si veda **Cavalca 2006**).

Allora Bedoli è testimoniato continuativamente a Parma, impegnato com'era a realizzare il polittico di Bocci, a decorare il coro e l'abside del duomo, a dipingere diverse pale d'altare, tra le quali poteva trovare posto pure questa destinata a Viadana. Anche il repertorio decorativo anticheggiante messo in campo trova riscontro nelle opere citate, in particolare nel presbiterio della cattedrale, affrescato da Bedoli tra il 1538 e il 1544, e, naturalmente nel grande arcone della Steccata, che finalmente Parmigianino era in procinto di concludere. Qui le figurette monocrome hanno la medesima salda scioltezza del san Girolamo, a testimonianza di una simile temperie figurativa.

La stessa scelta narrativa è sofisticata e colta. La scena si svolge all'aperto, ma i protagonisti poggiano su un pavimento di marmi preziosi da cui emergono frammenti di architravi e basi di colonne decorate, residui forse di altri templi simili a quello che sorge al margine del bosco, segni concreti del paganesimo in rovina con l'avvento del Redentore.

L'angelo pare colto nel momento



Durante il restauro, particolare con il volto della Vergine: pulitura, in evidenza lo spesso strato di vernice



Dopo il restauro, particolare con il libro della Vergine



Dopo il restauro, particolare con il frontone del tempio: il pittore stende per primi i fondali e le architetture, sovente lasciando trasparire la preparazione di fondo

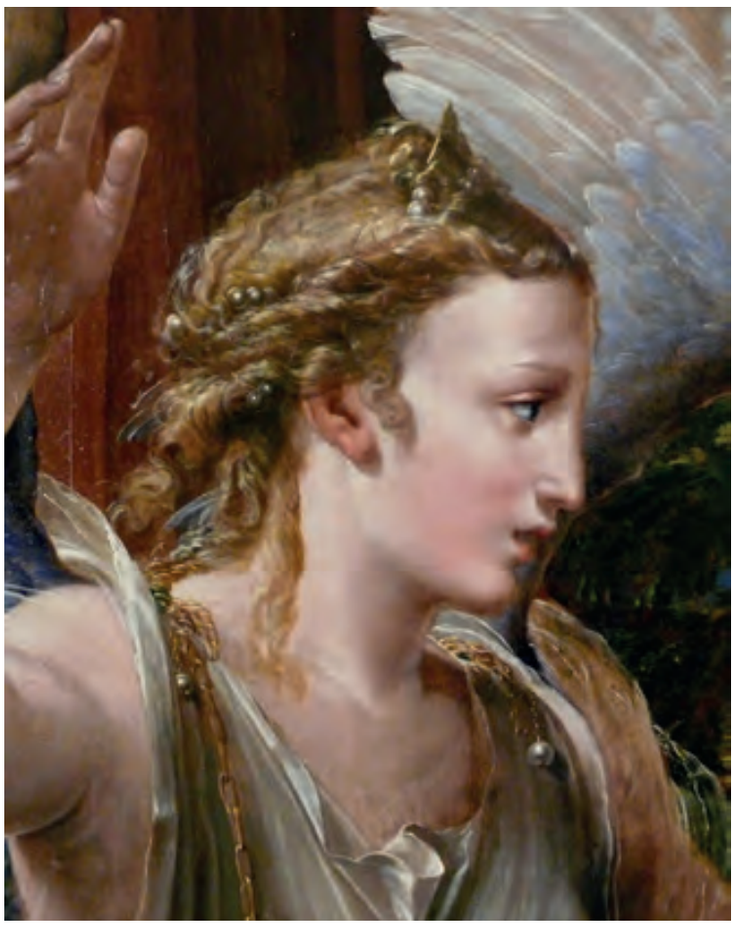


Dopo il restauro, particolare con le fronde: il pittore stende per primi i fondali e le architetture, sui quali via via aggiunge gli altri elementi della composizione



Dopo il restauro, particolare con i coturni dell'angelo

in cui richiude le ali per toccare terra sui piedi danzanti, ma i brani scritti sul volume che la Vergine sta leggendo, tratti dal Libro di Isaia e dal Vangelo di Luca, ci dicono che Maria ha già esposto i suoi dubbi e accettato il compito affidatole. E se le parole sono di umiltà non sfugge come sia abbigliata con un manto da regina, del velluto più prezioso in produzione, e poggi su un inginocchiatoio finemente scolpito, e come l'angelo, che regge il giglio come un caduceo, stia sfoggiando la livrea di gala, con i capelli contesti di perle e la veste serrata da un fermaglio ornato da un volto tricipite allusivo forse alla Trinità. In alcuni dettagli – il cespuglio di rose senza spine, la falce di luna – sono state colte allusioni all'Immacolata Concezione, da sempre sostenuta dai francescani e in onore della quale, nella chiesa di Via-



Dopo il restauro, particolare con il volto dell'angelo



Dopo il restauro, particolare con le fronde del bosco



Dopo il restauro, particolare con il fermaglio della veste dell'angelo

dana da cui la pala proviene, nel 1513 era stata istituita una Compagnia ospitata in una cappella poi decorata dallo stesso Bedoli. In questo contesto la raffigurazione di san Gerolamo avrebbe il duplice significato di ricordare Gerolamo Avigni e di ribadire, con la presenza di uno dei Padri della Chiesa che più convintamente la sostennero, l'idea della nascita *sine macula* di Maria.

Bibliografia

Flaminio da Parma 1760, t. II, pp. 572-573, p. 579; **Affò 1784**; ***Indice e descrizione* 1814**, pp. 40-41; **Parazzi 1894**, pp. 205 e 225; **Zancon 1812**, tavola 1; **Popham 1971**, pp. 12; **Milstein 1978**, pp. 54-57; **Fornari Schianchi 1986**, p. 65; **Toscano 1986**, 9, pp. 5-9; **Di Giampaolo 1997**, pp. 17-18, 122-123; **Di Giampaolo 1998**; **Vaccaro 2000**, pp. 460-464; **Dall'Acqua 2002**, pp. 417-422; **Ekserdjian 2002**, pp. 237-241; **Cirillo 2005**, pp. 7-50; **Ekserdjian 2005**, pp. 95-103; **Cavalca 2006**, pp. 212-215; **Cirillo 2006**, pp. 7-48; **Fornari Schianchi 2008**, pp. 215-234; **Tonelli 2008-2009 (a)**, pp. 67-78; **Tonelli 2008-2009 (b)**, pp. 43-66; **Fadda 2010**; **Daffra 2013**; **Rosa 2013**, pp. 59-87; **Chiusa 2014**, pp. 87-110; **Fadda 2015**, pp. 41-62.

34. Antonio Begarelli (Modena, 1499-1565) *San Bernardino da Siena* anni Quaranta del XVI secolo

tecnica/materiali
terracotta policroma

dimensioni
157 × 70 × 85 cm

provenienza
non identificata

collocazione
Verica, frazione di Pavullo nel Frignano (Modena), chiesa parrocchiale dei Santi Gemignano e Rocco

scheda
Marco Mozzo

restauro
L'Arca s.r.l., Modena

con la direzione di Marco Mozzo

indagini
Istituto di Diagnostica e Sperimentazione per il Restauro dei Beni Culturali Soc. Coop.

In occasione del XIII congresso nazionale del Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation (IGIIC), tenutosi presso il Centro Conservazione e Restauro «La Venaria Reale» nell'ottobre 2015, Giorgio Bonsanti ha tracciato un primo bilancio dell'esperienza di ricerca e di restauro maturata negli ultimi quarant'anni attorno alla figura dello scultore modenese Antonio Begarelli, fornendo una lucida sintesi storico-metodologica dello stato dell'arte (**Bonsanti 2015**).

Rispetto allo scarso interesse che la storiografia artistica ha riservato alla sua attività di plasticatore per gran parte del Novecento, confinata ai margini della storia dell'arte e circoscritta a un ambito meramente provinciale degli studi, a causa soprattutto della condizione di generale trascuratezza in cui versava la maggior parte delle sue opere, si è assistito a partire dagli anni Settanta a una progressiva inversione di tendenza. L'avvio decisivo dei restauri, la pubblicazione di contributi scientifici e di indagini archivistiche hanno consentito la restituzione, almeno in parte, di quella indiscussa fortuna critica che aveva accompagnato la sua opera fra i contemporanei e fino all'Ottocento. Si deve infatti alle prime campagne di restauro avviate nel territorio modenese a partire dal 1975, all'epoca in cui Bonsanti era funzionario storico dell'arte presso la Soprintendenza di Modena e Reggio Emilia, e alle sue prime indagini confluite nella mostra del 1978 (*Restauri fra Modena e Reggio* 1978), l'avvio di un processo di graduale riscoperta della personalità artistica di questo «Artefice che abbia condotta la plastica a quella perfetione» come ricordava Girolamo Tiraboschi nel 1786 (**Tiraboschi 1786**; la frase è citata anche in **Bonsanti 1992**, cui si rimanda per un'analisi più ampia), attraverso la restituzione materiale del suo *corpus* artistico giunto fino a noi in condizioni quanto mai frammentarie, molte volte abbandonato o gravemente manomesso da interventi successivi, manipolazioni e ridipinture. Un processo ancora oggi in atto, nonostante gli oggettivi passi avanti intrapresi nell'ultimo quarantennio che hanno permesso di far riaffiorare singoli tasselli di un mosaico, che sembrava ormai perduto, ridando giusta evidenza critica alla sua poliedrica personalità e riportando il suo nome fra i grandi protagonisti della scultura rinascimentale italiana. Dopo l'esposizione del 1978 e la fondamentale monografia a cura di Giorgio Bonsanti del 1992, va ricordata anche la più recente mostra modenese ***Emozioni in terracotta*** del **2009**, al cui catalogo si rimanda anche per i riferimenti bibliografici.

Alla ricomposizione di questo mosaico della produzione plastica begarelliana, si aggiunge oggi l'intervento di restauro alla statua di *San Bernardino da Siena*, presentato in occasione della XVII edizione di *Restituzioni*.

La statua appartiene a un gruppo scultoreo in terracotta policroma composto da sei figure, raffiguranti la *Madonna con il Bambino* detta anche *Madonna del cardellino*, *San Rocco*, *San Sebastiano, San Giacinto, San Bernardino da Siena* e *San Gemignano*, conservato presso la chiesa di San Gemignano e San Rocco di antiche origini romaniche, che sorge appartata rispetto al borgo di Verica, piccola frazione di Pavullo negli Appennini della provincia modenese.

Poco considerate in passato, le statue vennero riscoperte all'inizio degli anni Ottanta a seguito di un primo intervento di ricomposizione dei frammenti e di pulitura che le liberò da un pesante strato di scialbo che ne ottundeva le forme (cfr. **Bergonzini 1981**).

L'iniziale, anche se poco fondata, identificazione a una generica 'maniera begarelliana' da parte di alcuni studiosi locali (cfr. in particolare **Gavioli 1983**, pp. 229-243), è stata ben presto abbandonata a favore di una più certa attribuzione alla mano di Antonio Begarelli, confortata dai risultati conseguiti con l'avvio dei primi restauri tra il 2008 e il 2012 su tre figure (*Madonna con il Bambino*, *San Rocco* e *San Gemignano*), a cura del laboratorio L'Arca Restauri di Modena sotto la direzione scientifica della Soprintendenza di Modena e Reggio Emilia. La scheda di Daniela Ferriani, apparsa nel catalogo della mostra *Emozioni in terracotta*, dove per la prima volta vennero esposte due delle tre statue restaurate, oltre a dare conto degli esiti raggiunti a seguito dell'intervento di recupero, ha permesso, con l'apporto di nuovi dati documentari indiretti e sulla base di raffronti stilistici, di restituire il giusto contesto storico-artistico di riferimento, ipotizzando un collegamento con la committenza benedettina del convento di San Pietro a Modena e di Mario Montecuccoli, a cui apparteneva la contea di Verica, avanzando una probabile datazione intorno alla metà degli anni Quaranta del Cinquecento, presumibilmente nel periodo in cui l'artista era attivo a Monteorsello di Guiglia per realizzare nel 1545 la monumentale *Madonna con Bambino* della chiesa parrocchiale (D. Ferriani, in ***Emozioni in terracotta*** **2009**, scheda 38a, 38b, pp. 171-174, a cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici più specifici).

Anche se finora non sono emersi ulteriori indizi conoscitivi che possano aiutare a chiarire i quesiti rimasti finora irrisolti sull'originaria collocazione e provenienza del gruppo scultoreo, così come sulle ragioni della committenza al celebre scultore emiliano, i risultati raggiunti dal restauro della statua





Dopo il restauro, fronte e retro



Prima del restauro



Durante il restauro, particolare del braccio destro, stuccature



Durante il restauro, particolare della parte danneggiata

di *San Bernardino da Siena* consentono di poter confermare l'appartenenza alla piena produzione begarelliana.
L'iconografia con cui l'artista rappresenta il santo francescano non è del tutto coincidente con la più diffusa immagine tramandata dalla tradizione agiografica, raffigurante il predicatore con l'indice della mano destra verso l'alto e nel braccio sinistro la tavoletta con impresso il monogramma di Cristo, così come si ritrova ad esempio nella celebre rappresentazione della *Gloria di san Bernardino* nella cappella Bufalini presso la basilica di Santa Maria in Aracoeli a Roma, affrescata da Pinturicchio tra il 1484 e il 1486. Nel caso della scultura begarelliana, il braccio destro diventa un elemento di definizione spaziale e si protende in avanti con il palmo della mano distesa alla ricerca probabilmente di un dialogo con il fedele. Sebbene la posa del braccio contribuisca a conferire maggiore tensione emotiva al corpo esile del predicatore e permetta di accompagnare lo sguardo severo e calmo del volto, leggermente inclinato di tre quarti e plasticamente modellato nei minimi dettagli, l'insieme della figura esprime compostezza e non sembra allontanarsi dai canoni del tipico classicismo 'naturalizzato' di Begarelli. Anche in questo caso, come per le altre tre statue già restaurate, sorprende la straordinaria resa naturalistica evidente nella descrizione minuta dei capelli, del viso segnato dalle rughe e dalle guance leggermente incavate o delle pieghe del collo.
La tavoletta, su cui un tempo doveva leggersi il cristogramma circondato da un sole d'oro in campo azzurro, è sorretta dalla mano sinistra e si appoggia al fianco corrispondente, rialzando il saio e creando un movimento plastico di pieghe, accentuato anche dalla cordonatura che rinserra i fianchi. L'altissima qualità del modellato, riemersa grazie al restauro, si connota per un virtuosismo tecnico e stilistico distintivo della sintassi formale begarelliana, che ritroviamo anche in altri esemplari, in particolare nella figura di *San Bonaventura* di Bomporto (1538-1540) o in *San Bonaventura* e *San Francesco* della chiesa di San Pietro a Modena (*post* 1543). Indizi, questi, che insieme ad altri già individuati da Daniela Ferriani, sembrano avvalorare l'ipotesi cronologica di un accostamento del gruppo scultoreo di Verica alla produzione più matura degli anni Quaranta del Cinquecento.

Prima dell'avvio dei lavori di restauro, la statua si presentava in condizioni non ottimali. Diverse erano le lacune leggibili sulla veste, nella mano destra, nella parte terminale del cappuccio, così come le riparazioni e i rifacimenti localizzati soprattutto nella parte inferiore della statua. Pur in assenza di una documentazione, è stato possibile far risalire all'intervento degli anni Ottanta la realizzazione del basamento (analogo al resto del gruppo scultoreo), una riparazione in stucco all'altezza del busto in corrispondenza con i punti di giunzione di due elementi assemblati dopo la cottura, alcuni interventi al braccio destro e, infine, la presenza di un ampio tassello di pulitura sul retro nella parte inferiore destra, probabilmente lasciato per mettere in luce i tagli di cottura.
Il restauro è riuscito a restituire alla figura scolpita la sua connaturata leggerezza, liberandola nella parte inferiore sia da una pesante coltre gessosa spessa alcuni millimetri che occultava le morbide pieghe originali del saio, sia dai rifacimenti, probabilmente ottocenteschi, realizzati in seguito a un violento trauma, forse una caduta, che aveva lesionato fino all'altezza del ginocchio la parte sinistra della veste, riassemblata con i frammenti originali, e causato la perdita del piede corrispondente e delle dita del piede destro.
Al 1858 risale un contratto per la ristrutturazione della chiesa conservato in archivio parrocchiale, in cui si accennava a un intervento di imbiancatura con «bianco di scagliola» e a un rifacimento delle dita e di altre parti di otto statue ad opera di un certo Giuseppe Cocetti di Pavullo (**Gavioli 1983**, p. 182). Tuttavia è probabile che i lavori vennero completati solo in parte se, il 27 settembre 1889, una nota inventariale – pubblicata da Renato Bergonzini nel 1981 – segnalava come all'interno della chiesa vi fossero «otto statue lungo i muri in tante piccole nicchie. Quattro di esse sono di Begarelli in terra cotta ed abbastanza ben conservate, eccettuate alcune nei piedi e nelle mani» (**Bergonzini 1981**).
La questione se lasciare o rimuovere queste sovrammissioni è stato oggetto di particolare attenzione nel corso dei lavori di restauro, dal momento che il rifacimento del piede sinistro, in particolare, sembrava poter avere una duplice funzione non solo di completamento estetico, ma anche strutturale. Dopo opportuni controlli che hanno evidenziato la scarsa qualità materiale e a seguito di un'indagine non invasiva con microtelecamera che ha permesso di appurare la stabilità della scultura, la decisione della direzione lavori è stata quella di provvedere alla completa asportazione di questi rifacimenti, previa un'accurata documentazione fotografica.
Dal punto di vista della policromia,



Prima del restauro, particolare della parte inferiore con rifacimenti



Dopo il restauro, particolare della parte inferiore con l'avvenuta rimozione dei rifacimenti



Durante il restauro, particolare della tavoletta, prova di pulitura



Dopo il restauro, particolare della tavoletta



Dopo il restauro, particolare del volto

le indagini diagnostiche hanno confermato l'assenza della tradizionale stesura a biacca di finitura (rispetto alle altre statue già restaurate, dove erano state riscontrate delle tracce di biacca, seppur esili, in particolare in alcuni punti della *Madonna del cardellino* e del *San Rocco*, in questo caso è stata evidenziata soltanto la presenza di una 'barbottina' calcitica applicata in fase di cottura, da non interpretare come uno strato di finitura vero e proprio) e la presenza di svariati strati di ridipinture sia sulla veste sia sugli incarnati, l'ultima delle quali di un colore piuttosto scuro. La pulitura, pertanto, come negli interventi di restauro precedenti, ha riportato in luce la cromia ritenuta più antica, anche se non originale. Si tratta di una stesura pittorica che tende a non interferire con la lettura complessiva della scultura, ma semmai a connotarla di alcuni elementi più realistici, come si rileva nella presenza appena accennata della barba che contribuisce a definire i tratti fisionomici del volto.

Si è proceduto anche a un'attenta revisione delle condizioni strutturali dell'opera, provvedendo alla realizzazione di un'armatura interna in acciaio costituita da un tubolare agganciato e fissato con viti a una piastra, sempre in acciaio, collocata al di sotto della base in stucco degli anni Ottanta, ridimensionata rispetto alle misure precedenti l'intervento per restituire il giusto equilibrio compositivo a seguito dell'eliminazione delle superfetazioni in stucco. L'operazione ha implicato la rimozione del riempimento in malta e mattoni non originali presenti all'interno della statua nella parte inferiore e la sostituzione con una malta a base di calce per consentire una migliore aderenza della statua con gli elementi dell'armatura in acciaio della base.

Nella difficile situazione economica attuale in cui versano le Soprintendenze, il restauro della statua di *San Bernardino da Siena* si rivela particolarmente significativo e aggiunge un altro tassello importante per completare la restituzione dell'integrità stilistica e formale del gruppo scultoreo di Verica, che dal 2008 attende ancora di essere portata a termine. L'auspicio, quindi, è che si possa in tempi relativamente brevi avviare nuove campagne di restauro anche alle statue mancanti di *San Sebastiano* e *San Giacinto*.

Ringrazio Giorgio Bonsanti per l'interesse dimostrato e i preziosi consigli ricevuti durante la preparazione del testo. Un ringraziamento va anche ai restauratori Gabriele Beccantini, Paola Righi e a tutto il personale del laboratorio L'Arca Restauri di Modena.

Bibliografia

Bergonzini 1981; **Gavioli 1983**; ***Emozioni in terracotta* 2009**.

35. Lorenzo Lotto
(Venezia, 1480 - Loreto, Ancona, tra 1556 e 1557)
Adorazione del Bambino
quinto decennio del XVI secolo,
con adattamenti tra 1554 e 1555

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
156,5 × 212 cm

provenienza
Loreto (Ancona), Basilica della Santa Casa, cappella del Coro (oggi spagnola o di San Giuseppe); dal 1850-1853 nel Palazzo Apostolico

collocazione
Loreto (Ancona), Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

scheda
Maria Claudia Caldari

restauro
Fabio Piacentini (Laboratorio di Restauro Dipinti dei Musei Vaticani)

con la direzione di Antonio Paolucci e la supervisione di Maria Claudia Caldari

indagini
Ulderico Santamaria, Fabio Morresi (LDCR-Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro dei Musei Vaticani)

Nella seconda edizione delle *Vite* del 1568 Giorgio Vasari, in visita alla basilica di Loreto non molto tempo dopo la scomparsa di Lorenzo Lotto – genio inquieto del Rinascimento e sensibile interprete dell'animo umano, giunto in Santa Casa nel 1552, dove aveva trovato accoglienza e comprensione dopo la solitudine dell'ostile ambiente familiare e il doloroso esilio anconetano – nella breve biografia dedicata al pittore veneto e assegnando maggior spazio alla tarda produzione lauretana più che a quella giovanile, mostrava di ritenere che le opere adattate nella cappella del coro di Santa Maria fossero state realizzate negli ultimi anni della sua vita, comprendendo tra queste anche l'*Adorazione del Bambino* che scambiava per una *Natività* e il *Sacrificio di Melchisedech* che confondeva con Mosè: «Finalmente essendo Lorenzo vecchio [...] se n'andò alla Madonna di Loreto [...] e quivi risoluto di voler finire la vita in servigio della Madonna ed abitare quella Santa Casa, mise mano a fare istorie di figure alte un braccio e minori, intorno al coro sopra le sedie de' sacerdoti. Facevi il nascere di Gesù Cristo in una storia [...]». La resa piuttosto popolaresca delle figure di Elisabetta e Zaccaria aveva probabilmente determinato l'errata interpretazione dell'*Adorazione del Bambino* da parte dello storiografo aretino (**Vasari 1568 ed. 1976**, III, p. 554) così come di Cinelli Calvoli (Cinelli Calvoli in **Grimaldi, Sordi 1988**, p. 9) che nel 1705 interpretava il tema come una «Natività co' pastori che vanno al presepio».



Prima del restauro

Alla presenza di Lotto a Loreto era dunque legata soprattutto la sistemazione della cappella del coro, in concomitanza con i numerosi lavori che interessavano, intorno alla metà del XVI secolo, l'aspetto strutturale della basilica ma anche quello decorativo del grande cantiere artistico (**Grimaldi, Sordi 1988**, pp. 8-9 e **Grimaldi 2002**, pp. 102-106).

L'architetto Galasso Alghisi da Carpi, incaricato della direzione e della riorganizzazione dell'insieme, intendeva certamente utilizzare i dipinti dell'artista, pervenuti alla Santa Casa dopo la sua oblazione dell'8 settembre 1554 per «quetar la [...] vita in questo sancto loccho», dove trovò la pace – come ricorda ancora Vasari tracciandone l'immagine di uomo pio e devoto – dopo una lunga e tormentata vicenda personale e artistica.

Il governatore monsignor Gaspare Dotti, veneziano, che aveva accordato ospitalità e commissioni a Lotto, con la nomina a pittore della basilica, aveva anche accolto la richiesta dei capitolari della collegiata lauretana di trasferire il coro – dall'incipiente Cinquecento nella cappella principale dell'abside della chiesa – nella cappella del transetto destro, attuale cappella spagnola o di San Giuseppe, per «l'inclemenza dell'aria». Alla realizzazione del progetto contribuiva finanziariamente anche Pietrantonio Sanseverino, principe di Bisignano, committente della decorazione della vicina cappella dedicata a Sant'Anna, mentre il protonotario apostolico Dotti chiamava Camillo Bagazzotti di Camerino a collaborare con l'artista, che sembra avesse iniziato l'ordinamento dei quadri poco dopo l'oblazione, come registra un documento del 29 ottobre 1554. In occasione dei lavori di decorazione delle cappelle del transetto iniziati già intorno al 1545 per volontà del protettore – il cardinale Rodolfo Pio da Carpi – su commissione di alti prelati e di notabili, l'allestimento dell'ambiente veniva affidato, oltre che a Lotto, al forlivese Francesco Menzocchi e a Pellegrino Tibaldi (**Grimaldi, Sordi 1988**, pp. 8-9 e **Grimaldi 2002**, p. 103).

Il ciclo organizzato coordinava, in maniera oggi tuttavia non definibile per il generale smembramento del complesso operato a fine Ottocento sotto la direzione di Giuseppe Sacconi, le sette tele raffiguranti *San Michele caccia Lucifero*, il *Sacrificio di Melchisedech*, il *Battesimo di Cristo*, *Cristo e l'adultera*, l'*Adorazione del Bambino*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione di Gesù al tempio* con gli stalli lignei del coro, destinati ai componenti il Capitolo incaricati dell'officiatura, e l'assetto architettonico della cappella.



Dopo il restauro



Durante il restauro, prime prove di pulitura



Dopo il restauro, particolare con gli angeli



Durante il restauro, particolare con la Vergine, pulitura

In base alle fonti documentarie, a iniziare da Vasari, è possibile determinare che i dipinti erano ripartiti in due gruppi di tre entro appositi riquadri, interposti da *Cristo e l'adultera*, di dimensioni inferiori, sistemato sopra la cattedra episcopale. Al centro di ciascun insieme erano collocate le due tele maggiori, il *Sacrificio di Melchisedech* ispirato al Vecchio Testamento e l'*Adorazione del Bambino*, a fianco della quale erano state poste, in stretta connessione con storie dell'infanzia di Gesù e a esaltazione della figura di Maria, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione di Gesù al tempio*, con ogni probabilità gli unici dipinti appositamente realizzati per gli spazi soprastanti gli stalli in quegli anni estremi. Quest'ultimo, unanimemente considerato la conclusiva testimonianza artistica di Lotto e lasciato incompiuto prima della morte, viene infatti ricordato da Vasari, insieme all'*Adorazione dei Magi*, come eseguito dal pittore durante il periodo finale di attività a Loreto. Non citate tra le opere che l'artista aveva con sé ad Ancona, integre, complete e unitarie (pur con qualche menda nell'*Adorazione dei Magi* per una certa corsività popolaresca del linguaggio che ha fatto mettere in dubbio la sua piena paternità) sono state eseguite intorno al 1555, non rivelando aggiunte, ridipinture e correzioni contrariamente alle altre realizzazioni (**Zampetti 1980**, p. 53; Varese in ***Lorenzo Lotto nelle Marche* 1981**, pp. 457, 460-461; **Zampetti 1989**, pp. 238-239). Queste ultime infatti, identificabili a evidenza con produzioni menzionate nel *Libro di spese diverse* – registro di conti e diario dell'anima, documento della vita errabonda e inquieta nel quale il pittore offre informazioni preziose, dialoghi interiori e profonde rivelazioni sulla sua sofferta umanità – dalle misure originariamente molto varie, erano state trasferite da Ancona a Loreto dallo stesso Lotto alla fine di agosto 1552, «raconzate» dopo il fallimento dell'offerta pubblica nella lotteria di Ancona dell'agosto 1550, quando aveva messo «a lotto e ventura» i suoi quadri, persino i trentaquattro disegni bergamaschi delle tarsie del coro di Santa Maria Maggiore a lui tanto cari: saggi figurativi non omogenei, ma differenti sotto l'aspetto cronologico e iconografico, antecedentemente prodotti più per una committenza privata che per un ambito sacro.



Durante il restauro, in corso di pulitura



Durante il restauro, particolare con il volto di san Gioacchino, pulitura



Durante il restauro, con tasselli non puliti

La disposizione dei dipinti del coro ricordata da Giorgio Vasari non sembra tuttavia rispondere alla loro esatta collocazione nella cappella; maggiormente attendibile appare la descrizione di Giovanni Cinelli Calvoli, medico e bibliografo fiorentino accolto a Loreto dal governatore della Santa Casa Melchiorre Maggi all'inizio XVIII secolo (**Grimaldi 2002**, p. 104) che, nondimeno, rimarca errate interpretazioni iconografiche vasariane (Cinelli Calvoli in **Grimaldi, Sordi 1988**, p. 9) e non chiarisce se la successione risponda a un preciso programma espositivo del pittore e della committenza lauretana, o piuttosto a un criterio estetico e adattativo.

La maggior parte delle tele, al momento della sistemazione e dell'aggiustamento negli spazi posti sopra gli stalli, ha subito modificazioni, ridipinture o aggiunte, oggi per lo più non percepibili per gli interventi restaurativi effettuati nel corso degli ultimi decenni, ma ancora ravvisabili a fine Ottocento, come ricorda lo storico Pietro Gianuizzi, osservando che l'adattamento ai vani destinati dall'architetto Alghisi ha reso necessario il loro ingrandimento: «[...] con sbollare le tele dai loro telai originali e col riattacarle [...] su nuovi telai formati da più larghe tavole, e di spalmare una grossa imprimitura su di esse per accompagnarne la superficie con quella delle tele soprappostevi, ed estendervi con analoghe aggiunte le composizioni fatte su di esse» (**Gianuizzi 1894**, 3-4, pp. 35-47; 5-6, pp. 74-94).

E proprio le rettifiche e gli ampliamenti apportati hanno sollecitato, nel corso del tempo, provvedimenti di restauro per la salvaguardia e la conservazione di queste pagine dell'estrema vicenda creativa del pittore, palesandone, in tutto o in parte, la natura e la qualità.

La lettura dell'*Adorazione del Bambino*, resa particolarmente difficile da un più invasivo intervento che ne aveva mutato le dimensioni e alterato le proporzioni con l'estensione soprattutto a sinistra e il conseguente squilibrio della prospettiva compositiva originaria, viene oggi sostanziata dall'attuale restauro, dopo quello subito nel 1981 in occasione e dopo la mostra di Ancona dedicata a *Lorenzo Lotto nelle Marche*. Lo studio della diagnostica per immagini e il controllo visivo della superficie pittorica del dipinto hanno determinato la necessità del recupero conservativo odierno, dovuto principalmente alle operazioni eseguite nei restauri precedenti. Il supporto ligneo (telaio) e tessile in opera attualmente (tela da rifodero) avevano evidenziato un complessivo irrigidimento di tutto il sistema pittorico, provocando il sollevamento e la caduta di alcune parti della pellicola originale e, in modo ancor più diffuso, delle numerosissime stuccature eseguite per risarcire le mancanze del colore originale nel corso dei precedenti lavori di risanamento; questa fenomenologia di degrado, localizzata prevalentemente sui bordi del dipinto, appare una conseguenza dell'eccessivo tensionamento del supporto tessile e della ormai perduta possibilità della variazione dimensionale del telaio ligneo in opera. Inoltre la presenza di strati di vernice di restauro, applicata in più stesure discontinue e di spessore variabile, aveva determinato la formazione di una superficie esterna disomogenea che contribuiva all'irrigidimento dell'intero 'sistema pittorico', costituendo così un ulteriore fattore di degrado. Le vernici infine, seppur sufficientemente brillanti, presentavano un'evidente alterazione cromatica, accentuando l'intervento di presentazione estetica eseguito nel corso dell'ultimo restauro dei primi anni Ottanta del Novecento.

In tale circostanza vennero rimosse due tavole che allargavano la tela



Durante il restauro, particolare con tasselli non puliti



Dopo il restauro, particolare con la Vergine e san Giuseppe

alle estremità e il drappo grigio che fungeva da fondale, dipinto grossolanamente e prolungato addirittura al di fuori del gruppo di personaggi sacri in primo piano, ritenendoli aggiunte successive: operazione coraggiosa e importante che ha rivelato comunque un sottostante tendaggio verde e un terzo angelo dietro la Vergine, ristabilendo il rapporto originariamente esistente tra le varie figure e restituendo un mondo espressivo e una tessitura cromatica che, sottolineati da lacche ormai intristite per le ponderose ridipinture, riparlavano un linguaggio lottesco seppur crepuscolare, con brani di eccezionale qualità, come quello dell'attonita Vergine o di Sant'Elisabetta che mostra la croce al Bambino, ancora squillanti di contrappunti quasi tattili, garanti di un'autografia talora messa in discussione.

Anche l'attuale intervento conservativo non lascia dubbi sul riferimento all'artista comunicando, in un approccio religioso intimo e totale, commozione e pietà figurative pur attraverso una qualità linguistica un po' desueta e un tessuto colorico avvizzito soltanto da precedenti pesanti interventi.

Di uno di essi è rimasta memoria nella scheda n. 42 redatta con altre a Perugia già dal 1889 dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria e consegnata il 30 giugno 1902 a Emilio Lodrini, regio amministratore del Pio Istituto della Santa Casa (Archivio Storico della Santa Casa di Loreto. Titolo XXXXI, busta 3, fascicolo 7), nella quale il dipinto viene descritto «In discreto stato, ma con la tela offesa da una fenditura» e l'annotazione «Rinfrescato semplicemente da una sola mano di vernicetta datagli nel 1883 dal riparatore romano Giuseppe Missaghi. Occorrerebbe di rifoderarlo». L'accurata esposizione del tema, con l'annotazione della collocazione del quadro «entro vecchia e sciupata sottile cornice dorata» oggi non più esistente, annota la stima di 1.500 lire, una delle più basse assegnate alle otto tele elencate, probabilmente dovuta proprio allo stato di conservazione del dipinto e all'alterazione «fattagliene dall'autore, che lo ingrandì poscia coll'aggiunta da lui eseguita in tavole per adattarlo sopra gli stalli corali suddetti» (in **Grimaldi 2002**, p. 141). L'apparato documentario relativo alle cappelle della chiesa registra infatti nell'anno precedente, in data 12 novembre 1882, un preventivo di Missaghi «per la foderatura e la riparazione dei quadri dipinti da Lorenzo Lotto esistenti nella grande sala del Palazzo di Santa Casa di Loreto» (Archivio Storico della Santa Casa di Loreto, Governo Santa Casa, Regno d'Italia, Titolo XLIV, busta 1, fasc. 5 in **Grimaldi, Sordi 1988**, pp. 90-91), il cosiddetto 'Salone del Concorso' di Palazzo Apostolico dove, già dal 1853, il Commissario apostolico monsignor Camillo Narducci Boccaccio aveva disposto il trasferimento di alcune tele tra cui l'*Adorazione del Bambino* dalla cappella del coro della basilica.

L'elenco di Missaghi, peraltro approvato da Giovan Battista Cavalcaselle, non enumera tuttavia la «santa Famiglia», citata in calce con il «Sacrificio di Mosè», poiché «non abbisognano che di piccolissime riparazioni da potersi comprendere nelle altre descritte». Allo stato conservativo fa riferimento la ricognizione dello stesso Cavalcaselle che, in qualità di regio commissario, insieme a Giovanni Morelli aveva compilato circa venti

anni prima a Loreto, il 14 maggio 1861, per l'Intendenza generale di Ancona - Mandamento di Loreto, l'inventario dei dipinti di Lorenzo Lotto che si trovavano nel palazzo regio, segnalando al secondo posto e con l'altissimo valore di interesse ed eccezionalità di ottomila franchi, «la Sacra famiglia composta di s. Giuseppe, la Madonna, il Putto steso in terra, s. Giovannino e due angeli; s. Anna e S. Gioacchino. Il fondo, una tela, ed il paese», con la precisazione «In molte parti il colore è caduto, ed in altre minaccia di staccarsi».

Gli studi pionieristici di Cavalcaselle e Crowe forniscono la prima descrizione particolareggiata delle opere di Lotto, a fondamento di ogni successiva cognizione dello sviluppo stilistico dell'artista (**Crowe, Cavalcaselle 1871 ed. 1912**, III, pp. 391-432); l'iniziale entusiasmo per la sua «facoltà inventiva e la sua fantasia poetica straordinarie» lascia successivamente il posto alla disapprovazione per la propensione verso gli eccessi e la mancanza di gusto. Maggior ammirazione viene espressa da Giovanni **Morelli** (**1893**) che sottolinea il «potere d'immaginazione, concezione artistica e ardore poetico» del pittore veneto.

L'esegesi critica ma soprattutto la vicenda restaurativa definiscono in tal modo l'iter storico e compositivo del dipinto. L'intervento di pulitura effettuato nei primi anni ottanta del Novecento che, come anticipato, ha fatto emergere un tendaggio verde e una terza figura di angelo, ha permesso di accostare con maggior attendibilità l'esemplare di Loreto all'*Adorazione del Bambino* del Louvre, databile tra il 1535 e il 1538-1539 e ritenuta concordemente dalla critica il prototipo del dipinto marchigiano, «la cui realizzazione dovrebbe riportarsi agli anni 1546-1549. Oppure potrebbe trattarsi di una versione ancora posteriore» (**Pallucchini, Mariani Canova 1975**, p. 122, n. 268). Humfrey identifica il dipinto citato nel *Libro di spese* con la tela del Louvre, sottolineando erroneamente la presenza di soli due angeli nel quadro di Loreto e ignorando il terzo angelo rivelato dal restauro (**Humfrey 1998**, pp. 200-201). Di altissima qualità e raffinatezza esecutiva, il dipinto parigino, sicuramente destinato a devozione privata per una rilevante committenza, ottunde in parte il livello della replica lauretana, più tarda e qualitativamente inferiore soprattutto a causa delle vicende conservative subite. La maggior parte della critica l'ha identificata con «un quadro grande de la Madona, Jesu Christo, santa Helisabet, Zacharia e Joan Baptista con Josep e tre angelj» citato nel *Libro di spese*, in cui compare, con altre sei e con un valore di 45 ducati, nella lista delle opere lasciate da Lotto il 9 giugno 1549, alla vigilia della sua definitiva partenza per le Marche, a Jacopo Sansovino, architetto sovrintendente in quell'anno della fabbrica di San Marco a Venezia, perché ne curasse la vendita; restituite nel maggio 1550 al pittore ad Ancona, con altri dipinti e gioielli a lui infruttuosamente affidati, per tramite del mercante anconetano Giovanni Molinelli (**Grimaldi, Sordi 2003**, c. 66r., p. 101, annotazione del 12 maggio 1550) e messe in vendita nell'agosto dello stesso anno nell'umiliante lotteria organizzata presso la Loggia dei Mercanti, nella quale «el quadro del Melchisedech» e «el quadro grande de la Madona e Cristo, san Joanino, Helisabet et Zacharia, san Josep et tre anzoletti», rimasti invenduti, figurano nell'elenco dei dipinti subito dopo la menzione dei cartoni per le tarsie di Bergamo. Supportato da scarni dati documentari che non consentono di ricostruirne agevolmente l'esatta collocazione temporale, il prezioso componimento lauretano non permette infatti una puntuale determinazione cronologica per la mancanza di precisi appoggi storiografici e le non poche divergenze critiche che fanno oscillare la datazione tra il 1538 e il 1539 proposta da **Berenson** (**1955 ed. 1990**, p. 118), in stretta attiguità iconografica con la dispersa *Madonna con il Bambino e angeli* già a Osimo, e il 1554-1556 di **Banti e Boschetto** (**1953**, p. 95). Più probanti e argomentate risultano invece le correlazioni e le ipotesi che situano l'opera, per assonanze stilistiche, nel quinto decennio del XVI secolo avanzate da Mariani Canova, Zampetti (1546-1549), Varese (1548-1549) (**Zampetti 1980**, p. 53; Varese in *Lorenzo Lotto nelle Marche* 1981, p. 448), senza tuttavia sottacere gli adattamenti apportati tra il 1554 e il 1555 per il coro della basilica.

Tra le più alte espressioni della tradizione iconografica cattolica, il tema esposto e soprattutto il particolare di san Giovannino che presenta al piccolo Gesù la croce, simbolo del sacrificio di Cristo e della sua missione redentrice, non ha riscontro nella letteratura evangelica o apocrifa del Nuovo Testamento, ma è ispirato al repertorio rinascimentale che associa il Battista all'infanzia di Gesù. La tematica della prefigurazione del suo destino, che trova espressione anche in periodo di Controriforma in una serie di motivi iconografici nei quali il Bambino è messo in relazione alla croce come anticipazione della sua passione e morte, è tratteggiata nel dipinto lauretano



Durante il restauro, particolare che documenta la doppia stesura della mano di san Giuseppe e il restauro precedente



Dopo il restauro, particolare con il Bambino, san Giovannino e sant'Anna

con minime varianti rispetto al prototipo del Louvre, certamente nell'ottica dell'inclusione della tela in un ambito sequenziale dal contenuto cristologico. Inseriti in un sintetico contesto paesistico di matrice veneta con apertura sullo sfondo, i personaggi sacri che fanno corona al Figlio di Dio configurano l'immagine in termini di Sacra Conversazione, vivacizzata dagli effetti di plasticità e di animazione altamente espressive. Nella sua intimità commossa l'opera si caratterizza per il taglio scenografico segnato dal calibrato schema compositivo che si sviluppa dalle figure diagonalmente disposte nello spazio scandito dalla quinta del drappo verde.

Il Bambino, deposto su un bianco lenzuolo, nudo e sgambettante, cerca di afferrare la croce – segno preconizzante cui allude probabilmente anche la purpurea coltre – che gli porge un'accigliata e pensosa sant'Elisabetta, provocando la sorridente complicità di san Giovannino ammiccante a Maria, psicologicamente indagata nel suo sbigottimento e turbamento; a tali espressioni di sensibilità religiosa finemente modulata, così come a quella di adorazione quieta e meditativa riscontrabile anche negli angeli retrostanti, **Berenson** (**1955 ed. 1990**, pp. 117-118) riferisce inoltre l'insolito tema dell'«Agnizione del Bambino», ossia il riconoscimento della natura divina di Cristo, trattato in altri esemplari da Lotto a iniziare dalla distrutta o dispersa *Madonna con il Bambino e angeli adoranti* di Osimo collocabile negli anni 1535-1539, in cui il motivo dell'«Adorazione» viene ugualmente ripreso con assoluta originalità anche nelle realizzazioni oggi a Postdam e a San Pietroburgo (**Artemieva 2009**, pp. 179-181).

L'incarnazione quale realizzazione della funzione immolatrice e redentrice di Cristo è inoltre sottolineata, nel quadro lauretano, dal gesto didascalico di Zaccaria atto a indicare la croce – vero punto focale dell'intera composizione e immagine cardine dell'iconografia cristiana sulla quale si incentra la contemplazione religiosa – mentre rivolge lo sguardo verso un codificato san Giuseppe con barba e capelli grigi, diverso da quello inusitatamente giovanile della versione parigina, ritratto con capelli neri e accese vesti gialle e rosse, in cui si possono cogliere, come ha sottolineato Carolyn Wilson (2009, pp. 145-146), stimoli della predicazione francescana in ambiente veneziano.

Nella sua avvertita omogeneità, al di là delle versioni del tema e del precedente iconografico già delineato, l'opera non trova particolari agganci e rimandi tipologici, fatta eccezione per la figura del piccolo Gesù che per genialità espressiva ricorda quello paffuto ed esuberante che si slancia con impeto verso san Giuseppe nella pala della *Madonna delle rose* di Jesi, o quelli ipercinetici della *Madonna del Rosario* di Cingoli e della grande tela votiva di *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano* di Loreto, per citare alcune opere marchigiane, ma stabilisce maggiori punti di tangenza con l'*Adorazione dei pastori* di Brescia del 1534 circa e con la *Natività* della National Gallery di Washington del 1523: opere tutte proiettate a un impegno profondamente cristiano e tra i maggiori contributi all'arte religiosa nel particolare momento di crisi del Rinascimento.

Il dipinto lauretano appare anch'esso una superba interpretazione destinata a un pubblico di fedeli sufficientemente colto per antica elezione rinascimentale, incarnazione di un'agiografia e di un'iconografia che sono sintesi di devozione, dove l'immagine diventa mezzo di sollecitazione mistica e di comunicazione dell'ortodossia, di diffusione della spiritualità ma anche di espressione artistica ed estetica. Carica dei più alti valori e contenuti ideologici, l'opera costituisce un esempio illuminante di arte dalla dimensione quasi domestica e popolare, in cui il fattore divino assume toni affettivi e benevoli e l'adozione di tipologie di immediata funzione didascalica sembra anticipare le direttive controriformate. In un comunicativo e toccante idioma, eletto a edificazione e persuasione umana e devota, nel quale *pietas* e suggestione si armonizzano mirabilmente, sembrano riepilogarsi i caratteri che si intrecciano sul panorama della feconda attività artistica lottesca, in una fase finale della produzione, ancora latrice di incanto poetico e introspezione psicologica, visibili in opere in cui, come qui, il racconto devozionale è intenso e pregnante di sentimenti.

L'organica sintassi iconografica si carica di caratterizzazione esecutiva nell'impianto di orchestrata euritmia compositiva, basata sull'armonia tra luce e volume, e nella seduzione di una succosità colorica acutamente dosata, seppur ormai immiserita. Ed è proprio l'uso sapiente quasi emotivo della luce, immobile e significante, a sostanziare di sé la trama narrativa, costruendo e definendo le figure dall'umanità intimidita e inconfondibilmente terrena, nelle quali il dissonante giustapposto gioco cromatico dei gialli violenti, del rosso corrusco, dei viola, simbolo di umiltà, degli azzurri e dei verdi perlacei, tutti ugualmente allegorici, semplifica l'evento religioso rifiutando ogni intellettualismo e traducendo la schiettezza del tema fideistico con reiterata sensibilità e intensità emotiva.

Bibliografia

Vasari 1568 ed. 1976, p. 554; **Cinelli Calvoli 1705** ed. 1988, p. 9; **Crowe, Cavalcaselle 1871 ed. 1912**, III, pp. 391-432; **Morelli 1893**; **Gianuizzi 1894**, pp. 35-47, 74-94; **Venturi 1895**, *passim*; **Banti, Boschetto 1953**, p. 95; **Berenson 1955 ed. 1990**, pp. 117-118; **Zampetti 1969**; **Pallucchini, Mariani Canova 1975**, p. 122 n. 268; **Zampetti 1980**, pp. 53, 70; Varese in ***Lorenzo Lotto nelle Marche*** **1981**, pp. 448-449, 457, 460-461; **Mascherpa 1984**, 1, pp. 133-137; **Grimaldi, Sordi 1988**, pp. 8-9, 90-91; **Zampetti 1989**, pp. 238-239; **Mozzoni, Paoletti 1996**, pp. 158-159; **Humfrey 1998**, pp. 200-201; **Grimaldi 2002**, pp. 102-106; **Grimaldi, Sordi 2003**, p. 101; **Artemieva 2009**, pp. 179-181; **Wilson 2009**, pp. 145-146; Coltrinari in ***Lotto nelle Marche*** **2011**, pp. 196-199.

36. Jan van der Straet, detto Giovanni Stradano
(Bruges, 1523 - Firenze, 1605)
Cacciata dei mercanti dal tempio
1572

tecnica/materiali
olio su tavola

dimensioni
292 × 217 cm

iscrizioni
in basso al centro, all'interno di un recipiente in rame: «JŌ STRATENSIS FLANDRVS FACIEBAT 1572»

provenienza
Firenze, chiesa di Santo Spirito

collocazione
Firenze, chiesa di Santo Spirito

scheda
Daniele Rapino

restauro
Daniele Rossi con Elisabetta Codognato e Miriam Fiocca; Roberto Buda (supporto ligneo)

con la direzione di Daniele Rapino

Il dipinto raffigurante la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Giovanni Stradano è collocato sull'altare della quarta cappella lungo la navata destra della chiesa di Santo Spirito, di proprietà della famiglia Cini dalla seconda metà del Cinquecento fino alla prima metà del Settecento, e pervenuta poi, nel 1759 circa, alla famiglia Settimanni. Il patronato Cini è confermato dallo spoglio delle carte dell'Archivio di Stato di Firenze relative agli *Obblighi di sacrestia* (delle messe) della chiesa di Santo Spirito degli anni 1598 e 1637 (ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, 122, 36-37) dove, in particolare, all'anno 1637 risulta che Francesco Cini era il «padrone di detto altare» che si trova «a lato di s. Niccola», ovvero la cappella alla sua destra, la terza entrando in chiesa, di patronato della famiglia Vacchia, passata nel Settecento agli Alessandrini. Quest'ultima era dedicata a San Nicola e tuttora conserva la statua lignea del santo realizzata da Giovanni di Alesso detto Nanni Unghero (cfr. **Capretti 1996**, pp. 288-289).
Francesco Bocchi, trattando nel 1591 di Santo Spirito non nomina il dipinto di Stradano, mentre lo fa Giovanni Cinelli nel 1677 quando aggiorna la guida del medesimo Bocchi (**Bocchi, Cinelli 1677**, p. 148), citandolo nella cappella Cambi, che dagli *Obblighi di sacrestia* del 1598 e del 1637 risulta però essere a sinistra di quella Cini, ovvero la quinta entrando in chiesa. La conferma che perlomeno dal 1761 il dipinto di Stradano era collocato nella quarta cappella (Cini) la dà Giuseppe **Richa** (**1761**, IX, p. 21) che riferisce: «Allato [della terza cappella dove si trova la statua di S. Niccolò] viene la Cappella già dei Cambi, e di presente passatone il dominio al sig. Cav. Settimanni, dove lo Stradano dipinse Cristo, che colla sferza scaccia dal tempio quelli, che comprano, e vendono», e sbaglia assegnando la proprietà ai Cambi, senza un raffronto diretto ma solo sulla scorta della notizia di Cinelli. Questo fraintendimento è giunto fino ai giorni nostri ma, a parte ciò, non sappiamo se Cinelli cadde in errore, come parrebbe probabile, oppure il dipinto fu posto nell'attuale cappella solo in un secondo tempo dalla sua realizzazione. A tutt'oggi, d'altronde, non ci è noto chi commissionò il dipinto e negli *Obblighi* citati non risulta che la cappella Cini avesse un titolo e neppure un religioso referente poiché risultava «vacante». Resta, inoltre, da chiarire la memoria negli *Obblighi di sacrestia* del luglio 1637, relativa alla presenza sull'altare della cappella del ritratto di Bartolomeo di Canaria, un beato agostiniano invocato durante le pestilenze, lì collocato da un conte, di cui le fonti non rivelano il nome, probabilmente in occasione della tragica pestilenza del 1630. Per tale ragione, recita il documento, il conte non poteva accampare pretese sulla cappella di proprietà di Francesco Cini, che aveva il diritto di far togliere il ritratto in qualsiasi momento (ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, Obblighi di sacrestia, 122, 37, c 6). La famiglia Cini era originaria di Gangalandi, oggi nel territorio di Lastra a Signa (Firenze), e il suo capostipite Luca correggiaio (fabbricante di cinghie di cuoio) si trasferì nel 1356 a Firenze in borgo San Jacopo, sotto il gonfalone della Ferza (ASFi, Raccolta Ceramelli- Papiani, 1533). Alcuni membri di questa famiglia, tra il XV e il XVII secolo, raggiunsero un considerevole successo economico e sociale, coprendo per ben dodici volte il ruolo di priore e altrettante rientrando tra i 'buonomini'; un'altra delle cariche da questi ottenute fu quella di consoli dei duecento di Santo Spirito, oltre a incarichi e possedimenti sparsi in tutta la Toscana. In Santo Spirito, tra il Cinquecento e il Seicento, vi erano due cappelle Cini, appartenenti a due rami diversi del medesimo capostipite: quella dov'è collocato il dipinto di Stradano, fu fatta costruire, probabilmente, da Raffaello di Francesco Cini, nominato tra i 'buonomini' nel dicembre 1578 (ASFi, Raccolta Sebregondi 1666), come ipotizzato nel 1692 dal priore di Santo Spirito Andrea Arrighi (ASSS, **Arrighi 1692**, c. 19; cfr. **Agostini 1976-1977**, p. 334); l'altra, posta nella zona absidale dietro l'altare maggiore, apparteneva a Girolamo di Cino Cini e menzionata dal Bocchi nel 1591 (**Bocchi, Cinelli 1677**, p. 144) «dove si vede una tavola bellissima, quando Cristo pronunzia la sentenza sopra la donna adultera» dipinta da Alessandro Allori, prevenuta, poi, nel 1653 ai de' Dainelli e Lainelli di Rignano (ASFi, Raccolta Ceramelli Papiani, 1533).
La tavola di Giovanni Stradano è firmata e datata 1572 e il recente restauro ha permesso di acclarare l'iscrizione con la firma, nel passato interpretata in maniera non corretta. Il pittore nel comporre la scena sacra traduce in immagini quanto scritto nel secondo libro del Vangelo di Giovanni: «Si avvicinava intanto la Pasqua dei Giudei e Gesù salì a Gerusalemme. Trovò nel tempio gente che vendeva buoi, pecore e colombe e, là seduti, i cambiamonete. Allora fece una frusta di cordicelle e scacciò tutti fuori dal tempio, con le pecore e i buoi; gettò a terra il denaro dei cambiamonete e ne rovesciò i banchi, e ai venditori di colombe disse: "Portate via di qui queste cose e non fate della casa del Padre mio un mercato"» (Giovanni 2, 13-16). La scena in primo piano, realizzata con una stesura pittorica sottile e liquida e talvolta densa con pennellate corpose, descrive con scrupolosa precisione – retaggio della



Dopo il restauro



Prima del restauro, nella sua collocazione originaria



Andrea del Sarto, Compianto sul Cristo morto (Pietà Luco)*, 1524, Firenze, Galleria Palatina*

formazione 'fiamminga' del pittore – i volti dei personaggi e i dettagli degli oggetti travolti dal 'furore' di Cristo; l'effetto di energico moto dei corpi, la loro resa possente e le pose variamente atteggiate rivelano la conoscenza approfondita e l'adesione alla pratica compositiva degli artisti fiorentini tra la metà del Quattrocento e quella del Cinquecento, in particolare riguardo allo studio della figura umana in movimento. Le figure disposte «con grand'arte», gli atteggiamenti e i colori furono tra le qualità più apprezzate dell'artista dal contemporaneo Raffaello Borghini, suo primo biografo (**Borghini 1584 ed. 1787**, I, p. 238), così come da Cinelli (**Bocchi, Cinelli 1677**, p. 148) che ne apprezza le «attitudini» e un certo realismo. Stime e consensi sull'opera dello Stradano e sull'effetto di forte impatto emotivo che trasmette l'intera scena, si sono succeduti nel tempo da parte di Jacopo Carlieri (**Del Bruno, Carlieri 1698**, p. 110), di Giuseppe **Richa** (**1761**) di Gaetano **Cambiagi** (**1765**) e di Federigo **Fantozzi** (**1842**). La pala di Santo Spirito, infatti, è stata concepita con un punto di vista molto ravvicinato, che costringe lo sguardo del riguardante a cogliere e apprezzare i dettagli più minuti delle figure e degli oggetti più prossimi, mentre tutto ciò che appare in secondo piano sfugge a un occhio meno attento, come il gruppo degli apostoli in alto a sinistra e la struttura architettonica con l'esedra colonnata, forse anche per la stesura 'bozzata' di queste parti, che è arduo decidere se si tratti di un fatto di stile o se sia dovuta a una possibile fretta di concludere l'opera.

Sul lato destro della tavola, nella zona mediana, è visibile il volto di un personaggio, oltremodo caratterizzato, forse il ritratto del committente, alla stessa stregua di quelli presenti nel coevo *Battesimo di Cristo* di Santa Maria Novella. Più che un accostamento all'arte del Vasari, con cui lo Stradano ha condiviso molti anni di lavoro e di bottega, in quest'opera si percepisce un ritorno, da parte del pittore, alle opere realizzate tra il terzo e il quinto decennio del Cinquecento dagli artisti fiorentini della cosiddetta prima 'maniera', dove i gesti e i corpi erano espressione pura di sentimenti e di forza scevra da compiacimento formale. Il pensiero va sia ad Andrea del Sarto e al 'suo' san Paolo del *Compianto sul Cristo morto* (*Pietà di Luco*) della Palatina, da cui lo Stradano 'mutua' il gesto del braccio proteso con il palmo della mano aperta del mercante in primo piano, e sia all'Onnipotente michelangiolesco della *Creazione degli astri* nella Sistina (diversi disegni, conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, sono riconducibili allo Stradano e copiano alcune figure del *Giudizio*), che origina il moto delle stelle con il gesto poderoso delle braccia tese in diagonale, così come il Cristo della *Cacciata*, con le braccia spalancate, evoca lo spazio pur tenebroso del



Giovanni Stradano, Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1572 ca, disegno, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 2339 F.)*



Prima del restauro, retro

tempio sprigionando una energia tanto potente da travolgere uomini e cose. È evidente in quest'opera la volontà del pittore di dar vita a corpi a tutto tondo dagli effetti scultorei, dove la lezione di Michelangelo viene recepita non solo attraverso la visione diretta delle sue opere ma anche quella mediata da Daniele da Volterra e Francesco Salviati, con i quali lo Stradano venne in contatto nel suo soggiorno romano intorno agli anni Sessanta. Non dovettero mancare inoltre, come giustamente evidenzia Alessandra **Baroni Vannucci** (**1997**, p. 47), i confronti diretti con gli scultori conterranei presenti in quegli anni a Firenze come Federico Sustris, Pietro Candido e soprattutto Giambologna, con le sue ricerche sulla rappresentazione delle figure in movimento.

La potenza espressiva emanata dalla *Cacciata* non viene replicata né nella *Resurrezione di Cristo* per Santa Croce del 1569 e neppure nel *Battesimo di Cristo* per Santa Maria Novella del 1572. Entrambi i dipinti, infatti, sono più prossimi allo stile adottato di Vasari, incline a una pittura più pacata e didascalica, favorevole ai dettati controriformati che auspicavano immagini pianamente consone all'ortodossia dottrinaria e dove, a volte, si coglie una diffusa freddezza e un'assenza di pathos, immagini tali da attirare allo Stradano giudizi non positivi, come accade per Adolfo **Venturi** (**1933**, pp. 435-437) che, di contro, apprezza nella *Cacciata* un che di «grottesco» in alcune espressioni dei personaggi. La collaborazione tra Vasari e Stradano durante tutti gli anni Sessanta del Cinquecento e poco oltre, sia nella vasta decorazione degli appartamenti ducali di palazzo Vecchio e sia nella produzione di cartoni per l'arazzeria medicea (**Meoni 2008**, pp. 24-27), fu così serrata da influenzare non poco lo stile del fiammingo che raggiunse in quegli anni l'apice della sua carriera, carico da commissioni pubbliche, private ed ecclesiastiche. Intorno al 1570, però, a causa di gelosie, dissapori e incomprensioni, lo Stradano lasciò la bottega del Vasari come lo stesso aretino riferisce a Francesco de' Medici (**Frey 1930**, II, DCCXCII, pp. 582-583; cfr. **Baroni Vannucci 1997**, p. 48). È improbabile che, con l'abbandono della bottega vasariana, sia avvenuta nel pittore una repentina svolta di stile, come parrebbe sostenere Marcia B. **Hall** (**1979**, p. 65), altrimenti non si spiegherebbe come due dipinti così diversi tra loro, il *Battesimo*, ancora fortemente vasariano, e la *Cacciata*, siano entrambi datati al 1572.

Al dipinto in Santo Spirito sono associati due noti disegni preparatori attribuiti a Stradano, entrambi nella collezione degli Uffizi (GDSU n. 2339 F e n. 2340 F), ma che non si riferiscono direttamente alla sua versione definitiva. Nel disegno n. 2340 F, che **Baroni Vannucci** (**1997**, pp. 197-198, figg. 115 e 116 e 2012, pp. 237-238, fig. 25) considera convincentemente il più antico, è presente un anziano barbuto con la schiena curva divenuto poi, nel dipinto, un giovane mercante in primo piano sulla sinistra, e un fanciullo nudo poi sostituito, nella redazione definitiva, dal giovinetto che trattiene l'agnello, così come una figura di un uomo di spalle con il capo calvo ha lasciato il posto a uno con il turbante girato col busto in avanti; il Cristo in questo disegno mostra una furia più in-



Durante il restauro, retro, particolare con alcuni disegni e una data incisa



Durante il restauro, retro, disegno di uno stemma gentilizio



Durante il restauro, retro, particolare con una figura allegorica e, superiormente a questa, una data incisa

cisiva, mentre nella versione finale il suo dinamismo è meno violento. Il disegno n. 2339 F, prossimo alla redazione della tavola, presenta anch'esso molte diversità sia con il primo disegno che con la versione definitiva: la più evidente è la figura sulla sinistra di un giovane che trasporta sulla schiena una pesante cassa al posto dell'anziano barbuto del primo disegno, mentre l'asino che si vede in alto a destra (animale non presente nel passo evangelico di Giovanni) sarà sostituito nel dipinto da un bue. Inoltre il Cristo ha una posa leggermente diversa, e altri cambiamenti sono nel gruppo di persone che fuggono dalla porta in altro a destra. Questo disegno potrebbe essere quello inizialmente scelto per la redazione definitiva della *Cacciata*: forse già in parte tradotto sulla tavola fu poi modificato in ultima istanza. Questa ipotesi è avvalorata da alcuni pentimenti riemersi e ben visibili sulla tavola

dopo il recente restauro: all'altezza della testa del presunto ritratto del committente si legge la presenza di una mano che corrisponderebbe a quella del personaggio calvo, voltato di spalle a braccia sollevate, disegnato sulla parte centrale destra del foglio, ma nella versione finale collocato più in alto; parimenti tra la gamba avanzata del mercante in primo piano a sinistra e la testa dell'agnello trasportato dal fanciullo affiora la parte inferiore di una gamba, che corrisponderebbe, nella posizione, a quella del giovane nel disegno che trasporta la cassa sulla schiena. Numerosi altri pentimenti come questi sono 'riapparsi' dopo la pulitura della superficie pittorica, come la testa di un fanciullo che si intravvede tra le corna del bue; mentre sono pochi quelli riferibili a spostamenti di posizione di personaggi o cose.

La versione attuale della scena mitiga gli esiti più veementi e le espressività più marcate dei personaggi del progetto grafico, dove i volti sono più caricaturali e la gestualità più violenta. Sarebbe interessante sapere chi richiese questi cambiamenti, se la committenza o i religiosi agostiniani, che preferirono una redazione più conforme ai dettati controriformati. Un terzo disegno (GDSU n. 5135 S), prossimo alla redazione definitiva del dipinto, è attribuito da **Baroni Vannucci** (**1997**, p. 198 e 2012, p. 238) ad Andrea Scacciati, il quale nel Settecento fu incaricato di copiare la collezione dei disegni degli Uffizi. Esistono diverse incisioni note della *Cacciata*; la più antica è quella di Philips Galle del 1575 circa a cui seguì, l'anno dopo, quella romana di Mario Cartaro e quella di Giacomo Franco pubblicata a Venezia da Luca Bertelli (**Baroni 2012**, p. 163-164, figg. 2-3). Sul *verso* della tavola, tra la traversa mediana e quella inferiore, sono presenti diversi disegni a carboncino in cui è riconoscibile la mano dello Stradano. Le figure, in alcuni casi ben definite nei dettagli, sono costruite con un tratto deciso anche se veloce e discontinuo, i contorni presentano una linea più marcata, a volte rinforzata da un'altra parallela, mentre linee più sottili, brevi e fitte creano le ombreggiature; il confronto con i disegni certi dell'artista conferma che si tratta della stessa mano. A destra della linea mediana della tavola è un cavallo rampante visto di tergo, molto ben definito nei dettagli che può essere associato, sia per il punto di vista e sia per il tratto discontinuo e i segni che definiscono le ombre, alla figura del cavallo del disegno *Cavaliere visto di tergo e testa di cavallo* (GDSU n. 7798 F), da cui differisce solo per il punto di vista leggermente più



Durante il restauro, stuccatura delle fenditure e dei numerosi fori di tarli



Durante il restauro, particolare con un mercante, sollevamenti di materia pittorica lungo le fenditure e tassello di pulitura

obliquo (**Baroni Vannucci 1994**, p. 184). A sinistra della linea mediana è disegnata una figura stante, nuda, con il piede sinistro poggiato su quella che sembra essere una roccia, e con un libro trattenuto sulla gamba sollevata; la testa, il cui volto mostra un'espressione di meraviglia, è rivolta verso le stelle e una falce di luna, e sembrerebbe essere un bozzetto per un'allegoria, forse, dell'Astronomia. Proprio la testa dalla capigliatura arruffata, abbozzata con poche e frante linee, presenta un'interessante assonanza con quella del mercante che cerca di raccogliere le monete che cadono dal tavolo, nel disegno più antico n. 2340 F. Tra i numerosi disegni presenti sul *verso* della tavola di Santo Spirito vi è anche uno stemma gentilizio, disegnato sull'estrema sinistra vicino al bordo della tavola: questo presenta lo scudo losangato all'interno di una cornice variamente sagomata su cui sono disegnati dei simboli, forse pillole medicee che, a causa del disegno frammentario, è difficile identificare. Un'altra figura abbozzata con un tratto veloce, sembra essere stata presa dal vero, mentre sdraiata solleva il busto poggiandosi al braccio destro e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore; anche in questo caso potrebbe trattarsi di uno studio per una figura allegorica per una bordura di arazzo, forse per un 'panno' da destinare al quartiere di Leone X in Palazzo Vecchio, tra quelli tessuti tra il 1569 e il 1574, con le *Storie di Cosimo il Vecchio*, di *Lorenzo il Magnifico* e di *Clemente VII*, o per quelli perduti con le *Storie di Giovanni dalle Bande Nere* e della *Guerra di Siena* (**Meoni 2008**, p. 33). Oltre ai disegni, sul *verso* della tavola sono incise con un tratto profondo delle date: la prima, posta sopra la testa della figura stante, si potrebbe intendere come «1573»; mentre l'altra di difficile lettura oltre all'anno, probabilmente il «1574», potrebbe avere inciso anche il giorno, forse il «10» preceduto e seguito da «a» e «d», su quest'ultima consonante è un accento lungo, e il mese di marzo. Se l'interpretazione di queste incisioni fosse giusta si porrebbero altre questioni: come mai il dipinto porta la data del 1572 e sul *verso* le due date 1573 e 1574, secondo il calendario mediceo, ma 1575 secondo quello comune? Il marzo del 1575 diverrebbe quindi il termine *post quem* per la collocazione del dipinto in chiesa.

Tecnicamente lo Stradano per trasferire il disegno sulla tavola si servì di un cartone del quale restano, come mi ha fatto notare Alessandra Baroni che ringrazio, residui di carta incollata lungo i bordi dello spessore della tavola. Oggi possiamo confermare, dopo un'accurata analisi visiva eseguita in fase di restauro, che il pittore adottò la stessa tecnica usata per il *Battesimo di Cristo.* Infatti, il restauro di quest'ultimo, effettuato da Andrea e Lucia Dori tra il 2006 e il 2008, su cui sono state eseguite varie analisi, mise in luce la tecnica esecutiva adottata dallo Stradano e non comune in ambiente fiorentino. Il disegno trasferito si evidenzia dove la materia pittorica è più liquida e trasparente, e a volte non riflette la composizione definitiva. Sono presenti anche altre linee di contorno, sotto la superficie dipinta, presumibilmente tracciate con un sottile pennello, che dichiarano la realizzazione di alcune parti non previste nel preparatorio. Sulla superficie della tavola sono presenti, inoltre, sottili linee incise oblique e ortogonali utili, forse, per rendere più agevole al pittore la giusta scalatura delle figure nella prospettiva scenica. Un restauro 'moderno' della tavola dello Stradano è stato, probabilmente, eseguito intorno al 1850 a opera di Francesco Acciai, a quel tempo restauratore ufficiale della Galleria delle Statue, gli odierni Uffizi, il quale intervenne su diversi dipinti presenti in Santo Spirito come testimoniano alcuni documenti conservati presso l'Archivio Storico dell'Ex Polo Museale Fiorentino. La prima notizia certa a tale proposito, invece, risale al maggio 1912, quando Domenico Fiscali intervenne sulla tavola a spese dell'Ufficio Belle Arti e Antichità del Comune di Firenze. Da allora, probabilmente, non vi furono altri interventi né di manutenzione e né di restauro fino a questo attuale.

Il primo e più urgente intervento è consistito nella disinfestazione anossica del supporto ligneo, che aveva subito nel tempo un aggressivo attacco da insetti xilofagi e causato considerevoli danni di erosione alla struttura; successivamente siamo intervenuti sulle problematiche più gravi, come i sollevamenti della materia pittorica e le cadute di colore. L'intervento sulla carpenteria lignea, con l'inserimento di nuovi cunei di ancoraggio delle assi, ha permesso di risarcire le fenditure e gli spacchi che avevano originato il movimento della su-



Dopo il restauro, particolare con la firma e la data



Dopo il restauro, particolare con il ritratto frontale del possibile committente e il pentimento con la presenza di una mano sopra la testa del ritratto



Dopo il restauro, particolare, pentimento con la presenza della parte inferiore di una gamba al di sotto della redazione definitiva

perficie pittorica e i conseguenti sollevamenti e distacchi. Infine l'assottigliamento degli spessi strati di vernici ingiallite ha permesso il recupero di una migliore leggibilità dei colori.

Bibliografia

Borghini 1584 ed. 1787, I, p. 238, III, pp. 151-157; **Bocchi, Cinelli 1677**, pp. 144, 148; **Arrighi 1692**, c. 19; **Baldinucci 1681-1728**, 1845-1847, II, 1846, p. 593; **Del Bruno, Carlieri 1698**, p. 110; **Cambiagi 1765 ed. 1781**, p. 218; **Richa 1754-1762**, IX, 1761, p. 21; **Fantozzi 1842**, p. 685; **Orbaan 1903**, p. 83; **Voss 1920**, II, p. 330; **Fokker 1931**, p. 86; **Venturi 1933** (1901-1940), IX, pp. 435-437, fig. 247; Schwarz in **Thieme-Becker 1907-1950**, XXXI, 1938, p 149; **Paatz 1953**, p. 140; Thiem 1958, p. 90, note 8; **Řezníček 1964**, p. 35, ill. n. 33; **Kloek 1975**, ill. nn. 199 e 209; **Agostini 1976-1977**, p. 334; **Hall 1979**, pp. 65-66, nota 99, t. 46; **Capretti 1996**, pp. 272, 294, fig. 40; **Petrioli Tofani 1986**, III, pp. VIII-IX; **Baroni Vannucci 1994**, p. 84; **Baroni Vannucci 1997**, pp. 44-45, 133-134 schede 32, 198, 115-116; **Cattaneo 2000**, p. 7, n. 5; **Baroni Vannucci 2001**, p. 480; **Meoni 2008**; Baroni Vannucci in ***Fiamminghi e Olandesi*** **2008**, pp. 67-68, fig. 35a; **Baroni 2012**, pp. 85, 87, fig. 29; pp. 237-238, fig. 25; **Leesberg 2012**, pp. 162-164, figg. 2-3; **Meoni 2012**, pp. 31-58; **Baroni 2015**, p. 51.

37. Andrea Michieli, detto Andrea Vicentino
(Vicenza, 1542 ca - Venezia, 1618)
Flagellazione di Cristo alla colonna
1585-1590 ca

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
300 × 360 cm

provenienza
Venezia, chiesa di San Nicolò ai Frari

collocazione
Alzano Lombardo (Bergamo),
chiesa di San Pietro Martire

scheda
Amalia Pacia

restauro
Antonio Zaccaria, (Restauro Beni Culturali s.a.s, Bergamo)

con la direzione di Amalia Pacia

«Se Andrea fosse stato più regolato nel disegno, come francamente maneggiò i colori, avrebbe potuto pretendere un luogo tra i migliori pittori del tempo suo; ma da principio datosi a fare ogni sorta di lavoro in Venezia, si ridusse poi con poco studio, e con la sola pratica appresa a dipingere» (**Ridolfi 1648**, p. 345). Così Carlo Ridolfi dà inizio al ritratto di Andrea Michieli detto Andrea Vicentino, prolifico artista, verosimilmente formatosi nell'ambito della più famosa dinastia della sua città natale, i Maganza, ma presto trasferitosi a Venezia, ove si stabilì fin dall'ottavo decennio del secolo, ottenendo da subito importanti commissioni pubbliche (**Tagliaferro 2010**).
Il giudizio del Ridolfi, in apparenza restrittivo, indica invece con grande efficacia i tratti salienti del Vicentino, pittore alquanto sprezzante della forma, ma sensibile colorista e interprete in ciò della lezione di Jacopo Tintoretto e di Paolo Veronese, che segnarono profondamente l'evoluzione del suo stile. Marco Boschini, circa trent'anni dopo, ne riconoscerà i meriti e, definendolo «valoroso Maestro», lo collocherà al terzo posto tra gli esponenti delle 'Sette maniere', gli artisti che operarono all'insegna del grande lascito dei tre maestri del Cinquecento veneto, Tiziano, Tintoretto e Veronese (**Boschini 1674**, d. 6, d.7).
Questi dati di stile – vivace risalto cromatico e veloce scrittura compositiva – connotano alla perfezione il grande telero con la *Flagellazione di Cristo alla colonna*, riferito ad Andrea Vicentino, che si conserva nella chiesa di San Pietro Martire ad Alzano Lombardo (Bergamo), assieme a un altro dipinto, di medesime dimensioni, raffigurante *Cristo nell'orto di Gethsemani*, attribuito a Giovanni Contarini (**Fossaluzza 2013**, pp. 62, 80), artista di notevole successo in vita ma dalla carriera ancora oggi poco nota (**Bristot 1981** e **2007**).
Le ricerche d'archivio avviate sulla provenienza delle due opere, ragionevolmente appartenenti a uno stesso ciclo pittorico, non hanno dato alcun esito positivo. Nelle relazioni delle visite pastorali effettuate ad Alzano nei secoli XVII-XIX non si è rinvenuta alcuna menzione dei dipinti, così come nelle carte dell'archivio parrocchiale, che risulta molto depauperato da un incendio avvenuto nel 1806. Anche la bibliografia locale sembra ignorare del tutto la presenza delle opere, a eccezione di Angelo Pinetti che ne rilasciò un'interessante descrizione nei suoi appunti manoscritti, preparatori all'*Inventario degli oggetti d'arte* pubblicato nel 1931 (**Pinetti 1931**, p. 157). Lo studioso annotava che «le due grandiose tele di gusto tintorettiano», rintracciate all'epoca nella chiesa settecentesca di San Michele, emergevano per le notevoli «qualità», proprie della scuola veneziana degli inizi del Seicento, ossia «ampiezza, grandiosità, ardimento», sebbene espresse a un livello più modesto rispetto alla grande maniera di Tintoretto (Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, A. Pinetti, *Alzano Lombardo. Fascicolo manoscritto della chiesa sussidiaria di San Michele*, s.d.).
Opere dunque fuori contesto e prive di riscontri con la storia artistica del luogo, considerazioni che hanno indotto a supporre una provenienza delle stesse da un convento soppresso in epoca napoleonica e non necessariamente appartenente al territorio bergamasco. L'ipotesi si è rafforzata anche in relazione all'origine veneziana della pala d'altare raffigurante la *Madonna con san Cristoforo e due donatori*, attribuita a Domenico Tintoretto (**De Vecchi 1970**, p. 134) che, già nella chiesa di Santa Maria dell'Orto, venne acquistata dalla fabbriceria di Alzano nel 1819 per la Basilica di San Martino (**Patelli 1978**, p. 236).
L'intuizione si è rivelata assolutamente esatta. La verifica dello stato di conservazione del dipinto di Giovanni Contarini con *Cristo nell'orto di Gethsemani*, in prima tela come il Vicentino, ha consentito il ritrovamento sul retro dell'iscrizione, in grafia antica e redatta con un pennello, «San Nicoletto de' Frari N.° 14», da identificarsi con la chiesa veneziana di San Nicolò dei Frari, conosciuta anche come San Nicoletto della Lattuga, appartenente al convento dei frati minori francescani, soppresso nel 1806 (**Zorzi 1983**, pp. 254-255). Fondata nel 1332 dal procuratore di San Marco Nicolò Lion, ricostruita e consacrata nel 1582, la chiesa, dotata di quattro altari, era fornita di un ricchissimo apparato di dipinti collocati nel coro, sulle pareti della navata e nel soffitto, celebrato nelle principali guide seisettecentesche e ancora nell'Ottocento e che andò disperso dopo la demolizione della chiesa intorno al 1830 (**Sansovino, Martinioni 1608**, p. 194; **Boschini 1674**, pp. 54 -57; **Martinelli 1684**, pp. 396-399; **Zanetti 1733**, pp. 307-308; **Albrizzi 1792**, pp. 215-217; **Poletti 1840**, pp. 142-144, 152, 154 -155). Del ciclo facevano parte la famosissima pala dell'altare maggiore di Tiziano, raffigurante *La Madonna in gloria con i santi Nicolò, Caterina, Antonio, Francesco e Sebastiano*, oggi tra i capolavori della Pinacoteca Vaticana, e ben undici tele che costituiscono l'ultima grande impresa a carattere sacro di Paolo Veronese, coadiuvato dal fratello Benedetto e dal figlio Carletto, già collocate sul soffitto e lungo la navata, dopo la soppressione trasferite presso la Basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, le collezione della Fondazione Cini e la Pinacoteca di Brera (**Ruggeri Augusti 1988**, p. 203). Nel-



Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante il restauro, particolare con Ponzio Pilato, tassello di pulitura



Dopo il restauro, particolare con Ponzio Pilato

le collezioni braidensi si conserva infatti lo straordinario telero di Veronese con il *Battesimo e le Tentazioni di Cristo* (248 × 450 cm), già collocato nel coro della chiesa veneziana (**Marini 1968**, pp.126-127; Baldassin Molli in ***Pinacoteca di Brera* 1990**, pp. 252-255, n. 145; **Pignatti, Pedrocco 1995**, 2, p. 143, n. 305), di un formato prossimo a quello del dipinto del Vicentino. Gran parte del complesso pittorico di San Nicoletto era dedicato alla Passione, Morte e Resurrezione di Cristo, con dipinti commissionati anche agli artisti della generazione immediatamente successiva a Tiziano e Veronese, tra cui Jacopo Palma il Giovane (1548-1628) e Paolo Franceschi detto il Fiammingo (1578/1580 ca - 1596), autore di due pale d'altare e delle portelle dell'organo. La ricostruzione dell'apparato non è sempre chiara ed esistono numerose discrepanze tra le diverse versioni antiche.

Boschini risulta il testimone più attendibile tra i contemporanei, consegnandoci una precisa descrizione dell'apparato pittorico della chiesa francescana, che resterà un punto fermo nella successiva storiografia (**Martinelli 1684**, p. 398, ne ripete pedissequamente lo schema). A lui si deve, per la prima volta, la segnalazione, in controfacciata e vicino l'organo, del «Christo alla Colonna», ritenuto di mano di Benedetto Caliari, e di un «Christo all'Horto» di «Carletto Caliari», accanto a una *Deposizione di Cristo* del medesimo artista (**Boschini 1674**, p. 56).

Nel 1806 Pietro Edwards, incaricato dal governo francese di registrare lo sterminato patrimonio di chiese e conventi soppressi della laguna, ci conferma con maggiore diligenza l'esatta collocazione dei dipinti in questione. A sinistra dell'ingresso della chiesa, dopo l'organo, segnalava un «Cristo Flagellato alla colonna» riferito a Benedetto Caliari. Al di sopra dell'altare del Crocefisso rinveniva un quadro con l'«Orazione di Cristo all'Orto», dato a Carletto Caliari, senza divergere dalle attribuzioni di Boschini (Archivio di Stato di Venezia, Direzione Generale del Demanio, buste Edwards, 1806-1813, b. 1).

L'accertata provenienza delle due tele s'inserisce nell'intricata storia della dispersione di uno dei più straordinari complessi pittorici della Venezia di fine Cinquecento, di cui solamente ventotto quadri, su un totale di sessantadue, furono scelti da Edwards per essere destinati al demanio (Archivio di Stato di Venezia, Direzione Generale del



Durante il restauro, particolare con Cristo, tassello di pulitura



Dopo il restauro, particolare



Prima del restauro, particolare del fondo tra le gambe di Cristo, con sollevamenti e cadute in atto

Demanio, buste Edwards, b. 1/27, 27 agosto 1807). Tra questi non figurano i dipinti di Vicentino e di Contarini che, con ogni probabilità, furono immessi sul mercato e acquistati con il sistema delle vendite all'asta. Venezia, nei primi decenni dell'Ottocento, per l'ingente offerta di opere d'arte seguita alle soppressioni napoleoniche, diviene luogo privilegiato di intensi traffici commerciali che videro protagonisti mercanti e personaggi privi di scrupoli, tra cui non mancarono prelati in cerca di affari. Come un certo don Santo Ciotti di Bergamo che nel 1812 riuscì ad acquistare 206 quadri, già proprietà di chiese e Scuole indemaniate prima del 1810, e che l'anno successivo tentò, senza successo, di aggiudicarsi altri 66 quadri provenienti da numerose chiese della laguna, tra cui appunto San Nicoletto ai Frari (**Zorzi 1983**, p. 83).

Nel caso della tela di Vicentino, la scelta degli ignoti acquirenti cadde, forse in modo del tutto casuale, su un artista rappresentato in bergamasca da ben nove dipinti, che attestano la predilezione della committenza locale per un autore dalle abili capacità narrative, in scene affollate di personaggi dai gesti caricati e retorici (**Olivari 1984**, p. 157, pp. 161-162, p. 179, p. 182, pp. 183-184, p. 186), derivanti da collaudati schemi d'impronta veronesiana e palmesca (**Pallucchini 1981**, I, p. 40).

Se alcuni esemplari paiono rivelare un ampio intervento della bottega, in particolare del figlio Marco (**Guzzo 1987b**, p. 134), il telero di Alzano spicca per l'eccellente qualità pittorica, affidata innanzitutto all'originale costruzione scenica, suddivisa in due diversi fuochi prospettici, con una scomposizione di piani corrispondente alla rappresentazione di due momenti cronologicamente distinti. Al centro, una duplice monumentale arcata, di gusto palladiano, introduce lo sfondo del palazzo marmoreo di Pilato, raffigurato di sguincio, dalla cui finestra si affaccia Cristo mostrato alla folla, vestito del mantello purpureo, le mani legate e il capo cinto dalla corona di spine, che fa sgorgare dalla fronte fitti rivoli di sangue. In primo piano è già in atto la flagellazione ordinata da Ponzio Pilato, che a sinistra assiste al supplizio seduto su un trono dal bizzarro disegno, rappresentato più come un satrapo orientale in ricco abbigliamento alla turca, che come un procuratore romano di solito presentato nella classica toga. Cristo, coperto soltanto di un perizoma, le braccia legate da spesse corde alla colonna marmorea, è percosso



Durante il restauro, particolare con un soldato, tassello di pulitura



Dopo il restauro, particolare con un soldato

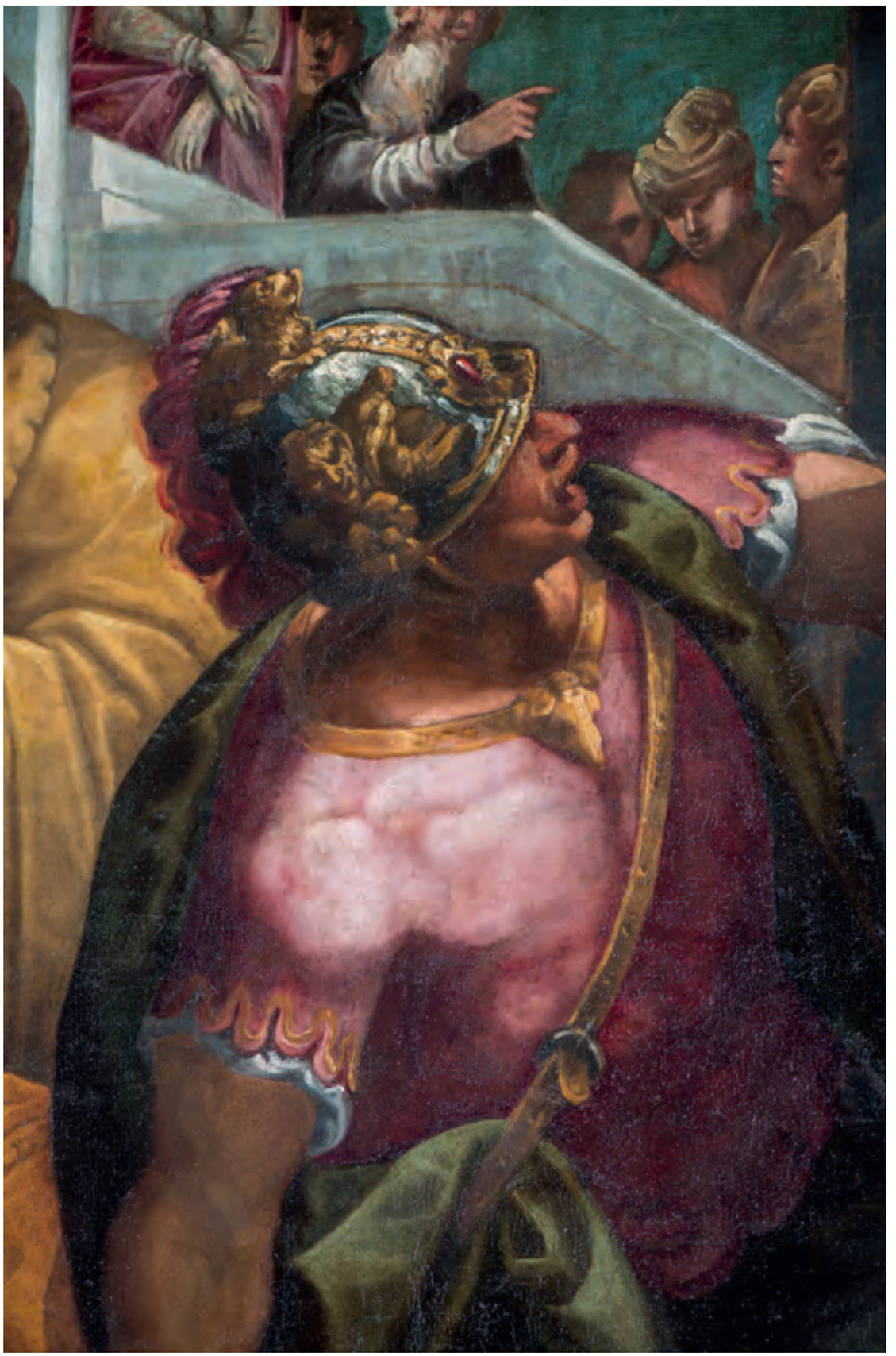
da due soldati romani in lorica e divisa militare, in atto di colpirlo con sferze e cinghie, figure plasticamente risolte in esasperate torsioni muscolari, secondo l'artificiosa schematizzazione anatomica, di schietta matrice tardomanierista, che connota la temperie espressiva del Vicentino.

La dimensione quasi visionaria della scena, che si amplifica nel vuoto siderale di un cielo notturno attraversato da nubi striate di nero, svela la stretta aderenza dell'opera alla lezione del Tintoretto, cui rinviano anche elementi di tecnica esecutiva, come la preparazione scura di tono marrone, la pennellata compendiaria e corsiva, con veloci stesure di pigmento dato a corpo (**Manieri Elia 2012**, p. 43), la debole presenza di un disegno preparatorio che s'intravede, quasi in forma di abbozzo veloce, solo sul retro della tela. Il ricercato luminismo del dipinto, tra bagliori improvvisi e contrastati giochi chiaroscurali, conferma la visione eclettica della pittura del Vicentino, debitore non solo di Tintoretto, ma anche dei Bassano, in particolare di Francesco.

Per *ductus* pittorico e scansione dello spazio scenico – con analoghe soluzioni nello sfondo architettonico di ricordo palladiano – il dipinto in discussione può accostarsi alla pala con la *Decollazione di san Giovanni Battista* (Clusone, Bergamo, Basilica di Santa Maria Assunta), opera di grande respiro compositivo (**Olivari 1984**, p. 179, cat. 4, p. 195, fig. 7), all'insegna di un'esasperata carica emozionale, con aspetti di crudo verismo nel martirio del santo, che decisamente si attenuano nella *Flagellazione di Cristo*, in funzione di una più equilibrata visione narrativa, svuotata di esiti drammatici.

Il telero di Alzano, che aveva sofferto più del suo *pendant* delle traversie seguite ai suoi numerosi spostamenti (Edwards già segnalava il pessimo stato di conservazione di tutti i dipinti da lui registrati in San Nicoletto), si presentava assai guasto dalle diffuse e capillari rotture e dai sollevamenti di colore che ne segnavano la superficie pittorica, non registrate all'epoca del rilevamento di Pinetti negli anni venti del Novecento. Si deve pertanto ipotizzare che, in occasione del trasferimento dalla chiesa di San Michele a quella di San Pietro, avvenuto intorno al 1925 (notizia e data ricavate da un biglietto manoscritto rinvenuto nel telaio), il dipinto fu malamente arrotolato senza particolari accorgimenti, con drastiche piegature della tela, che decretarono un aggravio delle sue condizioni conservative. Con ogni probabilità, nel tentativo di porre rimedio a tale situazione, venne messo in atto un intervento conservativo non documentato, ma certamente coevo, cui devono addebitarsi le aggressive operazioni di pulitura, che hanno causato ampie svelature, soprattutto nella zona centrale, e le diffuse integrazioni cromatiche condotte con colori a olio.

La pulitura odierna, condotta con grande cautela a rimuovere non



Dopo il restauro, particolare con un soldato

solo i depositi di polvere e di particellato, ma anche gli spessi strati di protettivo alterato del precedente restauro, ha messo in luce il felice impasto cromatico del testo pittorico, derivante dagli accostamenti di materiali di grande pregio, come il giallo zafferano, composto di orpimento e ocre, profuso in vesti e copricapi, i rossi violacei, resi brillanti dall'uso delle lacche, i verdi in diverse gradazioni, ravvivati da profili dorati, il blu intenso ottenuto dal costoso lapislazzuli. Le integrazioni delle numerosissime lacune, eseguite con modalità del tutto riconoscibili e nel pieno rispetto dell'originale, hanno garantito il recupero di un'equilibrata visione d'insieme e l'inedita percezione di dettagli prima non riconoscibili. Così, a una nuova lettura sono apparsi i particolari dell'arredo urbano, cui Vicentino dedica di solito particolare attenzione, quali le stravaganti ornamentazioni antropomorfe del bracciolo e del basamento del trono, e il disegno della mossa cortina sovrastante Pilato, più adatta alla tenda di un accampamento orientale che al trono di una sala di tribunale.

Da esperto *couturier*, l'artista inventa costumi di scena, impreziositi da monili e arabeschi che esaltano la consistenza delle stoffe. Le armature scintillano, come sotto l'effetto di torce accese nel buio, gli elmi, adorni di teste leonine e figure a rilievo, mandano bagliori, rari come i pezzi di una collezione antica.

Vicentino, libero da costrizioni formali, dà il meglio di sé in un testo sacro che voleva confrontarsi e forse rivaleggiare con i grandi esempi di Paolo Veronese e di Palma già allogati nello sfavillante scrigno di San Nicoletto.

Bibliografia

Fossaluzza 2013.

38. Michelangelo Merisi da Caravaggio
(Milano, 1571 - Porto Ercole, Grosseto, 1610)
Ritratto di cavaliere di Malta (Alof de Wignacourt?)
1608

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
118,8 × 95,6 cm

provenienza
collezioni medicee

collocazione
Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti (inv. 1911 n. 717)

scheda
Fausta Navarro

restauro
Anna Teresa Monti

con la direzione di Fausta Navarro

indagini
Maria Letizia Amadori (Università di Urbino), Gianluca Poldi (Università di Bergamo, coordinatore scientifico), con la collaborazione di Pietro Baraldi (Università di Modena), Mara Camaiti (CNR-IGG - Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di Geoscienze e Georisorse di Firenze) e Teobaldo Pasquali

« INDICE GENERALE

Nel 1828, agli albori dell'apertura della Galleria Palatina di Palazzo Pitti, questo splendido ritratto, esposto nella Sala della Giustizia, veniva identificato *tout court* come «Un Cavaliere di Malta» con il riferimento a Niccolò Cassana, presumibilmente per la presenza sul retro del telaio di un cartellino con l'iscrizione in antica grafia: «Retrato de Casana» (**Inghirami 1828**, p. 57; **Bardi 1842**). L'appartenenza alle collezioni medicee *ab antiquo* del dipinto è testimoniata dai documenti della Guardaroba Generale del Granduca Ferdinando II degli anni 1666-1682. Alla data del 1666 è citato: «Un quadro in tela dipintovi March'Antonio Martelli con Croce di Malta in petto con adornamento di noce alto braccia 2 1/3 largo braccia 2 di mano [...]», non comparendo il nome dell'autore (**Chiarini 1989**, pp. 15-16; ***Caravaggio e caravaggeschi* 2010**, p. 350). Il ritratto comparve alla storica mostra *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo* tenutasi a Palazzo Vecchio nel 1911 con il tradizionale riferimento, cambiato poco dopo da Carlo Gamba con l'assegnazione a Giovan Francesco Cassana, padre di Niccolò, in considerazione dei caratteri stilistici del dipinto meglio ascrivibili alla prima metà del Seicento (***Il ritratto italiano* 1927**, p. 118). Con la medesima paternità, il ritratto figurò alla rassegna del 1961 a Versailles, dedicata alla storia dell'Ordine di Malta ([**Lesourd, Ramiz**] **1961**, p. 41, n. 29).
L'autografia caravaggesca dell'opera – avanzata oralmente, per la prima volta, nel 1966 da Mina Gregori – fu posta in discussione in occasione della mostra *Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze* del 1970 a cura di Evelina Borea. La studiosa preferì allora riferire il dipinto a un ignoto pittore caravaggesco della cerchia di Bartolomeo Manfredi (***Caravaggio e caravaggeschi* 1970**, pp. 38-39). A seguito dello studio della stessa Gregori pubblicato nel 1974, l'appartenenza del ritratto al Caravaggio del periodo maltese (1607-1608) appare accolta concordemente dalla critica, con poche eccezioni (**Bologna 1992**, p. 42, n. 8; **Hibbard 1983**, p. 327, n. 151).
Resta invece molto discussa l'identità del cavaliere di Malta, ovvero se sia il gran maestro dell'Ordine di Malta Alof de Wignacourt (1547-1622), come sostenuto già da Fritz **Baumgart** (**1955**, p. 107) e riaffermato dalla **Gregori** in più occasioni (**1974**, pp. 594-603; ***Caravaggio e il suo tempo* 1985** p. 332; ***Caravaggio e caravaggeschi* 2010**, pp. 119-120) seguita da Stefania **Macioce** (**1993**, pp. 19-21), da Maurizio **Marini** (ed. **2015**, p. 318 e pp. 545-547), da Silvia Meloni Trkulja (***L'anima e il volto* 1998**, p. 186) e infine da M.C. **Fabbri** (**2005**, pp. LXVI-LVVIII) o, sulla scorta dei documenti ritrovati nell'Archivio dell'Ordine a Malta (**Gash 1997**, pp. 156-160; ***Caravaggio and paintings* 2007**), il nobile fiorentino fra' Antonio Martelli (1534-1619), priore dell'Ordine a Messina (***Lungo il tragitto* 2000**, pp. 197-199; ***La Galleria Palatina* 2003**, pp. 110-111; **Sciberras, Stone 2006**, pp. 119-120; ***Caravaggio and paintings* 2007**, p. 156; **Ebert-Schifferer 2009**, p. 296; **SchÜtze 2009**; **Vodret 2009**, p. 211; **Cappelletti 2010**, pp. 205-206; ***Caravaggio to Canaletto* 2013**, p. 326).

Il recente restauro curato da Anna Teresa Monti consente nuove riflessioni sull'identità del personaggio raffigurato e su altre questioni discusse dalla critica e rimaste aperte, quali il grado di compiutezza dell'opera, la presenza di pentimenti, le sue dimensioni originali.
Liberata la pittura dalle vernici, da vecchi ritocchi e da materiali superficiali utilizzati nei restauri precedenti, la figura dell'illustre dignitario dell'Ordine di San Giovanni, ripreso a poco più di mezza figura, in abito nero con la grande croce bianca a otto punte dispiegata sul petto, emerge dal vuoto del fondo rischiarato dalla tonalità bruno-rossastra con la forza di un'immagine catturata in presa diretta. Il busto accenna un movimento rotatorio che accompagna il gesto di salda presa della mano destra sui grani della corona del rosario e quello della mano sinistra sull'elsa della spada, in esplicito riferimento al duplice impegno guerriero e religioso dei cavalieri. Il volto, colpito dalla luce tagliente da un lato e immerso nell'ombra dall'altro, scopre brani d'intenso naturalismo: la pelle cascante del collo, la bocca appena dischiusa e gli occhi colti in un'espressione di pensosa riflessione interiore.
Forte è la somiglianza dei lineamenti a confronto con quelli del volto nel *Ritratto di Alof de Wignacourt con un paggio* del Louvre, nonostante la diversa intonazione dei due ritratti, questa più intima e introspettiva, quella più ufficiale, concepita come immagine della condizione di altissimo rango e del prestigio militare del cavaliere. L'età rivelata dal personaggio, inoltre, sembra appartenere più a un sessantenne, com'era il gran maestro de Wignacourt all'epoca dei ritratti caravaggeschi, che non a un ultrasettantenne, come fra' Antonio Martelli, al quale peraltro si deve, con ogni probabilità, l'ingresso nelle collezioni medicee del ritratto. Al pari dell'altro cavaliere di Malta fiorentino, fra' Francesco dell'Antella, segretario della Lingua d'Italia per il gran maestro de Wignacourt, committente nel 1608 del *Cupido dormiente* di Caravaggio – pervenuto anch'esso nelle collezioni medicee – e possessore di un *Ritratto del gran maestro* di forma ovale (oggi perso), destinato alla chiesa fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, è ben possibile che anche fra' Antonio Martelli, presente insieme al Caravaggio sia a Malta che a Messina, poté ottenere da Merisi il ritratto del Gran Maestro – identificabile con il dipinto in questione – e portarlo con sé al suo ritorno in patria.
Al momento della sua inventariazione a Palazzo Pitti nel 1666, smarrita



Dopo il restauro



Prima del restauro



Prima del restauro, particolare, la successione delle vernici in fluorescenza UV



Prima del restauro, particolare della cucitura originale in radiografia



Durante il restauro, particolare della cordonatura originale degli strati preparatori, con gli archetti della tela e i fori di alloggiamento della chiodatura originale

la memoria dell'identità del cavaliere, il nome di colui che aveva ceduto il ritratto potrebbe essere stato esteso all'individuo ivi raffigurato (***L'anima e il volto*** **1998**, p. 186; **Fabbri 2005**, pp. LXV-LXVIII).

La tecnica di esecuzione del *Ritratto di cavaliere di Malta* – l'uso di una gamma ristretta di toni bruni-rossastri, neri e grigi-azzurognoli ravvivati dalla miscela di biacca, ocre/terre e cinabro degli incarnati, la presenza di una preparazione molto granulosa bruna mista a sabbia articolata in più livelli e lasciata a vista in molti punti, la sottile pellicola pittorica dalla stesura irregolare e discontinua – corrisponde perfettamente a dati analoghi riscontrabili nelle opere dipinte da Caravaggio durante i quindici mesi trascorsi nell'isola di Malta. Altrettanto tipico dell'artista lombardo è il procedimento di lasciare trasparire un bordo bruno-rossastro della preparazione intorno agli incarnati del volto e dei contorni della figura, secondo la tecnica *en réserve* che caratterizza i dipinti dell'ultimo tempo a iniziare dalla fase maltese, come è ben rilevato dalle fonti (**Bellori 1672**, p. 209) e approfondito negli studi (**Lapucci 2009**, pp. 41-77 con bibliografia precedente). Paradigmatica della tecnica caravaggesca (oltre che di spettacolare bellezza) appare la grande croce bianca che avvolge il torso del cavaliere insieme con le ali del colletto della camicia. Qui si apprezza con particolare evidenza la diversa conduzione pittorica dei chiari stesi a pennellate di colore più corposo e delle mezze luci-ombre che sfruttano per trasparenza di velature il fondo cromatico della preparazione sottostante.

Gli esiti dello studio stratigrafico, curato da Maria Letizia Amadori, confermano che il dipinto è da ritenersi finito; il carattere in apparenza non-finito di alcune parti – come le mani – è intenzionale, determinato soprattutto dall'uso di una pennellata particolarmente rapida e abbreviata e di una quantità minima di pigmento. Viceversa, l'abito nero del cavaliere con la grande croce bianca, prerogativa degli altissimi dignitari dell'Ordine e in particola-



Prima del restauro, riflettografia IR eseguita con sistema a scansione (1-1,7 micron)



Durante il restauro, pulitura

re dei cavalieri Gran Croce (la croce bianca costituisce, evidentemente, l'elemento principale del dipinto sul quale il maestro intende richiamare l'attenzione), rivela un'accuratezza esecutiva speciale, realizzato – com'è – con ben tre strati preparatori sotto la sottile e irregolare stesura della pellicola pittorica.

Alla luce delle nuove indagini radiografiche, eseguite da Teobaldo Pasquali, appare difficile da sostenere l'ipotesi che vi fosse una cortina alle spalle del cavaliere a destra (***Michelangelo Merisi*** **1991**, p. 324); le pennellate diagonali possono ben riferirsi, invece, alla tecnica di stesura mediante l'uso della spatola della preparazione bruna. Lungo il braccio sinistro del cavaliere alcuni segni sottili e scuri inducono a confermare l'ipotesi della presenza di un primo accenno di costruzione della posizione dell'arto più accostato alla figura. Oggi sono visibili anche a occhio nudo le pennellate orizzontali della manica in alto, all'altezza dell'attaccatura del braccio al corpo, riferibili alla precedente idea di impostazione, meno distante dal fianco. Altrettanto ben visibile risulta la pennellata che copre il 'bottone' sul pomo sull'elsa con guardia 'a ponte' della spada da lato, di fattura lombarda degli ultimi anni del XVI secolo; mentre meno distinguibile appare «il cambiamento di posizione per l'elsa della spada nella mano sinistra del cavaliere, la prima volta situata più in alto e secondo una linea diagonale assai più inclinata verso il basso» (***Michelangelo Merisi*** **1991**, p. 324).

Attraverso l'esame riflettografico (IRR), compiuto da Gianluca Poldi, si individua bene la presenza di una pennellata a forma di arco sullo sfondo a destra non distante dalla testa, forse l'indicazione della presenza dell'ombra. Un segno simile, ma discontinuo, è rilevabile lungo alcuni tratti dei contorni della figura, compresi il collo e la testa. Si tratta della presenza – individuata per la prima volta in questo dipinto – dei segni di abbozzo preliminare, caratteristici del modo di operare del Caravaggio, soprattutto nelle opere del periodo maltese. Eseguiti con rapide pennellate di colore nero, com'è noto, questi segni fissano sommariamente i contorni e le linee-guida dell'impianto compositivo della figura, al pari delle incisioni, utilizzate soprattutto nelle opere più antiche dell'artista in occasione della copia da modelli viventi (**Schneider 1987**, p. 121).

Come accennato al principio di questa scheda, la presenza di un cartellino sul retro del telaio recante l'iscrizione in antica grafia: «retrato de Casana» (il nome appare poi modificato in «Bassano»), può ben testimoniare il fatto che la cornice sia stata utilizzata più volte nel tempo, per poi esser definitivamente adattata al *Cavaliere di Malta* (**Chiarini 1989**, p. 15). È presumibile che la prima sostituzione della cornice originale di noce, così come compare descritta nel documento più antico della Guardaroba medicea del 1666, sia avvenuta trent'anni dopo, nel dicembre del 1696, allorquando l'opera appare consegnata dall'aiuto del Guardaroba generale di Palazzo Pitti Giuseppe del Nobolo a un tal «Signor Raffaello Portinari», per poi essere restituita nella stessa giornata (***Caravaggio e caravaggeschi*** **2010**, pp. 119, 350). A ogni modo la cornice che ancora oggi protegge e valorizza il nostro *Ritratto di cavaliere di Malta* risulta di dimensioni maggiori della tela stessa, in particolare nella larghezza, misurando la luce della cornice 119 × 99 cm rispetto ai 118,7 × 95,7 cm della tela. Il restauro ha consentito l'esame ravvicinato della tela liberata dalla cornice e ha rivelato che essa fu ingrandita sul lato



Dopo il restauro, particolare con il volto



Dopo il restauro, particolare con la mano destra e il rosario



Dopo il restauro, particolare con la mano sinistra e la spada

sinistro e su quello inferiore. A tale scopo la tela dovette essere smontata dal suo telaio originale, presumibilmente al tempo dell'incipiente apertura della Galleria Palatina nei primi decenni dell'Ottocento, poiché le era stata destinata la cornice attuale, di manifattura fiorentina tardobarocca, già appartenuta a un dipinto di Cassana, un po' troppo grande per le dimensioni del dipinto. Una volta presa la decisione di ingrandire la tela, al fine dell'ampliamento venne utilizzata la porzione di tela lasciata non dipinta fin dall'origine dal Caravaggio stesso sui due lati per poi stuccarla con un colore scuro e debordante sull'originale.

Al contrario, sia il lato destro che quello superiore rivelano che Caravaggio operò una riduzione del lato destro e di quello superiore della tela – secondo una prassi già riscontata su altri suoi dipinti, ad esempio le *Sette opere di Misericordia* di Napoli (**Arciprete 2009**, pp. 33-34). L'entità di tale riduzione non è precisabile ma sicuramente non fu inferiore ai 2 cm che corrispondono alla misura dello spessore del telaio attuale, sul quale la tela è ripiegata e fissata. Tale porzione di tela ripiegata e coperta dal telaio della cornice presenta infatti tracce consistenti dei pigmenti usati per i primi due strati preparatori dell'intero sfondo del ritratto, mentre mancano del tutto tracce della pellicola pittorica finale. Tutto ciò lascia pensare che la tela venne spostata in corso d'opera, dall'artista in persona, verso destra e verso l'alto. In tal modo le misure corrette della parte originale del dipinto corrispondono a 116,5 × 94,4 cm; così facendo, Caravaggio disponeva nel centro preciso del ritratto la lumeggiatura bianca della sclera dell'occhio in luce del cavaliere di Malta.

Bibliografia

Bellori 1672; **Schneider 1987**; **Lapucci 2009**.

39. Pieter Paul Rubens
(Siegen, 1577 - Anversa, 1640)
Cristo risorto
1615-1616 ca

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
192 × 157,3 cm

provenienza
collezione del Gran Principe Ferdinando de' Medici

collocazione
Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti (Inv. OdA Pitti n. 479)

scheda
Anna Bisceglia

restauro
Stefano Garosi

con la direzione di Anna Bisceglia

indagini
Ottaviano Caruso (indagini UV e fotografiche), Azzurra Macherelli e Francesca Briani (indagini chimico-fisiche)

La prima notizia certa su questo dipinto si estrae dall'inventario dei quadri di Palazzo Pitti redatto tra il 1697 e il 1708 (ASF, GM 1185, «Cristo resuscitato sedente su certa paglia su il sepolcro. Ha il medesimo Cristo in mano una mazza e in capo un panno bianco, che viene retto da un angelo vestito di rosso, che sta con un ginocchio inginocchiato su il detto sepolcro e dui angiolini per aria che reggono una cortina, tutte figure intere al naturale, alto braccia tre e un terzo, largo braccia due e tre quarti, con suo adornamento dorato»), dove appare insieme a *Le conseguenze della guerra*, la grande tela eseguita da Rubens intorno al 1638 e inviata in dono all'amico e conterraneo Justus Suttermans, allora attivo presso la corte medicea. Nel 1698 il *Cristo risorto* era esposto nella settima e ultima stanza (detta 'Stanza del Trucco') dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando, insieme ad altri quadri di Bassano, Reni, Loth e Guercino. Questa circostanza ha indotto Marco Chiarini a identificare il nostro dipinto con quello inviato dall'Elettore Palatino al Gran Principe e menzionato in uno scambio epistolare tra il gennaio e l'aprile del 1686. Nella prima lettera l'Elettore allude a un quadro di Rubens «il quale ho avuto il riscontro di trovarlo con assicurarla che l'è vero originale forse conosciuto dal Sig.r Marchese Alberti quando fu l'ultimamente a Bruxelles; non mi sono ardito di presentarlo io stesso all'A.V.S. mentre mi pareva troppo indegno di metterlo sotto alla finissima conoscenza dell'A.V.S.». Non viene chiarito il soggetto del dipinto, tuttavia Ferdinando doveva esserne stato favorevolmente colpito, tanto da rispondere al cognato che «nella scelta del Quadro trasmessomi di V. A. Elettorale spicca l'esquisitezza del buon gusto di Lei, mentre io lo trovo in tutte le parti degno, onde avrà meritamente luogo tra le cose mie più care non tanto per il pregio suo istesso, quanto per quello che vi si aggiunge in sommo grado sul reflesso del venirmi da Lei con l'accompagnamento di tanta galanteria e cordialità» (ASF, MP 5881, Lettere e minute del Gran Principe Ferdinando sino al 1696, cc 7re v- 8r; c. 60, cfr. De Luca in *La principessa saggia* 2006, pp. 174-175).

Presso il Gran Principe la pala rimase fino alla sua morte, e appare censita nell'elenco dei suoi beni redatto nel 1713 (**Chiarini 1975**, 1, pp. 88), per poi rientrare nella Guardaroba Generale (inventario del 1723, ASF, Guardaroba 1303 ter, Bodart in ***Rubens e la pittura fiamminga*** **1977**, pp. 214, n. 89). Un secolo più tardi era esposta nella Sala di Giove, con l'attribuzione a Van Dyck testimoniata dalla guida dell'**Inghirami** (**1819**, p. 31, n. 4), e successivamente passò al Quartiere del Volterrano dove è rubricata nell'inventario del 1911 (AGF, OdA 1911, I stanza 213 dell'Appartamento di Napoleone). Nel 1922 fu spostata agli Uffizi in occasione dell'allestimento a Palazzo Pitti della *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento*, e vi rimase fino agli anni del secondo conflitto mondiale, quando fu ricoverata a Poggio a Caiano. Rientrata a Pitti, fu depositata presso il Museo degli Argenti, per essere poi riportata agli Uffizi nel periodo tra il 1951 e il 1954 e dal 1972 al 1977. In quell'anno, l'esposizione dedicata a *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, curata da Didier Bodart, permise il rientro nella Galleria Palatina e la definitiva collocazione nel percorso museale e precisamente nella Sala delle Belle Arti, dove tuttora si trova.

Forse anche a causa dei ripetuti spostamenti che la sottrassero alla vista del pubblico, la tela non ha raccolto il riscontro critico che avrebbe meritato, nonostante avessero attirato l'attenzione su di essa lo **Smith** (**1829-1842**, II, p. 147, n. 616), M. **Rooses** (**1886-1892**, II, p. 201), **Oldenbourg** (**1922**, p. 90) e **Burchard** (**1950**, p. 8, n. 6), che ha opportunamente colto la puntuale citazione dei due puttini recanti la corona, in alto a sinistra, dalla piccola tavola dell'Ashmolean Museum di Oxford raffigurante un *Bambino morto portato in cielo dagli angeli*, databile al 1615 circa (per quest'ultima si veda ***Rubens. Catalogo completo*** **1989**, p. 208, n. 314). Lo stesso studioso ha anche segnalato il disegno a matita nera per l'angelo a sinistra di Cristo, conservato a Stoccoloma (**Burchard, D'Hulst**, I, **1963**, p. 173, n. 198), mentre Charles **Norris** (**1951**, p. 7) ha colto significativi rimandi tra gli angeli del dipinto e il giovane Van Dyck.

Spetta a Didier Bodart il merito di aver valorizzato negli ultimi quarant'anni il *Cristo risorto*, contestualizzandolo nell'arco della carriera di Rubens al secondo decennio del XVII secolo, e indicando i rapporti con la coeva produzione del fiammingo, nonché le diverse varianti sul tema della Resurrezione che il pittore di Anversa sperimentò nel corso della sua attività (D. Bodart in ***Rubens e la pittura fiamminga*** **1977**, p. 214 n. 89; idem in ***Pietro Paolo Rubens*** **1990**, p. 108). Da allora, la critica si è dimostrata piuttosto concorde sia nel considerare l'opera interamente riferibile alla mano del maestro, sia nella datazione intorno al 1615-1616, in virtù non solo dei rapporti con la citata tavoletta inglese ma anche con il *Martirio di santo Stefano* a Valenciennes (***Rubens*** **1984**, I, pp. 64-68; ***Rubens. Catalogo completo*** **1989**, p. 208 n. 315; Chiarini in ***La Galleria Palatina*** **2003**, p. 354 n. 569) e con le opere coeve.

Il recente restauro, eseguito nell'ambito di *Restituzioni* da Stefano Garosi, coadiuvato da Ottaviano Caruso per la diagnostica, Azzurra Macherelli

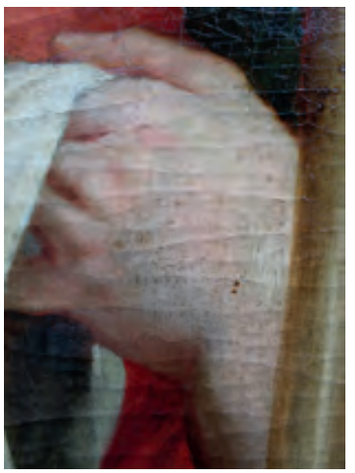


Dopo il restauro

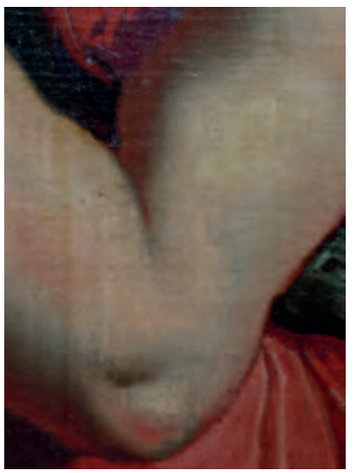


Prima del restauro

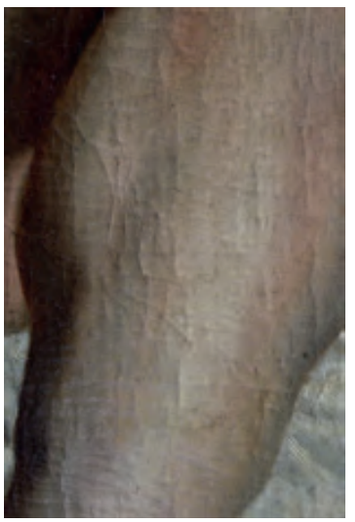
e Francesca Briani per le indagini indagini chimico-fisiche, conferma appieno la lettura critica finora proposta e restituisce al pubblico un dipinto che, nonostante una storia conservativa assai accidentata – le cui specifiche vengono ricostruite nella relazione di restauro –, conserva intatta tutta la vibrante forza della materia pittorica densa e ricca, della gamma cromatica attentamente calcolata nella contrapposizione di rossi e bianchi, nell'impasto dei rosa, dei gialli e degli azzurri delle carni, negli affondi grigi e bruni che definiscono le ombre. Liberato dallo spesso strato di vernici colorate che lo ricopriva, rendendo un po' troppo monocorde il tono generale della composizione, il *Cristo risorto* spicca per la luminosità intensa, sostenuta dall'azzurro del cielo finalmente recuperato, per l'evidenza potente di quel nudo maschile così consapevole che fissa lo spettatore mentre l'angelo al suo fianco tira via il sudario leggerissimo e molle con un gesto deciso, al punto da lasciavi impressa la sagoma della mano. La posa del Risorto, che appoggia una mano al sarcofago e solleva la gamba destra, pronto a ergersi sul piano per dichiararsi trionfante, riflette l'intenso studio dei *Nudi* di Michelangelo, rielaborando in chiave dinamica il movimento della gamba sinistra del Cristo del *Giudizio*. L'angelo sulla destra, giovane adolescente dai ricci dorati, avvolto nella tunica rossa, si alza sulla punta del piede per sostenersi col ginocchio sul sarcofago e curvarsi un po' in avanti, accertandosi del miracolo appena avvenuto. In alto a sinistra, i due paffuti puttini completano ed equilibrano la composizione. Su tutto spicca la straordinaria abilità pittorica dell'autore, che qui restituisce in sintesi originale l'esperienza degli anni italiani, ripercorrendo tutto d'un fiato la terribile potenza di Michelangelo e il colore dei veneti, la maestosità dell'antico e



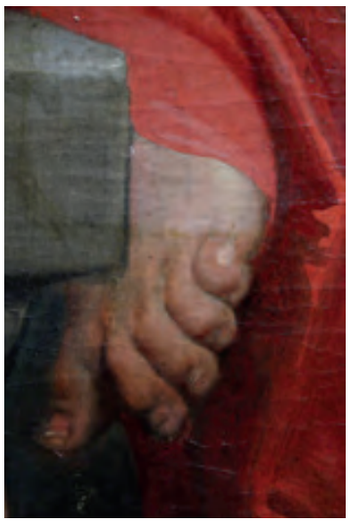
Prima del restauro, particolare con la mano dell'angelo, abrasioni



Prima del restauro, particolare con il braccio dell'angelo, addensamenti di vernice



Prima del restauro, particolare con la gamba destra di Cristo, fotografia a luce radente, sollevamenti di colore



Durante il restauro, particolare con il piede dell'angelo, saggio di pulitura



Prima del restauro, particolare con la gamba sinistra di Cristo, addensamenti di vernice



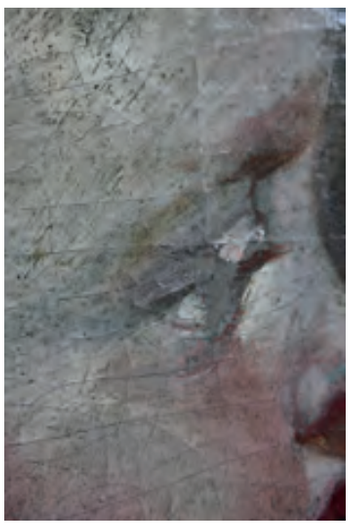
Prima del restauro, particolare con le teste dei due puttini, addensamenti di vernice



Prima del restauro, particolare della testa dell'angelo, bruciature di ferro



Durante il restauro, particolare con il sudario, saggio di pulitura



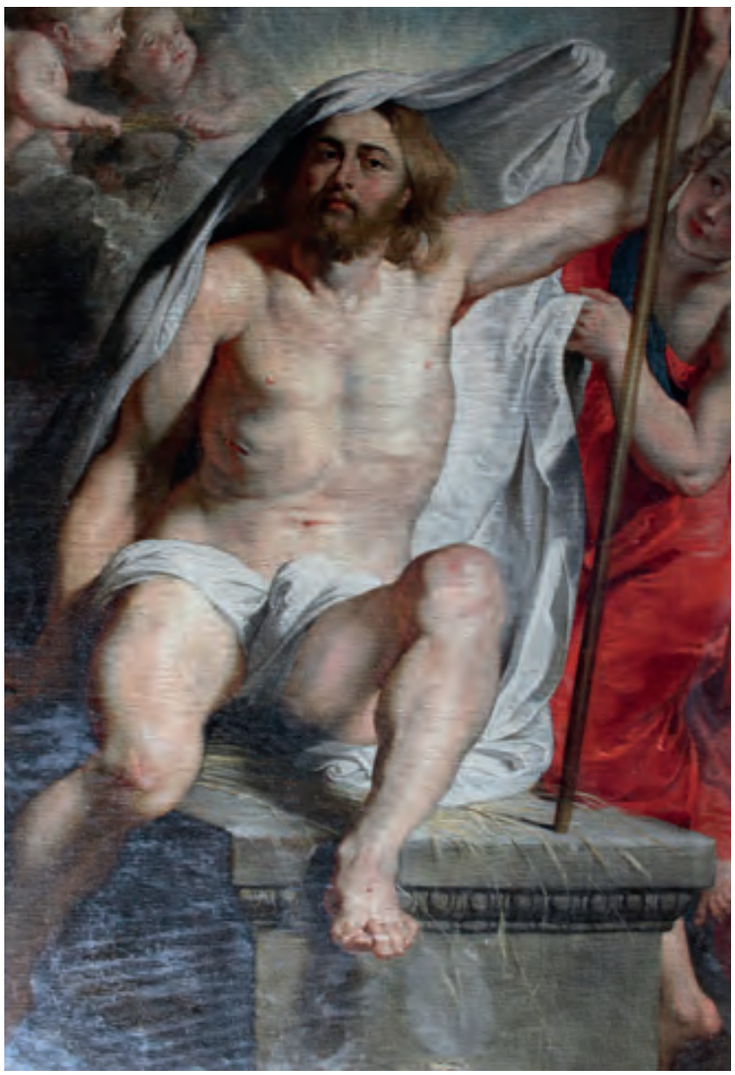
Prima del restauro, particolare con il volto di un puttino, vecchie stuccature



Dopo il restauro, particolare con i due puttini



Dopo il restauro, particolare con l'angelo



Prima del restauro, particolare, fotografia a luce radente, sollevamenti della materia pittorica



Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo



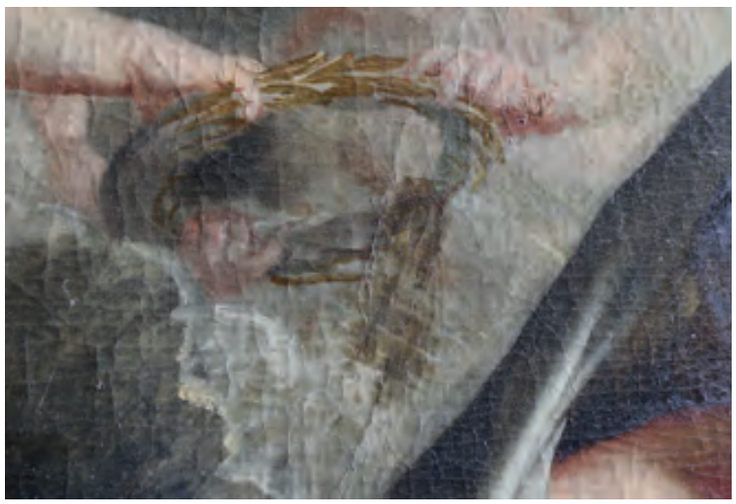
Prima del restauro, particolare con lo sfondo, bruciature di ferro



Prima del restauro, particolare con il torace di Cristo, bruciature di ferro



Prima del restauro, particolare con la veste rossa dell'angelo e il sepolcro, fotografia a luce radente, sollevamenti di colore



Prima del restauro, particolare con la corona, vecchi ritocchi

il naturalismo carraccesco. A una data così precoce, la metà del secondo lustro del XVII secolo, questo *Cristo risorto* spalanca la strada alla pittura e alla scultura barocche, così come si svilupperanno nei decenni successivi nella Roma di Urbano VIII e di Gian Lorenzo Bernini.
Il tema della *Resurrezione di Cristo* fu affrontato più volte da Rubens, a partire dalla gran tela approntata per il cenotafio del tipografo e libraio fiammingo Jan Moretus, eseguito tra il 1611 e il 1612 nella Cattedrale di Onze Lieve Vrouw ad Anversa. Un'altra versione, cronologicamente un poco più tarda, si trova a Strasburgo al Musée des Beaux Arts e in collezione De Clercq ad Anversa. Qui la posizione ferma e imperiosa del Cristo, che richiama un Giove antico, riflette gli studi sulla statuaria romana condotti instancabilmente negli anni trascorsi in Italia. Ulteriori varianti di questo soggetto si trovano ancora a Potsdam, Château Sans Souci – oggi perduto, più vicino al Cristo del sepolcro Moretus – e alla Columbus Gallery of Fine Arts. Quest'ultimo esemplare è quello più vicino al quadro di Pitti nella posa del Risorto al centro della scena, colto nel suo elegante movimento in contrapposto. Tuttavia, mentre nel dipinto americano il piede destro schiaccia il teschio vincendo contemporaneamente il serpente a esso annodato, nel quadro della Palatina il calcagno destro, persi i due simboli della morte e del peccato, tocca la modanatura come a darsi un ultimo, formidabile slancio prima di ergersi, trionfante, sulla pietra sepolcrale. La scelta di una soluzione diversa, che non prevedeva l'inserimento del teschio e del serpente, è stata del resto confermata dalla radiografia già eseguita da Lionel Koenig in occasione della mostra del 1977.
Le spighe di grano che affiorano dal sepolcro sono un motivo che compare spesso nei dipinti di Rubens, come ad esempio la *Lamentazione sul Cristo morto* del Liechtenstein Museum di Vienna (1613-1614). Esse sono state interpretate in relazione al sepolcro come prefigurazione dell'altare eucaristico (Bodart in ***Pietro Paolo Rubens*** **1990**).
Sebbene non conosciamo la provenienza della tela è possibile, come indicato dalla critica, che essa facesse parte di un complesso di più ampie dimensioni destinato, come il cenotafio di Moretus, a funzioni sepolcrali.

L'intervento di restauro, deciso a seguito della constatazione di severi problemi strutturali che rischiavano di compromettere la stabilità della materia pittorica, ha comportato non solo l'obiettivo di migliorare la gradevolezza estetica dell'opera, ma di garantire primariamente la sua stabilità materica negli anni a venire, azzerando i rischi di sollevamenti e indebolimenti della pellicola pittorica che nel corso del tempo erano stati osservati e che avanzavano progressivamente. Al termine dell'esposizione alla presente mostra, il *Cristo risorto* sarà ricollocato nel percorso permanente della Galleria Palatina.

Bibliografia

Smith 1829-1842; **Rooses 1886-1892**; **Chiarini 1975**; **Oldenburg 1922**; **Burchard 1950**; **Norris 1951**; **Burchard, D'Hulst 1963**; ***Rubens e la pittura fiamminga*** **1977**; ***Rubens*** **1984**; ***Rubens. Catalogo completo*** **1989**; ***Pietro Paolo Rubens*** **1990**; ***La Galleria Palatina*** **2003**; ***La principessa saggia*** **2006**.

40. Domenico Fiasella, detto il Sarzana
(Sarzana, La Spezia, 1589 - Genova, 1669)
Discesa dello Spirito Santo
1618

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
321,5 × 222,5 cm

iscrizioni
in primo piano a destra, sul blocco squadrato: «DOMENICO FIASELLA SARZ. F. MDCXVIII»

provenienza
Sestri Levante (Genova), parrocchia di Santa Maria di Nazareth

collocazione
Sestri Levante (Genova), parrocchia di Santa Maria di Nazareth

scheda
Angela Acordon

restauro
Carla Campomenosi Oberto, Margherita Levoni (Martino Oberto Studio di restauro opere d'arte dal 1950, Genova)

con la direzione di Angela Acordon

indagini
Profilocolore s.r.l., Roma; Martino Oberto Studio di restauro opere d'arte dal 1950, Genova

« INDICE GENERALE

Nella ricca vicenda critica di un pittore molto studiato qual è Domenico Fiasella, le novità più importanti sembrano poter giungere soprattutto da scoperte documentarie o interventi di restauro.
È questo il caso della splendida tela della chiesa di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo*, la cui datazione già all'interno del terzo decennio del XVII secolo (**Donati 1974**, pp. 95, 115; P. Donati, in ***Domenico Fiasella* 1990** p. 20; P. Donati, in ***Domenico Fiasella* 2008**, p. 80) mi ha sempre lasciata alquanto dubbiosa. Troppo evidenti, e non ancora perfettamente fuse nel tipico linguaggio che sarà poi dell'artista, le diverse componenti culturali che affascinarono il giovane pittore sarzanese nel suo non breve soggiorno romano, fissato ormai da tutta la critica, alla luce del racconto di Raffaele Soprani (**Soprani 1674**, pp. 245-253) e dei documenti (**Neri 1876**, pp. 4-6; P. Donati, in ***Domenico Fiasella* 1990**, pp. 94-96, n. 5), fra i termini cronologici del 1607 e del marzo 1616: un vacillare di cui è spia soprattutto il san Pietro, che, pur esemplato sulla figura dello stesso Santo nella *Trasfigurazione* di Raffaello (Roma, Pinacoteca Vaticana), pare non poter prescindere dal luminismo del *San Matteo* del Caravaggio *refusé* per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma (**Cinotti, Dell'Acqua 1983**, pp. 412-416, n. 4), poi acquistato dal marchese di origine genovese Vincenzo Giustiniani, principale committente di Fiasella in città e residente nel palazzo proprio di fronte alla chiesa della Nazione francese. La lezione bolognese, trasparente nell'eloquenza retorica di una gestualità d'impronta controriformata, quasi stride rispetto all'acutezza realistica del brano ritrattistico del sacerdote in primo piano, che lascia intendere come Fiasella possa aver guardato anche alla ricerca di Ottavio Leoni, uno specialista del settore così noto in quel tempo a Roma da non poter essere stato ignorato dal Sarzana, nonché agli esiti dei tanti ammiratori del Caravaggio che si contavano allora nella città papale, come Tanzio da Varallo o come alcuni pittori della nutrita colonia toscana affascinati a Roma dalle opere del Merisi.
Un modo di comporre e di pensare lo spazio del quadro molto vicino a quello che informa la pala raffigurante *San Lazzaro implora la Vergine per la città di Sarzana* (Sarzana, San Lazzaro), commissionata a Fiasella il 4 marzo 1616 dai Protettori dell'Opera di Santa Maria per la chiesa del Lazzaretto, di cui avevano la cura, e che, secondo il documento d'archivio reperito da Achille Neri, l'artista avrebbe dovuto consegnare poco più di un mese dopo, il 20 di aprile (**Neri 1876**, pp. 4-6). Si è detto (P. Donati in ***Domenico Fiasella* 1990**, pp. 94-96, n. 5) che in quei mesi Fiasella dovesse essere presente a Sarzana, ma nulla nel documento lo lascia intendere. È semmai l'acquisto di «un'onza di oltra marino per l'Incona a s. Lazaro» destinato al manto della Vergine deliberato il 15 aprile dai Protettori di Santa Maria che, oltre a far slittare almeno di qualche mese la consegna della pala, fa pensare che l'artista potesse essere davvero nella cittadina ligure (**Donati 2001**, p. 19 e nota 19 a p. 25; **Donati 2002**, p. 171).
Stringenti analogie legano i volti degli angeli e dei cherubini presenti, quasi assiepati, nelle visioni celesti della pala di Sestri Levante e di San Lazzaro: quei visi larghi e quasi schiacciati, dalle volumetrie poco definite e di un biancore da porcellana dipinta più che da epidermide di un viso infantile. Come nella *Discesa dello Spirito Santo*, anche nella pala sarzanese spicca il brano di crudo realismo della figura di san Lazzaro, collocato quasi nella stessa porzione di spazio del prete ritratto nella tela sestrese, che secondo la tradizione rappresenta Giovanni Battista Muzio, o Musso, il sacerdote che rinnovò l'edificio ecclesiastico e resse la parrocchia dal 1594 fino alla morte, avvenuta nel 1619 (**Rossignotti 1952**, p. 17). Fortemente affezionato alla sua chiesa, Musso dotò l'altare dello Spirito Santo, per il quale fu realizzata la tela di Fiasella, di un legato assai cospicuo se al tempo della visita apostolica di Niccolò Francesco Lomellini, nel 1723, pur risultando ormai l'altare senza patroni e senza dotazioni, vi si potevano recitare una messa quotidiana e dodici messe annuali «come per obbligo di un beneficio semplice fondato l'anno 1619 dal detto Reverendo Musso» (***L'antica Diocesi* 2006**, p. 40). In quest'ottica riveste particolare interesse il documento, segnalatomi da Michela Bolioli, conservato nell'Archivio Diocesano di Sarzana, dal quale emerge che il 7 agosto 1614 Giovanni Battista Musso, a seguito di un'istanza di cui non si precisa la data, ottenne dal vescovo Francesco Mottini la concessione di una cappella nella navata destra rispetto al coro della chiesa di Santa Maria di Nazareth «ad effectum in ea erigendi et decorandi [...] altare et ornandi» (Archivio Vescovile Brugnato, Filze Vescovi, filza I, doc. 115).
Assieme alla notizia fornitaci nella sua visita pastorale del 1756 da monsignor Domenico Tatis (***L'antica Diocesi* 2006**, p. 225), secondo cui l'altare dello Spirito Santo fu eretto da Giovan Battista Musso, il documento reperito rafforza la convinzione che il committente della *Discesa dello Spirito Santo* sia stato il prete sestrese e che proprio lui sia la figura ritratta in primo piano nella tela, la cui esecuzione andrebbe perciò anticipata al più tardi al 1619, anno della sua morte; datazione d'altra parte a mio vedere pienamente conforme con la sua collocazione stilistica nell'ambito del percorso giovanile del Sarzana. Un'ipo-



Dopo il restauro



Durante il restauro, particolare con il sacerdote Giovanni Battista Musso, stuccatura



Durante il restauro, particolare con firma e data



Domenico Fiasella, San Lazzaro implora la Vergine per la città di Sarzana*, 1616, Sarzana (La Spezia), frazione di San Lazzaro, chiesa di San Lazzaro*

tesi, un tempo solo suggestiva, che oggi trova un'importante conferma avendo il restauro fatto riemergere, seppur poco leggibile a occhio nudo, la firma del pittore e la data di esecuzione del dipinto, collocate sul blocco squadrato in primo piano a destra: «DOMENICO FIASELLA SARZ. F. MDCXVIII».

Si tratta di una notevole scoperta che porterà credo a qualche aggiustamento nella definizione della cronologia delle opere giovanili del Sarzana, in questa sede difficile da tentare se non offrendo alcuni spunti che richiedono una più lunga e imprescindibile meditazione.

Se mi spingesse ancora lo spirito con cui da giovani ci si lascia trasportare dall'entusiasmo di un'idea, non esiterei ad assegnare a questo triennio (1616-1618) dell'attività di Fiasella, sull'orma di un'intuizione suggeritami da Massimo Bartoletti, la *Madonna del Rosario con san Domenico, santa Caterina, san Pio V e san Giovanni d'Austria* del Santuario di Nostra Signora degli Angeli di Arcola (La Spezia) (***I beni culturali* 1975**, p. 21, tav. II), che una nota nel libro spese parrocchiale inchioda tuttavia al nome di un altrimenti sconosciuto pittore, Andrea Podenzana della Spezia e soprattutto alla data, apparentemente improbabile perché troppo tarda rispetto allo stile evidenziato nella tela (**Donati 2002**, p. 175), del 1688-1689 (**Neri 2002**, p. 45). C'è in quest'opera la stessa dicotomia fra realtà e retorica, fra bisogno espressivo e necessità di compostezza didascalica che caratterizza la pala di San Lazzaro e la *Discesa dello Spirito Santo*; ma mi colpisce soprattutto la forte affinità fra gli angioletti che popolano le apparizioni celesti delle tre opere, quei visi che ho definito un po' larghi e schiacciati fin quasi alla deformazione e a un basso rilievo, e il fatto che alla tela si addica perfettamente l'acuta definizione con cui Piero Donati descrive, con grande capacità di sintesi, la pala della chiesa di San Lazzaro: «tutta intrisa di umori romani, questa tela attesta dell'adesione convinta del giovane maestro alla poetica del naturalismo temperato o, se vogliamo, del caravaggismo rivisitato» (**Donati 2002**, p. 171). Mi chiedo se Andrea Podenzana, nella citazione docu-



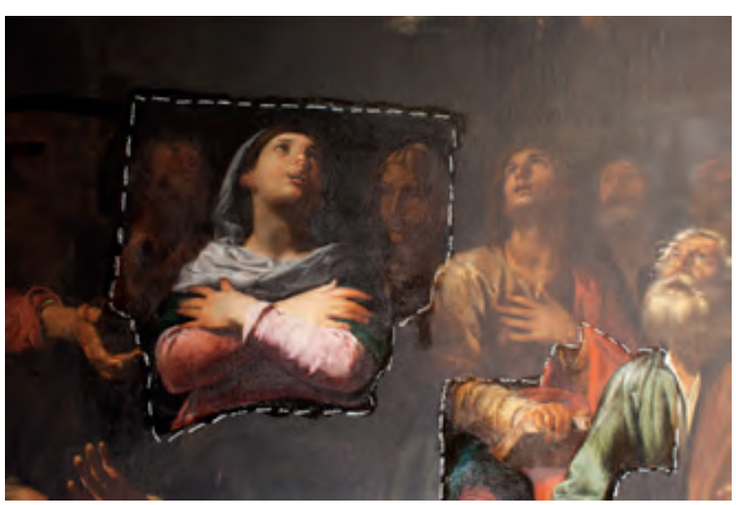
Domenico Fiasella ?, Madonna del Rosario con san Domenico, santa Caterina, san Pio V e san Giovanni d'Austria*, 1616-1618, Arcola (La Spezia), santuario di Nostra Signora degli Angeli*



Durante il restauro, pulitura



Domenico Fiasella, Cena in casa del Fariseo*,1616-1618, Genova, Museo di Palazzo Reale*



Durante il restauro, particolare, pulitura



Prima del restauro



Prima del restauro, particolare con la figura di Dio Padre, riflettografia a infrarossi

mentaria definito pittore ma non espressamente indicato come autore dell'opera, non sia stato piuttosto in possesso di un dipinto realizzato da Fiasella, del quale potrebbe essere stato allievo, oppure colui che lo restaurò, fatto che spiegherebbe quelle pennellate a tratti più fluide e più morbide che la pala di Arcola rivela e che non si adeguano del tutto al linguaggio che caratterizza in questi anni lo stile fiasellesco. Un'ipotesi, quest'ultima, che chiarirebbe inoltre la veridicità di un documento difficile sia da contestare, sia da far quadrare con l'attardamento compositivo e stilistico dell'opera, che in ogni caso pare non poter prescindere dalle tele giovanili di Fiasella, come rivela in particolare il confronto fra il gruppo della *Madonna con il Bambino* nella pala di Arcola e in quella di San Lazzaro. Credo inoltre significativo che alla *Madonna del Rosario* sia stato accostato da Mary Newcome Schleier (**Newcome Schleier 1995**, p. 51, fig. 55a) un disegno, che la studiosa attribuisce a Fiasella, ma che ritiene di circa dieci anni successivo rispetto al dipinto, a suo dire ascrivibile agli anni Venti. Lascio questo spunto di riflessione a chi più di me si è occupato e si occuperà del Sarzana, auspicando che la tela del santuario di Nostra Signora degli Angeli possa essere presto sottoposta a un intervento di restauro, fondamentale dato il suo stato di conservazione e assai utile per individuarne forse l'autore.

Per l'idea che sono riuscita a farmi di questi complicati anni dell'attività di Domenico Fiasella – credo non ancora ben chiariti soprattutto per il pur lodevole tentativo di dare immagine al suo lungo soggiorno romano (**Papi 1992**; **Donati 1998**; **Gesino, Romanengo 2007**; P. Donati, in ***Domenico Fiasella* 2008**, pp. 40-89; R. Contini in ***Domenico Fiasella* 2008**, pp. 13-39) – mi pare che il reperimento della data «1618» sulla tela di Sestri Levante consenta di fare alcune ipotesi.

Intanto alcuni elementi stilistici e fisionomici la mostrano non così distante dalle notevoli tele raffiguranti la *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* e la *Guarigione del cieco nato* (Saratosa, Ringling Museum) dipinte per Vincenzo Giustiniani e citate nell'inventario compilato dopo la sua morte (28 dicembre 1637), datato 9 febbraio 1638 (P. Donati in ***Domenico Fiasella* 2008**, p. 54), ma soprattutto prossima, come già ben vide Gian Vittorio Castelnovi (**Castelnovi 1971**, p. 87), alla *Cena in casa del Fariseo* di Palazzo Reale a Genova (**Leoncini 2008**, p. 250, n. 96 con bibliografia precedente), opera che prende avvio da un piccolo quadro del Cigoli del 1596 (Roma, Galleria Doria Pamphili), poi ampiamente variato rispetto al 'prototipo'. Si notino i tratti minuti dei visi con i nasi appuntiti che dalla Madonna della pala di Sestri Levante discendono fino a quelli delle figure femminili della *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, passando attraverso il giovane col berretto rosso sullo sfondo della *Guarigione del cieco nato*, giustamente secondo Piero Donati (in ***Domenico Fiasella* 2008**, p. 67) dipinta un poco dopo. E mi chiedo se fra i due *Miracoli* Giustiniani non

debba collocarsi proprio la pala di San Lazzaro, nelle campiture e nelle scelte cromatiche vicinissima alla *Resurrezione* oggi a Saratosa, mentre nella *Guarigione del cieco nato* il fare di Fiasella sembra più ampio e maestoso e si approssima alla *Cena in casa del Fariseo* di Palazzo Reale a Genova. Si vedano in queste ultime opere le figure di Cristo, dal profilo 'bolognese' e i due uomini che si volgono a guardare il gesto di Maddalena, dipinti quasi con le stesse pennellate che definiscono rapide le due teste dietro al Cristo della *Guarigione del cieco nato*: una pasta pittorica presente anche nella *Discesa dello Spirito Santo*, dove la testa calva dell'apostolo in primo piano non può non richiamare quella, analogamente glabra, di uno dei convitati nella tela di Palazzo Reale. A Sestri come a Genova, inoltre, sono scomparsi i serici luminismi dei risvolti dei panni e la consistenza delle vesti si è fatta più pesante (dalla seta al fustagno), come nella *Resurrezione* a Saratosa. A Sestri e a Genova si respira un analogo clima di assembramento, non spiegabile solo col soggetto trattato: in entrambe le opere, tuttavia, gesti e figure costruiscono una composizione a chiasmo che calibra, controllandolo, il dinamismo emotivo suscitato dallo stupore negli astanti. Anche considerando il cattivo stato di conservazione delle tele eseguite su commissione di Valerio Massimi, cugino di Vincenzo Giustiniani, per la chiesa di Santa Maria Assunta a Roccasecca dei Volsci (**Cappelletti 1998**), mi pare strano che in poco più di un anno, dal novembre 1613, data del saldo dell'*Annunciazione*, lo stile di Fiasella possa essersi evoluto a tal punto da dipingere capolavori assoluti come i *Miracoli di Cristo* per Vincenzo Giustiniani, generalmente collocati entro il 1615 (P. Donati in ***Domenico Fiasella*** **1990**, pp. 88-92, nn. 2-3), quando Fiasella è attestato a Roma col fratello nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina (**Longhi 1943**, p. 31), o ancor prima (P. Donati in ***Domenico Fiasella*** **2008**, p. 61).

Facendo per scelta riferimento solo a opere che ormai sembrano concordemente considerate del Sarzana, un probabile iter cronologico dell'attività di Fiasella dal 1613 potrebbe essere il seguente. Dopo le tele per Roccasecca dei Volsci, l'*Assunzione della Vergine* (pagamenti nel settembre 1613), che a seguito del restauro è oggi ritenuta una copia antica dall'originale (P. Donati in ***Domenico Fiasella*** **2008**, p. 61) e l'*Annunciazione*, per la quale Fiasella riceve un primo acconto il 24 novembre 1613, a un cospicuo lasso di tempo che non mi azzardo qui a tentare di riempire, potrebbero collocarsi, nell'ordine: la *Fuga in Egitto* (Greenville, Bob Jones University); la *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, eseguita almeno parzialmente nello stesso momento della pala di San Lazzaro, che nulla vieta di pensare possa essere stata dipinta a Roma dopo il marzo 1616; la *Visitazione* di Santa Maria Assunta di Sarzana, molto vicina, ma un po' più matura, alla pala di San Lazzaro (P. Donati in ***Domenico Fiasella*** **1990**, pp. 96-97, n. 6; **Donati 2002**, p. 172) e dove ancora permane l'interesse per gli effetti serici dei panneggi; la *Guarigione del cieco nato*, che a questo punto cadrebbe dopo il 1616 e costituirebbe un *trait d'union* con la *Cena in casa del Fariseo* di Palazzo Reale. Tale dipinto precede a mio vedere di poco la tela di Sestri Levante, che oggi sappiamo certamente terminata nel 1618 e che pertanto al momento può a ben ragione dirsi la prima opera di grande impegno compositivo e al tempo stesso di molte figure realizzata da Fiasella. A ridosso di queste opere e prima della *Barca di san Pietro* di Santa Maria Assunta a Sestri Ponente datata 1621, collocherei almeno gli inizi del ciclo di affreschi con le *Storie di Ester* di Palazzo Lomellini a Genova (P. Donati in ***Domenico Fiasella*** **2008**, pp. 74-78 con bibliografia precedente), dove nel riquadro raffigurante *Abramo che prega Dio per la salute del suo popolo*, Franco Renzo Pesenti (**Pesenti 1986**, p. 233) ravvisava a ragione significative analogie con la pala di San Lazzaro del 1616.



Dopo il restauro, particolare con gli angeli

Lo stretto rapporto, anzi lo stesso 'punto di stile' fra il ciclo Lomellini e la *Discesa dello Spirito Santo* è stato suggerito anche da Piero Donati (in ***Domenico Fiasella*** **2008**, p. 80), che tuttavia colloca l'opera a ridosso della *Barca di san Pietro* di Sestri Ponente datata 1621. Aggiungerei poi il *Sant'Antonio abate contempla la morte di san Paolo eremita* proveniente dalla chiesa genovese di San Sebastiano (Voltaggio, convento dei Cappuccini; Zanelli in ***La Pinacoteca*** **2001**, p. 92, n. 25), già accostato a queste date da Piero Donati (**Donati 1974**, p. 92, n. 29) e molto vicino alla pala di Sestri Levante, e la bella ma un po' guasta *Elemosina di san Tommaso da Villanova* dipinta per Sant'Agostino a Genova e oggi nella chiesa di Nostra Signora della Consolazione: un'opera ancora di forte sapore romano specie per quei brani di straordinario naturalismo rappresentati dal giovane mendico sulla sinistra e dalla donna col bambino intenta a contare le monete ricevute, quasi tolta da un quadro di Carlo Saraceni, ma che non stonerebbe fra i pellegrini astanti della *Madonna di Loreto* licenziata dal Caravaggio fra 1604 e 1605 per la chiesa di Sant'Agostino a Roma (**Cinotti, Dell'Acqua 1983**, pp. 524-525), forse non a caso vicina al palazzo del mecenate di Fiasella Vincenzo Giustiniani.

Tale assetto cronologico, che presuppone un unico andamento stilistico nel percorso di Fiasella e non una doppia maniera corrispondente a due diversi registri espressivi, come ipotizzato da Castelnovi (**Castelnovi 1971**, p. 87; 1987, p. 75), segue l'indicazione tecnica data da Pesenti (**Pesenti 1986**, p. 234), che a una «consistenza stesa e lucida della pasta del colore, di sostanze dense e compatte», tipica delle opere finora menzionate, vede sempre più succedersi andamenti «liquidi e corsivi» e una «maggiore sensibilità



Dopo il resaturo, particolare con gli apostoli

per le trasparenze e le variegazioni del colore»; insomma: una «pittura più fratta» tipica dell'attività successiva di Fiasella, influenzata anche dalle opere genovesi di Orazio Gentileschi.

Al di là della correttezza o meno della cronologia giovanile fiasellesca qui proposta, è evidente come questo restauro, oltre a far emergere un brano di altissima qualità pittorica, abbia consentito di sottolineare l'importanza della *Discesa dello Spirito Santo* della chiesa di Santa Maria di Nazareth di Sestri Levante nell'ambito del percorso del Sarzana. Già nel 1835 i Fabbricieri della parrocchia, ritenendo che fosse «l'unico quadro che si ritrova ad avere questa chiesa di considerazione» (**Rossignotti 1952**, p. 17), deliberarono tutte le spese necessarie per il suo primo restauro. Quello attuale, come ben emerge dalle relazioni tecniche delle restauratrici e dalla diagnostica [...], ha consentito anche di capire il *modus operandi* che aveva in quel momento l'artista, veloce nel procedere, ma spesso ritornante sui propri passi per costruire l'immagine, come evidenziato dai numerosi, anche importanti, pentimenti (cfr. anche **Donati 1974**, p. 20). Un modo di procedere che, oltre a denunciare la giovane età del pittore, mi fa pensare più all'approccio del Caravaggio che a quello dei Carracci; o meglio a quella fusione fra i due 'stili' che Vincenzo Giustiniani reputava il miglior modo di fare pittura: «cioè dipingere di maniera e con l'esempio davanti del naturale, che così dipinsero gli eccellenti pittori della prima classe [...] premendo nel buon disegno, e vero colorito, e con dare i lumi propri e veri» (in P. Donati, in ***Domenico Fiasella* 1990**, p. 18).

Ringraziamenti: Paolo Arduino; Archivio diocesano e Biblioteca Niccolò V di Sarzana, Massimo Bartoletti, Raffaella Besta; Franco Boggero; Michela Bolioli; mons. Paolo Cabano; Roberto Caccamo; Mons. Angelo Carabelli; Gabriella Carrea; Francesca De Cupis; mons. Francesco Isetti; Elena Parenti; Maria Vittoria Petacco; mons. Alberto Tanasini; Gianluca Zanelli.

Bibliografia

Soprani 1674; **Neri 1876**; **Rossignotti 1952**, p. 17 e fig. 6; **Castelnovi 1971**, p.87; **Donati 1974**, pp. 95, 115, 132-133, fig. 28; **Cinotti, Dell'Acqua 1983**; **Pesenti 1986**, pp. 234-235, fig. 200; **Castelnovi 1987**, II, pp. 70, 73, 75, fig. 67; P. Donati in ***Domenico Fiasella* 1990**, p. 20; **Papi 1992**; **Newcome Schleier 1995**; **Cappelletti 1998**; **Donati 1998**, **Donati 2001**; **Neri 2002**; **Donati 2002**; ***L'antica Diocesi* 2006**; P. Donati in ***Domenico Fiasella* 2008**, pp. 72-73, fig. 37.

41. Filippo Vitale
(Napoli, 1590 ca - 1650)
Madonna con il Bambino tra i santi Gennaro, Nicola di Bari e Severo
1618

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
315 × 195 cm

provenienza
Napoli, confraternita di San Nicolò alle Sacramentine

collocazione
Napoli, Museo di Capodimonte

scheda
Giuseppe Porzio, Maria Tamajo Contarini

restauro
Bruno Tatafiore

con la direzione di Maria Tamajo Contarini

indagini diagnostiche
Claudio Falcucci

La pala è registrata per la prima volta nella guida di Sigismondo (1788) sull'altare della cappella estaurita di San Nicola a Pozzobianco, nel tratto superiore dell'odierna via Duomo, come opera del «celebre Gaetano Guarino di Solofra» (dove «Gaetano» è evidente *lapsus* per «Francesco»); assieme al titolo e all'arredo della cappella, demolita nel 1869, fu poi trasferita in un ambiente sotto l'atrio della chiesa di San Giuseppe dei Ruffi (detta delle 'Sacramentine'), «sospesa alla parete destra» (**Galante 1872**, p. 75), dove è rimasta fino al restauro promosso dall'allora Soprintendenza alle Gallerie della Campania nel 1953.
Restituita a Filippo Vitale da Ferdinando Bologna (1955), l'ancona appartiene – con il *San Pietro liberato dal carcere* del Musée des Beaux-Arts di Nantes (inv. 30), l'*Angelo custode*, siglato, nella chiesa della Pietà dei Turchini a Napoli e, sempre a Napoli, la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, firmata per esteso, nel monastero di Santa Maria Regina Coeli – al ristretto nucleo di opere dal potente impatto realistico e dal saldo impianto monumentale su cui lo studioso ha basato la moderna ricostruzione della fisionomia artistica del pittore e il suo recupero – dopo oltre due secoli di oblio – quale personalità preminente nell'ambiente artistico napoletano della prima metà del Seicento.
Se l'attribuzione a Vitale ha incontrato un consenso unanime – con la sola eccezione di Raffaello Causa (1972), che individuava nella tela la mano di un anonimo battistelliano già informato dei modi addolciti di Massimo Stanzione –, meno definita è apparsa la posizione cronologica della pala, datata dalla critica tra il 1616 e il 1619 circa a seconda che sia stata messa in relazione con le quattro storie mariane realizzate da Vitale nel diruto ciclo nel soffitto dell'Annunziata di Capua, allogato alla fine del 1616 (**Pacelli 1984**, p. 8; **De Rosa 2001**, pp. 137-138, 148), ovvero con il quadro «con la figura di N(ost)ra Sig(no)ra di Costantinopoli, san Severo e san Gennaro glorioso» destinato alla cappella gentilizia di Cesare Carmignano a Casoria, per il quale il 18 maggio 1619 il pittore riceveva un acconto di dieci ducati (Archivio Storico del Istituto Banco di Napoli-Fondazione [d'ora in poi ASBNa], Sacro Monte e Banco della Pietà, giornale di cassa matr. 97, c. 219*v*; ***Documenti* 1939**, p. 518; **Strazzullo 1955**, p. 37, doc. 183).
La soluzione del problema è finalmente giunta dalle ricerche condotte, proprio a partire da quest'ultimo documento, in occasione della recente mostra su Tanzio da Varallo tenuta presso Palazzo Zevallos Stigliano a Napoli (G. Porzio, in ***Tanzio da Varallo* 2014**). Nel negare, giustamente, l'identità tra il dipinto ora a Capodimonte e quello per Casoria, soprattutto in ragione delle loro discrepanze iconografiche (**Bologna 1991**, p. 112; **Pacelli 2008**, p. 25), era infatti sfuggito come anche il sito di Pozzobianco si trovasse nel raggio di influenza dei Carmignano, nobile e potente famiglia del seggio di Montagna cui si riteneva fosse appartenuto anche san Severo (**Alvina *ante* 1643, ed. 1883**, p. 728). E difatti, dal controllo dei conti bancari di Cesare, figura di rilevante importanza storica in quanto patrocinatore dell'omonimo acquedotto che riforniva la città di Napoli (cfr. **Fiengo 1990**), emergeva un pagamento del 3 novembre 1618 a Filippo Vitale proprio per il quadro «fatto p(er) la cappella de S(an)to Nicola a puzzo bianco» (ASBNa, Sacro Monte e Banco della Pietà, volume di bancali matr. 507, partita di 20 ducati), che dovette dunque rappresentare, verosimilmente, anche il modello per la dispersa composizione richiesta l'anno successivo dallo stesso committente per il proprio oratorio privato a Casoria. Non è escluso, inoltre, che tale icona sia stata tenuta presente anche per il perduto *San Nicola* di Giovanni Lanfranco consegnato al figlio di Cesare, Antonio, entro il gennaio 1638 (Nappi 1983, p. 76); un'opera che, in ogni caso, attesta lo stabile legame tra il santo e la famiglia Carmignano.
Ciò stabilito, è stato possibile riconsiderare – su basi più solide – anche il presunto ascendente di Tanzio su Vitale e su quest'opera in particolare, su cui ha insistito specialmente Bologna (si vedano inoltre **Leone de Castris 1983**, p. 58; **Romano 1990**, p. 781); una lettura che si reggeva sulla convinzione che il valsesiano operasse a Napoli tra il 1614 e il 1615 e che vi eseguisse, oltre alla *Pentecoste*, anche il *San Gennaro che mostra le proprie reliquie* nel Palmer Art Museum (inv. 918), citato alla lettera da Vitale nel corrispondente santo della pala delle Sacramentine (**Bologna 1991**, p. 116; **Bologna 2000**, pp. 37-38; **Leone de Castris 2007**, p. 48).
Allo stato delle conoscenze, l'ipotesi di un'interazione diretta tra i due artisti pare certo da ridimensionare, soprattutto se fondata su tali presupposti: la distanza temporale che intercorre tra il *San Nicola* e le testimonianze napoletane di Tanzio è infatti più ampia di quanto fin qui sostenuto, così come non è ritenibile l'ascrizione a quest'ultimo del quadro statunitense, che mostra i caratteri di copia da un perduto (e più autorevole) prototipo di Caravaggio, verosimilmente di mano di Louis Finson (cfr. **Marini 1987**, ed. 2005, p. 264, n. 76; **Testori 1991**; D.P. Weller, in ***Saints & Sinners* 1998**, pp. 124-125, n. 18, con altra bibliografia).
Ciò non vuol dire che Vitale non possa aver guardato anche a Tan-



Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante il restauro, particolare con il volto di san Severo, riflettografia a infrarossi



L'opera durante il restauro degli anni Cinquanta, sfoderatura

zio; le somiglianze più pungenti sono però, quasi esclusivamente, con un'opera antica e defilata come la *Circoncisione* di Fara San Martino, soprattutto nel plasticismo possente e coriaceo dei corpi e dei drappeggi. Per il resto, lo schema paratattico e la frontalità bloccata della pala Carmignano, arcaismi tipici del linguaggio del pittore, hanno le proprie radici in una cultura figurativa locale di stampo devoto, mentre la resa preziosa e micrografica delle epidermidi, che è la caratteristica più specifica e impressionante di Vitale, rivela un'etimologia fiamminga che rimonta probabilmente alla formazione del pittore nella bottega di Loys Croys nel corso del primo decennio del secolo (**Porzio 2012**, p. 22, nota 13), successivamente aggiornata sul primo Ribera napoletano.

Quanto al restauro, esso ha restituito l'inconfondibile materia pittorica di Vitale, rendendo il dipinto un punto di riferimento fondamentale anche per la datazione del *Sacrificio di Isacco* del Museo di Capodimonte, nonché di quello, assai meno noto e di poco precedente, del Museo arcidiocesano di Poznań



Durante il restauro, particolare con san Nicola di Bari, ripresa della fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta



L'opera durante il restauro degli anni cinquanta, particolare con san Nicola di Bari, fotografia a luce radente

(inv. 6573; ripr. in **Causa 2000**, p. 71, con erronea ubicazione).
G.P.

La necessità di un intervento sul dipinto era stata già denunciata nel 1953 dal soprintendente Bruno Molajoli, in una comunicazione inviata al superiore dell'arciconfraternita di Santa Maria dell'Arco in cui, dopo aver segnalato il precario stato di conservazione dell'opera, offre la possibilità di eseguire l'intervento nei laboratori della Soprintendenza, che accoglierà la tela nel maggio dello stesso anno.
La documentazione conservata nel Centro Documentazione Restauro presso il Museo di Capodimonte e nell'Archivio Fotografico del Polo Museale della Campania permette di seguire l'iter dei lavori.
Dalle foto anteriori al restauro emergono chiaramente i forti danneggiamenti dello strato pittorico. L'intervento di restauro viene avviato poco dopo il ritiro e uno scatto del novembre dello stesso anno mostra il retro del dipinto nel corso del rifodero: vi si intravede la rimozione della tela da rifodero applicata probabilmente nel corso dell'Ottocento e appaiono evidenti i lembi laterali forzati per la tensione da un tentativo di adattamento della tela originale a un telaio di misure maggiori. Il restauro subisce però una pausa d'arresto, dal momento che nel febbraio del 1959 Raffaello Causa, direttore del Laboratorio di Conservazione, rispondendo all'arciconfraternita che sollecitava a Molajoli la restituzione dell'opera, comunica l'imminente ripresa dei lavori di cui prevede la conclusione nel maggio del 1959, avvenuta poi solo nel 1965, come si evince dalle carte esaminate. Non conosciamo le motivazioni che portarono a una tanto estesa dilatazione dei tempi, siano esse legate a complicazioni sullo stato di conservazione della tela o di organizzazione del laboratorio che in quegli anni aveva subito profonde trasformazioni. Nell'introduzione alla *IV Mostra di restauri* del 1960, in cui la pala non è però citata, Causa illustra il «piano organico di lavoro» (**Causa 1960**, p. 9) e delinea la situazione del restauro a Napoli negli anni in cui viene fondato il Laboratorio di Conservazione del Museo di Capodimonte, inaugurato nel 1956.
Se possiamo avanzare soltanto ipotesi su quale restauratore abbia eseguito la foderatura del dipinto nel 1953, sappiamo invece che il completamento dell'intervento, a cui si lavora dal 1964 al 1965, fu a cura di Tripodi Graziadei, di tradizione



Prima del restauro, particolare con il paggio Diodato



Durante il restauro, particolare con il paggio Diodato, prova di pulitura



Dopo il restauro, particolare con il paggio Diodato

fiorentina, giunto a Napoli come aiuto di Leonetto Tintori.
Nel novembre 1965 il dipinto è riconsegnato alla chiesa delle Sacramentine dove resta sino al 1984, quando è trasferito a Capodimonte per la mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* e a Budapest per la mostra *I secoli d'oro della pittura napoletana* del 1985. Nella verifica dello stato di conservazione, redatta in occasione del ritiro dell'opera a Budapest, sono annotate abrasioni sul bordo inferiore e cadute di colore nel lato sinistro in basso, primo segnale di un rinnovato problema conservativo della tela.
A conclusione delle mostre emergono le prime incertezze sul luogo che avrebbe accolto il dipinto a causa della chiusura prolungata delle Sacramentine: l'arciconfraternita chiede alla Soprintendenza di consegnare l'opera, piuttosto che alla chiesa delle Sacramentine, alla basilica dell'Incoronata al Buonconsiglio prima e alla Curia poi. Anche la scheda conservativa redatta per la mostra *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli* (1991-1992) segnala alcuni lievi problemi come la presenza di «rigonfiamenti», diffuso *craquelure* e piccole cadute di colore.
Le precarie condizioni del dipinto e la considerazione della necessità di esporre un'opera significativa per la ricostruzione della storia della pittura napoletana del primo Seicento, furono probabilmente gli elementi che concorsero alla scelta di inserirlo nel percorso espositivo del Museo di Capodimonte. La posizione strategica della tela, in ravvicinato dialogo con le opere di Battistello Caracciolo e Carlo Sellitto, artisti di stringente affinità con l'esperienza di Vitale, ha reso indispensabile intervenire sul dipinto, contribuendo ad arricchire il panorama della cultura figurativa profondamente trasformata dalla presenza di Caravaggio a Napoli.
Le indagini diagnostiche hanno riscontrato sulla tela una preparazione piuttosto corposa, di colore bruno, stesa in unico strato. All'intervento ottocentesco sono da riferire le numerose stuccature di colore rosso, eseguite a olio e verosimilmente caricate con minio (ossido di piombo); all'intervento successivo dovrebbero risalire le stuccature a base di gesso, di colorazione variabile dal bianco al grigio.
Lo studio degli strati sottostanti hanno evidenziato la mancanza di un disegno preliminare. Profili disegnativi, costituiti da pennellate scure, definiscono solo gli ingombri delle figure, tracciando il contorno degli abiti e, in alcuni casi, delle anatomie principali. Assolutamente libera appare invece la costruzione dei volti, eseguiti direttamente a pennello.
A riprova di una stesura libera da schemi predefiniti, le stesse analisi e l'osservazione ravvicinata della superficie segnalano la presenza di numerose modifiche apportate in corso d'opera: differente era in origine la posizione prevista per il libro nelle mani di san Nicola, diverso il gesto del pollice della mano che tiene il pastorale e la disposizione delle pieghe delle vesti bianche sotto i piviali, che suggeriscono anche una dissimile localizzazione dei piedi.
Appena avviati i lavori di restauro, è stato evidente che sia la tela di rifodero, sia il telaio degli anni Cinquanta non erano più in grado di assolvere correttamente al loro ruolo. Il telaio era tarlato e la tela risultava indurita, deformata e non più aderente a quella originale, probabilmente perchè era stato utilizzato un adesivo con alta percentuale di colla forte che con il tempo si è cristallizzato e polverizzato.
Si sono inoltre evidenziate alcune anomalie nel montaggio della tela sul telaio originale: la trama non segue un andamento ortogonale al telaio, ma devia verso l'alto; i margini laterali originali nella parte superiore dell'opera erano stati inchiodati dallo stesso artista sul fronte del telaio anziché sullo spessore. È possibile ipotizzare che al momento della prima messa in opera del dipinto il pittore abbia voluto tirare la tela inchiodata direttamente sul fronte del telaio. Purtroppo la parte del dipinto solidale al telaio è andata perduta nel corso del primo rifodero e coincide con le lacune presso il pastorale di san Severo e alle spalle di san Gennaro. Nell'attuale intervento, si è ritenuto opportuno ripristinare la continuità del supporto lungo i margini del dipinto, rinforzati con garza e innesti di tela a trama fitta e sottile, idonea a ricevere una nuova preparazione.
Dopo il consolidamento degli strati pittorici, ottenuto con applicazione dal retro di più mani di colla di coniglio e di uno strato di colla pasta, è stata eseguita la foderatura con materiali compatibili con quelli utilizzati nel precedente intervento di restauro per garantire



Prima del restauro, particolare con il volto di san Gennaro, fotografia a luce radente



Dopo il restauro, particolare con san Gennaro

un'idonea reversibilità dei processi di restauro. Il telaio è stato sostituito con uno a espansione, con doppia croce interna.
A foderatura eseguita, la preparazione e il colore hanno aderito nuovamente alla tela, migliorando la tenuta del consolidamento a favore di un'uniformità della superficie pittorica molto vicina a quella originale, che consente oggi una coerente lettura dell'opera.
La superficie pittorica era fortemente offuscata, ossidata e in molte parti ridipinta con colori a olio, nonchè coperta da pesanti stuccature estese ben oltre le effettive cadute che volevano risarcire. Dopo la rimozione delle ampie ridipinture, la stesura del colore originale si è rivelata estremamente accurata rivelando una complessa tecnica pittorica, fatta di strati sovrapposti e delicati passaggi, purtroppo oggi assai danneggiati. Un guasto esteso pressoché a tutta la superficie del dipinto sembra riconducibile all'aggressiva pulitura eseguita negli anni Cinquanta: una fotografia a luce radente mostra i sollevamenti a scodella della pellicola pittorica su cui si intervenne prima dell'uniforme messa in piano ottenuta dalla foderatura, provocando forti abrasioni lungo il contorno delle isole di colore.
Dopo la stuccatura, eseguita sul modello di quella originale per favorire continuità plastica, si è proceduto all'integrazione pittorica proponendo una ricostruzione completa a rigatino delle parti mancanti in sottotono, nel rispetto delle diversità della superficie. Sui fondi si è intervenuto con leggere velature a vernice per dare omogeneità all'intera superficie.
M.T.C.

Bibliografia

Sigismondo 1788-1789, I, 1788, p. 135; **Chiarini 1856-1860**, II, 1856, p. 656; **Galante 1872**, p. 75; **Ortolani 1938**, pp. 55-56; **Bologna 1955**, p. 64, nota 2; **Causa 1972**, p. 969, nota 27; V. Pacelli, in ***Civiltà del Seicento* 1984**, I, pp. 498-499, n. 2.274; **Bologna 1991**, pp. 112, 116; L. Rocco, in ***Battistello Caracciolo* 1991**, p. 277, n. 2.26; **Bologna 2000**, p. 37; L. Rocco, in ***Paolo Finoglio* 2000**, p. 172, n. 48; **Pacelli 2008**, pp. 25-26; N. Spinosa, in ***Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte* 2008**, II, p. 218, n. 223 (con altra bibliografia precedente); G. Porzio, in ***Tanzio da Varallo* 2014**, pp. 176-179, n. 31.

42. Fabrizio Pipino (Francesco Pedone?)
(L'Aquila, 1581 - *post* 1668)
Croce processionale
prima metà del XVII secolo

tecnica/materiali
lamina d'argento dorata, sbalzata, cesellata e montata su struttura lignea

dimensioni
56 × 48 cm

iscrizioni
nel *recto*, in alto: «INRI»
monogramma «FP»

provenienza
Magliano dei Marsi (L'Aquila), chiesa di Santa Lucia

collocazione
Celano (L'Aquila), Museo d'Arte Sacra della Marsica, Castello Piccolomini

scheda
Andrea Bangrazi, Antonella Lopardi

restauro
Antonio Mignemi (MIMARC s.r.l. L'Aquila)

con la direzione di Lucia Arbace

La croce, come attestato da Pietro Piccirilli nel suo inventario del 1904, era conservata all'interno della sagrestia della chiesa di Santa Lucia di Magliano dei Marsi (**Piccirilli 1904**, p. 5), originariamente intitolata a San Martino, vescovo di Tours.
L'edificio ecclesiale, risalente al periodo compreso tra il XIII e il XIV secolo, fu realizzato presumibilmente dalle medesime maestranze borgognone cistercensi (**Moretti 1972**, p. 429) che lavorarono alla costruzione della vicina Santa Maria della Vittoria di Scurcola Marsicana, monumentale abbazia costruita tra il 1274 e il 1282 e andata in rovina a causa del suo abbandono nel Cinquecento, a seguito di ripetuti eventi sismici (**Moretti 1972**, p. 428).
Secondo la suggestiva ricostruzione dello studioso Paolo Fiorani (**Fiorani 1978**), la chiesa di Santa Lucia fu edificata sui resti di un tempio dedicato a Giove Statore; l'attributo *Stator*, «colui che tiene fermo», è da porre in relazione alla leggenda secondo cui il re degli dei, invocato da Romolo nel corso della battaglia del lago Curzio, fermò i Romani che stavano fuggendo di fronte ai Sabini.
L'intitolazione a Santa Lucia compare per la prima volta in un documento del 1536 dove si fa riferimento a un compromesso tra le famiglie Caponi e Gatti «sopra il iuspatronato di una cappella sita in la Ecclesia de S. Lutia di Magliano medesmo» (**Scipioni 1935**). La chiesa subì seri danni a causa degli eventi sismici del 1655 e del 1703. Nel 1820 fu interessata da un restauro di cui, purtroppo, non si hanno precise notizie (**Moretti 1972**, p. 428). Si conoscono invece i nomi delle maestranze maglianesi che, alla fine dell'Ottocento, contribuirono al rifacimento dell'apparato decorativo: Cesidio Ringegni e Vincenzo Cianciarelli, allievo di Domenico Morelli (**Scipioni 1935**, p. 20), pittore napoletano attivo nel pieno dell'Ottocento.
Il terremoto che il 13 gennaio 1915 distrusse completamente la città di Avezzano e molti altri centri della Marsica, provocò il crollo della parte superiore della facciata, della cupola, del campanile, delle pareti della navata centrale e di quella laterale destra; rimase in piedi solo una parte della navata sinistra con le arcate e le finestre (**De Girolamo 1987**, p. 68; **Scipioni 1935**, p. 5).
Recuperata tra le macerie, la croce è stata custodita all'interno del Castello dell'Aquila a partire dagli anni 1949-1950, quando venne esposta alla prima mostra ufficiale del Museo Nazionale d'Abruzzo, realizzata dal soprintendente Umberto Chierici. Attualmente è esposta nel Museo Nazionale di Arte Sacra della Marsica, all'interno del Castello Piccolomini di Celano, nella sezione dedicata all'oreficeria sacra.
L'opera è ben rappresentativa della produzione orafa regionale, che fin dagli esordi predilige oggetti di natura devozionale, quali croci processionali, reliquiari, ostensori, chiaro segno della forte religiosità abruzzese e di una committenza orientata a soddisfare le esigenze legate alla liturgia. Se ogni opera è portatrice di una forte valenza religiosa e simbolica, quasi apotropaica, al contempo mostra inequivocabilmente l'abilità raffinata degli artisti delle varie scuole locali.
I primi a documentare la ricchezza e la vastità di questo patrimonio regionale salvatosi da spoliazioni, eventi distruttivi, avventate rifusioni o vendite scriteriate furono, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, eruditi come Leopold Gmelin e Pietro Piccirilli. Contribuirono ad alimentare l'interesse le esposizioni, tra cui la celebre *Mostra di antica arte abruzzese* tenutasi a Chieti nel 1905, che stimolò una nuova attenzione da parte degli studiosi verso questo peculiare settore artistico (**Mattiocco 2004**, p. 33), che è stato coltivato e studiato approfonditamente in tempi recenti da Ezio Mattiocco, tra i cui apporti più significativi è la classificazione, attraverso una periodizzazione molto precisa, dei diversi bolli rinvenuti nei vari centri orafi, individuandone all'Aquila ben sette e segnalando i diversi casi di falsificazione.
La croce sia da un punto di vista materiale che iconografico ben si iscrive nella tradizione orafa abruzzese a partire dalle croci di tipo arcaico: l'orefice la realizza con un'anima in legno a terminazione triloba, ricoperta da una sottile lamina in argento, cesellata e sbalzata con particolare cura, ponendo attenzione a nascondere attentamente i



Prima del restauro, recto *e* verso



Dopo Il restauro, recto *e* verso





La chiesa di Santa Lucia prima e dopo il sisma del 13 gennaio 1915

punti di congiunzione. L'iconografia tradizionale, che prevede Cristo crocifisso sul *recto* all'incrocio dei bracci, con la Vergine e san Giovanni nei trilobi ai lati del Cristo, e l'immagine del pellicano e della Maddalena nei bracci superiore e inferiore, con il Redentore sul *verso* contornato dalle figure degli evangelisti, è alterata da un rimontaggio effettuato nel corso di un restauro risalente al 1932 e, soprattutto, dalla presenza – in luogo del Redentore benedicente – dell'immagine della santa titolare della chiesa.
L'opera, per caratteri stilistici, è senz'altro da collocare nel Seicento. La mancanza di punzonature, di cui si andava ormai perdendo l'uso, ha impedito di collegarla a una delle scuole di oreficeria attestate nel territorio tra il XIII e il XVIII secolo, che fanno capo a Sulmona, Chieti, Teramo e L'Aquila.
La scuola più antica è senz'altro quella sulmonese, attiva già alla fine del Duecento con le prime corporazioni di orafi, che ne consentirono il perdurare fino al pieno Cinquecento. Agli albori del Quattrocento, grazie a Nicola da Guardiagrele (**Gmelin 1891**), uno dei padri dell'oreficeria abruzzese, quest'antica tradizione prende piede con successo anche nella provincia di Chieti. Teramo viene nominata tra i centri di eccellenza abruzzesi nella produzione orafa, ma la limitatezza di testimonianze documentarie e la scarsità di oggetti materiali non ne restituiscono appieno l'importanza.
La città dell'Aquila presenta una storia a sé perché nel Trecento è una *civitas nova*, sorta da neanche cinquanta anni. All'inizio gli *aurifices* aquilani non riescono, anche a causa di una richiesta sempre crescente della committenza, a soddisfare la domanda e si rivolgono quindi, all'occorrenza, agli artisti sulmonesi; la stessa produzione dei maestri aquilani risulta fortemente contaminata da elementi di scuola sulmonese.
Già dal 1355 però, è attiva a L'Aquila la Magistratura delle Cinque Arti, comprendente anche i *Quinque Metallorum*, gruppo che riunisce tutti gli esperti dei metalli presenti in quel tempo in città (**Mattiocco 2004**, pp. 18-20).
È nel Quattrocento che si cominciano a definire delle personalità locali di spicco in campo orafo, forse in concomitanza all'elaborazione di norme comuni, frutto di consuetudini consolidate, riguardo la composizione delle leghe metalliche da utilizzare. In quel periodo gli orefici aquilani si riuniscono per la prima volta in una vera corporazione con una propria sede (**Piccirilli 1907**, p. 3), scegliendo una cappella della chiesa dei francesi, intitolata a San Ludovico da Tolosa e poi, dal 1488, dedicata alla Con-



Interni della chiesa di Santa Lucia prima del sisma, dove si intravede l'apparato decorativo caratterizzato da stucchi e pitture precedenti al terremoto della Marsica



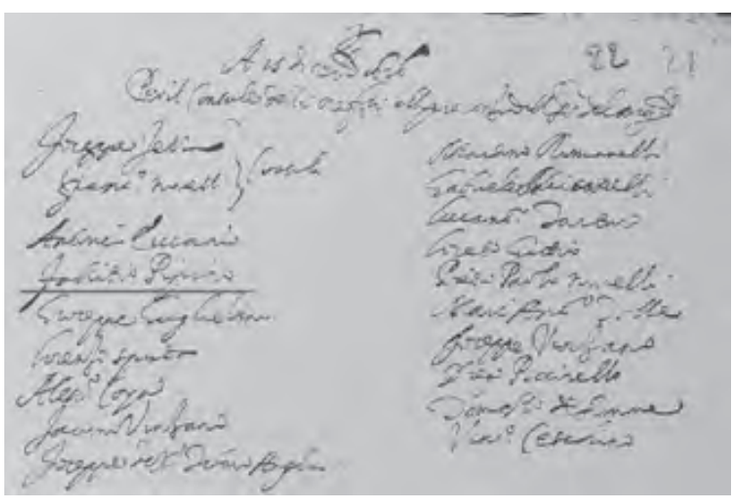
Interni della chiesa di Santa Lucia dopo la ricostruzione

cezione, figura protettrice della categoria degli orefici e degli argentieri (**Mattiocco 2004**, pp. 20-22).
Molte opere di area marsicana sono senza dubbio da ricondurre alla scuola aquilana, in base ai caratteri formali e stilistici, prendendo a riferimento *in primis* la croce processionale di Giovanni Rosecci, orafo attivo all'Aquila nella seconda metà del XVI secolo. Questa croce, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Paganica all'Aquila e oggi custodita nel Museo di Arte Sacra della Marsica di Celano, firmata e datata 1575, presenta soggetti differenti ma numerose analogie con la croce di Magliano, ad esempio nei motivi ornamentali dello sfondo a cesello e nella realizzazione plastica delle figure aggettanti alle estremità dei bracci, con l'immagine centrale del Cristo cesellata e con una resa similare dei dettagli anatomici.
Senza dubbio l'autore della croce di Magliano si inserisce sulla scia degli artisti di scuola aquilana del Seicento e può essere avvicinato, per analogie compositive, a Berardino Coletti (1612) o a Francesco Novelli, che eseguì nel 1629 la croce processionale della chiesa di San Francesco a Loreto Aprutino, marchiata con il bollo «TER».
Pur non presentando il bollo della scuola orafa di appartenenza, la croce di Magliano mostra un interessante segno distintivo forse riferibile alle iniziali dell'autore, cioè il monogramma «FP». Secondo Mario Moretti, che leggeva unicamente la lettera «F», omettendo la «P», il marchio risulta di difficile interpretazione (**Moretti 1968**, p. 113).
Nel primo documento ufficiale che riporta una descrizione accurata, conservato all'Aquila presso la Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, tra le carte dell'archivio Verlengia, si legge «Opera di orafo abruzzese del secolo XVII, attardato negli schemi dell'oreficeria regionale del medioevo e del rinascimento. La cesellatura delle parti decorative rivela, invece, il gusto seicentesco al quale l'oggetto cronologicamente appartiene».
Per tentare di risalire a un'attribuzione plausibile circa l'autore della nostra croce, sono stati analizzati i verbali delle assemblee generali degli iscritti all'Arte degli Orefici, risalenti al XVII secolo, dai quali sono emerse numerose figure di maestri, soci, discepoli e garzoni di bottega.
In particolare all'Aquila ci troviamo di fronte a circa una dozzina di laboratori a cui è possibile attribuire la croce, basandosi sull'indagine stilistica e sulle iniziali «FP», che potrebbero richiamare i nomi di Fabrizio Pipino e Francesco Pedone (o Petano).
Risulta, dagli studi dello storico aquilano Raffaele Colapietra, che Fabrizio Pipino nasce nel 1581 e nel 1668 dimora in prossimità di San Domenico, oltre a possedere la propria bottega all'inizio di via Sassa (**Colapietra 1978**). Eletto console all'interno dell'Arte degli Orefici aquilani per ben dieci volte, il Pipino risulta essere una delle figure più rappresentative e rispettate all'interno della corporazione nella prima metà del Seicento.
Per limiti temporali l'opera rientra nella fase che precede il graduale declino dell'arte orafa abruzzese, messa in forte crisi dalla diffusione della produzione napoletana. A partire dalla fine del XVII secolo, infatti, l'oreficeria regionale va incontro a un graduale processo di isolamento, con una provincializzazione delle manifatture artistiche.

Per quanto concerne la cronologia dei restauri effettuati, la croce di Magliano è stata oggetto del citato restauro del 1932, a seguito del suo recupero dalle macerie del sisma del 1915, in occasione del quale è stata erroneamente mal ricomposta, con l'immagine della Vergine spostata sul *verso* della croce al posto dell'evangelista Matteo (**Mattiocco 1987**, pp. 94-96). Durante lo stesso intervento, sono stati, con ogni probabilità, applica-



Durante il restauro, particolare con la punzonatura dell'orefice



Archivio di Stato dell'Aquila, Libro dei Parlamenti dell'Arte degli Orefici aquilani, verbale dell'assemblea del 15 dicembre 1626 (cfr. E. Mattiocco, Orafi e argentieri d'Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Lanciano 2004, p. 19)*

ti gli inserti in ferro che ancorano la lamina d'argento all'anima lignea, elementi spuri che, in una fotografia del 1934, non mostravano ancora segni di ossidazione. Prima del restauro attuale la croce rivelava la presenza di dorature lungo le estremità quadrilobate che ospitano le figure, nonché sui panneggi, sui dettagli dei capelli e sulle ali dell'aquila. Questa rifinitura, realizzata con la tecnica dell'amalgama a mercurio, appariva meno evidente a causa della copertura dovuta a depositi atmosferici e a prodotti di lucidatura applicati nel tempo.

L'opera è stata sottoposta a smontaggio integrale, con la separazione di tutti gli elementi costitutivi, così da poter intervenire in modo differenziato in base alla natura materica e allo stato di conservazione delle varie parti. Su ogni elemento sono state eliminate le ossidazioni ed è stato effettuato il ripristino formale delle deformazioni e degli schiacciamenti. Questi interventi, insieme al consolidamento delle fratture ben visibili sulla struttura anche a causa dei precedenti restauri, hanno permesso di ridonare nuova luce a questa opera che risulta di grande



Jacopo Lauro, Ieronimo Pico Fonticulano, Mappa della città dell'Aquila*, 1600. L'esemplare fotografato, di proprietà dei Frati Minori Cappuccini d'Abruzzo, si conservava, fino al sisma del 6 aprile 2009, nel convento di Santa Chiara. Nella visuale a volo d'uccello si scorge contrassegnata con il numero 55, la chiesa della Concezione dove si trovava la cappella degli Orefici scelta anche per la vicinanza al 'forno degli orefici'. In basso, in prossimità di piazza Duomo, all'inizio di via Sassa, era collocata la bottega del presunto autore della croce di Magliano dei Marsi.*



L'opera in una foto del 1934



Durante il restauro, anima lignea della croce dopo lo smontaggio



Durante il restauro, particolare di una formella raffigurante san Giovanni con il suo simbolo di riferimento, l'Aquila, mentre è intento nella stesura di uno dei quattro Vangeli, prima e durante la pulitura

importanza nel panorama dell'oreficeria sacra della Marsica.

Bibliografia

Archivio schede storiche, Croce processionale Magliano dei Marsi, scheda Verlengia n. 37, Museo Nazionale d'Abruzzo; **Gmelin 1891**; **Piccirilli 1904**, p. 5; **Scipioni 1935**, p. 20; **Moretti 1968**, p. 113; **Moretti 1972**, p. 429; **Colapietra 1978**; **Fiorani 1978**; **De Girolamo 1987**, p. 68; **Mattiocco 1987**, pp. 94-96; **Mattiocco 2004**, pp. 18-22.

43. Giovanni Battista Baiardo
(Genova, primo decennio del XVII secolo - 1657)
Resurrezione
quinto decennio del XVII secolo

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
314 × 232 cm

iscrizioni
firmato in basso a destra: «Jo. Baptista Baiardus pingebat»

provenienza
non identificata

collocazione
Genova, chiesa di Santo Stefano, presbiterio

scheda
Paola Traversone

restauro
Aurelia Costa, Francesca Ventre (Laboratorio Scuole Pie, Genova)
con la direzione di Paola Traversone

La visita alla chiesa di Santo Stefano in Genova – fondazione fra le più antiche e prestigiose della città, probabile insediamento longobardo sorto intorno al VII secolo con il titolo di San Michele, attualmente identificabile con la cosiddetta «cripta» (**Gavazza 1958-1959**), e, dal IX secolo, monastero benedettino la cui influenza su tutto il territorio orientale *extra muros* è abbondantemente documentata dalle fonti storiche medievali e moderne – suscita nel visitatore di oggi quell'impressione di straniamento e di lieve disagio dovuta alla consapevolezza di trovarsi in bilico fra l'ammirazione di «sì gran tesoro di memorie» (**Alizeri 1846-1847**, p. 203) e la diffidenza rispetto a una realtà quasi totalmente ricostruita e reinterpretata in anni recenti (**Ceschi 1954**, pp. 98-109; **Odicini 1974**; **Cavalli 1984**).

Dei bei dipinti ora esposti lungo le pareti della navata e del presbiterio soltanto alcuni appartengono alla chiesa per destinazione originaria: fra essi, la preziosissima tavola di Giulio Romano, con la *Lapidazione di santo Stefano*, commissionata per l'altare maggiore dall'abate commendatario Matteo Giberti e giunta a Genova fra il 1519 e il 1521; e le tre tele che costituivano le pale degli altari della navata destra nell'edizione seicentesca dell'edificio, ampliato e rinnovato appunto a partire dal XVII secolo: *Sant'Ampelio* di Vincent Malo, *San Benedetto resuscita un muratore caduto* di Luca Saltarello, *Santa Francesca Romana restituisce la parola a una bimba muta* di Gio. Domenico Cappellino (**Alizeri 1846-1847**, pp. 187-221; **Alizeri 1875**, pp. 303-311; **Odicini 1974**, pp. 135-141, 170-178).

Gli altri dipinti esposti, fra i quali la *Resurrezione* di Baiardo, provengono da edifici religiosi prossimi alla chiesa di Santo Stefano ma da tempo non più esistenti; in molti casi le loro vicende storiche risultano ben documentate, in altri casi, invece, non si hanno notizie certe circa la collocazione originaria: così è – come si vedrà – per il dipinto in esame.

Fino alla fine dell'Ottocento certamente, e con tutta probabilità ancora negli anni a ridosso dei bombardamenti del secondo conflitto mondiale, la chiesa di Santo Stefano concentrava in sé un buon numero di opere di Giovanni Battista Baiardo, autore poco considerato dagli studi, benché rappresentante esemplare della pittura genovese di metà Seicento: Federico Alizeri, visitando la chiesa, vi trova infatti, oltre alla *Resurrezione*, l'*Orazione nell'Orto del Getsemani*, la *Lapidazione di santo Stefano* – che egli tuttavia attribuisce, molto significativamente, ad Andrea Ansaldo –, la *Sepoltura di santo Stefano* e «il Miracolo del fanciullo tornato a vita per intercessione di santo Stefano» (**Alizeri 1846-1847**, p. 221).

Gli ultimi tre, dei quali soltanto il primo è reperibile, mentre degli altri due sembrano essersi perse le tracce, facevano parte del corredo pittorico del vicino oratorio di Santo Stefano, sacrificato, al pari di tanti altri edifici della zona di Portoria, alle radicali trasformazioni urbanistiche ottocentesche, ma assai ricco di opere d'arte di prim'ordine: a esso va pure idealmente restituito il dipinto di Bernardo Castello raffigurante la *Madonna con il Bambino e santi* – oggi a sua volta conservato nella chiesa di Santo Stefano – che ne costituiva la pala dell'altare maggiore (***Descrizione*** 1818, ed. **1969**, pp. 293-294).

Meno certa, benché stabilita parimenti nell'oratorio di Santo Stefano, appare invece l'originaria collocazione della *Resurrezione* e dell'*Orazione nell'Orto del Getsemani*: questo secondo dipinto – attualmente conservato nei depositi del Museo Diocesano di Genova – ci è giunto mutilo a causa dei gravi danni subiti a seguito dei bombardamenti del 1942 e nonostante un accurato intervento di restauro condotto fra il 1991 e il 1995 dall'Istituto Centrale del Restauro.

Vero è che, da una rapida carrellata sulle opere note o comunque documentate dalle fonti, l'attività di Giovanni Battista Baiardo sembra avere ricevuto particolare impulso dalle commissioni provenienti dai titolari degli edifici religiosi dell'area urbana denominata 'Portoria' e ricompresa nella parte orientale della città antica fra la collina di Carignano e quella dell'Acquasola. Raffaele Soprani, poi ripreso da Carlo Giuseppe Ratti, nell'introdurre la figura di Baiardo, spende immediate parole di ammirazione e lode a proposito della tela raffigurante *Santa Chiara che intercede per la liberazione dai saraceni* – allora collocata sull'altare maggiore del monastero di Santa Chiara (oggi scomparso) sul colle di Carignano (**Ciliento 1979**, p. 34; **Cabella 2006**; **De Marco 2011**) – e, ancora, a proposito delle due tele da lui realizzate per i padri Crociferi (Ministri degli Infermi), destinate l'una all'altare maggiore della chiesa di Santa Croce e San Camillo in Portoria, l'altra, raffigurante la *Sacra Famiglia con i santi Gioacchino e Anna*, alla chiesa di Santa Maria dello Zerbino, ma oggi conservata all'Albergo dei Poveri (**Boggero 1987**, p. 148).

Poche, benché essenziali, sono le notizie biografiche riferite a Giovanni Battista Baiardo da Soprani e, poi, da Ratti, il quale, affiancandolo anagraficamente ad Anton Maria Vassallo, molto più giovane in verità, ne enumera le imprese pittoriche principali e ne ricorda la morte, avvenuta, come per molti altri artisti genovesi, a causa della grande peste del 1657 (**Soprani 1674**, pp. 210-212; **Ratti 1768**, pp. 334-335; **Boggero 1992**).

Allo stato attuale degli studi, tuttavia, grazie a molte iniziative dedicate al restauro, alla scoperta o riscoperta e alla valorizzazione delle opere dell'artista, attività promosse dalla Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici della Liguria, non solo è possibile auspicare – magari in altra sede – una prima ricostruzione del catalogo di



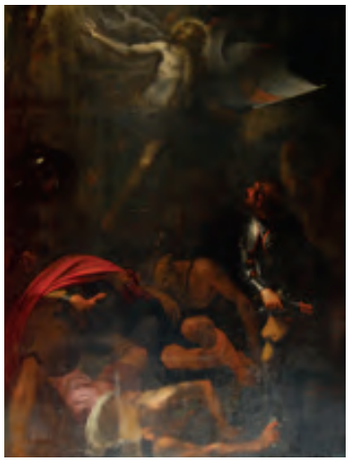
Dopo il restauro



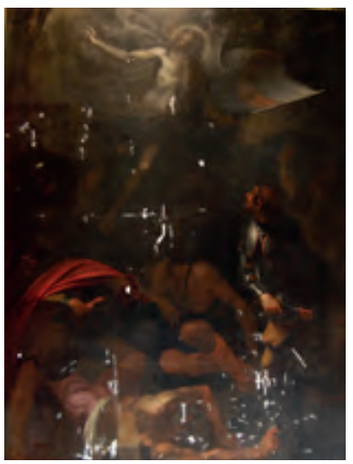
Prima del restauro



L'opera presso la Soprintendenza 'alle Gallerie' di Genova dopo i bombardamenti alla chiesa di Santo Stefano nel 1942 (Archivio fotografico Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria, Gasparini, 1943)



Durante il restauro, pulitura



Durante il restauro, stuccatura

Baiardo, che usava quasi sistematicamente firmare e datare i propri dipinti, ma diventa pure indispensabile ridefinire i termini cronologici entro i quali si svolse la sua attività.
Contemporaneo, molto probabilmente, di Giovanni Battista Carlone, Orazio De Ferrari e del Grechetto, Baiardo vive appieno la stagione che fa seguito alla morte di Giovanni Battista Paggi (1627) e che vede fiorire e imporsi a Genova l'attività di maestri autorevoli e richiesti come Andrea Ansaldo, Giovanni Carlone, Giulio Benso, Domenico Fiasella, Luciano Borzone, Giovanni Andrea De Ferrari. Frescante e pittore da cavalletto, Baiardo si dimostra pittore capace, autonomo, versatile e sperimentatore, dotato di una spiccata vena narrativa che egli sa dispiegare con leggerezza e immediatezza senza rinunciare, tuttavia, a una brillante gamma cromatica, stesa con pennellate sottili e filamentose, né a scenografie talora complesse e ardimentose, giocate su diversi piani compositivi e prospettici.
Nell'elenco dei pittori tassati per il pagamento delle nuove mura del 1630, egli risulta già ben avviato, essendo tassato per lire 22 – come il fratello Bernardo – e assistito da un *discipulus*, a sua volta tassato per lire 6 (Archivio di Stato di Genova, *Camera Governo e Finanze*, *2605*, 1630); alla stessa data egli firma il dipinto con *San Pietro martire* per la chiesa di San Domenico di Bonifacio in Corsica, dove, nella collegiata della Santissima Annunziata di Corbara, è stata rintracciata un'altra opera di sua mano (**Bartoletti, Nigaglioni 2005**, p. 248, fig. 7; p. 249).
Agli anni Quaranta risalgono alcune delle opere pervenute, tutte firmate e datate: la bella tela con il *Martirio di san Biagio* (1640), recentemente scoperta nella chiesa di Santo Stefano a Pànnesi (frazione di Lumarzo) da Angela Acordon che, nel 2001, ne ha promosso e diretto il restauro finanziato dallo Stato; la *Lapidazione di santo Stefano* (1642) – tuttora conservata nel laboratorio di restauro della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria – e la *Santa Chiara che intercede per la liberazione dai saraceni* (1649) delle Clarisse Cappuccine di Genova, opere, queste due ultime, assai ambiziose ed evidentemente permeate da un'aria di fervido rinnovamento.
Negli anni Cinquanta s'inquadrano, infine, le due ultime tele note di Baiardo, anch'esse firmate e datate, più convenzionali, in ragione del tema trattato, e piuttosto manomesse: la *Sacra Famiglia con i santi Gioacchino e Anna* (1650), realizzata per i Crociferi e già menzionata, e la pala raffigurante la *Madonna con il Bambino fra san Giovanni Battista, san Pantaleone e il Gran Maestro dell'Ordine di Rodi, Pierre d'Aubusson* (1653 o 1655), a Genova, nella cattedrale di San Lorenzo (Martini in ***La Commenda dell'Ordine di Malta*** **2001**, scheda n. 97, p. 230).
Esaminando le testimonianze più note e meglio conservate dell'attività di Baiardo, viene da pensare a lui come a un pittore capace e autonomo, che innova guardando indietro.
È l'impressione che si ricava, ad esempio, dall'unica sua opera veramente celebrata dagli studi fino alla fine del secolo scorso, il dipinto posto sull'altare maggiore della chiesa di Santa Croce e San Camillo in Portoria e raffigurante l'*Invenzione della Croce*, che «risente dell'influsso di Domenico Fiasella e si pone nella linea tradizionalista» (**Oliveri 1992**, p. 324). La tela è una delle due opere genovesi di Baiardo a trovarsi ancora presso la sede dell'ordine religioso, quello dei padri Crociferi (o Camilliani), al quale essa fu fin dall'origine destinata, benché, a dire il vero, l'attuale collocazione del dipinto – sull'altare maggiore della chiesa, altare monu-



Giovanni Battista Baiardo, Lapidazione di santo Stefano*, 1642 (Archivio fotografico Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria, Gasparini, 1942)*



Giovanni Battista Baiardo, Invenzione della Croce*, inizio degli anni Quaranta del XVII secolo, Genova, chiesa di San Camillo in Portoria, particolare (Archivio fotografico Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria, Gasparini, 1954)*



Andrea Ansaldo, Invenzione della Croce*, 1630-1635, Genova Borzoli, chiesa di Santo Stefano*

mentale e sovradimensionato per la pala che vi campeggia – non contribuisca certo a valorizzarne il felice esito figurativo: l'opera, infatti, fu concepita dall'autore per una visione ben più ravvicinata e per un edificio più piccolo, l'oratorio di Santa Croce, prima sede dei Crociferi in Portoria, vicina ai due ospedali di Pammatone e degli Incurabili, poi sacrificata alla costruzione della nuova chiesa barocca dei Ministri degli Infermi, eretta a partire dal 1667 (**De Cupis 2004**, pp. 187-193). La composizione, che dovrebbe risalire all'inizio degli anni Quaranta, sembra ispirarsi al dipinto di analogo soggetto realizzato da Andrea Ansaldo per la chiesa di Santo Stefano di Genova Borzoli; tuttavia Baiardo, pur mostrandosi debitore nei confronti del più anziano maestro, non ne resta condizionato, ma, anzi, si avvale con personalità di un linguaggio ormai improntato alla nuova poetica barocca: l'immagine si fa più complessa, la Croce, pur protagonista, viene proposta sbieca; le quinte architettoniche, così magistralmente apparecchiate e messe in bella evidenza da Ansaldo, si trasformano in Baiardo in una più verosimile Gerusalemme che balugina e si perde sullo sfondo lontano, mentre il piano celeste si popola e si fa vorticoso e movimentato, ricco di effetti risplendenti in controluce; d'altra parte le figure, colte di scorcio e descritte in termini di un più moderno naturalismo degno del migliore Orazio De Ferrari, si assottigliano rimandando ai modi di un altro autorevole maestro, Giovanni Andrea De Ferrari.

A seconda dell'importanza dell'incarico ricevuto o dei desideri dei committenti, Giovanni Battista Baiardo ama sperimentare e raccontare, servendosi di vari e diversi modelli di riferimento, e dando vita, comunque, a rappresentazioni ben congegnate ma d'immediata comprensione.

Ansaldiana, tanto da essere lungamente attribuita ad Ansaldo dalla critica, appare anche la *Lapidazione di santo Stefano* del 1642: l'angioletto che scende verso terra a incoronare il santo martirizzato è desunto direttamente da Giovanni Battista Paggi, il Dio Padre, quasi tintorettiano, dimostra la frequentazione della pittura veneta, mentre più aggiornata e originale appare la pennellata energica e filamentosa.

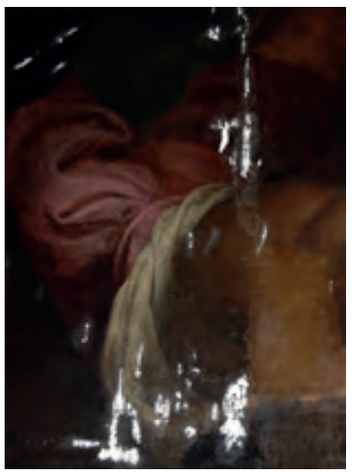
Il dipinto qui in esame, soltanto firmato ma non datato, sembra inquadrabile fra gli esiti più maturi, liberi e innovativi dell'attività dell'artista. Anche in questo caso molte appaiono le citazioni tratte dai più accreditati maestri genovesi, con particolare riguardo ai pittori più defilati degli anni Dieci del Seicento, come Castellino Castello (Genova, 1578-1649), allievo di Paggi, impegnato nel secondo decennio del secolo nella costruzione di composizioni complicate e compresse, dove le figure, abilmente scorciate e colte attraverso contrastanti controluce, s'incastrano l'una nell'altra, sovrapponendosi e intersecandosi su piani diversi. La tavolozza, i giochi di luce – come i riflessi sulle corazze dei soldati colti di sorpresa, la luce diafana che irradia dalla figura del Cristo risorto, il bianco spumeggiante del vessillo crocifero –, tuttavia, costituiscono elementi di un linguaggio nuovo e originale e, più che alle «atmosfere allucinate della pittura genovese del primo Settecento» (**Oliveri 1992**, p. 324), inducono a rivolgersi alle prime straordinarie esperienze di Giovanni Benedetto Castiglione e di Valerio Castello come appaiono, nella seconda metà del quinto decennio del secolo, nell'oratorio di San Giacomo della Marina.

Una soluzione, quella impaginata da Baiardo, in definitiva molto adatta alla committenza dei Crociferi, che nei confronti di Baiardo prima, così come di Valerio Castello in seguito, dimostrano un'indubbia e documentata predilezione.

Il dipinto, purtroppo, ci è giunto in condizioni conservative piuttosto mediocri, soprattutto per quanto riguarda il drastico impoverimento della materia pittorica, dove molti passaggi cromatici sono andati per-



Durante il restauro, particolare con il pugnale della figura in basso, pulitura



Durante il restauro, particolare con le vesti della figura in basso, stuccatura



Durante il restauro, particolare della firma



Dopo il restauro, particolare

duti. Il crollo di buona parte della chiesa di Santo Stefano causato dai bombardamenti del 1942 provocò anche la perdita, totale o parziale, e la rovina di molte opere conservate all'interno dell'edificio.

La *Resurrezione* di Giovanni Battista Baiardo, così come altri dipinti, fu ricoverata presso la Soprintendenza 'alle Gallerie' di Genova, dove rimase per quasi cinquant'anni. L'opera fu sottoposta a delicati interventi di restauro promossi dalla stessa Soprintendenza: una prima volta nel luglio del 1943 – a opera del restauratore Rubinacci –; una seconda volta nel 1989, con finanziamento dello Stato, a opera del restauratore Martino Oberto. Tornata in seguito in Santo Stefano, dove fu ricollocata sulla parete destra del presbiterio, di fronte al *Martirio di san Bartolomeo* di Giulio Cesare Procaccini, essa subì nel tempo un allentamento della tela e, purtroppo, altri danni alla superficie pittorica, abbondantemente imbrattata dal guano di piccioni introdottisi nella chiesa a causa di guasti alle finestre, oggi risolti.

L'iniziativa di Intesa Sanpaolo, che, nel caso della *Resurrezione*, viene a inserirsi molto coerentemente nella scia di quanto fatto negli anni dalla Soprintendenza di Genova, ci permette di ritornare a riscoprire e valorizzare un autore importante e, con lui, una parte significativa della storia della città.

Bibliografia

Soprani 1674; **Ratti 1768**; ***Descrizione* 1818, ed. 1969**; **Alizeri 1846-1847**; **Alizeri 1875**; **Ceschi 1954**; **Gavazza 1958-1959**; **Odicini 1974**; **Ciliento 1979**; **Newcome 1982**; **Cavalli 1984**; **Boggero 1987**; **Boggero 1992**; **Oliveri 1992**; Martini in ***La Commenda dell'Ordine di Malta* 2001**, n. 97, p. 230; **De Cupis 2004**; **Bartoletti, Nigaglioni 2005**; **Cabella 2006**; **De Marco 2011**.

44. Nicolas Régnier
(Maubeuge, 1591 - Venezia, 1667)
Annunciazione
(*Vergine Annunciata*; *Angelo annunciante*)
1664 *post quem* - 1667 *ante quem*

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
296 × 134,5 ciascuna

provenienza
Venezia, chiesa di Santa Teresa
(detta delle Terese)

collocazione
Venezia, Gallerie dell'Accademia

scheda
Roberta Battaglia

restauro
Silvia Ottolini

con la direzione di Roberta Battaglia

indagini
Enrico Fiorin

Le due tele, raffiguranti l'arcangelo Gabriele e la Vergine Annunciata, accuratamente studiate sotto il profilo compositivo in modo da fungere da *pendant*, erano in origine destinate alla chiesa veneziana di Santa Teresa, comunemente detta Le Terese. Furono rimosse dalla sede originaria a seguito della confisca dei beni della chiesa e del convento e depositate nel 1832 a San Giovanni evangelista. Concesse poi alle Gallerie dell'Accademia il 18 novembre 1838, vennero date in deposito il 1 dicembre 1948 alla Scuola Grande di San Marco. Sono state ritirate da quella sede nella primavera 2014 per essere sottoposte all'intervento di restauro, di cui si dà qui conto, in vista della loro futura esposizione nei nuovi spazi del pianterreno delle Gallerie dell'Accademia.

Il complesso conventuale delle Terese, secondo la testimonianza di Flaminio Corner (**Corner 1758**, pp. 511-513), era stato fondato nel 1645 per iniziativa della veneziana Maria Ferrazzi, sostenuta dal carmelitano Bonaventura Pinzoni, a seguito del permesso ottenuto dall'autorità politica in quello stesso anno di riunire la congregazione religiosa femminile delle carmelitane in un luogo all'estremità nord-occidentale della città, un tempo occupato dai francescani riformati. Nel giro di poco tempo dalla sua fondazione, il complesso veneziano delle Terese – la prima vera casa di carmelitane in territorio veneto – riuscì a prosperare grazie al favore incontrato presso i nobili veneziani che avevano l'usanza di collocare nel convento le proprie figlie accompagnandole con cospicue doti (**Franzoi, Di Stefano 1975**, p. 188).

Secondo l'edizione della *Venetia città nobilissima* del Sansovino con le aggiunte del Martinioni (**Sansovino 1663**, p. 277) la chiesa, facente parte del complesso, era stata definitivamente sistemata nel 1660: «[...] e dopo haver ordinata, e riordinata la Chiesa più volte, finalmente in quest'ultima fabbricatione del 1660, l'hanno ingrandita in tutte le sue parti & eretti in essa ricchissimi Altari». La decorazione pittorica dell'aula quadrata della chiesa, comprendente sei altari distribuiti lungo il perimetro dell'edificio, oltre a quello maggiore posto entro l'ampio presbiterio, ebbe luogo nel corso degli anni sessanta. Vi presero parte, accanto a Nicolas Régnier, il pittore romano Francesco Ruschi, che consegnò – poco prima del suo decesso avvenuto nel 1661– una pala per il primo altare di destra appartenente alla Scuola di Sant'Orsola, e tre giovani artisti, Massimo da Verona, Giovanni Battista Langetti e Antonio Zanchi (**Riccoboni 1966**). Una parte di grande rilievo venne svolta da Nicolas Régnier, che realizzò per la chiesa ben quattro dipinti: la pala per l'altar maggiore raffigurante l'*Estasi di santa Teresa davanti al senatore Giovanni Moro in preghiera*, attualmente conservata nel deposito delle Gallerie posto a San Gregorio, quella per il secondo altare di destra, *La Vergine consegna l'abito a san Simone Stock e santi*, e le due tele dell'*Annunciazione*. È probabile che il considerevole impegno assunto da Régnier nella decorazione della chiesa sia in parte riconducibile alla grande stima goduta in passato dal pittore presso uno dei generosi benefattori di Maria Angela Ventura del Santo Sacramento, il nome che Maria Ferrazzi aveva preso in religione, ovvero il ricco mercante Giovanni Pietro Tirabosco. Dall'inventario dei beni di quest'ultimo, redatto il 25 novembre 1655 da Régnier stesso e dal pittore Joseph Heintz (**Levi 1900**, II, pp. 16-18), risulta infatti quanto grande fosse la stima tributata al pittore da Tirabosco che tra l'altro possedeva molte copie tratte da dipinti della collezione dell'artista (su quest'ultima si veda **Lemoine 2007a**).

Mentre le due pale destinate agli altari della chiesa vennero eseguite da Nicolas Régnier di certo prima del 1663, in quanto già menzionate *in situ* nell'edizione di Martinioni della guida di Sansovino, l'*Annunciazione* dovette essere realizzata in un momento successivo al 1664, perché non ricordata nelle *Minere della pittura veneziana* di Boschini uscite in quell'anno. Non è affatto chiara l'originaria destinazione delle tele nel contesto dell'arredo pittorico della chiesa: poco comprensibile risulta infatti l'indicazione fornita da Boschini nella seconda edizione delle *Ricche minere* (**Boschini 1674**, p. 11) circa la loro ubicazione sulle pareti laterali del presbiterio (da intendere forse sopra i dossali lignei) con le parole seguenti: «sopra le cornici del lato diritto e sinistro dell'Altar maggiore evvi Maria Annonziata dall'Angelo opera di Nicolò Renieri».

In realtà il formato delle due tele, con ampio sviluppo verticale e ridotta estensione in larghezza, induce ad ipotizzare che fungessero da portelle per l'organo seicentesco della chiesa. Purtroppo di quest'ultimo non resta oggi traccia perché sostituito da uno strumento tardo settecentesco, opera di Giuseppe De Benedetti (***Dalla scuola alla città* 1997**, p. 9; **Dalla Libera 1962**, p. 217), che si conserva tuttora in chiesa nella controfacciata. Si sa però che l'organo seicentesco era stato realizzato dal maestro organaro Eugenio Gasparini non prima del 1679 (ASVe, S. Teresa 5, 219), a una data quindi più avanzata rispetto ai tempi di esecuzione dei dipinti, ma che forse non inficia del tutto tale ipotesi, qualora si supponga che la consegna dello strumento sia stata notevolmente ritardata, per motivi a noi sconosciuti, rispetto a quanto inizialmente previsto.

A favore dell'ipotesi di una appartenenza delle tele allo strumento seicentesco gioca anche la preferenza accordata, sin dal Quattrocento, al tema dell'Annunciazione nella decorazione delle ante d'organo. Come



Dopo il restauro, Vergine Annunciata



Dopo il restauro, Angelo annunciante



Prima del restauro, Vergine Annunciata



Prima del restauro, Angelo annunciante



Prima del restauro, Angelo annunciante*, particolare con i gigli, presenza di residui di vernici precedenti*



Prima del restauro, Angelo annunciante*, particolare con il drappo dell'arcangelo, completa svelatura*



Prima del restauro, Angelo annunciante*, particolare con il capo e le ali dell'arcangelo, abrasioni e svelature della superficie pittorica*

spiegato molto bene da Serena **Quagliaroli** (**2014**, p. 188 e pp. 178-179), «il motivo per cui per una grande quantità di pitture d'organo si è prediletto il tema dell'Annunciazione trova fondamentale giustificazione nella spiegazione escogitata al mistero dell'incarnazione senza peccato di Cristo nel corpo di una vergine: la *conceptio per aurem* ossia secondo un principio dottrinale che considera la fecondazione divina avvenuta per 'insufflazione' nell'orecchio della Madonna dello Spirito Santo, portato dalle parole dell'arcangelo. L'invenzione di un simile meccanismo procreativo trovava radicamento nell'universo speculativo alessandrino: secondo Origene «[...] la Vergine Maria concepì Gesù-il-Verbo all'udire le parole del messaggero di Dio. Ciò comportò l'elevazione dell'udito e dell'orecchio a senso ed organo privilegiati, andandosi a comporre con quanto la filosofia aveva elaborato a proposito della musica».



Durante il restauro, Vergine Annunciata*, particolare, rimozione della vernice*



Dopo il restauro, Vergine Annunciata*, particolare*



Durante il restauro, Vergine Annunciata*, particolare con il viso della Vergine, rimozione della vernice*

Dato che tale argomento teologico continuò ad essere riproposto in Occidente, per tutto il Medioevo e la prima età moderna, non stupisce dunque l'associazione tra lo strumento musicale dell'organo che, tramite le canne animate da un soffio invisibile paragonabile al respiro divino, riproduce – attraverso la musica – l'armonia divina, che governa il cosmo e «l'immagine dell'Annunciazione, scena biblica densamente connotata in senso melodico nella sua stessa modalità di realizzazione, la *conceptio per aurem*, e nella sua finalità, la creazione di un armonico legame tra cielo e terra».

Nella pittura veneta, molto ampia è la casistica della rappresentazione del tema dell'Annunciazione sulle portelle d'organo e in particolar modo a Venezia, città fondata – secondo la leggenda – nel giorno in cui ricorre tale festività. Tra i molti esempi autorevoli, che vanno dal Quattrocento al primo Seicento, si possono ricordare: le portelle di Santa Maria dei Miracoli, ora alle Gallerie dell'Accademia, di controversa attribuzione, oscillante tra Vittore Carpaccio, Giovanni Bellini e Pier Maria Pennacchi (G. Nepi Scirè, in ***Il colore ritrovato*** **2000**, p. 134); le portelle di Giambattista Zelotti per la chiesa padovana di Santa Maria della Misericordia oggi ai Musei Civici di Padova (V. Romani, in ***Da Bellini*** **1991**, pp. 202-204); quelle di Andrea Schiavone per la chiesa di San Pietro di Belluno (G. Reolon, in ***Splendori del Rinascimento*** **2015**, pp. 373-374); quelle di Tintoretto per le chiese veneziane di San Beneto e di San Rocco fino alle ante di Jacopo Palma il giovane dipinte per Santa Lucia a Venezia oggi in San Geremia (**Mason Rinaldi 1984**, p. 121).

Venendo ad esaminare da vicino l'*Annunciazione* di Régnier, essa offre un'eccellente prova dello stile che presiede all'intera produzione lagunare dell'artista caratterizzata, fino agli anni estremi cui l'opera appartiene, da un perfetto amalgama tra tradizioni diverse esperite dall'artista negli anni giovanili trascorsi a Roma prima di eleggere la città marciana, dove approda tra il 1625 e il 1626, a luogo della sua attività pittorica e mercantile. Suoi tratti caratteristici, anche qui riproposti, sono l'idealizzazione del dato naturale ed un modo equilibrato ed elegantemente misurato di comporre, indicativi di un preciso indirizzo di gusto bolognesizzante di intonazione reniana, a cui si accompagnano un senso sostanzialmente fiammingo del colore, caratterizzato da tinte uniformi e squillanti, stesure smaltate e lucide, nonché una ricerca di insistita eleganza specie nella compiaciuta esibizione di riflessi di luce sui tessuti preziosi, mutuata da Simon Vouet, il compagno di esperienze caravaggesche ritrovato in laguna. Di derivazione lagunare è invece il senso atmosferico del mobile chiaroscuro che intride dolcemente le forme, specie gli incarnati, e la sensibilità nel modulare sapientemente gli effetti di controluce delle soffici masse di nubi. Questi indirizzi di gusto pervengono qui ad un esito formale qualitativamente alto e caratterizzato da una temperatura ormai pronunciatamente barocca, in linea con il rinnovamento della pittura locale dopo il 1660. Lo si legge nell'intonazione teatrale del racconto che ha il suo *climax* nella scenografica apparizione dell'angelo: quest'ultimo irrompe sulla scena trasportato su un letto di nubi e viene ritratto nel momento in cui lascia alle spalle la zona d'om-



Durante il restauro, Angelo annunciante*, particolare, rimozione della vernice*



Dopo il restauro, Angelo annunciante*, particolare*



Durante il restauro, Angelo annunciante*, particolare con un putto, rimozione della vernice*



Dopo il restauro, Angelo annunciante*, particolare con un putto*

bra, da cui proviene, per entrare nell'esplosione di luce irradiata dalla colomba dello Spirito Santo. Alla buona riuscita di tale effetto molto contribuisce la festosa animazione data ai drappeggi delle vesti, che contrastano con la ferma solidità del volume corporeo e con la perentorietà del gesto: tra i brani più belli è proprio il raffinato gioco tra l'azzurro cinereo dell'abito, il rosa intenso della sopravveste ed il drappo giallo, posto di traverso sul petto, accostato al blu intenso e profondo delle ali. Al chiassoso apparire dell'angelo risponde la forma più chiusa e assorta della Vergine Annunciata, raccolta nella lettura e dolcemente china sul leggio con le mani elegantemente incrociate sul petto in segno di sottomissione al volere divino. Per bilanciare il maggiore ingombro costituito dalla figura dell'angelo, e creare un perfetto equilibrio tra i pieni e i vuoti nei due pannelli, viene inserito alle spalle della Vergine l'elemento architettonico della colonna che funge da supporto al bellissimo brano del drappo della tenda animato da lampi di luce. La composizione floreale posta nel vaso trasparente sul gradino dell'inginocchiatoio, allusiva alla purezza della Vergine, tanto minuziosamente descritta, risulta un brano di bravura pittorica, che crea un'esplosione di colore in una zona dominata dall'ocra.

Perfetta risulta infine l'alternanza dei pieni e dei vuoti tra i due pannelli, ma anche la rispondenza inversa dei colori, ridotti a poche variazioni di ocra, blu e rosa.

Quanto alla storia conservativa dei due dipinti, precedentemente l'attuale intervento di restauro realizzato da Silvia Ottolini (dalla cui relazione si traggono le notizie seguenti), sono documentati due interventi: il primo nel 1859 a cura di Paolo Fabris, durante il quale è stata eseguita anche la foderatura, il secondo nel 1964 ad opera dei fratelli Volpin. A quello più recente risale l'attuale foderatura, eseguita con patta di lino e colla di pasta, che rende i dipinti tuttora adeguatamente tensionati, sufficientemente planari e privi di deformazioni.

La foderatura dei supporti originali – entrambi realizzati con un telo principale che percorre tutta l'altezza dei dipinti, largo circa 120 cm ad armatura diagonale (saia 1:2) e con un'ag-

giunta di circa 13 cm di larghezza sul suo lato sinistro, realizzata con varie pezze cucite, alcune delle quali costituite da un tessuto ad armatura a tela 1:1 – è stata probabilmente motivata dai diffusi cretti verticali e ramificati, più o meno ampi e profondi, tuttora visibili sulla superficie dei dipinti. Alcuni dei cretti più evidenti riguardano le campiture cromatiche realizzate con un maggiore spessore di materia, come ad esempio lo sfondo giallo del cielo, il viso dell'arcangelo e la tenda alle spalle della Vergine; inoltre, in alcune porzioni del dipinto, specie accanto ad alcune stuccature, si notano cretti più fini e fitti dovuti probabilmente alle conseguenze inferte dalle cadute dello strato preparatorio, dallo schiacciamento dei distacchi durante il fissaggio e da colpi accidentali. Sulla superficie dei dipinti si leggono i segni inequivocabili del calore e della pressione utilizzati durante la stiratura; si nota infatti come gli spigoli vivi dei cretti appaiano oggi arrotondati e il colore 'impastato' ed appiattito.

La preparazione, visibile al di sotto dello strato pittorico, è di spessore piuttosto sottile e di colore rossiccio, probabilmente realizzato con l'impiego di terre naturali e di pigmenti. La sua continuità risulta alterata solo in corrispondenza delle stuccature realizzate nei precedenti interventi di restauro per risanare la presenza di lacune; le più ampie e diffuse porzioni stuccate sono rilevabili lungo il perimetro e nella parte inferiore. Le stuccature più antiche sono di colore chiaro mentre le più recenti, realizzate nel 1964, situate principalmente lungo i bordi, sono di colore marrone.

La stesura dello strato pittorico è realizzata con campiture di fondo quasi acquerellate sulle quali sono state stese pennellate corpose che lasciano traccia materica sulla superficie; in alcune parti, particolarmente nei contorni delle figure, si notano porzioni 'al risparmio', dove la mancanza di colore sottolinea i volumi e la profondità della raffigurazione. Purtroppo, dopo gli interventi passati, l'intensità e la freschezza pittorica appaiono meno evidenti; in particolare puliture troppo aggressive, soprattutto nei confronti dei colori più deboli come le terre naturali, e le foderature hanno seriamente danneggiato la stesura pittorica.

Nel complesso, prima dell'ultimo intervento, i dipinti risultavano abbastanza leggibili ma lo strato pittorico, a una osservazione ravvicinata, presentava numerose zone compromesse da abrasioni, svelature, alterazioni cromatiche e ritocchi pittorici. Le maggiori abrasioni erano dovute al calore e alla pressione esercitati durante la foderatura; lo strato pittorico appariva in molte parti punteggiato dall'emergere della preparazione se non addirittura dalla tela sottostante, come era evidente sugli incarnati dei putti e sul braccio destro dell'arcangelo.

Le parti più interessate da svelature, ossia da asportazioni di colore, erano invece individuabili nei toni bruni del fondo, nelle ombre delle architetture (ad esempio i gradini ai piedi della Madonna) e nel leggio, ossia nelle parti dipinte con pigmenti a base di terre che sono notoriamente più sensibili ai solventi e facilmente soggetti a disgregazione.

In molte campiture si constatava l'assottigliamento, quando non la parziale rimozione, dello strato di colore dovuta all'uso di solventi particolarmente aggressivi e non modulati in base alle differenti stesure cromatiche; tale fenomeno era individuabile, ad esempio, nel manto blu della Madonna, che aveva perso quasi completamente la sua definizione volumetrica, nella tenda alle spalle della Vergine e nelle ombre delle vesti dell'arcangelo.

Le alterazioni cromatiche interessavano in modo particolare il colore blu del cielo al di sotto dell'arcangelo, virato in toni grigio-bruni e questo, secondo i risultati dell'analisi FTIR eseguita da Enrico Fiorin, è da imputare all'impiego dello smaltino. Altre alterazioni di superficie immediatamente constatabili erano dovute a vecchie e sommarie integrazioni pittoriche, eseguite con spesse e dense pennellate di colore non più compatibili cromaticamente con le campiture originali, presenti specie nel fondo e lungo il perimetro, quest'ultimo stuccato quasi per intero.

L'attuale intervento di restauro, appurata l'adeguata stabilità strutturale dei dipinti grazie alla più recente foderatura, è stato inteso al recupero di una migliore lettura delle immagini attraverso la rimozione della vernice e dei materiali applicati nell'ultimo intervento di restauro, un'accurata pulitura delle superfici e un'integrazione pittorica che consentisse di ricucire adeguatamente sgranature, abrasioni e lacune. Particolare attenzione è stata posta alla ricomposizione spaziale e volumetrica, intervenendo, tramite velature, alla ricomposizione dei piani e delle parti in ombra, spesso molto compromesse.



Dopo il restauro, Vergine Annunciata*, particolare con il vaso di fiori*

Bibliografia

Boschini 1674, p. 11; **Martinelli 1684**, p. 369; **Zanetti 1733**, p. 319; ***Catalogo* 1859**, nn. 67-69; **Conti 1895**, p. 152 n. 521-522; **Levi 1900**, p. CCVIII, n. 522; ***Le Regie Gallerie* 1924**, p. 276; **Paoletti 1903**, p. 151; **Fiocco 1922-1923**, p. 276; **Voss 1924**, p. 480; **Lorenzetti 1927**, p. 648; **Fiocco 1929**, p. 23; **Noack, Pallucchini, Voss 1934**, p. 90; **De Logu 1958**, p. 77; **Ivanoff 1965**, p. 19; **Riccoboni 1966**, p. 220; **Donzelli, Pilo 1967**, p. 343; **Zava Boccazzi 1968**, pp. 39-40; **Moschini Marconi 1970**, p. 82, n. 176; **Fantelli 1974**, pp.107-108, n. 128, p. 192 (ill. 54-55); **Pallucchini 1981**, ed. cons. 1993, I, p. 151; **Dantraique 1989**, p. 229 (ill.); **Lemoine 2007a**, pp. 160, 319-320.

45. Ignaz Elhafen (attribuito a)
(Innsbruck, 1658 - Düsseldorf, 1715)
Piatto da parata con raffigurazioni marine
1670-1680

tecnica / materiali
avorio elefantino, madreperla da ostrica perlifera, corno di cervo, legno

dimensioni
45,5 × 61 × 9 cm

provenienza
Modena, collezioni ducali estensi (Francesco II d'Este?)

collocazione
Modena, Gallerie Estensi (inv. 6940)

scheda
Stefano Casciu, Paolo Belluzzo

restauro
Paolo Belluzzo con la collaborazione di Martina Fontana e Mauro Parri

con la direzione di Stefano Casciu

Di questo piatto da parata, straordinario per ricchezza e qualità e degno di una collezione principesca, non conosciamo con certezza la provenienza. Trovandosi però da sempre nella collezione di opere d'arte decorativa della Galleria Estense, possiamo dare per certa la sua provenienza dalle raccolte dei duchi d'Este nel Palazzo Ducale di Modena, e con più precisione – anche per ragioni cronologiche – dalle collezioni della corte del duca Francesco II (Modena, 1660-1694, sul trono dal 1674). È opportuno ricordare che nei vent'anni di regno il giovane duca, salito al trono estense dopo la lunga e austera reggenza della madre Laura Martinozzi, fu affiancato e a volte sostituito nel governo dal volitivo e autoritario cugino Cesare Ignazio, anch'egli collezionista e amante delle espressioni più fastose dell'arte, della natura morta e della pittura di genere.

La tipologia a vassoio ovale, comune ad altri piatti analoghi di area tedesca, spesso accompagnati da un versatoio a caraffa, è caratterizzata in questo caso dalla rara associazione tra avorio e madreperla, e da un vasto repertorio di temi acquatici (divinità marine, Nereidi e Tritoni, animali e mostri marini, vascelli fantastici), derivati probabilmente da repertori di incisioni naturalistiche o di tema mitologico. Il piatto presenta sette grandi placchette in avorio e settanta placchette di diverse dimensioni in madreperla. Il medaglione centrale, lavorato magnificamente con sottosquadri di grande virtuosismo, raffigura Galatea, o forse Anfitrite, trainata da due Tritoni. I soggetti distinguono il piatto modenese da altri simili, tutti di provenienza principesca e destinati esclusivamente alla pompa (oggi nei musei di Vienna, San Pietroburgo, Braunschweig, Stoccolma, e per i quali si veda il catalogo della mostra ***Diafane passioni*** **2013**, alle schede nn. 94, 97-98). Negli altri piatti conosciuti, infatti, sono raffigurati per lo più temi legati alla caccia, in associazione al corno di cervo utilizzato (come anche in questo caso) per il rivestimento del retro.

I rilievi del piatto modenese, sia in avorio che in madreperla, sono di superba qualità e dimostrano un'abilità tecnica di altissimo livello. In alcuni casi lo spessore minimo raggiunto con la lavorazione delle placchette in avorio è davvero infinitesimale. Pienamente barocco è il modellato delle anatomie, con i volumi ben staccati dal fondo con successivi piani degradanti in profondità. La qualità dell'esecuzione e dello stile elegante, e l'ispirazione classicheggiante ma ricca di dettagli naturalistici, rimandano a un artista di grandi capacità ed esperienza, forse Ignaz Elhafen, uno dei maggiori virtuosi della lavorazione dell'avorio, attivo tra Austria e Germania settentrionale tra Sei e Settecento, al quale il piatto da parata di Modena viene qui attribuito, in attesa di ulteriori ricerche che potranno individuare nella sua cerchia altre personalità artistiche, a lui stilisticamente affini, alle quali eventualmente assegnare con maggiore certezza opere come questa.
S.C.



Dopo il restauro, particolare delle placchette in madreperla



Dopo il restauro, particolare di una placchetta in avorio



Dopo il restauro



Prima del restauro





Durante il restauro, creazione di piccoli supporti in stucco epossidico, utili al rimontaggio delle placche

Questo grande piatto da parata è una struttura complessa, composta da diversi materiali organici: il prezioso rivestimento della parte frontale in placche di avorio e di madreperla, profilate in foglia d'oro, e quello della parte posteriore in lamelle di corno di cervo celano la struttura portante interna in legno, composta da un gran numero di piccole parti incollate tra loro. L'opera è pertanto sottoposta a tensioni e micro-movimenti contrastanti, che hanno provocato, nel corso del tempo, l'apertura di fratture nella struttura lignea e la sconnessione di una parte delle placche di rivestimento. La situazione più grave era quella della tesa, che aveva ceduto sotto il peso delle placche d'avorio e di madreperla, inclinandosi sempre più verso il basso.

Il restauro ha quindi ripristinato l'unità strutturale del piatto, attraverso operazioni capillari di consolidamento. Di fondamentale importanza è stato lo smontaggio parziale dell'opera, avvenuto con la lenta e meticolosa consunzione dello stucco a base di cera che fissava le placche alla struttura lignea. L'operazione ha richiesto una particolare attenzione per gli elementi in avorio, scolpiti nella parte centrale fino a ridurli a lamelle semi-trasparenti, in qualche caso già micro-fratturate. Inizialmente era previsto di smontare solo le placche della tesa ma, con l'avanzare del lavoro, è stato necessario distaccare anche le placchette minori in madreperla dei due giri più esterni della vasca, che si sono rivelate precariamente fissate alla struttura.

Il consolidamento della struttura lignea ha richiesto la rimozione meccanica del vecchio stucco e il nuovo incollaggio con stucco epossidico, riportando la tesa verso l'alto attraverso delicati interventi meccanici grazie ai quali le è stata restituita una posizione più adeguata. Sono state risanate alcune deformazioni ondulate che la stessa aveva subito, agendo con aste di legno e morsetti, previo leggero inumidimento del legno, così da renderlo più docile alla forzatura. Con il medesimo stucco epossidico sono state consolidate le fratture della vasca, mentre alcune spaccature più ampie nella tesa sono state integrate con legno di balsa. Con questa essenza lignea sono state risanate anche alcune porzioni compromesse da precedenti attacchi di insetti xilofagi.

Il rimontaggio delle placche, nel rispetto dei criteri di compatibilità e di reversibilità dei materiali impiegati, è avvenuto facendo uso di metodi 'tradizionali', evitando l'uso di adesivi sintetici che avrebbero dovuto convivere con lo stucco ceroso ancora presente all'interno della vasca. È stato scelto un impasto di cera d'api e colofonia, ampiamente testato e perfettamente compatibile con l'adesivo originario. La permanenza di alcuni dislivelli sulla tesa, nonostante le operazioni di consolidamento e di raddrizzamento che non sono però riuscite a conseguire una perfetta planarità di superficie, causava qualche sbalzo di livello nel posizionamento delle placche d'avorio più grandi. Sono stati quindi creati con lo stucco epossidico piccoli supporti, con lo scopo di portare le grandi placche d'avorio allo stesso livello




Durante il restauro, smontaggio delle placche in avorio e in madreperla




Durante il restauro, operazioni di consolidamento della struttura e di raddrizzamento della tesa




Durante il restauro, l'impasto di cera e colofonia impiegato per il rimontaggio delle placche in avorio e madreperla



Dopo il restauro, particolare della placca in avorio al centro della vasca con Galatea (o Anfitrite) e due Tritoni



Dopo il restauro, particolare di una placchetta in avorio

di quelle già fissate, tenendo come punto di riferimento le superfici più piane della tesa.
Nel montaggio delle placche d'avorio sono state prese particolari cautele dal momento che esse, come si è detto, sono ridotte nella porzione centrale a spessori infinitesimali. Il loro fissaggio è avvenuto solo nella parte perimetrale, ovvero ponendo il nuovo collante sulle porzioni più spesse e resistenti, senza interessare le parti centrali, estremamente fragili. Un eventuale futuro smontaggio potrà così procedere in condizioni di sicurezza e senza rischi per le placche.
P.B.

Bibliografia
S. Casciu in ***La Galleria Estense*** **2015**, p. 88, n. 82.

46. Luca Giordano
(Napoli, 1634-1705)
Il ratto delle Sabine
1680 ca

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
285 × 366 cm

iscrizioni
in basso a sinistra: «Jordanus f.»

provenienza
collezione Marc'Antonio Grillo; collezione famiglia Balbi

collocazione
Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNL 75/2010 (121524)

scheda
Farida Simonetti

restauro
Aurelia Costa, Francesca Ventre (Laboratorio delle Scuole Pie, Genova)

con la direzione di Farida Simonetti

Questa versione del *Ratto delle Sabine* è riconosciuta come una delle tele di Luca Giordano citate nell'inventario dei beni di Marc'Antonio Grillo (1643-1703) steso nel 1707 (P. Boccardo, in ***Luca Giordano*** **2002**, pp. 222-224) e messi all'asta, secondo le sue disposizioni testamentarie, il 3 dicembre 1709.
Sette di quelle opere risultano acquistate da Francesco Maria Balbi j. (1671-1737) tramite un agente, essendo lui già dal 1706 in missione diplomatica a Vienna e, proprio nel 1709, ambasciatore straordinario a Costantinopoli (P. Boccardo, in ***El siglo*** **1999**, p. 333, n. VI.15), ma solo per speculazione nella compravendita dal momento che, il giorno dopo l'acquisto, quattro delle tele, e cioè *Perseo e Fineo* (Londra, National Gallery), *Jezabel divorata dai cani* (Cosenza, Pinacoteca Nazionale), *Diogene cerca l'uomo* (collocazione ignota) e il nostro *Ratto delle Sabine* risultano rivendute al fratello minore Costantino (1676-1740), che anni dopo acquisterà anche l'*Allegoria della Pace e della Guerra*, anch'essa proveniente dai beni di Marc'Antonio Grillo.
Il *Ratto delle Sabine* è descritto da Carlo Giuseppe Ratti nel 1766, e poi nel 1780, ancora nel palazzo divenuto «dimora del Signor Giacomo Balbi del fu Costantino» in via Balbi, dove la vide, durante il suo soggiorno genovese insieme all'Abbé de Saint Non, Honoré Fragonard, che ne trasse un disegno (Londra, British Museum), così come Jacques Firmin Beauvarlet (1731-1797) ne ricavò un'incisione che facilitò la diffusione internazionale dell'immagine (**Nagler 1835**, I, p. 331).
Alla morte di Costantino j. nel 1823, il dipinto fu ereditato da Tommasina Balbi, sposa di Agostino Adorno, proprietario del palazzo di Strada Nuova, dove fu conservato fino alla seconda guerra mondiale, per essere poi venduto ed essere infine acquistato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo e destinato a incrementare il patrimonio della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, dove ora è esposto insieme all'*Allegoria della Pace e della Guerra* che, al momento della morte di Costantino, era stata ereditata dalla sorella di Tommasina, Violantina Balbi la quale, in quanto sposa di Giacomo Spinola, ne determinò l'ingresso a palazzo Spinola di Pellicceria.
L'episodio del *Ratto delle Sabine* è stato più volte ripreso dal Giordano che ha realizzato diverse raffigurazioni di quel momento concitato e violento della storia di Roma in cui Romolo, secondo la narrazione di Tito Livio (59 a.C. - 17 d.C.), volendo riuscire a popolare la città di Roma, da lui appena fondata, mette in atto il rapimento delle donne dei Sabini.
Tra le diverse versioni la prima elaborazione è forse la tela, ora all'Art Institut di Chicago, databile secondo Oreste Ferrari (260 × 295 cm; **Ferrari, Scavizzi 2003**, p. 58, scheda AO115;) già al 1675 circa, mentre si ritiene dell'inizio degli anni Ottanta sia la versione su rame oggi a Solofra (Hotel Palace & Resort, 92 × 81,5 cm; **Ferrari, Scavizzi 2003**, p. 60, A0124; Scarpa in ***Luca Giordano*** **2002**, n. 73b pp. 232-233) sia quella proveniente da palazzo Vecchia a Vicenza, passata sul mercato antiquario a New York e dal 2000 alla National Gallery di Canberra (257 × 314,5 cm; **Ferrari, Scavizzi 2003**, scheda AO108, p. 57), anche questa divenuta nota grazie alla riproduzione a disegno (Londra, British Museum) che ne fece, durante il suo viaggio in Italia nel 1761, Honoré Fragonard. Di alcuni anni più tarde, intorno al 1687-1689, sono invece la versione all'Escorial (117 × 137 cm, firmato «L. Jordanus F.»; **Ferrari, Scavizzi 2003**, p. 78, scheda AO192) e la replica ora a Palazzo Reale a Caserta (**Ferrari, Scavizzi 2003**, p. 78, scheda AO193) in cui, rispetto alle precedenti, il pittore sceglie di allargare la visione della scena fino a comprendere molti più corpi in lotta su uno sfondo non solo paesaggistico, ma con importanti architetture classiche, e articolando in modo più narrativo la raffigurazione secondo il modello del dipinto di uguale soggetto realizzato da Pietro da Cortona nel 1631 per Marcello Sacchetti, oggi ai Musei Capitolini a Roma (cfr. Masini in ***Pinacoteca Capitolina*** **2006**, pp. 174-177). Considerate, dunque, le diverse rappresentazioni del soggetto elaborate da Giordano, quella ora a palazzo Spinola, da lui firmata «Jordanus



Prima del restauro



Dopo il restauro



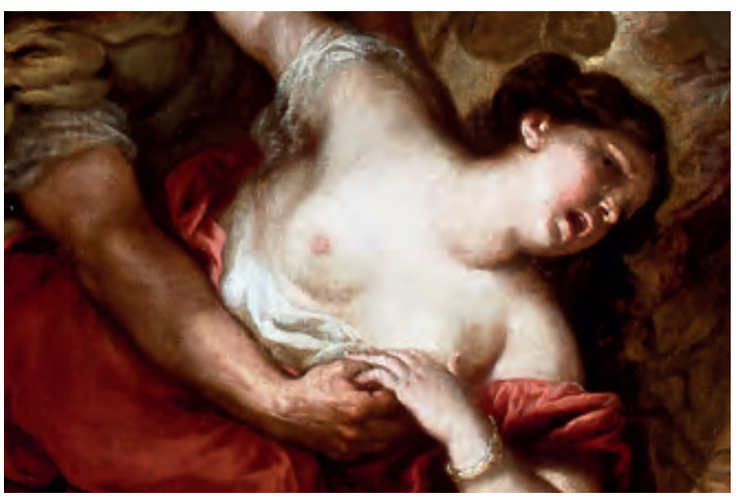
Prima del restauro, particolare con il volto di una sabina, fotografia a luce radente



Prima del restauro, particolare con lo sfondo e la mano di una sabina, fotografia a luce radente



Durante il restauro, particolare con una sabina, saggio di pulitura



Dopo il restauro, particolare con una sabina



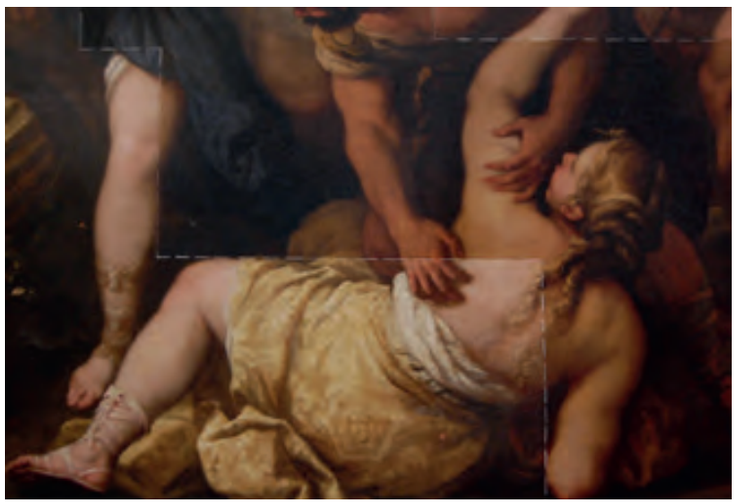
Prima del restauro, particolare con una sabina, ripresa della fluorescenza da radiazioni ultraviolette



Dopo il restauro, particolare con una sabina



Durante il restauro, particolare, saggio di pulitura



Durante il restauro, particolare, saggio di pulitura



Dopo il restauro, particolare



Dopo il restauro, particolare

f.», si afferma per l'efficacia con cui è resa la violenza dei gesti e la concitazione dei movimenti, anche grazie alla scelta di una visione ravvicinata e concentrata sui pochi personaggi raffigurati che si stagliano, isolati e nitidi, contro squarci di paesaggio e di cielo. Elementi ricorrenti nella composizione della scena nelle varie versioni, come il soldato chino sulla donna a terra in primissimo piano o il soldato che afferra una sabina sollevandola da terra, acquisiscono qui una straordinaria forza anche per l'evidenza data alla raffigurazione delle reazioni emotive dei personaggi nella resa dell'espressione dei volti.

Anche il *Ratto delle Sabine*, come tutte le tele appartenute a Costantino Balbi, tranne l'*Allegoria della Pace e della Guerra* databile agli anni Sessanta, per la critica recente (si veda P. Boccardo, in ***Luca Giordano*** **2002**, p. 222) è databile intorno al 1680, cioè agli anni in cui è più evidente nel fare di Giordano la rielaborazione dei caratteri della pittura veneta e di quella rubensiana che, grazie al restauro realizzato da Aurelia Costa e Francesca Ventre del Laboratorio delle Scuole Pie di Genova, sono ora pienamente apprezzabili: la superficie del dipinto, che risultava notevolmente scurita e opacizzata da una patina di depositi e dall'ossidazione della vernice causa dei toni opachi e molto ingialliti, ha ritrovato la piena luminosità delle cromie originali ora pienamente apprezzabili in una distribuzione della luce che evita punti di forte illuminazione e risulta omogenea su tutti i personaggi ugualmente partecipi della scena.

Bibliografia

Ratti 1766; **Ratti 1780**; **Nagler, 1835**; **Torriti 1971**; **Ferrari, Scavizzi 1992**; **Pacelli 1995**, pp. 241-245; **Pacelli 1996**; ***El siglo*** **1999**; **Boccardo, Milano 2002**, pp. 222-225; ***Luca Giordano*** **2002**; **Ferrari, Scavizzi 2003**; ***Pinacoteca Capitolina*** **2006**; **Sotheby's 2010**, pp. 54-55; Simonetti, scheda *Luca Giordano,* Il ratto delle Sabine in ***Acquisizioni e donazioni*** **2014**.

47. Sebastiano Ricci
(Belluno, 1659 - Venezia, 1734)
*Trentasette disegni dell'*Album
tra il 1706 e il 1725 ca

tecnica/materiali
penne, inchiostri, acquerelli, matite nere e rosse, carta bianca

dimensioni
varie (max 205 × 295 mm, min 108 × 145 mm)

iscrizioni
scritta autografa sul foglio con *Sacra famiglia e santo adorante* (n.R.71-1808): «Duecento è venti/ Sebastiano Ricci»

provenienza
collezione Antonio Dal Zotto; per acquisto 1920

collocazione
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe

scheda
Annalisa Perissa Torrini

restauro
Margherita Errera (Filigrana, Venezia)

con la direzione di Annalisa Perissa Torrini e Valeria Poletto

Tutti i 37 disegni restaurati fanno parte di uno straordinario *Album* di 134 pagine di Sebastiano Ricci, importante artista del Settecento veneziano ed eccellente disegnatore. Il prezioso manufatto è di estrema importanza per la conoscenza della sua personalità artistica e della sua abilità grafica. Esprime una grande varietà di tematiche, sia sacre che profane, che spaziano dal vero e proprio studio preparatorio ad abbozzi volanti, a figure isolate a singole parti di esse, a paesaggi, decorazioni, fino al disegno finito per amatori, come la splendida *Testa di vecchio* (n.R.95-1838). Il repertorio offre, inoltre, una vasta panoramica delle tecniche grafiche impiegate da Sebastiano, dalla matita alla penna, dall'acquerello alle matite colorate, in tutte le quali dimostra una consumata padronanza. La tecnica preferita, comunque, rimane quella a penna e inchiostro color bruno o seppia, spesso su tracce a matita nera, con la quale l'artista quasi sempre imposta la prima idea con mano sommaria e rapida, per poi ombreggiarla con l'acquerello, *medium* grafico impiegato con grande abilità e disinvoltura. In qualità di disegnatore, sprigiona una straordinaria potenza e uno sviluppo d'energia destinato a suscitare forti sensazioni visive. Sia che realizzi una prima stesura, più libera e sciolta rispetto ai dipinti, fermando sulla carta idee fulminee, tradotte di getto nella scattante sintesi di segno e chiaroscuro, nate da un'esigenza di immediatezza di visione e di estrema facilità creativa; sia che esprima una vera definizione dell'idea compositiva, a volte quasi un 'modello', creando vere e proprie suggestioni poetiche.

I 134 disegni dell'*Album* veneziano si uniscono ai 211 di quello gemello ora a Windsor, raggiungendo un totale di ben 345 disegni solo nei due album. A essi si aggiungono i molti fogli sciolti del British Museum di Londra, del Fogg Art Museum di Cambridge, dell'Albertina di Vienna, di Berlino, di Düsserdolf, di New York, di Udine, di Firenze e, ancora a Venezia, del Museo Correr, a formare un corpus grafico veramente considerevole, e non solo dal punto di vista numerico, anche se Mariette, che pur definiva Ricci un «gran bell'ingegno», si rammaricava che «non gli mancava che maggior gusto nel disegno».

L'eccezionale manufatto artistico è appartenuto allo scultore e collezionista Antonio Dal Zotto e nel 1920 è stato acquistato all'asta, in virtù dell'esercizio del diritto di prelazione al costo di 30.800 lire, per le Gallerie dell'Accademia. Nel catalogo della vendita, al n. 1185, viene descritto come «Album rilegato in cuoio, con bordo e iscrizioni dorate, comprendente 134 disegni e ritratto a stampa dell'autore *Sebastiani Ricci Bellunensis Octoris celeberrimi Schedae* gravato dalla notifica ministeriale dell'importante interesse». L'*Album* è gemello di un altro che nel 1794 era in possesso del console Smith e passato poi nelle collezioni reali di Windsor Castle, dove si trova tuttora. Il nucleo dei disegni veneziani, invece, rilegati con l'iscrizione «Sebastiani Ricci Bellunensis» e il numero «56», apparteneva alla biblioteca del *connoisseur* e collezionista Anton Maria Zanetti il Vecchio, come ha precisato Alessandro Bettagno nel convegno del 1975 (A. Bettagno in ***Atti del Congresso* 1976**, pp. 85-95); il volume, infatti, compare nella biblioteca di Zanetti, indicato nell'indice dei volumi del 1744 a p. 19, come «Sebastiano Ricci, 'Raccolta de suoi Dissegni'», con il numero «56», lo stesso numero ancora visibile, impresso a lettere d'oro, sul dorso dell'*Album*, esempio eccellente della raffinatezza dei collezionisti veneziani del Settecento: ogni pagina mostra uno o due fogli, montati con una decorazione a cornice con acquerelli di diverse tonalità che riprendono la colorazione dominante dei disegni. Ed è probabile, secondo la ricostruzione di **Bettagno** (**1972**, p. 21; **Bettagno 1976**, pp. 85-95; seguito da Francesco Valcanover, in ***Atti del Congresso* 1976**, p. 183), che Zanetti e Smith, entrambi amici di Sebastiano, siano venuti in possesso dei disegni subito dopo la sua morte e ne abbiano affidato allo stesso artigiano la rilegatura e l'impaginazione: la carta è pesante, color avorio, con bordure decorative ad acquerello con uno spesso bordo d'oro a imitazione delle cornici dorate, secondo il gusto proprio e dell'epoca; le decorazioni delle finte cornici hanno, appunto, i colori diversi poiché di volta in volta si accordano con la tonalità dominante del disegno impaginato. Entrambi gli album, inoltre, aprono con l'incisione del ritratto di Ricci opera di Giovanni Faldoni; quello inglese, inoltre, ha altre due pagine miniate da Antonio Visentini, una con lo stemma di Smith, a riprova evidente che il volume era stato creato apposta per lui.

Secondo la testimonianza di Giovanna **Nepi Scirè** (**1982**, p. 17, nota 164) i disegni erano in parte già staccati dall'*Album* nel momento del loro ingresso nella collezione statale veneziana e ormai tutti separati in occasione della mostra del 1927-1928, come spiega Vittorio Moschini (**Moschini 1928**).

Soltanto alcuni fogli sono stati pubblicati nel 1926 da Antonio Morassi, altri esposti per la prima volta a Parigi nel 1971, a Udine nel 1975, a Venezia nel 1995 a Ca' Rezzonico, nel 1999 alle Gallerie e nel 2010 alla Fondazione Cini (**Morassi 1926**, pp. 256-273; ***Sebastiano Ricci disegnatore* 1975**; A. **Perissa Torrini 1995**, pp. 392-397; A. Perissa Torrini in ***Da Leonardo* 1999**, pp. 210-219; **Perissa Torrini 2010**, pp. 107-136).

Abbandonato il modellato plastico e il tratteggio insistito e secco della



Dopo il restauro, Annunciazione *(n.R.15-1725)*



Dopo il restauro, Sogno di san Giuseppe *(n.R.16-1726)*



Dopo il restauro, Grande paesaggio con figure *(n.R.54-1774)*



Dopo il restauro, San Matteo e l'angelo *(n.R.20-1730)*



Dopo il restauro, Cavallo imbizzarrito che salta oltre un uomo caduto a terra *(n.R.4A-1708)*



Dopo il restauro, Cavalli imbizzarriti e cavalieri a terra *(n.R.5B-1711)*



Dopo il restauro, Baccanale *(n.R.43-1762)*



Dopo il restauro, Cavallo imbizzarrito che salta oltre un gruppo di uomini caduti a terra *(n.R.4B-1709)*



Dopo il restauro, Cavalli imbizzarriti e cavalieri a terra *(n.R.5A-1710)*



Dopo il restauro, Decollazione del Battista *(n.R.64A-1795)*



Dopo il restauro, Angelo ribelle per la 'Madonna con il Bambino e l'angelo custode che salva un bambino' *(n.R.70B-1807)*



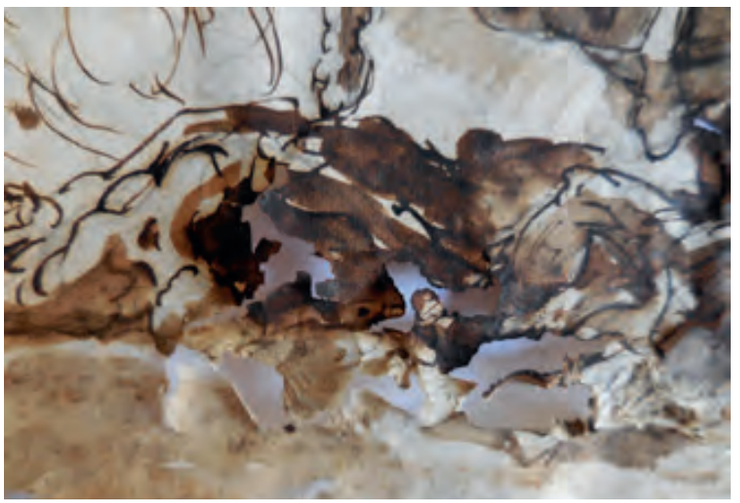
Dopo il restauro, Sacrificio a Vesta *(n.R.64B-1827)*



Dopo il restauro, Aurora e Cefalo *(n.R.70A-1806)*



Prima del restauro, Cavallo imbizzarrito che salta oltre un uomo caduto a terra *(n.R.4A-1708) e* Cavallo imbizzarrito che salta oltre un gruppo di uomini caduti a terra *(n.R. 4B-1709), incollati nella pagina dell'*Album



Durante il restauro, Cavallo imbizzarrito che salta oltre un gruppo di uomini caduti a terra *(n.R. 4B-1709), particolare, evidenti lacune causate da inchiostro ferrogallico*

tradizione carraccesca, realizzato anche a carboncino o sanguigna, Sebastiano verso il 1720 si accosta a sfumature cromatiche più delicate e crea immagini scintillanti immerse in un'atmosfera luminosa ed evanescente, tracciate con un segno scattante e nervoso, ma insieme molto leggero, tipico della fase grafica a cavallo del secondo decennio, tutta rivolta alla ricerca di una luminosità intensa. Il tratto della penna, non più a tratteggio ripetuto, bensì svolto in lunghi profili, è sottolineato da sottili vibrazioni di piani cromatici, ottenuti con velature ad acquerello estremamente piene di luce.

Nel *Trionfo di Venezia* (n.R.94-1837) l'allegoria della città è rappresentata con gli attributi tradizionali, appena alleggerita nell'effetto retorico da lievi tocchi dell'acquerello. È uno dei sette fogli esposti alla mostra parigina del 1971, insieme con il *Grande paesaggio con figure* (n.R.54-1774) e il *Baccanale* (n.R.43-1762). Quest'ultimo tema rientra tra i motivi di ispirazione arcadica, testimonianza figurativa di quel gusto roccocò. Il mito dionisiaco delle orge bacchiche è realizzato anche in più di un dipinto. In particolare questo disegno è preparatorio per uno dei due *Baccanali* di collezione privata veneziana. Il soggetto è proposto in altri due fogli del corpus veneziano e in otto di Windsor, tutti riferibili al dipinto della collezione Voss di Berlino.

Il *Sacrificio di Polissena* (n.R.92-1835) regala una pagina mitologica di esuberante cromatismo, creata con una grafia a tocchi liberi e luminosi, risultato di impasti elaborati, realizzata poi nel dipinto ora a Hampton Court. Polissena, figlia di Priamo, re di Troia, doveva essere sacrificata sulla tomba di Achille, colpito a sorpresa da Paride al tallone, proprio mentre stava compiendo un sacrificio ad Apollo, atto richiestogli dalla fanciulla, di cui l'eroe si era invaghito, dopo la caduta di Troia.

Le *Due bimbe sedute a terra e un gatto* (n.R.77B-1815) sono in connessione con il tema *Il satiro e il contadino*, tratto dalla favola di Esopo, in particolare con la versione pittorica, di collezione privata a Udine.

I *Due giovani seduti a terra con un bastone ed un capretto* (n.R.77A-1814) rappresentano due varianti per la stessa figura dipinta in basso a sinistra del quadro raffigurante l'*Educazione di Ciro*, ora nel Kunsthalle di Amburgo.

Nell'affrontare il tema virginiano *Enea e Anchise* (n.R.91A-1833), Ricci raffigura il principe Enea che porta sulle spalle il vecchio padre. L'episodio dell'*Eneide* è trattato in pittura in un dipinto del Museo de Arte di Ponce, in Portorico, dove compare una figura in più, il figlioletto Ascanio, che Enea tiene per mano; la figura corpulenta dell'eroe è rivolta con le spalle allo spettatore, con le gambe divaricate e il busto fortemente inarcato, mentre nel disegno è vista di fronte, ottenendo comunque lo stesso effetto di corpo curvo e inarcato, schiacciato dal peso del vecchio portato a braccio. L'opera è datata al periodo della formazione romana del Ricci trentenne.

In due fogli Ricci si ispira a storie tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Nel n.R.84B-1825 racconta la *Morte di Coronide*: la ninfa Coronide, figlia del re Flegia, era amante di Apollo, ma, rimasta incinta, lo abbandona per amore di un altro; Apollo, folle di gelosia, uccide Coronide con una freccia. Nel n. R.70A-1806 disegna la scena mitologica ovidiana di *Aurora e Cefalo*. Aurora, sorella del Sole, innamoratasi del giovane Cefalo, abbandona la guida del carro creando grande scompiglio nell'universo. Allora Amore interviene scoccando una sua freccia su Cefalo e Aurora così lo porta con sé nel carro. Ma dovrà arrendersi e lasciarlo tornare dall'amata Procri. Ricci raffigura il rapimento, con il cane di Cefalo che guarda in su verso il suo padrone indotto all'amore e rapito.

Al racconto di Plinio il Vecchio, ripreso da Eliano, Sebastiano dedica due studi e due dipinti, ora a Parma e San Pietroburgo: Alessandro dà incarico ad Apelle, il miglior



Dopo il restauro, Apelle e Alessandro *(n.R.68A-1802)*



Dopo il restauro, Apelle ritrae Campapse *(n.R.68B-1803)*



Dopo il restauro, Madonna con il Bambino e l'angelo custode che salva un bambino *(n.R.73-1811)*



Dopo il restauro, Madonna con il Bambino e l'angelo custode che salva un bambino *(n.R.74-1812)*



Dopo il restauro, Sacra famiglia e santo adorante *(n.R.71-1808)*



Dopo il restauro, Due giovani seduti a terra con un bastone e un capretto *(n.R.77A-1814)*



Dopo il restauro, San Michele arcangelo scaccia gli angeli ribelli *(n.R.75-1813)*



Dopo il restauro, Due bimbe sedute a terra e un gatto *(n.R.77B-1815)*



Prima del restauro, Apelle e Alessandro *(n.R.68A-1802) e* Apelle ritrae Campapse *(n.R.68B-1803), incollati nella pagina dell'*Album



Durante il restauro, Morte di Coronide *(n.R.84B-1825), pulitura*

pittore del tempo, di ritrarre la sua bellissima amante Campaspe; nel dipingerla il pittore si innamora della donna e il condottiero, con inaspettata generosità, vi rinuncia e la cede in dono al dio. Nel primo foglio n.R.68A-1802 compaiono solo *Apelle e Alessandro*, mentre nel secondo (*Apelle ritrae Campapse*, n.R.68B-1803) la composizione è più completa, con la donna seduta in posa e una cornice scenografica, costruita tra pause di luce e ombreggiature di doppia intensità, tracciata con *ductus* immediato ma sicuro.

Nel foglio n.R.64B-1827 Vesta è seduta sulla destra della composizione, mentre riceve i doni, con alcune varianti nella trasposizione pittorica, il *Sacrificio a Vesta* dipinto per Filippo d'Orléans, ma morto nel 1723, prima che Sebastiano completasse il quadro, ora a Dresda: sono disposti in modo diverso l'altare, il vaso, le due colonne con l'architrave e le figure in primo piano. Nel n. R.85B-1827 la sacerdotessa è seduta a sinistra e i personaggi inginocchiati con le offerte sulla destra sono ritratti molto fedelmente nel dipinto.

L'artista affronta anche molti temi religiosi, biblici ed evangelici. *Nathan rimprovera David*, disegnato nel n.R.91B-1834, ritorna anche nel foglio n. 298 di Windsor.

Il *San Matteo e l'angelo*, schizzato nel foglio n.R.20-1730, è preparatorio per il dipinto della chiesa della Madonna della Consolazione di Altamura, opera antecedente il periodo fiorentino, datata ai primissimi anni del Settecento, unico esempio noto di tale soggetto. Sulla carta la costruzione prospettico-illusionistica della composizione segue un andamento orizzontale, che sulla tela assume invece uno sviluppo verticale; l'angelo arriva in volo alla sinistra del santo, mentre nel dipinto si affaccia da destra, con grandi ali spiegate. Nella posizione di Matteo varia soltanto la direzione del capo, rivolto in basso pensoso verso il libro nel disegno e rivolta poi nel quadro in alto verso l'angelo. Il tratto della penna, frammentato in tocchi rapidi ed espressivi, crea le forme, ammorbidendo i contorni e quasi dissolvendoli in una luminosità soffusa, ottenuta con l'uso delicato dell'acquerello e con velate ombreggiature.

Un altro studio preparatorio per il *San Michele arcangelo scaccia gli angeli ribelli* (n.R.75-1813) è da mettere in relazione con il dipinto inglese di Dulwich College, datato intorno al 1720. La datazione trova corrispondenza stilistica con il segno, estremamente libero e fluente, che scioglie rapido la consistenza plastica delle immagini, degno di una delle prove grafiche migliori dell'intero *Album*. Anche la trasparenza delle ombreggiature sulla rilucente luminosità della carta contribuisce alla definizione dell'alta qualità dell'opera, in accordo con lo stile degli anni Venti, quando l'artista si accosta a sfumature cromatiche più delicate e realizza immagini immerse in un'atmosfera evanescente, creata da sottili vibrazioni di piani di colore. Il movimento del santo appare ancora più impetuoso nello schizzo, dove tiene la spada puntata verso il basso, minacciosa verso i ribelli, disposti simmetricamente a gruppi di due, mentre nel dipinto diventano sei e assumono un aspetto di ammasso più disordinato.

In tre fogli è studiata una stessa composizione con la *Madonna con il Bambino e l'angelo custode che salva un bambino*, due esempi preziosi di uno studio finito (n.R.73-1811, n.R.74-1812), uno per il solo demone in basso a sinistra (n.R.70B-1807). Il tema è trattato anche in altri tre fogli dell'*Album*, che consentono insieme di seguire l'intero *iter* creativo della composizione, realizzata in pittura in un dipinto del 1720 ancora in loco, nella Scuola dell'Angelo Custode a Venezia.

Raro esempio databile della grafica a cavallo tra il primo e il secondo decennio del secolo è la *Decollazione del Battista* (n.R.64A-1795), dove l'artista studia la scena completa come sarà in uno degli affreschi della cappella Fulcis a Belluno.

Un altro disegno preparatorio è il n.R.86-1828, messo in relazione con il *Cristo tra i dottori* ora ad Hampton Court da Rizzi, il quale vi nota il «freno naturalistico» (***Sebastiano Ricci disegnatore* 1975**) del periodo



Dopo il restauro, Gruppo di tre figure a mezzo busto e due teste di Zefiri *(n.R.78A-1816)*



Dopo il restauro, Due studi per donna con bimbo morto *(n.R.78B-1817)*



Dopo il restauro, Cristo che predica tra gli apostoli *(n.R.82-1821)*



Dopo il restauro, Scena campestre *(n.R84A-1824)*



Dopo il restauro, Morte di Coronide *(n.R.84B-1825)*



Dopo il restauro, Cristo tra i dottori *(n.R.86-1828)*



Dopo il restauro, Scena religiosa *(n.R.85A-1826)*



Dopo il restauro, Sacra famiglia con san Giovannino e sant'Anna *(n.R.88-1830)*



Dopo il restauro, Sacra famiglia con san Giovannino e sant'Anna *(n.R.89-1831)*



Dopo il restauro, Sacrificio a Vesta *(n.R.85B-1827)*



Dopo il restauro, Riposo nella fuga in Egitto *(n.R.87-1829)*



Prima del restauro, Madonna con il Bambino e l'angelo custode che salva un bambino *(n.R.74-1812)*



Durante il restauro, Madonna con il Bambino e l'angelo custode che salva un bambino *(n.R.74-1812), rimozione dal supporto originario*

di Torino, mentre Daniels, Levey e Scarpa ne spostano la datazione al periodo inglese (1712-1716). Il disegno illustra l'episodio evangelico, riflettendo sul tema sacro in modo più libero e a volte diverso che nella realizzazione pittorica, dove l'impostazione della scena è quasi centrale e lo sfondo architettonico diverso.
Il *Riposo nella fuga in Egitto* (n.R.87-1829) è preparatorio per la composizione pittorica dello stesso soggetto, ora a Venezia in collezione privata. Molto simile nell'impostazione compositiva è la *Sacra famiglia con san Giovannino e sant'Anna*, schizzata in due fogli dell'*Album* (n.R.88-1830 e n.R.89-1831), preparatori per il dipinto della collezione Molinari Prandelli.
Il *Cristo che predica tra gli apostoli* (n.R.82-1821) è preparatorio per *La predica della montagna* del 1725 circa, ora a Glasgow in collezione privata.
La *Testa di vecchio* (n.R.95-1838) è riferibile al personaggio inginocchiato sulla destra del quadro con la *Morte di san Paolo* del 1706-1707 ora nel Kansas Museum of Art.
Particolarmente interessante è il foglio (n.R.71-1808), con *Sacra famiglia e santo adorante*, per la scritta autografa «Duecento è venti/ Sebastiano Ricci», che è molto raro incontrare nei disegni.
I due fogli raffiguranti il *Sogno di san Giuseppe* (n.R.16-1726) e l'*Annunciazione* (n.R.15-1725) raggiungono una realizzazione talmente dettagliata e rifinita nell'aspetto complessivo, da poter essere avvicinati a un modelletto pittorico. L'acquerello e le lumeggiature a biacca creano vere e proprie suggestioni pittoriche, che si tramutano poi, immobili, nei bozzetti a olio. La realizzazione grafica di elevata definizione, raggiunta con forti contrasti chiaroscurali, con l'accensione improvvisa di bianchi che emergono dall'ombra, è ottenuta con una stesura piuttosto compatta e levigata. I disegni, espressione dello stile grafico maturo, rappresentano i due unici esempi importanti, nella loro completezza, di documentazione di opere grafiche rifinite e complete, perfezionate sia in ogni dettaglio compositivo sia nell'effetto pittorico, raggiunto con il gioco di zone d'ombra così scure, liquide e compatte e altre messe in forte risalto luministico da sapienti tocchi di biacca, che ne esaltano i valori tonali. Paiono quasi pronti per la trasposizione pittorica, ma in entrambi i casi non è noto il dipinto avente lo stesso soggetto. Il tema del sogno di san Giuseppe, infatti, è affrontato dall'artista solo in un dipinto di collezione privata londinese in modi e forme totalmente diversi. Sulla carta la composizione, che illustra un episodio evangelico tra i più sfruttati dell'iconografia sei-settecentesca, assume la forma di pala d'altare con centina sagomata. Il tema dell'Annunciazione è realizzato da Ricci ad affresco nella cupola di San Secondo a Parma, in un'opera della cappella di Bulstrode House, ora perduta, e un'altra per la distrutta chiesa delle Cappuccine a Venezia.
La grande versatilità di Sebastiano in campo grafico abbraccia anche il genere del paesaggio, che viene degnamente rappresentato dal foglio dall'*Album* n.R.23-1727 (che non figura tra i disegni restaurati in questa occasione) e da un altro con leggere varianti nella parte destra (*Grande paesaggio con figure*, n.R.54-1774), dove sparisce la barca e si ingrandiscono le architetture. Si tratta degli unici due grandi studi



Durante il restauro, Madonna con il Bambino e l'angelo custode che salva un bambino *(n.R.74-1812), velinatura*



Prima del restauro, Cristo che predica tra gli apostoli *(n.R.82-1821)*



Prima del restauro, Riposo nella fuga in Egitto *(n.R.87-1829)*

di paesaggio. Nella scelta del genere pittorico si può sentire l'influenza del nipote Marco, nel periodo della loro più stretta collaborazione, come nel gruppo di quattro *Paesaggi* di Marco e Sebastiano databili intorno al 1729 circa, ora a Hampton Court. In questa grande composizione, di straordinaria qualità stilistica, la leggerezza e la rapidità d'esecuzione, unite alla luminosità diffusa e iridescente, suggeriscono un'interpretazione, anziché fenomenica e realistica come in Marco, sentita in chiave arcadica, secondo un sentimento idilliaco della natura che porterà agli esiti bucolici di Giuseppe Zais e Francesco Zuccarelli. Il *ductus* della penna è frammentato in tocchi rapidi ed espressivi e i contorni sono ammorbiditi e quasi dissolti da una luce soffusa, ricreata con un uso delicato dell'acquerello e di velate ombreggiature. Il tentativo di fusione atmosferica e la smagliatura dei contorni preludono la lirismo del Guardi.

In quattro fogli Sebastiano affronta un'altra tematica, i cavalli. Disegna due gruppi di *Cavalli imbizzarriti e cavalieri a terra* (n.R.5A-1710 e n.R.5B-1711), e di *Cavalli imbizzarriti che saltano oltre uomini caduti a terra* (n.R.4A-1708 e n.R.4B-1709), tutti schizzati con segno drammatico e agile nel chiaroscuro, sciolto e svolazzante, che, insieme con altri due fogli dell'*Album*, documentano l'interesse di Sebastiano per una scena di battaglia, composita, dirompente e violenta, che non trova un corrispondente pittorico diretto tra le sue opere note. La concitazione delle scene è resa con sapiente velocità di esecuzione; le zone d'ombra acquerellate diventano più ampie e dilatate nell'uso a macchia dell'acquerello, secondo un linguaggio espressivo più agile. Le scene, di grande impatto visivo ed emotivo, rappresentano un ulteriore esempio nella grafica riccesca di soluzioni compositive giunte a definizione inventiva e stilistica, caratterizzate, studi finiti, pura esercitazione grafica o stesura di un'idea mai definita in pittura.

Proprio uno studio di cavalli era uno dei fogli in peggiori condizioni conservative, a causa della presenza consistente di inchiostri ferrogallici i quali, come quasi sempre avviene, nelle parti di loro maggior utilizzo, perforano il supporto primario, creando alcune lacune, anche di dimensioni consistenti. In questo caso, esempio di intervento completo, è stata eseguita la reintegrazione cartacea e anche quella pittorica: rinsaldi agli strappi, reintegrazioni alle lacune e ritocchi pittorici alle reintegrazioni eseguiti con acquerelli, a velatura e sotto tono rispetto ai pigmenti originali.

Per tutti i 37 fogli selezionati era assolutamente necessario intervenire sia per motivi di una corretta conservazione che per una eventuale



Dopo il restauro, Enea e Anchise *(n.R.91A-1833)*



Dopo il restauro, Sacrificio di Polissena *(n.R.92-1835)*



Dopo il restauro, Nathan rimprovera David *(n.R.91B-1834)*



Dopo il restauro, Trionfo di Venezia *(n.R.94-1837)*



Dopo il restauro, Testa di vecchio *(n.R.95-1838)*



Prima del restauro, Trionfo di Venezia *(n.R.94-1837)*



Durante il restauro, Trionfo di Venezia *(n.R.94-1837), rigonfiamento del collante*



Durante il restauro, Trionfo di Venezia *(n.R.94-1837), distacco dal supporto secondario*

esposizione al grande pubblico, oltre che per agevolare la consultazione degli studiosi specialisti di grafica. La possibilità di un intervento a opera di un unico restauratore ha garantito l'uniformità delle operazioni concordate e realizzate.

I disegni, essendo sono stati conservati in passato all'interno di un *Album*, risultavano incollati lungo i quattro margini per circa 3-4 cm alle carte che costituivano il corpo del volume, già smembrato. La fase preliminare ha previsto test di solubilità ai *medium* grafici (acqua e alcol puro), poiché, dopo un attento esame, si è stabilito che i disegni sarebbero stati rimossi dal supporto secondario non a secco ma per via umida. Vista e valutata la delicatezza dell'operazione, prima di procedere agli impacchi con Tylose, fondamentali sono stati dei microtest di solubilità solo agli inchiostri. La decisione di rimuovere i disegni dai supporti secondari ha assolto la funzione principale di impedire che fossero a diretto contatto con una carta non idonea alla conservazione, di liberarli dal collante utilizzato per il montaggio e di consentire una più corretta lettura sia dei tratti che dei supporti cartacei (grammatura-filoni-vergelle-filigrane).

Dopo l'avvenuta rimozione dei vecchi supporti e la conseguente spianatura dei disegni, importante è stata anche la scelta di velinare al *verso* i disegni liberati, utilizzando una carta giapponese molto leggera ma indispensabile per una corretta e più duratura conservazione. La decisione, infatti, è stata presa fondamentalmente per due motivi: il primo è quello di rendere i supporti cartacei originali, all'interno dei quali inevitabilmente è rimasto del collante, più uniformi, e il secondo per dar loro maggiore consistenza, poiché numerosi disegni hanno una grammatura molto leggera. Dopo la spolveratura è stata effettuata la stesura a pennello di uno strato leggerissimo di Klucel G al 3% in alcol puro, per infondere umidità e consentire il fissaggio dei pigmenti evitando movimenti anomali alla carta. Si è quindi proceduto alla rimozione dai supporti secondari con impacchi di Tylose MH 300p al 3% lasciati agire per alcuni minuti fino a ottenere il rigonfiamento del collante, operazione assai delicata dato che i supporti secondari risultavano avere una grammatura assai più pesante, fattore che certamente non ha favorito la loro rimozione. Sono state poi eseguite la pulitura del collante, seguendo la venatura della carta, cioè il senso dei filoni, l'asciugatura su essicatoi a temperatura ambiente, la chiusura di piccoli strappi, la velinatura al *verso* con Tylose e carta giapponese (velina da 11 gr.), la spianatura al *verso* con una soluzione idro-alcolica al 50% nebulizzata e la successiva spianatura a sandwich tra carte assorbenti e cartoni per la conservazione sotto peso per 15 giorni. Infine, tutti i disegni restaurati sono stati incollati con bretelle di carta giapponese su nuovi *passe-partout* a cartella, tutti della stessa misura di fondo e in materiale per una corretta conservazione, cioè a Ph neutro, privi di sbiancanti chimici e con riserva alcalina. Le maggiori difficoltà riscontrate sono state quelle di valutare – e trovare – la giusta viscosità di Tylose utilizzata per il rigonfiamento del collante esistente e, contemporaneamente, dare la giusta umidità ai supporti, per non compromettere i *medium* grafici usati da Ricci in questi straordinari disegni.

Bibliografia

Morassi 1926, pp. 256-273; **Moschini 1928**, VII, pp. 465-471; Bettagno 1972; ***Sebastiano Ricci disegnatore* 1975**; *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, a cura di A. Serra (Udine, Castello; Passariano, Villa Manin, 26-28 maggio 1975), Milano 1976; **Bettagno 1976**, pp. 85-95; **Nepi Scirè 1982**, p. 17, nota 164; **Perissa Torrini 1995**, pp. 392-397; ***Da Leonardo a Canaletto* 1999**, pp. 210-219; **Perissa Torrini 2010**, pp. 107-136.

48. Anton Maria Maragliano (Genova, 1664-1739) *Crocifisso* 1723

tecnica/materiali
scultura lignea policroma

dimensioni
305,3 × 159,5 cm (croce);
148 × 90 cm (Cristo)

provenienza
Sanremo (Imperia), santuario di Nostra Signora della Costa

collocazione
Sanremo (Imperia), santuario di Nostra Signora della Costa

scheda
Francesca De Cupis

restauro
Antonio Silvestri

con la direzione di Francesca De Cupis

Posto alla sommità del borgo della Pigna, il santuario di Nostra Signora della Costa, luogo di intensa devozione popolare per la presenza di una venerata immagine della Vergine, rappresenta una delle architetture barocche più significative di Sanremo e certamente quella di maggior impatto visivo, per l'imponenza della sua sagoma che domina dall'alto il panorama cittadino.
Documentato nel XV secolo come sede di una confraternita dedicata all'Assunta, l'edificio fu ricostruito all'inizio del Seicento e ultimato tra 1769 e 1770 con l'innalzamento della cupola progettata dell'architetto Domenico Belmonte. Tra la fine del Seicento e i primi trent'anni del secolo successivo si colloca il periodo di maggior fervore decorativo, promosso e sostenuto dalla famiglia Borea, la più eminente casata cittadina. Avviate nel 1699 con il rivestimento marmoreo del presbiterio grazie a un lascito di Gio Batta Borea, le opere di abbellimento dell'interno proseguono con accresciuto slancio per iniziativa del figlio, l'abate Pier Francesco, il quale completa i lavori della zona absidale, dona all'oratorio una serie di suppellettili in argento e promuove l'edificazione dell'altare del Crocifisso sul lato sinistro del transetto, dotandolo di un'immagine del Cristo scolpita in legno (**Bartoletti 1989**; **Bartoletti, Pazzini Paglieri 1995**, pp. 151-152; **Calvini 2007**). Nelle sue ultime volontà, dettate il 16 agosto 1726, egli non mancherà di rilevare di aver speso a beneficio dell'oratorio, oltre a quanto espressamente lasciato dal padre, «del suo proprio assai più»; e tutto ciò in virtù della speciale devozione della famiglia verso la «Beatissima Vergine della Costa, sempre stata prottetrice et avoccata particolare della Casa» (ASI, sez. di Sanremo, notaio Pietro Francesco Martini, filza 792, 16 agosto 1726).
Una puntuale rendicontazione dei costi sostenuti da Borea per l'altare del Crocifisso è riportata, alla data 2 giugno 1723, nel *Manoscritto Borea*, cronaca dei fatti sanremesi compilata in tempi diversi da alcuni membri della famiglia. La somma, va precisato, risulta spesa a beneficio della confraternita: il mancato accenno alla cappella nel dettagliatissimo testamento dell'abate porterebbe infatti a escludere



Prima del restauro, particolare del torace, spaccatura laterale



Prima del restauro, particolare del retro, sconnessioni dei masselli



Prima del restauro, particolare del torace, sbollature e abrasioni degli strati pittorici



Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante il restauro, particolare, fasi di pulitura

la sussistenza di uno specifico diritto di patronato. Su un ammontare complessivo di 2796 lire, 2000 risultano spese per i lavori in marmo affidati a «maestro Gaetano Solari», 137 per «rifare o sfondare la cappella», 699 «per fattura del Crocefisso fatto da Antonio Maria Maragliano compresa la sua croce ed ornamenti» (***Il manoscritto Borea* 1970**, p. 113). Le notizie riportate da questa fonte, quanto mai preziose per l'identificazione degli artisti coinvolti e per la datazione dell'opera, hanno trovato per ora parziale riscontro nella quietanza rilasciata da un intermediario di Borea a Gaetano Solaro in data 29 maggio 1723, mentre, per quanto riguarda il crocifisso, non ha avuto esito positivo il sondaggio condotto in passato sui fondi notarili sanremesi (**Bartoletti 1990**, p. 117, n. 82; **Sanguineti 2012**, p. 307, n. I.66). Stando a quanto si ricava dall'atto di pagamento, Solaro aveva siglato l'accordo per l'altare il 30 agosto 1721. Lo stesso giorno il marmoraro aveva ottenuto l'incarico per approntare i marmi della cappella di San Nicolò e Sant'Antonio da Padova, che i Borea detenevano nella chiesa di Santa Maria degli Angeli: se si confrontano oggi i due manufatti è nel secondo che meglio si legge la sua proposta stilistica improntata a un moderato barocchetto, oggi in parte alterata nell'altare del Crocifisso a causa di una serie di manomissioni intervenute sia nel paliotto che nell'alzata. Se il coinvolgimento della bottega genovese di Gaetano Solaro va letto nel senso di una continuità rispetto all'operato del padre Daniele, impegnato a Sanremo sullo scorcio del Seicento in una serie di importanti lavori, la chiamata di Maragliano rivela l'ambizione da parte dell'abate Borea, committente particolarmente attento a recepire le tendenze artistiche più aggiornate provenienti da Genova, a cercare quanto di meglio poteva offrire in quel momento il capoluogo genovese in fatto di scultura lignea. La scelta non poteva che ricadere sull'artista che ormai da un ventennio aveva conquistato una posizione di assoluta egemonia nella produzione di simulacri destinati a chiese e oratori, affermandosi grazie a un linguaggio raffinato e di immediata godibilità, che recepiva le suggestioni del barocco romano attraverso l'interpretazione datane dagli scultori del marmo e dai pittori genovesi a lui contemporanei, nel solco di Filippo Parodi e Domenico Piola (**Sanguineti 2012**, pp. 63-74).

Già dall'esame condotto in loco apparivano evidenti le gravissime condizioni di conservazione del crocifisso. La scultura, montata su una croce di larice lastronata in ebano, presentava una profonda spaccatura sul lato sinistro all'altezza del torace e un'evidente sconnessione del braccio. Altri gravi distacchi e deformazioni dei masselli si individuavano sul retro, in corrispondenza delle spalle. La superficie pittorica, fortemente annerita per le stratificazioni di deposito organico e nero fumo, appariva ricoperta di minuscole bolle



Durante il restauro, smontaggio parziale



Durante il restauro, particolare del perizoma, dopo la pulitura

di colore, maggiormente addensate sul fronte in corrispondenza del busto, e risultava compromessa da ampie escoriazioni che lasciavano a vista livelli pittorici sottostanti. Numerosi fori di sfarfallamento si concentravano sul capo, sulle braccia e su parte del perizoma.

Considerata la gravità dei danni strutturali si è deciso di procedere allo smontaggio parziale della scultura. L'operazione è stata preceduta da un'indagine radiografica che ha evidenziato la presenza di chiodature posizionate sul braccio sinistro e sulla sottostante porzione di busto allo scopo di riancorare le parti staccate.

La figura è risultata composta da un unico tronco pieno di legno di pero, tagliato orizzontalmente, al quale sono stati incollati i masselli che compongono le spalle, i muscoli sottostanti il cavo ascellare, le braccia, la testa e alcune porzioni del perizoma, elementi questi tutti realizzati in legno di tiglio e pertanto risultati maggiormente attaccati dai tarli. La tecnica di costruzione della scultura configura un'anomalia rispetto alla prassi maraglianesca – che prevede l'assemblaggio intorno al corpo centrale di una serie di tasselli limitatamente alle parti aggettanti –, in particolare per quanto riguarda l'inserimento di un elemento separato per le spalle, reso necessario dalle limitate misure in altezza del tronco principale, e la modalità con cui il blocco testa-collo si innesta sul busto e vi si sovrappone, delineando un profilo arcuato all'altezza delle clavicole. Una conformazione, questa, che sembra pensata per garantire un ancoraggio più stabile in vista delle diverse modificazioni che avrebbero avuto le due essenze nel tempo. Anche il mancato svuotamento da tergo del tronco, sovente adottato per assicurare maggiore stabilità, potrebbe essere legato all'utilizzo del pero, legno meno soggetto alle deformazioni rispetto ai più comunemente usati tiglio e pioppo (**Sanguineti 2012**, pp. 89-96; **Silvestri 2012**, pp. 458-459). In ogni caso, il suo impiego per una scultura destinata alla policromia rappresenta un'eccezione in ambito ligure, considerato che per la levigatezza delle sue superfici questa essenza viene preferibilmente ebanizzata o lasciata al naturale, come nel caso del bel crocifisso seicentesco dell'oratorio genovese di San Giacomo della Marina (segnalazione di Nino Silvestri).

Gli accorgimenti messi in opera da Maragliano non poterono comunque evitare la separazione dei masselli, che si verificò presumibilmente a seguito del distacco delle colle in occasione di un incendio occorso alla cappella nel 1831, evento al quale si può imputare anche il fenomeno di sbollatura rilevato sulla superficie pittorica (**Borea 1983**, p. 36).

L'intervento di restauro ha previsto, dopo la disinfestazione e il consolidamento, il reincollaggio delle parti distaccate; la scultura è stata quindi assicurata con morsetti da legno e cinture da trazione, in modo da recuperare in parte le deformazioni, trasferendo verso il retro il disavanzo non più ricomponibile. Queste operazioni hanno consentito il ripristino della corretta posizione del braccio sinistro, generando un disallineamento della mano rispetto alla posizione del chiodo rilevata sulla croce, indizio di una sua probabile sostituzione.

Originari sono invece risultati il titolo e i due canti in lamina metallica di cui sono state riportate in luce tracce dell'originale doratura. Decorati con motivi a volute e a conchiglia, questi ultimi presentano significative affinità con gli analoghi elementi in argento, datati 1726, che corredano il crocifisso di Maragliano dell'oratorio di San Giovanni Battista a Pieve di Teco (**Boggero, Simonetti 2007**, p. 325, n. 1; **Sanguineti 2012**, p. 95).

Per quanto riguarda gli strati pittorici, sono stati individuati due livelli sovrapposti di resine naturali, al di sotto delle quali si trovava una ridipintura a base di biacca soprammessa allo strato originale sottilissimo, composto, nelle parti



Dopo il restauro

di incarnato, da biacca con aggiunte di particelle di azzurrite e nero fumo. Altrettanto sottile è risultata la preparazione a base di gesso e colla che presentava una coloritura diversa, bianca per le parti in tiglio, più calda e tendente al giallo per quelle in pero, allo scopo evidentemente di uniformare le diverse tonalità dei due legni.

La pulitura della superficie pittorica ha riportato in luce l'originaria cromia che è risultata molto impoverita e abrasa specie nella parte frontale, a causa di precedenti drastici interventi. La reintegrazione pittorica è stata limitata al minimo, allo scopo di non interferire con l'aspetto a tratti evanescente della stesura originale.

Il restauro ha fornito inediti elementi sulla tecnica costruttiva maraglianesca, che potranno più puntualmente essere messi a confronto con i dati già a disposizione, allo scopo anche di verificare se e in che misura esistano delle variabili nei procedimenti operativi in rapporto alla cronologia delle opere (su questo tema dati interessanti sono emersi in occasione del recente convegno genovese dedicato alla scultura in legno policromo di età barocca, cfr. **Bartoletti, Mazzoni c.d.s.**).

La rimozione delle ridipinture ha permesso di recuperare le finezze del modellato che raggiunge esiti altissimi nell'anatomia del corpo del Cristo e nel trattamento del perizoma. Ne è risultata così confermata la piena autografia dell'opera, già sostenuta in sede critica: un dato non scontato dal momento che la sua esecuzione si colloca in una fase in cui inizia ad affiorare il ruolo degli aiuti di bottega, via via più consistente negli anni a venire (**Sanguineti 2012**, p. 307, n. I.66).

Il quieto abbandono del corpo e il volto reclinato, dalle tipiche sfere oculari sporgenti e dalle chiome sottilmente incise, conferiscono al simulacro un intenso patetismo privo tuttavia di accenti drammatici e ben rispondente alla sensibilità devozionale settecentesca «volta più ad una tenera commozione (gli "affetti devoti") per le sofferenze del Salvatore che alle severe ritualità penitenziali seicentesche» (**Franchini Guelfi 2014**, p. 222). L'immagine del Cristo morto si connota per una ponderata solennità, tratto che accomuna i crocifissi d'altare rispetto ai più movimentati simulacri a uso processionale. Tra questi, gli esemplari genovesi di Santa Maria delle Vigne, di San Bartolomeo degli Armeni e del santuario voltrese dell'Acquasanta, tutti collocati nel secondo decennio del Settecento, appaiono i più affini al crocifisso di Nostra Signora della Costa, nell'impianto generale e nel modo con cui è risolto il panneggio frastagliato del perizoma.

A Sanremo il nome di Maragliano è legato anche ad un altro crocifisso, il *Cristo spirante* che campeggia tuttora sull'altar maggiore della collegiata di San Siro, edificio che ospita anche una più tarda *Madonna del Rosario* recentemente riferita alla mano di un collaboratore del maestro (**Bartoletti, Pazzini Paglieri 1995**, p. 152; **Sanguineti 2012**, p. 305, n. I.64, p. 402, n. III.32). Al di là degli eventuali accertamenti sulla precedenza dei due simulacri – la cronologia del *Cristo* di San Siro oscilla tra 1722 e 1727 –, il crocifisso di Nostra Signora della Costa, per la sua qualità e certo anche per il prestigio del suo committente, sembra aver goduto in ambito locale di una maggiore considerazione, arrivando a conquistare una menzione particolare nella *Storia della città di Sanremo* di Girolamo Rossi, erudito ottocentesco non particolarmente appassionato di questioni figurative e per nulla amante dell'arte barocca (**Rossi 1867**, p. 46). Certo, i primi estimatori furono gli stessi confratelli dell'oratorio i quali, a distanza di dieci anni dall'arrivo del simulacro, affidarono a Maragliano la realizzazione di una grande macchina scultorea, comprensiva di sette figure dipinte a imitazione del marmo bianco, destinata allo spazio del presbiterio: ultimata nel 1737, essa rappresenta senza dubbio una delle imprese più ambiziose mai realizzate dall'artista (**Sanguineti 2012**, pp. 368-369).

Bibliografia

Rossi 1867, p. 46; **Giordano 1935**, p. 50; **Colmuto 1963**, pp. 215, 249, n. 13; ***Il manoscritto Borea* 1970**, p. 113; **Borea 1983**; **Bartoletti 1989**; **Bartoletti 1990**; **Bartoletti, Pazzini Paglieri 1995**; **Sanguineti 1998**, p. 178, n. 63; **Boggero, Simonetti 2007**; **Calvini 2007**; **Sanguineti 2012**; **Silvestri 2012**; **Franchini Guelfi 2014**.

49. Vincenzo Meucci
(Firenze, 1694-1766)
Apparizione della Madonna a sant'Andrea Corsini
1729-1731

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
189 × 139 cm

iscrizioni
a tergo: «GV°»
sul cartiglio retto da un angelo: «SERVUS MEUS ES TU ET IN TE GLORIA»

provenienza
Lastra a Signa (Firenze), chiesa di Santa Maria delle Selve

collocazione
Lastra a Signa (Firenze), chiesa di San Pietro a Porto di Mezzo (destinazione finale nel Museo di Arte Sacra di San Martino a Gangalandi)

scheda
Maria Pia Zaccheddu

restauro
Roberta Lapucci, Studio Art Centers International (strutturale), Techno-Rest-Art s.a.s. (estetico), Maurizio Spatafora (ritocco)

con la direzione di Maria Pia Zaccheddu

indagini
Emanuela Massa (Art Test, Firenze)

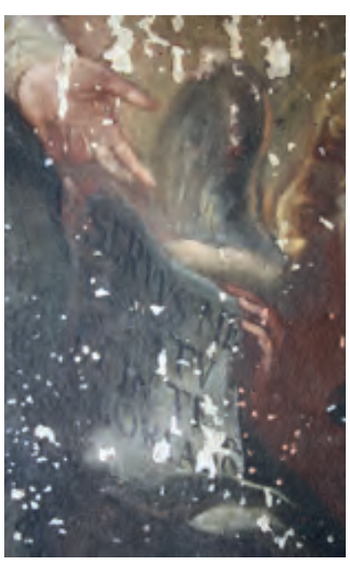
Dalla suggestiva chiesa di Santa Maria delle Selve, nella comunità del popolo di San Martino a Gangalandi, proviene il dipinto dell'*Apparizione della Madonna a sant'Andrea Corsini*.
Il miracolo si verificò durante la celebrazione della prima messa officiata nell'oratorio, annesso alla villa di Lastra a Signa, di proprietà di Giovanni e Francesco di Dardo del Pace. I due fratelli, di nobile e facoltosa famiglia fiorentina, possedevano una casa padronale, un oratorio e ampi appezzamenti di terreno a Gangalandi; beni che, con atto notarile del 22 marzo 1343 (1344 anno gregoriano), donarono ai frati carmelitani del convento di Firenze in seguito all'evento soprannaturale. Da carte documentarie risulta che i Del Pace, già in passato, avevano offerto la loro dimora ai frati carmelitani fiorentini desiderosi di ritirarsi in preghiera in un luogo lontano dai canglori della città. Fu così che il giovane Andrea Corsini (Firenze, 30 novembre 1301 - Fiesole, 6 gennaio 1374), schivo e morigerato, desideroso di stare lontano dai festeggiamenti per la propria ordinazione sacerdotale, vi celebrò la prima messa durante la quale gli apparve la Vergine, con il Figlio, che pronunciò le famose parole: «Servus meus es tu, quia elegi et ego in te». Eccezionale circostanza per la quale il convento delle Selve rimase indissolubilmente legato alla figura di Andrea e alla famiglia Corsini.
Il nobile casato, desideroso di omaggiare l'avo, oltre al ciclo di preziose decorazioni a opera di Luca Giordano nella cappella famigliare della chiesa del Carmine a Firenze, non trascurò, fino a tutto il secolo XVIII, di occuparsi del decoro della chiesa di Lastra a Signa. Molte cure e denari profuse il senatore Filippo di Lorenzo Corsini, che nel maggio del 1629, dopo solo un mese dalla proclamazione a santo di Andrea avvenuta il 22 aprile con atto pontificio di Urbano VIII, volle intervenire con una donazione di 200 scudi ai frati delle Selve, per ridonare dignità e decoro alla cripta caduta in disuso e assai trascurata. Nell'attestazione per l'avvenuta donazione rilasciata dal priore Pietro Antonio Lucatelli a Filippo Corsini, il frate si impegnava a far eseguire i lavori completi di ristrutturazione della cripta e ad «[...] adornare la cappella del Beato Andrea posta nel Convento delle Selve dove il d.o Beato disse la sua prima messa e l'apparve la Sant.ma Vergine [...] con fare un quadro a detto Altare» (Firenze, Archivio Corsini, Materie Diverse dal 1615 al 1630, Stanza V, Arm. A, filza VI, ins. 53).
Tuttavia, mentre i lavori architettonici ebbero uno svolgimento rapido, si evince, dall'analisi stilistica, che il dipinto fu realizzato solo nel secolo XVIII. In tal senso alcune delucidazioni ci pervengono da Innocenzo Rastrelli, priore delle Selve a più riprese fra il 1737 e il 1776, che nel suo *Libro di notizie per servire alla chiesa e al convento di Santa Maria delle Selve* (1778), manoscritto conservato nel convento del Carmine a Firenze, afferma, sulla base di dichiarazioni di testimonianze oculari non oltre specificate, che nella nicchia dell'altare agli inizi del Settecento era collocata una scultura in alabastro raffigurante la *Madonna con Bambino*, ma senza riportare ulteriori dettagli o date. Lacuna che richiederà indagini supplementari; così come ulteriori ricerche saranno necessarie per il periodo che include le soppressioni di Pietro Leopoldo del 1782-1786 e quelle napoleoniche del 1808-1810. Ulteriori indagini serviranno per accertare l'ubicazione del dipinto nel secolo XIX, mentre l'opera è documentata nel 1926 da Giuseppe Bacchi, che nella sua pubblicazione colloca il dipinto sull'altare della cripta (**Bacchi 1926**, pp. 3-26). Lo studioso attribuisce la tela al pittore Andrea Cigheri, realizzata nel 1803 quale copia di un dipinto commissionato a Luca Giordano (Napoli, 1634-1705) da parte della famiglia Corsini. Secondo Bacchi la tela del pittore napoletano fu rimossa per volere dei Corsini e sostituita con una copia, ma al riguardo si riscontrano alcune inesattezze: Cigheri era un semplice decoratore di pareti, mentre Luca Giordano lavorò per i Corsini nella cappella dedicata al santo nella chiesa del Carmine, oltre a realizzare per la famiglia alcuni dipinti che Ulderigo Medici menziona nel catalogo della Galleria Corsini del 1880 (**Medici 1880**, pp. 17, 20, 24, 25, 58, 92, 106). Si evince, pertanto, che se l'opera fosse stata portata dal convento a palazzo, avrebbe certamente avuto una menzione nel catalogo, mentre non risultano carte documentarie in favore di questa ipotesi presso la famiglia Corsini o nell'Archivio di Stato. La tela, dunque, era ancora nella cripta nel 1926, ma nel 1978, durante la ricognizione catalografica effettuata dalla Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici di Firenze, non se ne ha più riscontro. Si presuppone che sia stata spostata, per motivi conservativi vista l'insalubrità dell'ambiente, assieme ad altri dipinti conservati in sagrestia, nella vicina chiesa di San Pietro al Porto di Mezzo, assunta a parrocchia nel 1926 (**Righini 1961**, p. 283), fra l'ultima testimonianza di Giuseppe Bacchi del 1926 e il 1978, anno della catalogazione.
Il dipinto, attribuito alternativamente ad autore fiorentino del primo decennio del secolo XVIII o a Pier Dandini, presenta caratteri stilistici che ben si confanno a Vincenzo Meucci il quale, rientrato in patria nel 1721, fu ricercatissimo dalle famiglie altolocate toscane, dagli alti prelati e dagli ordini re-



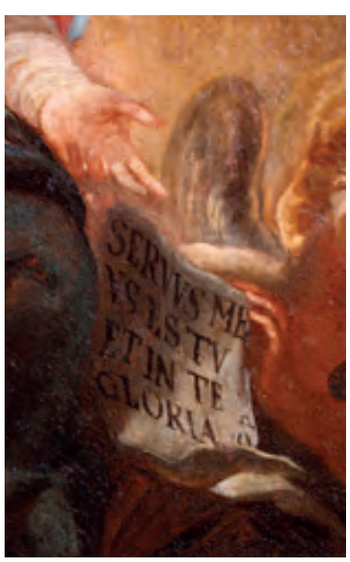
Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante il restauro, particolare con l'iscrizione sul cartiglio, pulitura e stuccatura



Durante il restauro, particolare con l'iscrizione sul cartiglio, dopo il ritocco pittorico

ligiosi. Fra questi anche i frati carmelitani della chiesa di Santa Lucia alla Castellina, a Quinto di Sesto Fiorentino, che nel 1726, come da documentazione pubblicata da Silvia Meloni (**Meloni 1967**, p. 3), gli commissionarono alcuni ovali con santi carmelitani per i dormitori del convento. Committenza reiterata nel 1731 con l'affresco della *Madonna del Carmine* nella parete di fondo del corridoio del dormitorio e la *Madonna del Rosario fra san Giuseppe e san Domenico* del 1732 per volere del frate Giuseppe Andrea Montini, che li volle collocare nell'omonima cappella della chiesa. Appare plausibile che con tali impegni, già dal 1726, il Nostro non si fosse fermato a Quinto, ma avesse colto l'occasione per varcare l'Arno e portarsi nel convento delle Selve. Tale supposizione è avallata dalle affinità che legavano i due conventi: entrambi facevano parte della riforma osservante dell'ordine carmelitano, con la costituzione della Congregazione Mantovana del 1442 che sosteneva il recupero dell'antica regola di povertà; entrambi nel primo quarto del XVIII secolo sostennero una riqualificazione degli ambienti e delle opere decorative presenti nei conventi e nelle annesse chiese; entrambi si servirono delle medesime maestranze e dei medesimi pittori quali Domenico Fabbroni, Giuseppe Brizzi, Giovanni Camillo Sagrestani, Vincenzo Brocchi, ma soprattutto Vincenzo Meucci, aiutato, dopo la metà del secolo, dai figli Carlo e Giuseppe.

Particolare rilievo ebbero proprio questi ultimi tre pittori. A Giuseppe, Gioia Romagnoli, nella chiesa delle Selve, assegna il dipinto *San Simone Stock che riceve lo scapolare dalla Madonna*, datandolo al 1758 (**Romagnoli 2005**, tav. 22), mentre Grazia Agostini l'attribuisce a Carlo (**Agostini 1978**, scheda n. 09-00101556) riprendendo Bacchi (**Bacchi 1926**, p. 19) che lo definì dalla composizione semplice, dalla costruzione nitida dei personaggi, dai colori chiari, dalla luce limpida e diffusa. Ben più complesso, ricco e articolato, da attribuirsi al capostipite Vincenzo, è il dipinto di *Sant'Andrea*, organizzato su vari piani compositivi, con una spiccata perpendicolarità in cui i personaggi si affollano e si intrecciano in uno spazio esiguo dal taglio trasversale. Andrea è inginocchiato ai piedi di un altare che con la sua forma rigorosa e compatta crea una cesura alla verticalità della composizione satura di angeli, cherubini e vaporose nuvole, in un vortice di sentimenti che si riassumono nel volto scavato dalla luce del santo, mentre si contrappone sulla sinistra una figura angelica avvolta in morbidi abiti. Figura, quest'ultima, dall'espressione trasognata, pacata, così da bilanciare il turbinio delle celesti creature, figura con in mano un turibolo, simbolo di devozione e di venerazione a Dio, di salvezza spirituale e di santificazione. L'opera è intrisa di un caldo cromatismo e di un vivace contrasto luministico che si propaga dall'alto della composizione e si espande a cascata sull'intera composizione.

Penetrare l'intrinseco valore artistico del dipinto esige la conoscenza del percorso di studi compiuti da Vincenzo, che fu allievo del fiorentino Sebastiano Galeotti (1675-1741) e successivamente del bolognese Giovan Gioseffo dal Sole (1654-1719). In seguito alla morte di quest'ultimo viaggiò per l'Italia settentrionale studiando i grandi maestri emiliani, veneti e lombardi. Da Galeotti apprese la capacità di creare complesse macchine sceniche, prediligendo forme tornite e strutture anatomiche salde. Dagli emiliani il rigore accademico, la vivida luce e i colori squillanti. Dai lombardi un linguaggio severo che si espresse tramite squarci di luce mistica che esplodono da profonde tenebre e avvolgono architetture e personaggi.

Con un simile bagaglio culturale, il Nostro tornò a Firenze nel 1721, protetto e aiutato economicamente da Giovan Battista Bartolini Salimbeni fino al 1737, anno della morte del marchese, che lo introdusse fra i nobili, compreso il futuro cardina-

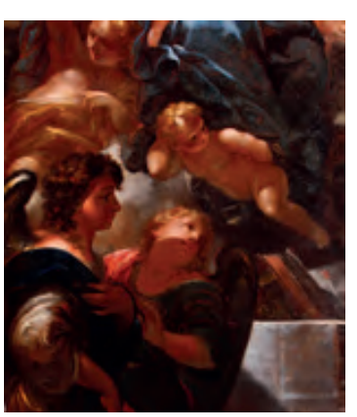
le Neri Corsini, che l'amò per il dipingere spigliato, la tavolozza gradevole, la rapidità e la versatilità del suo estro (**Lenzi Iacomelli 2014**, p. 7), la monumentalità della composizione, la correttezza del disegno, i preziosi effetti luministici, la pennellata salda, la varietà delle espressioni che rivelano con enfasi e passione le emozioni più profonde e i sentimenti più reconditi, evidenti soprattutto nelle opere da cavalletto. Opere e committenze di altissimo livello, come fu l'incarico di Anna Maria Luisa de' Medici, che gli commissionò una contemplativa *Santa Maria Maddalena penitente in meditazione* per la villa La Quiete del conservatorio delle Montalve del 1726, in cui i bruni della veste giocano con le scure rocce retrostanti e gli incarnati divengono colpi di luce avvolti in un segno pulito, compatto, definito. Del medesimo tenore e del medesimo periodo è la tela degli *Angeli recanti i simboli della Passione di Cristo* per la chiesa dell'Immacolata Concezione, commissionata dai frati minori cappuccini a Montughi. Di poco successivo, 1731, è il dipinto con il *Compianto sul Cristo morto con san Carlo Borromeo* della chiesa senese di San Giorgio, legato, si presume, alla committenza del cardinale Antonio Felice Zondadari, per il quale Meucci aveva affrescato parti del palazzo Chigi Zandadori nel 1731 (**Lenzi Iacomelli 2014**, p. 29). Pittore versatile, Vincenzo giocò fra due contrapposti poli narrativi: da un lato i luminosi affreschi celebrativi di santi e famiglie nobiliari, dall'altro le opere su cavalletto dalle appassionate e struggenti agiografie, avvolte in ombre profonde e mistiche luci dal tono cupo e drammatico, in cui il plasticismo dei corpi e i valori chiaroscurali gravano sulle emozioni e sugli stati d'animo più profondi. Caratteri che il Nostro conferma in questo dipinto inducendoci a porlo, stilisticamente, fra l'affresco senese di *San Crescenzio*, situato in uno dei pennacchi nella basilica di Santa Maria in Provenzano, e il *Compianto sul Cristo morto con Carlo Borromeo* nella chiesa di San Giorgio, entrambi a Siena. L'affresco di *San Crescenzio* è uno di quattro assegnati, oltre che a Vincenzo Meucci, datato 1726 e siglato «VM», a Giuseppe Nicola Nasini uno e al senese Galgano Perpignani gli ultimi due, commissionati dal rettore della chiesa, Ottavio Sansedoni, per onorare i quattro patroni della città. Nel *San Crescenzio* si notano derivazioni dall'*Assunzione della Vergine* di Carlo Cignani nella cappella della Madonna del Fuoco a Forlì (**Lenzi Iacomelli 2014**, p. 22), ultimata nel 1706 e che il giovane Vincenzo ebbe modo, durante il suo peregrinare artistico, di copiare. L'affresco alterna bianchi corpi a vesti dai toni terrosi, ombre e luci che plasmano corpi e volumi. Rilevante, per un raffronto con il dipinto in esame, i volti dei putti dal naso impertinente, dagli scuri occhi pungenti, dai corpi saldi e ben modellati, dai capelli scompigliati dal movimento. Con questo affresco il dipinto di Lastra a Signa condivide anche la grafia della sigla, pur differenziandosi nelle lettere che divengono «GV», monogramma che al momento risulta non attribuibile ad alcun artista dell'epoca. Del medesimo periodo è l'affresco della cappella di San Biagio nel Palazzo Arcivescovile di Siena, che rappresenta la *Madonna con il Bambino e i santi Vittore, Savino, Ansano e Crescenzio*, in cui si riscontra l'enfasi dei gesti dei protagonisti che accomuna le opere di questo periodo. Ancora del 1726 è la tela con *Angeli recanti i simboli della Passione di Cristo* nella chiesa dell'Immacolata Concezione di Montughi a Firenze, in cui l'anatomia degli angeli, il modellato dal vigore plastico, gli atteggiamenti e le ardite torsioni dei corpi riportano al dipinto delle Selve. Fra le opere assegnate a Vincenzo Meucci, il *Compianto sul Cristo morto con san Carlo Borromeo* nella chiesa di San Giorgio a Siena, databile al 1731, è il dipinto che con le Selve ha le maggiori affinità. Sono entrambe opere su cavalletto, tele di discrete dimensioni, sviluppate su com-



Prima del restauro, particolare, riflettografia a infrarossi



Prima del restauro, mancanze lungo il margine inferiore dell'opera



Durante il restauro, particolare con l'angelo che regge il turibolo, dopo il ritocco pittorico



Durante il restauro, retro, particolare con il monogramma, pulitura



Durante il restauro, pulitura



Durante il restauro, pulitura



Durante il restauro, velinatura



Durante il restauro, rimozione del vecchio telaio

posizioni diagonali, brune nelle ambientazioni, ma rischiarate da squarci di luce che illuminano volti e vesti facendoli prepotentemente emergere dall'oscurità. Estemporanea la pennellata che si sfalda sui volti dei santi e sugli angeli, dove tutto s'incanala nell'apoteosi del dramma umano del compianto sul Cristo morto, mentre si fa celebrativo sul tema della Vergine e il Bambino che si rivelano a sant'Andrea.

L'*Apparizione della Madonna a sant'Andrea Corsini* è emersa dall'oblio del tempo grazie all'indispensabile lavoro di restauro conservativo e dunque di valorizzazione, che ha permesso una corretta lettura dell'opera. Il primo passo è stato provvedere alle campagne diagnostiche a luce radente, agli ultravioletti (UV), agli infrarossi (IR), a seguito delle quali si è proceduto a un primo livello di pulitura della superficie pittorica che rivelava la presenza di sostanze oleo-resinose. L'operazione, effettuata mediante l'utilizzo di lampada agli ultravioletti per una rimozione controllata degli strati superficiali della vernice, era fondamentale al fine di consentire una perfetta adesione della carta giapponese per proteggere il fronte dell'opera durante il risanamento strutturale e la rintelatura, previa una completa ripulitura da polveri, colle, sostanze grasse. Stuccati e ricuciti gli strappi e i tagli, si è ricreata la tessitura della tela mediante l'applicazione di inserti, fissati con ponticelli di Beva film; successivamente si è proceduto alla foderatura mediante l'utilizzo della pasta fiorentina. Altresì è stato stabilito che il telaio ligneo, presente sull'opera, di vecchia fattura, svirgolato e fortemente attaccato da agenti xilofagi, non esercitava più un idoneo supporto ausiliario e per questo sorgeva la necessità di sostituirlo con un nuovo telaio, espandibile, in pino, e con due traverse a crociera. Eliminata la velinatura sul fronte dell'opera, si è proceduto al secondo livello di pulitura della superficie pittorica effettuata con agenti chelanti, neutralizzati con due lavaggi: il primo a base di acqua deionizzata ed etanolo, il secondo con ligroina, operazione assolta con il supporto della lampada agli UV. A seguire si è dato corso alla stuccatura delle lacune mediante l'utilizzo di gesso di Bologna pigmentato e colla di coniglio. La colorazione dello stucco è stata mantenuta più chiara e più fredda rispetto alla tonalità dell'area cromatica interessata, per facilitare le fasi successive di integrazione pittorica mediante la selezione cromatica con colori a vernice e con l'intento di un riordino visivo che non distogliesse l'attenzione dalle parti



Vincenzo Meucci, Gloria di san Crescenzo*, 1726, Siena, basilica di Santa Maria in Provenzano*



Dopo il restauro, particolare con sant'Andrea Corsini



Vincenzo Meucci, Compianto sul Cristo morto di san Carlo Borromeo*, 1731, Siena, chiesa di San Giorgio*

originali del dipinto, ma che le evidenziasse maggiormente evitando ogni atto di imitazione o di competizione. Compito assolto brillantemente dalla selezione cromatica, con lo scopo precipuo di un intervento che fosse riconoscibile a una visione ravvicinata, ma che non attirasse l'attenzione dello spettatore al punto d'essere recepita in anticipo rispetto all'originale. Il lavoro si è concluso con due mani di vernice a spruzzo, semilucide. Dunque, al restauro il merito d'aver recuperato tutto lo splendore delle forme e dei colori, della composizione e delle espressività psicologiche, valorizzandone a pieno l'alta qualità.

Bibliografia
Rastrelli 1778, ms; **Bacchi 1926**, p. 19; **Agostini 1978**, n. 09-00101556; **Romagnoli 2000**, pp. 50-53.

50. *Tre rilievi lignei dal Calvario di Banská Štiavnica*
(*L'addio di Gesù a sua Madre*; *Caifa condanna Gesù*; *Maria piange sul corpo senza vita di Gesù - Pietà*)
1744-1751

tecnica/materiali
intaglio su legno e policromia

dimensioni
300 × 250 cm ciascuno

provenienza
Repubblica Slovacca, Calvario di Banská Štiavnica, cappelle 1, 10, 23

collocazione
Repubblica Slovacca, Banská Štiavnica, Slovenské Banské Múzeum

scheda
Katarína Vošková

restauro
Ján Fečo

con la direzione della Soprintendenza ai Monumenti della Repubblica Slovacca, ufficio regionale di Banská Bystrica, Banská Štiavnica

Three wooden reliefs from the Calvary of Banská Štiavnica
(*Jesus Says Farewell to his Mother*; *Caiphas Condemns Jesus*; *Mary Weeps over Jesus' Body–Pietà*)
1744–1751

technique/materials
relief/wood and polychromy

dimensions
300 × 250 cm each

provenance
Slovak Republic, Calvary of Banská Štiavnica, Chapels 1, 10, 23

location
Slovak Republic, Banská Štiavnica, Slovenské Banské Múzeum

text
Katarína Vošková

restoration
Ján Fečo

under the direction of the Monuments Board of the Slovak Republic, regional office of Banská Bystrica, Banská Štiavnica

« INDICE GENERALE

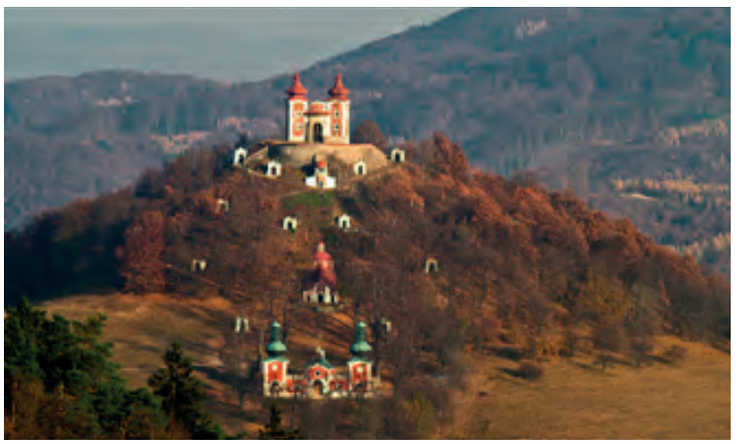
Dalla metà del XVIII secolo, Banská Štiavnica fu una delle principali libere città reali del regno d'Ungheria. Le favorevoli condizioni economiche assicurate dalla fiorente attività dell'industria mineraria garantirono uno sviluppo culturale senza precedenti, portando importanti cambiamenti nell'assetto della città e l'affermarsi di quegli aggiornati valori artistici a cui è legata la costruzione dello straordinario Monte Calvario.
Il Calvario di Banská Štiavnica, sorprendente complesso devozionale barocco e importante punto di attrazione per l'area, è annoverato fra i più pregevoli esempi di questo tipo di siti in Europa. La perfetta compenetrazione tra architettura, scultura, pittura e artigianato, in armonia con l'ambiente naturale circostante, trascina letteralmente il visitatore nella storia che dà vita alle scene dell'ultimo viaggio di Cristo: la Via Crucis.
Promotore della costruzione del Calvario fu il padre gesuita Franz Perger (1700-1771), il cui vivo entusiasmo contribuì a convincere gli abitanti della città a erigere un Calvario sulla sommità della collina Scharffenberg (Ostrý vrch). I suoi sforzi furono coronati da successo e il 14 settembre del 1744 fu posata la prima pietra della chiesa superiore. Il 14 settembre di sette anni dopo, nel 1751, vide il completamento e la consacrazione dell'intero complesso.
La concezione del complesso del Calvario travalica la cornice delle consuete interpretazioni della Via Crucis e delle sue quattordici stazioni. La struttura, l'impianto spaziale e il carattere delle scene raffigurate simboleggiano il messaggio della storia della redenzione in maniera originale, con generosità di dettagli ed elevata qualità artistica. La storia della *Passione* viene elaborata raggiungendo un carattere quasi teatrale, sottolineato dalla sua ambientazione nel circostante paesaggio naturale.
Il complesso architettonico è composto di diciassette stazioni, tre chiese – la chiesa inferiore, la Scala Santa e la chiesa superiore – oltre a ulteriori cappelle minori – *Ecce Homo*, *Sepolcro di Cristo* e i *Sette dolori di Maria* –. L'intero complesso beneficia sensibilmente della conformazione dell'ambiente naturale in cui è inserito, grazie anche alla sapiente piantumazione realizzata nel tempo.
Benché la costruzione del complesso del Calvario sia avvenuta al culmine del periodo barocco, la sua architettura rivela un impianto sobrio, privo di eccessi decorativi, permettendo così al pellegrino di immergersi nell'intensa esperienza intima della Passione. Il senso profondo del messaggio è accentuato dall'interpretazione realistica delle scene sotto forma di rilievi su grande scala e della scena finale della Crocifissione, composta da statue a grandezza naturale disposte davanti a uno sfondo di immagini dipinte.
Il promotore della costruzione del Calvario, il già citato padre Franz Perger, trasse ispirazione dai Calvari che aveva potuto vedere nei luoghi in cui lo avevano portato i suoi incarichi, quali i complessi di Hernals nei pressi di Vienna, di Graz-Austein e di Bratislava.
Il nome dell'architetto del complesso di Banská Štiavnica rimane a tutt'oggi sconosciuto.
L'impianto del Calvario è straordinario soprattutto per la sua ubicazione sulla sommità della collina Scharffenberg. Da un lato, il luogo doveva riflettere la posizione dell'originario Monte Calvario di Gerusalemme, ovvero rispettare la distanza dalla città; dall'altro, con la sua conformazione artistico-architettonica, doveva condurre il visitatore del XVIII secolo all'interno della drammatica storia delle ultime ore della vita di Cristo.
Il complesso devozionale offre specifiche visuali dalle diverse prospettive che si colgono dalla città, oltre che dalle colline vicine. In origine, il Calvario di Štiavnica, posto in un'area extra urbana, era collegato alla città da un percorso sinuoso fiancheggiato da tigli, con tre cappelle introduttive. Sfortunatamente, questa porzione venne distrutta negli anni settanta del Novecento, quando sull'area vennero realizzati nuovi edifici residenziali e una nuova strada.
La veduta dal monte Paradajs, sul lato opposto della città (a suo tempo preso in considerazione come possibile ubicazione alternativa del Calvario) evidenzia la composizione geometricamente precisa e simmetrica delle chiese, poste sul medesimo asse centrale, e del percorso a zigzag delle cappelle situate su entrambi i lati: sette cappelle con motivi della *Passione* sul lato sinistro (ascendenti rispetto al percorso di pellegrinaggio) e sette cappelle con motivi ripresi dai *Sette dolori di Maria* sul lato destro (discendenti). All'interno delle chiese, i temi sacri sono ripresi da sculture, rilievi e affreschi; nelle cappelle le scene sono realizzate per mezzo di rilievi lignei policromi con motivi particolari per ciascuna stazione della Via Crucis. La maggior parte dei rilievi lignei originali, risalenti alla metà del XVIII secolo, sopravvive tuttora. Due furono sostituiti nel XIX secolo da rilievi lignei e in pietra (stazione n. 10, *La fuga in Egitto*



Dopo il restauro, L'addio di Gesù a sua Madre
After restoration, Jesus Says Farewell to his Mother



Prima del restauro, L'addio di Gesù a sua Madre
Before restoration, Jesus Says Farewell to his Mother



Veduta panoramica del Calvario di Banská Štiavnica
View of Banská Štiavnica Calvary



Il Calvario di Banská Štiavnica in un'incisione del 1751
The Calvary of Banská Štiavnica Calvary in a 1751 engraving

e n. 24, *La deposizione di Cristo nel sepolcro*).
Gli storici dell'arte e gli archivisti continuano a scoprire nuove informazioni che contribuiscono a completare il 'mosaico' degli artisti che crearono questo straordinario Calvario barocco. Le notizie provengono da documenti d'archivio, annali cittadini, libri mastri gesuiti; tutte fonti disseminate negli archivi del Vaticano, di Esztergom in Ungheria, di Budapest, di Vienna ecc.
Rimane ancora incerta l'identità degli artisti coinvolti nell'intera opera. L'identificazione più sicura è quella dell'autore degli affreschi delle chiese, attribuiti ad Anton Schmidt (1713-1773), pittore viennese all'epoca residente a Banská Štiavnica e autore di altre pregevoli opere nella Slovacchia centrale.
Secondo il parere dello storico dell'arte Martin Čičo, Anton Schmidt potrebbe essere anche uno degli autori o co-autori dei rilievi lignei delle cappelle. Gli artefici delle sculture e degli altari all'interno delle chiese non sono stati ancora identificati. Nella sua monografia dedicata ai Calvari della Slovacchia (**Čičo, Kalinová, Paulusová 2002**), Čičo cita un solo scultore (Dionýz Ignác Stanetti) e alcuni artigiani locali quali Strum e J.M. Pfrimb. L'ipotesi che si debbano ad Anton Schmidt i rilievi delle cappelle è confermata anche dallo storico dell'arte Jozef **Medvecký** in una sua recente monografia (**2013**), nella quale vengono anche fornite nuove informazioni riguardanti i mecenati coinvolti nella costruzione del Calvario.
I gesuiti promossero la creazione di opere artistiche sostenute da contributi della collettività non solo a Banská Štiavnica, ma anche in altre città minerarie slovacche quali Banská Bystrica, Kremnica e Krupina, dove si trovano opere rese possibili dalle generose donazioni fatte da personaggi benestanti, compagnie minerarie e consigli cittadini. Anche in questo specifico caso, la costruzione del Calvario fu resa possibile grazie alle donazioni di singoli benefattori e di famiglie facoltose di Banská Štiavnica, commemorati dai rispettivi stemmi sulle facciate delle singole cappelle.
Attorno al 1723, l'Ufficio Minerario di Banská Štiavnica era diretto da un giovane tirolese, Joseph Andreas Wenzel, barone di Sternbach. L'ufficio minerario fu uno dei più attivi patrocinatori artistici dell'epoca e



Durante il restauro, L'addio di Gesù a sua Madre*, rimozione degli strati di colore aggiunti nei precedenti interventi*
During restoration, Jesus Says Farewell to his Mother*, removal of colour layers added during previous restorations*



Durante il restauro, L'addio di Gesù a sua Madre*, ritocco pittorico*
During restoration, Jesus Says Farewell to his Mother*, retouching of the original polychrome*



Durante il restauro, L'addio di Gesù a sua Madre*, rinforzo locale del legno per mezzo di soluzione a base di toluene*
During restoration, Jesus Says Farewell to his Mother*, local consolidation of wodden surface by means of a tolvene-based solution*

Wenzel favorì gli artisti della propria patria, il Tirolo. Nella regione mineraria ungherese (l'attuale Slovacchia centrale), artisti di fama quali il citato Anton Schmidt si stabilirono a Banská Štiavnica. Fra gli altri, figuravano lo scultore Michael Anton Räsner e in seguito il figlio Franz Anton Räsner – autori della *Colonna dell'Immacolata* nel centro di Banská Štiavnica – che stabilirono la propria residenza nella vicina Kremnica. Con ogni probabilità lavorarono anche alle sculture della chiesa superiore del Calvario. A partire dal 1746, anche uno dei principali scultori del complesso, Dionýz Ignác Stanetti, originario della Boemia, si stabilì a Kremnica. Grazie ai rilievi in pietra degli stemmi disposti sull'arco di entrata di ciascuna cappella, oggi è possibile identificare i mecenati che resero possibile la costruzione delle cappelle del Calvario.

Nell'attuale progetto di restauro, sono stati restaurati i rilievi lignei di tre cappelle, la cui costruzione fu sostenuta dai seguenti benefattori:
– cappella n. 1, *L'addio di Gesù a sua Madre*: i mecenati furono i minatori della miniera di San Michele, noti nel XVIII per il loro sostegno alle chiese di Banská Štiavnica;
– cappella n. 10, *Caifa condanna Gesù*: fu costruita con l'elargizione di Karl Lorberer, cittadino e membro del consiglio municipale;
– cappella n. 23, *Maria piange sul corpo senza vita di Gesù - Pietà*: fu resa possibile grazie al sostegno dell'imperatore Francesco I di Lorena il quale visitò il Calvario il 6 giugno 1751, giorno della Santissima Trinità.
Le pale con i rilievi lignei barocchi sono composti di tre parti: il rilievo originario vero e proprio, raffigurante la scena di ciascuna stazione, il basamento inferiore con una tavola recante un'iscrizione in tedesco e in slovacco arcaico, e una cornice semicircolare superiore con un'iscrizione in ungherese. Sfortunatamente, non tutte le pale si sono preservate nella loro interezza, né si è conservata la documentazione che avrebbe aiutato a rivelare il contenuto delle iscrizioni. Sulle tavole inferiori del basamento i testi sono scritti in lettere nere su sfondo bianco. I testi in ungherese sopra la scena principale sono brani del Nuovo Testamento; i testi inferiori in tedesco e in slovacco sono invece brevi preghiere.
Le preghiere in tre lingue attorno ai rilievi originali barocchi rappresentano tre nazionalità – slovacca, tedesca e ungherese – che nei secoli XVIII



Copia in resina epossidica, L'addio di Gesù a sua Madre
Epoxy resin copy, Jesus Says Farewell to his Mother



Copia in resina epossidica, L'addio di Gesù a sua Madre*, particolare*
Epoxy resin copy, Jesus Says Farewell to his Mother*, detail*

e XIX convivevano e si rispettavano. In alcuni casi, le iscrizioni più tarde sono scomparse, rivelando gli originali testi barocchi. Questi non sono stati ancora analizzati, ma riteniamo che le future operazioni di restauro daranno l'opportunità di indagarli adeguatamente.

Si ritiene che le intere cornici che contornano i tre rilievi in questione siano un'aggiunta ottocentesca.

L'attuale stato di conservazione del Calvario di Banská Štiavnica sembra ancora risentire dell'influenza del suo recente passato, contrassegnato dal disinteresse della collettività nei confronti di uno dei più preziosi monumenti barocchi della Repubblica Slovacca. Negli ultimi due decenni del XX secolo, il Calvario è stato vittima dell'umana ignoranza, dell'indifferenza e della violenza. La grande maggioranza delle sculture e delle reliquie sacre è stata trafugata e gli edifici e gli arredi distrutti per opera di vandali. Il bilancio della perdita in termini di valore storico e culturale è incalcolabile. Nel 2004, a seguito di un'ennesima incursione vandalica, gli elementi originali delle decorazioni del Calvario – i rilievi lignei delle cappelle e le sculture delle chiese – furono gradualmente trasferiti in luogo sicuro, senza che però che ci fosse, fino al 2007, una strategia unificata per la loro protezione e l'adeguata esposizione. Questo ha ispirato la mostra intitolata *Calvary in Asylum*, allestita negli spazi espositivi del Museo minerario slovacco nel Castello di Banská Štiavnica.

I rilievi barocchi sono stati rimossi dalle cappelle e dalle chiese per assicurarne la salvaguardia, e al loro posto furono installate riproduzioni fotografiche ad alta risoluzione. Negli ultimi vent'anni, alcuni dei rilievi lignei originali sono stati restaurati con l'intenzione di reinstallarli nelle cappelle originarie, una volta risolti i problemi legati all'umidità. Pertanto, l'attuale strategia di conservazione delle sculture e dei rilievi del Calvario prevede il restauro graduale dei manufatti originali al fine di esporli al pubblico nello spazio museale della città, e la collocazione nelle cappelle di copie.

Il 2007 ha rappresentato una svolta nel destino del Calvario di Banská Štiavnica. Grazie alle iniziative di volontari locali, il Calvario è entrato a far parte dell'elenco dei 100 siti più a rischio stilato dal World Monuments Fund di New York, suscitando un forte impatto nella comunità locale e motivando la popolazione a intraprendere nuovi passi per salvare e riabilitare questo luogo. Il 2008 ha visto nascere la Fondazione *The Calvary Fund*, che fin dall'esordio si è incaricata della sistematica conservazione del monumento e cura l'adeguata salvaguardia e valorizzazione del Calvario. *The Calvary Fund* prosegue l'antica serie di attività per la manutenzione e tutela del sito in origine portate avanti dall'organizzazione creata dallo stesso fondatore dell'opera, il padre gesuita Franz Perger. Questa associazione, nata nel 1751 al termine della costruzione del complesso, rimase attiva fino al 1951, quando fu sciolta dal regime comunista.

Il complesso artistico-architettonico del Calvario di Banská Štiavnica occupa un posto molto importante nella storia dell'arte slovacca e, senza dubbio, il suo valore culturale si estende ben oltre i confini del Paese. Il complesso del Calvario è uno degli esempi più notevoli di architettura sacra barocca in Europa ed è entrato a far parte della rete di Calvari e Monti Sacri catalogati nel 2001 dall'Istituto Geografico De Agostini italiano (*Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi Devozionali europei*).

Il Calvario continua a essere oggetto di molti studi, tesi, progetti di laurea, seminari, convegni, monografie che si pongono come obiettivo di ricostruirne la storia e gettare nuova luce sulle circostanze della sua creazione.

Bibliography

Atlante dei Sacri Monti **2001**; **Čičo, Kalinová, Paulusová** *et al.* **2002**; **Szilágyi 2007**; ***The Calvary*** **2008**; **Medvecký 2013**; **Vošková 2014**.



Dopo il restauro, Caifa condanna Gesù
After restoration, Caiphas Condemns Jesus



Prima del restauro, Caifa condanna Gesù
Before restoration, Caiphas Condemns Jesus



Durante il restauro, Caifa condanna Gesù*, rimozione dello strato di silicone dalla superficie originale*
During restoration, Caiphas Condemns Jesus*, removal of silicone layer from relief*

English version

Banská Štiavnica was one of the principal royal free cities in the Kingdom of Hungary from the mid eighteenth century onwards. The favourable economic conditions resulting from the flourishing mining industry generated unprecedented cultural development, and brought significant changes to the city's structure and the establishment of those artistic values with which the erection of the extraordinary Mount Calvary is associated.

The Calvary of Banská Štiavnica, a magnificent devotional Baroque complex and point of attraction for the area, is among the finest sites of this type in Europe. A perfect marriage of architecture, sculpture, painting and crafts, in harmony with the surrounding natural environment, it literally draws the visitor into the story that gives life to the scenes from Christ's last journey: the Way of the Cross.

The driving force behind the construction of the Calvary was the Jesuit priest Franz Perger (1700–1771), whose great enthusiasm contributed to convincing the inhabitants to erect a Calvary on the summit of Ostry vrch (or the Sharp Hill). His efforts were crowned with success and on September 14, 1744 the first stone of the Upper Church was laid. The entire complex was completed and consecrated seven years later, on September 14, 1751.

The Calvary complex conception goes beyond the paradigms of the traditional interpretations of the Via Crucis and of its fourteen Stations of the Cross. The structure, spatial arrangement, and the highly detailed scenes depict the history of redemption in an original manner with superb artistry. The *Passion* story unfolds with the achievement of an almost theatrical character, highlighted by its setting in the surrounding natural landscape.

The architectural complex is composed of seventeen stations and three churches – the Lower Church, the Holy Steps, and the Upper Church – as well as three additional chapels: *Ecce Homo*, *Jesus' Tomb*, and *The Seven Sorrows of Mary*. The entire complex benefits enormously from the conformation of the natural environment into which it is set, also thanks to the wonderful planting carried out over time.

Though the construction of the Calvary complex took place at the peak of the Baroque period, its architecture is sober, without decorative excesses, thereby allowing pilgrims to immerse themselves in the intense intimate experience of the Passion. The profound sense of the message is accentuated by the



Copia in resina epossidica, Caifa condanna Gesù
Epoxy resin copy, Caiphas Condemns Jesus



Durante il restauro, Caifa condanna Gesù*, ritocco pittorico*
During restoration, Caiphas Condemns Jesus*, colour retouching*

realistic, monumental reliefs and by the culminating crucifixion scene composed of life-size statues arranged against a background of painted images.

The force behind the erection of the Calvary, the priest Franz Perger mentioned above, drew his inspiration from the monuments he had admired at Hernals near Vienna, in Graz-Austein, and in Bratislava, where his duties had taken him. The name of the architect of the Banská Štiavnica complex remains unknown to this day. The layout of the Calvary is rendered all the more extraordinary by its location at the top of the Sharp Hill. On the one hand the place was to reflect the position of the original Mount Calvary in Jerusalem, respect the distance from the town in other words. On the other hand, its artistic-architectonic impact was intended to draw eighteenth-century visitors into the heart of the dramatic story of the Virgin Mary and Christ's last hours. Different perspectives of the devotional complex can be caught from the town, as well as from the nearby hills. The Štiavnica Calvary, originally located in an extra-urban area, was linked to the town by a winding path flanked by lime trees, with three introductory chapels. Unfortunately this section was destroyed during the nineteen-seventies, when new residential buildings and a new road were constructed on the area.

The view from Mount Paradajs, from the other side of the town (considered as a possible alternative location for the Calvary) reveals the geometrically precise and symmetrical composition of the churches, located along the same mid axis, and of the zig-zagging path of the chapels situated on both sides: seven chapels with *Passion* motifs on the left-hand side (ascending) and seven chapels with motifs taken from the *Seven Sorrows of Mary* on the right. The sacred subjects inside the churches are depicted by sculptures, reliefs, and frescos; the scenes in the chapels are made of wooden polychrome reliefs, with specific motifs for each section of the Via Crucis. Most of the original wooden reliefs, dating from the mid-1750s, still survive. Two were replaced in the nineteenth century by wooden and stone reliefs (station no. 10, *The Flight into Egypt*, and no. 24, *The Deposition of Christ in the Sepulchre*).

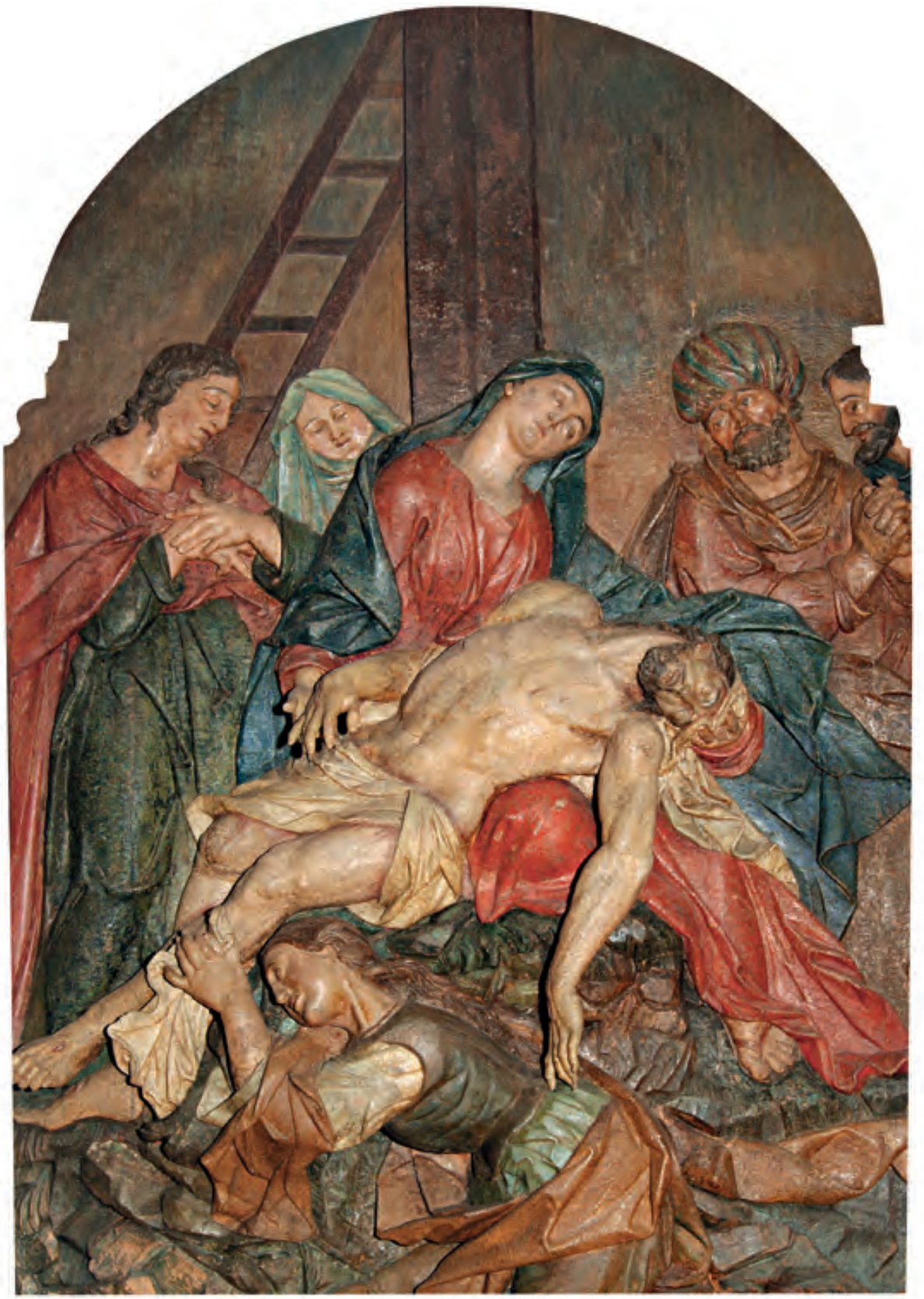
Art historians and archivists continue to discover new details that help to complete the 'mosaic' of artists who created this extraordinary Baroque Calvary. These sources are preserved in various archives, such as those of the Vatican, of Esztergom in Hungary, of Budapest, and of Vienna, and include documents, town annals, and Jesuit ledgers.

The identity of the artists involved in the entire work remains uncertain. The most reliable identification is that of the creator of the frescos in the churches, Anton Schmidt (1713–1773), a Viennese painter who lived in Banská Štiavnica and completed other fine works in central Slovakia.

In the opinion of the art historian Martin Čičo, Anton Schmidt may have been one of the authors or co-authors of the wooden reliefs in the chapels. The craftsmen behind the sculptures and altars in the churches have not yet been identified. In the 2002 monography dedicated to the Calvaries of Slovakia (*Kalvárie a krížové cesty na Slovensku*), Čičo mentions only one sculptor (Dionýz Ignác Stanetti) and a few local craftsmen such as Strum and J.M. Pfrimb. The hypothesis that the reliefs in the chapels are the work of Anton Schmidt has been confirmed by the art historian Jozef Medvecký in his recent monography (2013) which also provides fresh information on the benefactors involved in building the Calvary.

The Jesuits promoted the creation of artistic works supported by contributions from the community not only in Banská Štiavnica, but also in other Slovakian mining towns such as Banská Bystrica, Kremnica, and Krupina, which benefited from the donations of wealthy personalities, mining companies, and town councils. In this specific case as well, the construction of the Calvary was funded by the donations of individual benefactors and wealthy Banská Štiavnica families, commemorated by the respective coats of arms on the façades of the individual chapels.

Around 1723, the Banská Štiavni-



Dopo il restauro, Maria piange sul corpo senza vita di Gesù - Pietà
After restoration, Mary Weeps over Jesus' Body–Pietà



Prima del restauro, Maria piange sul corpo senza vita di Gesù - Pietà
Before restoration, Mary Weeps over Jesus' Body–Pietà



Copia in resina epossidica, Maria piange sul corpo senza vita di Gesù - Pietà
Epoxy resin copy, Mary Weeps over Jesus' Body – Pietà

ca Mining Office was headed by a young Tyrolese man, Joseph Andreas Wenzel, Baron of Sternbach. The Mining Office was one of the most active patrons of the arts at the time and Wenzel supported artists from his own homeland, the Tyrol. Renowned artists such as Anton Schmid, mentioned above, settled in the Hungarian mining region (central Slovakia today) in Banská Štiavnica. Among others were the sculptor Michael Anton Räsner, later followed by his son, Franz Anton Räsner – creators of the Column of the Immaculate Virgin in Banská Štiavnica – who set up home in nearby Kremnica. It is highly probable that they also worked on the sculptures in the Upper Church. Starting from 1746, one of the main sculptors of the complex, Dionýz Ignác Stanetti, originally from Bohemia, settled in Kremnica as well.

Thanks to the stone reliefs of the coats of arms displayed on the arches of each chapel it is possible to identify the benefactors who made the construction of the Calvary chapels possible.

The restoration project has included the wooden reliefs of three chapels whose construction was supported by the following benefactors:

– chapel no. 1, *Jesus Says Farewell to his Mother*: the miners of the mine of St. Michael, renowned in the eighteenth century for their support of the churches of Banská Štiavnica;

– chapel no. 10, *Caiphas Condemns Jesus*: Karl Lorberer, townsman and member of the local council;

– chapel no. 23, *Maria Weeps over Jesus' Body–Pietà*: Emperor Francis I, Duke of Lorraine, who visited the Calvary on June 6, 1751, the Feast of the Holy Trinity.

The Baroque reliefs are composed of three parts: the original relief proper, depicting the scene of each station; the base, bearing an inscription in German and in old Slovak; a semi-circular top frame with an inscription in Hungarian. Unfortunately not all the reliefs have remained intact nor has the documentation that would have clarified the content of the inscriptions been conserved. The texts on the base panels are written in black letters on a white background. The texts in Hungarian above the scenes are passages from the New Testament while the texts at the bottom, in German and Slovak, are short prayers.

The prayers in three languages around the original Baroque reliefs represent the three nationalities – Slovak, German, and Hungarian – who lived side by side in mutual



Copia in resina epossidica, Maria piange sul corpo senza vita di Gesù - Pietà, *particolare*
Epoxy resin copy, Mary Weeps over Jesus' Body–Pietà, *detail*



Durante il restauro, Maria piange sul corpo senza vita di Gesù - Pietà, *preparazione del bassorilievo per l'applicazione dello strato di silicone*
During restoration, Mary Weeps over Jesus' Body–Pietà, *preparation of relief before applying silicone layer*

respect during the eigtheenth and nineteenth centuries. The later inscriptions have disappeared in some cases to reveal the original Baroque texts. These have still not been analysed but it is believed that future restoration will provide occasions for investigating them adequately.

The entire frames that surround the three reliefs in question are presumably a nineteenth-century addition.

The current state of conservation of the Calvary of Banská Štiavnica still reveals the effects of its recent past, marked by public disinterest in one of the Slovak Republic's most precious Baroque monuments. The Calvary was the victim of human ignorance, indifference, and violence during the last two decades of the twentieth century. Most of the sculptures and sacred relics were stolen and the buildings and furnishings destroyed by vandals. The balance of the loss in terms of historical and cultural value is incalculable. In 2004, following the umpteenth attack by vandals, the original decorative elements of the Calvary – the wooden reliefs in the chapels and the sculptures of the churches – were gradually transferred to a place of safety but there was no unified strategy for their protection and adequate display until 2007. This inspired the exhibition entitled *Calvary in Asylum* staged in the exhibition spaces of the Slovak Mining Museum in the Castle of Banská Štiavnica.

The Baroque reliefs were removed from the chapels and churches in order to guarantee their protection and Hi-Res photographic reproductions were installed in their place. Over the last twenty years some of the original wooden reliefs were restored with the intention of reinstalling them in their original chapels once the problems associated with damp have been solved. The current conservation strategy for the sculptures and reliefs of the Calvary therefore envisages the gradual restoration of the original artefacts in order to exhibit them to the public in the city's museum space, and placing copies of them in the chapels.

2007 marked a turning point in the fate of the Calvary of Banská Štiavnica. Thanks to the initiatives of local volunteers the Calvary was added to the list of the 100 sites most at risk drawn up by the World Monuments Fund in New York. This had a great impact on and motivated the local community to take new steps to save and reinstate this monument. A foundation, *The Calvary Fund*, was established in 2008 and right from the beginning was charged with the systematic conservation of the monument. *The Calvary Fund* is responsible for the adequate protection and development of the Calvary and continues the maintenance and protection activities originally carried out by the organization established by the founder of the complex, the Jesuit priest Franz Perger. Established in 1751, after the construction of the complex, it remained active until 1951 when it was wound up by the communist regime.

The artistic-architectural complex of the Calvary of Banská Štiavnica occupies a very important place in the history of Slovak art and its cultural value unquestionably extends well beyond the country's borders. The Calvary complex is one of the most notable examples of sacred Baroque architecture in Europe and is included in the Istituto Geografico De Agostini's *Atlas of Holy Mountains, Calvaries and devotional complexes in Europe* published in 2001. The Calvary continues to be the subject of many studies, theses, degree projects, seminars, conventions, and monographs aimed at reconstructing its history and throwing light on the circumstances surrounding its construction.

Bibliography

Atlante dei Sacri Monti 2001; Čičo, Kalinová, Paulusová *et al.* 2002; Szilágyi 2007; *The Calvary* 2008; Medvecký 2013; Vošková 2014.

51. Gaetano Gandolfi
(San Matteo della Decima, ora San Giovanni in Persiceto, Bologna, 1734 - Bologna, 1802)
Martirio di san Pantaleone e san Giorgio e il drago
1782

tecnica/materiali
tempera su tela

dimensioni
332 × 209 cm

iscrizioni
in basso a sinistra: «Cajet(anus) Candolphus | Bononi(ae) 1782 | A(nno) C(hristi)»

provenienza
Napoli, Monumento Nazionale dei Girolamini, chiesa, cappella dei Santi Pantaleone e Giorgio

collocazione
Napoli, Monumento Nazionale dei Girolamini, chiesa, cappella dei Santi Pantaleone e Giorgio

scheda
Giuseppe Porzio, Sergio Liguori

restauro
Alfa Restauri s.n.c.
di Simone Colalucci & C.

con la direzione di Sergio Liguori

indagini diagnostiche
Claudio Falcucci

« INDICE GENERALE

Il dipinto, collocato sul primo altare a sinistra (*in cornu evangelii*) dell'Oratorio dei Girolamini, raffigura i due santi titolari della cappella, Pantaleone e Giorgio, dei quali – con una soluzione del tutto originale – combina in un'unica scena i momenti salienti delle rispettive agiografie, il martirio dell'uno per decapitazione e la più familiare lotta contro il drago del secondo. Dal punto di vista compositivo, tale schema appare come una traduzione in chiave sacra dell'iconografia classica di Perseo che libera Andromeda (Ov. *Met.*, IV, 663-752) e della sua variante rinascimentale con Ruggiero che salva Angelica, tratta dal canto decimo dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e ispirata al medesimo testo ovidiano.
Secondo gli scrittori ottocenteschi, la singolare cointitolazione dell'altare a Pantaleone e a Giorgio (entrambi martirizzati a Nicomedia al principio del IV secolo) trasmetterebbe la «memoria di due chiese dedicate ai medesimi santi, che già esistevano nel sito ove s'estende ora la piazza che sta avanti la chiesa» dei Girolamini (**D'Afflitto 1834**, I, p. 107; inoltre **D'Aloe 1835-1838**, I, 1835, pp. 115-116, nota; **Galante 1872**, p. 188); della cappella, però, già di patronato Di Simone, le principali guide cittadine precedenti alla *Descrizione* di **Sigismondo (1788)** ricordano la dedica al solo Pantaleone, segnalandovi un perduto *Martirio del santo* dello stanzionesco Giuseppe Marullo (**De Lellis** [circa **1654-1688**], I, c. 197*r-v*; **Celano 1692**, II, p. 95; **Parrino 1700**, I, p. 376), che dovette essere rimpiazzato appunto dall'attuale pala. Della fase seicentesca della decorazione pittorica restano, verosimilmente, le tele laterali con l'*Angelo custode* e l'*Immagine di san Domenico portata a Soriano*, per tradizione assegnate a Cesare Fracanzano ma *ad evidentiam* di Santillo Sannino (un altro stanzionesco assai prossimo a Marullo), a loro volta sormontate dalle immagini dei *Santi Cosma* e *Damiano* di Giovan Battista Beinaschi.
Non è inoltre da trascurare come Pantaleone fosse particolarmente venerato anche a Santa Maria in Vallicella a Roma, ovvero nella chiesa madre della congregazione degli oratoriani, che del martire orientale conserva tuttora la prodigiosa reliquia del sangue.
Il dipinto, per unanime consenso delle fonti e della critica, si pone tra i vertici della maturità di Gaetano Gandolfi, tra le figure più alte del Settecento pittorico italiano. La firma e la data (1782), rivelate dal restauro, confermano le informazioni già in nostro possesso: più precisamente, il quadro dovette essere compiuto entro l'ottobre dello stesso anno, stando alla coeva testimonianza dell'erudito Marcello Oretti, che lo vide ancora presso lo studio del pittore, e al libro dei conti della congregazione napoletana (la nota è trascritta in **Bagni 1992**; il documento è ancora inaccessibile dopo le tristi vicende del sacco della Biblioteca dei Girolamini, ancora sotto sequestro giudiziario). Si tratta dunque di uno dei primi



Prima del restauro



Dopo il restauro





Prima e dopo il restauro, particolare con san Pantaleone

lavori eseguiti da Gaetano, ormai protagonista dell'ambiente artistico felsineo, dopo la morte, nel 1781, del fratello maggiore Ubaldo: «opera colta e studiatissima [in cui il maestro] abbandona, definitivamente, le calde atmosfere, i toni sensuosi del colore prediletti in gioventù; risponde alle sollecitazioni della grammatica neoclassica, unico pittore in Bologna in grado di intenderne la portata, pur non potendo, artista di una generazione in declino, adottarne il dettato» (**Biagi Maino 1990**).
Se non è al momento possibile precisare le circostanze della commissione (**Bagni 1992**, verosimilmente sulla base delle carte dei Girolamini, l'attribuisce al filippino Andrea Micheli con la mediazione dei padri di Bologna), il capolavoro di Gandolfi, pur restando una presenza più unica che rara nel patrimonio artistico meridionale, risulta coerente con la tradizione di gusto filo-emiliano che caratterizza la decorazione pittorica dell'Oratorio di Napoli, rappresentata – come è noto – da cospicui esempi della produzione di Guido Reni e di Giovan Francesco Gessi (sull'argomento cfr. **Zezza 2010**, pp. 88-92).
Ad onta della sua qualità, la tela non ha finora ricevuto a livello locale la giusta attenzione da parte degli studi, condividendo in questo senso la sorte di molti testi figurativi estranei alla cultura napoletana; è del resto significativo che il notevole e fedele modelletto preparatorio di collezione privata sia stato, fino a questo momento, meglio illustrato dell'opera finale (**Bagni 1992**, p. 313, n. 297; **Biagi Maino 1995**, p. 383, n. 142, fig. 163; Fototeca Zeri, inv. 132570).
G.P.

Il dipinto, a un primo esame visivo e frontale nella sua nicchia, in una posizione che non consentiva pertanto una perfetta e completa verifica dello stato di conservazione, si presentava diffusamente offuscato a causa di uno spesso strato di fissativi alterati e di polveri grasse compattate che falsavano la percezione della cromia originale; inoltre, soprattutto lungo i margini verticali, spiccavano vistose colature riconducibili certamente al dilavamento di acque meteoriche; la pala, infatti, rimossa in data imprecisata dal suo altare assieme agli altri arredi mobili della navata sinistra della chiesa (cfr. la scheda ministeriale OA 15/00556493 del 2001) e ricollocatavi solo nel 2012, era stata posizionata nell'angolo destro della sagrestia, dove ancora oggi sono appunto evidenti tracce di infiltrazioni dal soffitto.
La tela esibiva in basso a sinistra una lacerazione da bruciatura, provocata con ogni probabilità da una candela, nonché deformazioni agli angoli e un diffuso detensionamento. Dalle

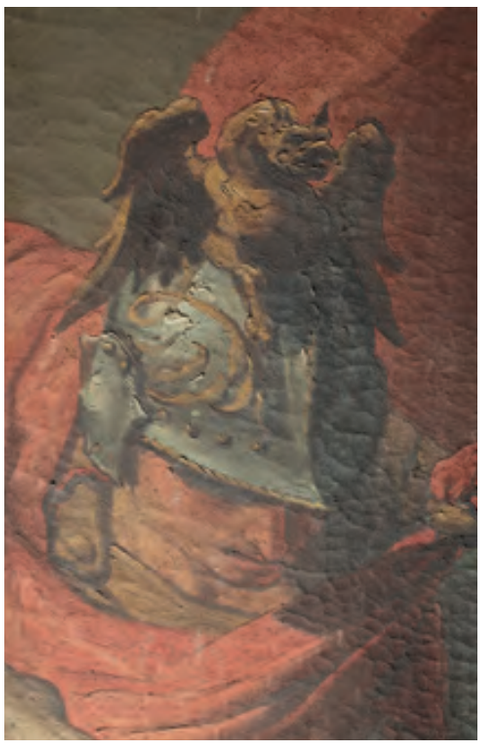


Gaetano Gandolfi, modelletto per il Martirio di san Pantaleone e di san Giorgio e il drago*, 1782 ca, ubicazione ignota*



Prima del restauro, telaio originale

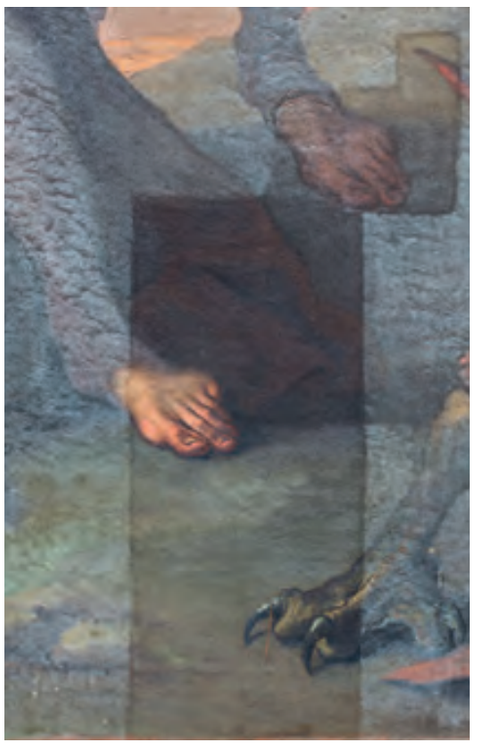
ricerche documentarie e dalle indagini diagnostiche non risultano precedenti restauri; soltanto in corrispondenza della zona inferiore emergevano tracce di un parziale, veloce e inadeguato intervento di manutenzione. Tale situazione di degrado, lamentata già da Biagi Maino nella sua monografia del 1995, associata ovviamente all'evidente e rilevante nobiltà dell'opera, hanno portato a proporre il dipinto per quest'edizione di *Restituzioni*.
Rimosso dalla sua cornice marmorea, il dipinto si rivelava ancora 'in prima tela', una condizione che si riscontra ormai sempre più di rado; un'analisi più attenta e ravvicinata ha condotto perciò alla decisione di recedere dalla foderatura inizialmente preventivata, visto che la pellicola pittorica risultava complessivamente stabile e ben aderente agli strati preparatori.
Il telaio originale aveva perduto del tutto la sua funzione di sostegno, in quanto non estensibile e dotato di una sola crociera, per di più non centrata e dunque inefficace in un dipinto di siffatte dimensioni, con elementi aggiunti e tassellature lungo il perimetro esterno; si è resa



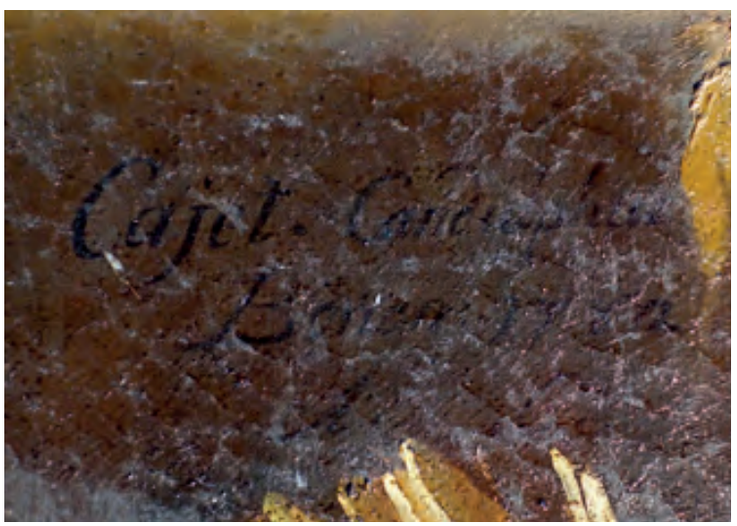
Prima del restauro, particolare con il volto di san Giorgio



Durante il restauro, particolare del volto di uno degli astanti del martirio, prova di pulitura



Durante il restauro, particolare con il piede di san Pantaleone e la zampa del drago, prova di pulitura



Durante il restauro, particolare con la firma e la data, pulitura



Dopo il restauro, particolare con la firma e la data e gli attributi di san Pantaleone

necessaria, pertanto, la sostituzione con un nuovo telaio con incastri espandibili.

Il restauro, che come si diceva ha restituito anche la firma e la data di esecuzione del dipinto, è stato affiancato da indagini diagnostiche non invasive – fotografia della fluorescenza indotta da radiazione UV, riflettografia, macrofotografia in luce diffusa e radente, XRF, stratigrafia su sezione lucida, spettrofotometria – che hanno permesso inoltre di identificare, con esiguo margine di errore, il legante utilizzato, il rosso d'uovo in luogo del comune olio siccativo.

L'adozione della tempera è un dato alquanto sorprendente e finora non rilevato per Gandolfi, che può spiegarsi sia con la sua pratica di decoratore, sia con il clima di sperimentazione sui materiali pittorici e sulla loro durevolezza, assai vivo alla fine del Settecento in concomitanza con il recupero dell'encausto e con le ricerche sulle vernici, oggetto a quel tempo di dibattiti e di vivaci polemiche.

S.L.

Bibliografia

Oretti [1764-1786], p. 127; **Sigismondo 1788-1789**, I, 1788, pp. 187-188; **Grilli 1802**, pp. XXI-XXII; **Lanzi 1809**, V, p. 218, nota; **De Boni 1840**, p. 401; **von Kutschera 1920**, p. 152; **Bianchi 1936**, p. 163; **Biagi Maino 1990**, pp. 289, 291; **Bagni 1992**, p. 312, n. 296; **Biagi Maino 1995**, pp. 98, 383, n. 143, fig. 164; **Biagi Maino 1999**, p. 166.

52. Francesco Valaperta
(Milano, 1836-1908)
Raffaello e la Fornarina
(«Raffaello negli ultimi giorni di vita, affranto dal male e spossato dalla fatica del lavoro, cerca nelle braccia della Fornarina quel riposo che la fuggente vita gli contende»)
1866

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
128 × 91,5 cm

iscrizioni
in basso a sinistra: «F. Valaperta»

provenienza
dono di Riccardo Lampugnani, 1975

collocazione
Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Castello di Masnago (inv. 143)

scheda
Sergio Rebora

restauro
Giovanni Rossi Restauri s.r.l., Milano
con la direzione di Isabella Marelli

indagini
Gianluca Poldi

All'Esposizione di Belle Arti indetta a Milano presso il Palazzo di Brera nel 1866 Francesco Valaperta, allora trentenne, si presentava con due composizioni a olio su tela ispirate ai temi appartenenti al più tradizionale repertorio del romanticismo storico letterario. La prima di esse, entrata in quella circostanza nella collezione del conte Emilio Barbiano di Belgiojoso, coscritto dell'artista, recava il titolo *Margherita in chiesa (dal Fausto, tragedia di Wolfango Goethe)* e fu accolta con particolare favore da Filippo De Filippi. Il pubblicista, recensore su «La Perseveranza», dopo aver affermato che la tela «nel suo piccolo val molti grandi», indugiava ad analizzare le strette affinità formali che, a suo parere, avvicinavano i modi del giovane artista milanese a quelli dell'autorevole maestro belga Henri Leys.
Nei confronti del secondo dipinto in mostra a Brera, intitolato *Raffaello e la Fornarina* e identificabile nella tela ora conservata presso i Musei Civici di Varese, De Filippi ebbe a esprimersi invece con l'asprezza che a volte ne contraddistingueva il giudizio critico: «poco simpatico [...] a primo vederlo ti pare una cromolitografia» (**F.D.F. 1866**, p. 1). Al di là di tale laconica traccia, la stampa quotidiana milanese non spese altre parole circa il dipinto, di cui si ignorano i passaggi di proprietà precedenti al suo ingresso nella raccolta dell'ingegner Riccardo Lampugnani, direttore delle Acciaierie e Ferriere Lombarde Falck, della quale un'antologia qualitativamente selezionata appartiene dal 1996 al Museo Poldi Pezzoli. È possibile che, analogamente ad alcune tra le opere destinate al museo milanese attraverso un legato testamentario, *Raffaello e la Fornarina* fosse giunto in eredità a Lampugnani attraverso il bisavolo in linea materna, l'avvocato Giuseppe Gargantini Piatti, a sua volta raffinato collezionista. La tela fu donata ai Musei Civici di Varese dallo stesso Riccardo Lampugnani nel 1975.
Il dipinto conobbe una lunghissima stagione di oblio, in parallelo con il sostanziale disinteresse manifestato dagli studi nei confronti dell'opera pittorica di Francesco Valaperta, solo ultimamente interrotta per merito di Stefano Fugazza che, in occasione dell'importante restauro di una composizione monumentale dell'artista appartenente alle raccolte della Galleria d'Arte Moderna Giuseppe Ricci Oddi di Piacenza, *Interno del Casinò di Montecarlo*, ha promosso la realizzazione e pubblicazione del primo studio monografico (**Rebora 2004**); in tale ambito è stato riproposto e contestualizzato anche *Raffaello e la Fornarina*.
Del dipinto oggi a Varese gli studi si erano comunque occupati con un approccio filologico in anni non troppo lontani. Alle ricerche condotte dai membri della commissione scientifica preposta alla mostra *Raffaello: elementi di un mito* realizzata a Firenze nel 1984 e, nello specifico a Carlo Sisi e a Ettore Spalletti, se ne deve il recupero e la nuova penetrante lettura critica (***Raffaello* 1984**, pp. 190-191). In precedenza, quando l'opera apparteneva ancora a Riccardo Lampugnani, in occasione della rassegna dedicata al *Romanticismo storico* sempre a Firenze, essa era stata censita nel regesto dei temi trattati dagli artisti e presentati alle esposizioni pubblicato in catalogo, ma non ne era stata identificata l'ubicazione (***Romanticismo* 1973**, p. 108). Come ha chiarito la citata mostra di Firenze del 1984, ben prima di Valaperta il rapporto tra Raffaello e la cosiddetta Fornarina aveva stimolato l'estro degli artisti: tra i tanti esempi è doveroso ricordare almeno *Raffaello Sanzio che fa il ritratto alla Fornarina* di Felice Schiavoni (1834), oggi conservato alla Pinacoteca Civica Tosio Martinengo di Brescia e *Raffaello che per la prima volta spoglia la Fornarina* di Cesare Mussini (1837), attualmente non reperito ma noto attraverso una litografia di Onofrio Diofebi conservata alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. L'episodio scelto e narrato da Valaperta in questa composizione, diverso dai precedenti, era esplicitato nel catalogo della esposizione di Brera del 1866 nella seguente didascalia che, come era uso ricorrente per la pittura di soggetto storico-letterario, accompagnava l'enunciazione del titolo dell'opera: «Raffaello negli ultimi giorni di vita, affranto dal male e spossato dalla fatica del lavoro, cerca nelle braccia della Fornarina quel riposo che la fuggente vita gli contende» (***Esposizione* 1866**, p. 18).
Ambientata nello studio di Raffaello, cui alludono gli attrezzi da lavoro e, soprattutto, la grande pala con la *Trasfigurazione* posta a chiudere come una quinta lo sfondo della scena, la composizione punta con decisione sul dramma in atto così efficacemente evocato dalla didascalia. Dalla penombra, mediante campiture morbide e luminose di colore, emerge con forza il motivo dell'abbraccio accorato tra i due amanti, forse desunto, come ricorda Ettore Spalletti nella sua bella lettura dell'opera, dai tanti componimenti poetici e dai drammi in versi a essi dedicati nel terzo quarto del XIX secolo da Aleardo Aleardi (1858), Leopoldo Marenco (1873), Giovanni Sebastiani (1873) e da altri autori. Come Spalletti ha ancora rilevato, «anche per queste ragioni il quadro appare molto rappresentativo – e ad alto livello stilistico – di una situazione culturale e di un modo di interpretare le vicende umane dei personaggi illustri, ormai diverso rispetto alle ambiziose ricostruzioni storiche, spesso molto ideologizzate e cariche di sottintesi teorici, che erano tipiche della cultura del Romanticismo storico. In questa tela – come ad esempio nelle grandi opere verdiane degli anni



Dopo il restauro



Prima del restauro



Prima del restauro, la metà inferiore dell'opera in IR trasmesso; in rosso elementi relativi alla prima versione portati alla luce dalle riprese infrarosse

Cinquanta e Sessanta da *Rigoletto* alla *Traviata* al *Trovatore* – l'azione drammatica è concentrata sui due protagonisti e sulla tempesta dei loro sentimenti; nessuna allusione, nel quadro, alla gloria, agli onori, all'omaggio dei potenti, alla grandezza del genio. La stessa *Trasfigurazione*, che fa da fondale alla scena, più che testimoniare dell'arte di Raffaello pare assumere il significato di sinistro presagio della sua fine incombente» (***Raffaello* 1984**, pp. 190-191).

Francesco Valaperta era nato a Milano nel 1836, in un'antica famiglia lombarda di estrazione alto-borghese, proprietaria di una filanda a Erba, località dell'alta Brianza in cui i Valaperta dimoravano in una villa; peraltro i genitori del pittore, Giuseppe e la nobile Antonietta Bolongaro Crevenna, disponevano di una casa in Milano, in contrada del Durino 445, dove incrementare i fondamentali e strategici rapporti sociali, al pari delle altre famiglie imprenditoriali originarie della zona come i Gavazzi. Tra le molteplici amicizie dei Valaperta spiccava quella con Francesco Hayez: il maestro, insieme alla moglie Vincenza Scaccia e alla figlia adottiva Angelina Rossi, frequentava la villa di Erba soggiornandovi periodicamente e in un secondo tempo entrò in possesso di una casa situata poco lontano, poi conosciuta come villa Hayez. L'artista ebbe modo di eseguire le effigi dei diversi componenti della famiglia Valaperta, alcune di impronta ufficiale, altre ispirate a una più amichevole estemporaneità. Alla luce di queste circostanze si comprendono meglio le ragioni per cui, manifestata la propensione alle arti anziché agli affari, il giovane Francesco si iscrisse ai corsi dell'Accademia di Brera frequentando proprio la scuola di pittura diretta da Hayez.

Ancora all'influsso del grande maestro sembra riferirsi il saldo impianto formale dell'opera in esame. Si avvertono tuttavia alcuni fremiti di inquietudine espressi attraverso una più avvertita attenzione alla luce, la stessa che, a ben guardare, connotava la ricerca dei maestri che andavano uscendo dalla scuola di pittura di Giuseppe Bertini, in cattedra a Brera a fianco dell'anziano Hayez dal 1860. Pur manifestando assai moderate aperture nei confronti dei temi di genere, al tradizionale repertorio romantico Valaperta si sarebbe mantenuto fedele anche in seguito, quando, sul territorio lombardo, la diffusione delle istanze veriste – declinate attraverso il rinnovamento formale promosso dalla Scapigliatura e dal naturalismo – ne avrebbero provocato l'inesorabile declino. Tale sequenza culminò con un'altra composizione dalle dimensioni monumentali, entrata a far parte della collezione dell'industriale tessile di origine bustese Giuseppe Crespi e oggi appartenente alla Pinacoteca Civica Casimiro Ottone di Vigevano, *Il Duca Carlo Emanuele II di Savoia, molto amato dal suo popolo, giunto agli estremi di vita e conosciuta la ressa che il popolo*



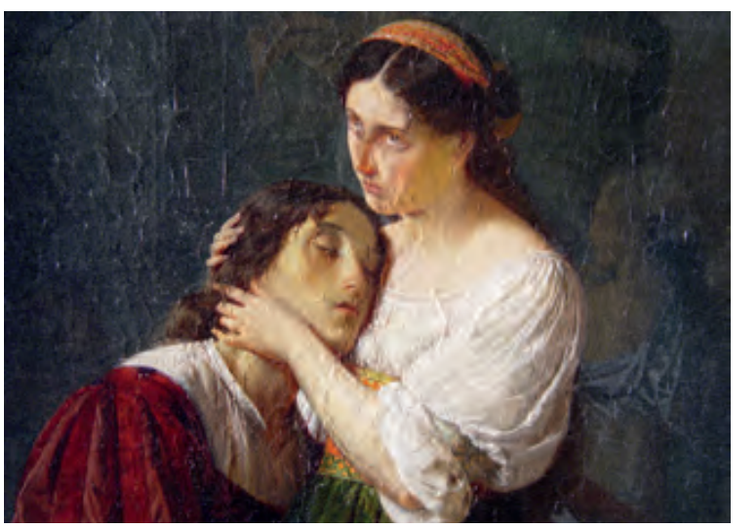
Prima del restauro, particolare in luce diffusa dei sollevamenti di materia pittorica



Prima del restauro, particolare in luce diffusa



Prima del restauro, particolare in riflettografia IR (0,8-1,1 micron)



Prima del restauro, particolare in luce semiradente



Prima del restauro, particolare in IR trasmesso



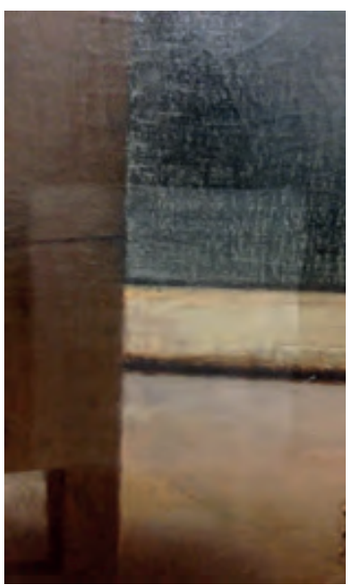
Dopo il restauro, particolare



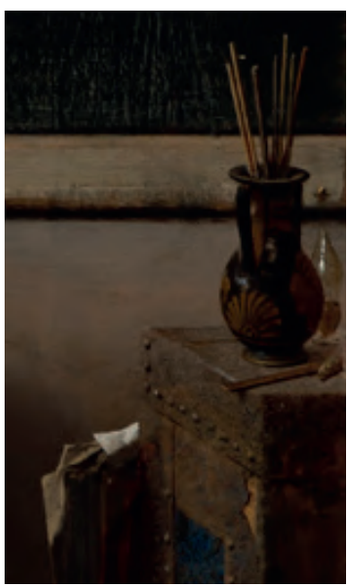
Durante il restauro, recto, particolare, lacune del colore e sollevamenti



Dopo il restauro, particolare



Durante il restauro, recto, particolare, test di pulitura



Dopo il restauro, particolare

faceva alle sue anticamere per avere novelle di lui, ordinò che si spalancassero le porte perché voleva contemplare il suo popolo prima di morire (1886-1887).

Nel 1980, cinque anni dopo essere entrata a far parte delle raccolte museali, l'opera è stata sottoposta a un restauro effettuato presso il laboratorio milanese di Mario Rossi; poco più tardi, nel 1987, la ditta Bonomi Ruggero Restauri di Varese è a sua volta intervenuta sulla bella cornice originale, dotata di racemi vegetali a rilievo posizionati sugli angoli, reintegrando alcune sue parti danneggiate. Nel 2004 è stato necessario attuare un nuovo restauro del dipinto, a causa di diffusi ed estesi sollevamenti della superficie pittorica provocati da una precedente foderatura della tela originale, realizzata con il tradizionale sistema a colla pasta. I lavori, affidati alla ditta C.R. Conservazione e Restauro di Milano, sono consistiti in operazioni di consolidamento senza l'impiego di colle animali o altre soluzioni acquose ma attraverso l'applicazione a pennello sul retro del dipinto di una soluzione acrilica termoplastica copolimera. Dopo una stiratura generale su tutto il film pittorico per garantire una migliore adesione al supporto tessile, è stata effettuata una pulitura con solventi acetone e *white spirit* che hanno permesso la eliminazione del consistente strato di vernice alterata. Rimossi i vecchi ritocchi e le stuccature degradate e parzialmente staccate, integrate le lacune, dopo una prima verniciatura a pennello realizzata con vernice da ritocco sono state apportate le integrazioni alle mancanze ricorrendo alla tecnica del 'rigatino', utilizzando colori a vernice.

Tale intervento non è risultato tuttavia sufficiente ad arrestare il fenomeno di sollevamento della superficie pittorica del dipinto, manifestatosi nuovamente. Si è pertanto reso indispensabile e urgente procedere a nuove operazioni di restauro, affidate nel 2015 alla ditta Rossi Restauri di Milano, che, dopo analisi scientifiche non invasive svolte da Gianluca Poldi, ha ritenuto necessario procedere con il distacco e la rimozione della foderatura. Effettuata la pulitura della pellicola pittorica, la tela originale è stata riportata a nudo e riparata dove ammalorata con suture e innesti; successivamente è avvenuto il consolidamento generale degli strati pittorici. Poste quindi le fasce perimetrali, la tela è stata ricollocata sul telaio originale, ancora in buono stato, e l'intervento si è concluso con la stesura delle integrazioni pittoriche. Nel corso dell'intervento è stata riportata alla luce anche la firma per esteso del pittore, di cui in precedenza risultavano visibili solo le iniziali del nome e del cognome.

Bibliografia

***Esposizione* 1866**, p. 18; F.D.F. 1866, p. 1; **Marini 1903**, p. 269; ***Romanticismo* 1973**, p. 108; E. Spalletti in ***Raffaello* 1984**, pp. 190-191; I. Marelli in ***Novità* 2004**, p.n.n.; **Rebora 2004**, pp. 11-12; **Bernardini 2011**, pp. 248 (ill.), 350, 357 (ill.); S. Rebora in ***Musei* 2014**, pp. 175-177; ***Museo* 2015**, pp. 46 (ill.)-47.

53. Sartoria Adolfo Caucino di Biella
Tre costumi della Commedia dell'Arte
(*Arlecchina*; *Cantatrice*; *Magnifico*)
1909-1911

tecnica/materiali
costumi cuciti e composti di varie parti; velluto di seta, raso di seta, saia di cotone, pizzi, passamanerie e decorazioni in metallo dorato, feltro, pelle, cuoio

dimensioni
varie

provenienza
Roma, Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia, già Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari

collocazione
Roma, Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia (deposito)

scheda
Maura Picciau

restauro
Lucia Nucci, con Sara Corsoni, Giusi Cusimano, Laura Folli, Barbara Santoro

con la direzione di Maura Picciau

indagini
Lucia Nucci, Sandro Sardelli per Labormoda, Prato

I tre costumi teatrali (per la cui descrizione si fa riferimento alla scheda di restauro), espressione della Commedia dell'Arte italiana, fanno parte del vasto repertorio di maschere italiane appartenenti all'Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia, già Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari: un corpus di oltre cento costumi completi, riunito al principio del Novecento con la volontà di rappresentare la grande tradizione teatrale del nostro Paese. L'insieme, che colpisce per bellezza e ampiezza della documentazione, fu selezionato per la Mostra di Etnografia Italiana del 1911, l'esposizione che si tenne a Roma, in Piazza d'Armi, nell'area dell'attuale quartiere Prati, per celebrare il cinquantenario dell'Unità d'Italia.
La collezione di cimeli teatrali fu esposta integralmente solo in quella occasione, così da oltre un secolo le maschere attendono di rincontrare il pubblico: piace pensare che i tre costumi che oggi riprendono vita grazie al restauro siano non un episodio, ma il primo risultato di un programma conservativo organico e completo, che richiederà anni.
Nel 1911 il corpus delle maschere era ospitato proprio nel Palazzo delle Maschere e dei Costumi, noto anche come Palazzo dei Cimeli, un edificio effimero di gusto classico, progettato dall'architetto Marcello Piacentini vicino al laghetto artificiale che abbelliva i giardini dell'Esposizione (**Baldinotti 2011**, p. 74).
La volontà di documentare e rappresentare l'universo della maschera, carnevalesca o teatrale, si deve a Lamberto Loria, etnografo di vaglia e curatore generale di tutta l'Esposizione Etnografica, da lui concepita come un festoso racconto degli usi e tradizioni del popolo italiano, e pensata già in vista della successiva realizzazione di un museo.
Grazie a una rete di corrispondenti e raccoglitori disseminata su tutto il territorio nazionale, Loria, su incarico del Ministro per la Pubblica Istruzione Ferdinando Martini, raccolse in pochi anni (ufficialmente dal 1908, ma aveva cominciato in proprio anni prima) decine di migliaia di oggetti, immaginandone una presentazione vivace e dinamica a Roma, con figuranti e ambientazioni che avrebbero richiamato le atmosfere e i paesaggi delle regioni italiane. A Roma si sarebbe potuto fare un viaggio lungo lo 'stivale' e visitare anche le isole: un'Italia in miniatura per raccontare i modi e le usanze degli Italiani agli Italiani stessi.
Tra i tanti corrispondenti che parteciparono alla grande raccolta nazionale, alcuni furono più assidui e fedeli al progetto scientifico di Loria e del suo compagno di lavoro Francesco Baldasseroni: tra questi certo va ricordata la figura esube-



Arlecchina *(incisione di A. Manceau, da M. Sand,* Masques et Bouffons*, Paris 1862, tomo I).*





366 *Dopo il restauro,* Arlecchina*, fronte e retro*



Durante il restauro, Arlecchina*, gonna, smontaggio e numerazione delle toppe triangolari*





Prima e dopo il restauro, Arlecchina*, scarpe e fiocchi*



Dopo il restauro, Arlecchina*, gonna*

rante di Alessandro Roccavilla, piemontese, professore di liceo a Biella e sindaco di Sarre, raccoglitore dei costumi tradizionali delle valli piemontesi e valdostane. A lui, e su suo stimolo, Loria affidò nel 1909 la ricerca storica sulle maschere italiane della Commedia dell'Arte e il compito di reperire concretamente i costumi: reperimento che da subito si rivelò arduo, poiché al principio del Novecento, ormai, la Commedia dell'Arte, vanto della tradizione comica teatrale italiana, era spenta da lungo tempo. Così, oltre al ritrovamento di alcuni costumi antichi, sulla base di una attenta indagine storico-iconografica furono ricostruiti gli altri, in particolare nella bottega di Adolfo Caucino di Biella, le cui etichette sono ancora oggi visibili all'interno dei manufatti storici: tra i quali i nostri. Lydia Predominato, esperta di storia tessile, ha ben espresso questo procedimento di riproduzione attenta di manufatti antichi, secondo metodi il più possibile analoghi a quelli originali, cioè a regola d'arte: *falso d'autore* (**Predominato 1994**, pp. 5-23, p. 6).
Va detto che Adolfo Caucino fu ben disposto a tale singolare collaborazione, e anzi si propose quale esperto, avendo egli cucito un gruppo di maschere della Com-



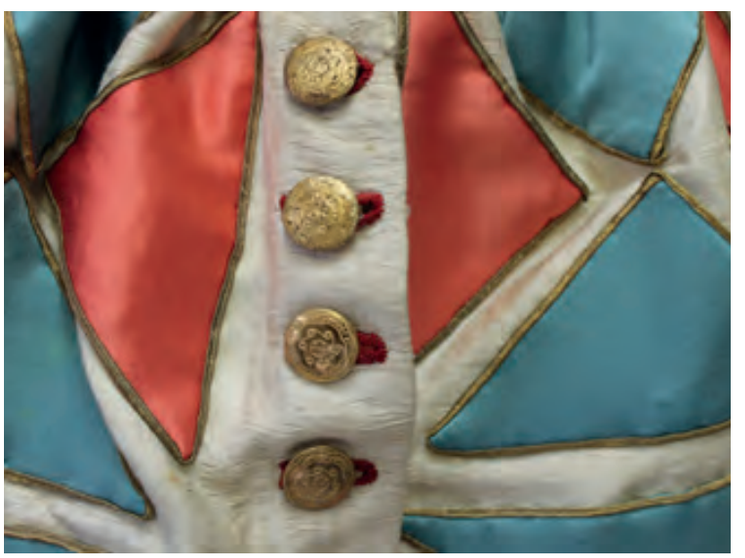
Durante il restauro, Arlecchina*, giacca, rimontaggio*



Durante il restauro, Arlecchina*, giacca, smacchiatura con solventi a tampone*



Durante il restauro, Arlecchina*, giacca, smontaggio dei vecchi rammendi*



Dopo il restauro, Arlecchina*, giacca*





Prima e dopo il restauro, Arlecchina*, cappello*





Dopo il restauro, Cantatrice, *fronte e retro*



Cantatrice *(incisione di A. Manceau, da M. Sand,* Masques et Bouffons*, Paris 1862, tomo II)*



Durante il restauro, Cantatrice*, corpetto, manica in raso smontata*



Durante il restauro, Cantatrice*, corpetto, rimontaggio dei ricami*



Durante il restauro, Cantatrice*, corpetto, aspirazione della fodera; si noti l'etichetta di Adolfo Caucino*

media dell'Arte, nel 1908, che si erano aggiudicate il primo premio al concorso di Ivrea e che si rivelarono in ottime condizioni, tanto da stabilirne l'acquisto da parte di Loria (**Fiorenzi 1981-1982**, I, p. 65, II, *Le lettere*, fasc. 963, let. num. 42 (14 /11/1909), p. 63): è questo dunque il primo nucleo delle maschere del futuro Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, come si chiamerà infine.

A partire da questa prima, coraggiosa, acquisizione, lungo tutto il 1910 Roccavilla e Caucino procedettero a studiare e a realizzare questo 'indice' della Commedia dell'Arte: Roccavilla si confrontò – con viaggi a Milano, Bologna, Venezia – con fonti iconografiche varie (quadri e pitture, incisioni ecc.), consultò i testi più importanti sulla storia della commedia all'italiana, cercò le stoffe più adatte, sempre informando, in tante lettere, Loria e Baldasseroni dei suoi dubbi di metodo, e argomentando le scelte. Proprio in questa ricerca anomala, non essendo tanto etnografica quanto storica, Roccavilla si rivelò un interlocutore non passivo, ma anzi un erudito – con tratti di vero entusiasmo – capace di riflessioni originali, che finirono per orientare nettamente, riguardo a questo tema, lo stesso Loria. Fu Roccavilla a insistere per una riproduzione, nei costumi da realizzare *ex novo*, quanto mai fedele alle fonti iconografiche storiche (Watteau, Callot, Tiepolo ecc.): egli giunse a fare fotografare le incisioni di Alexandre Manceau che illustrano il celebre volume *Masques et bouffons* di Maurice Sand (**Sand 1862**; per *Arlecchina* e *Cantatrice*, cfr. tomo



Prima e dopo il restauro, Cantatrice*, corpetto*



Prima del restauro, Cantatrice*, gonna, lacerazione del fondo in raso*



Dopo il restauro, Cantatrice*, gonna, il fondo in raso*

I, pp. 205-236, 355, tomo II, pp. 53-76, 370), letterato marito della più celebre George, per guidare il sarto Caucino nel lavoro di reinvenzione della tradizione sartoriale della commedia all'italiana. Nel commissionare la produzione delle maschere, cui si affiancava la ricerca sul campo di quelle ancora reperibili tra le comunità – specie quelle carnevalesche – Roccavilla nulla tralasciò, indicando a Loria anche l'allestimento preferibile per la mostra, suggerendo il tipo di manichino da adottare e come articolare i vari gruppi di maschere. Roccavilla optò, avendo scelto di riprodurre le maschere storiche a partire da fonti letterarie e visuali, per un semplice ordinamento cronologico, motivandolo con il ragionevole timore che il pubblico degli studiosi, gli etnografi, potesse commentare negativamente una scelta culturale che era in aperta contraddizione con il principio generale ordinatore dell'Esposizione: selezionare e rappresentare soltanto oggetti e costumi ancora in uso, le tradizioni viventi del popolo italiano. Proprio per evitare un'idea di 'costumanza' defunta, Roccavilla chiese che «le maschere abbino manichini con atteggiamenti diversi per non generar noia e per significar coll'atteggiamento della persona, fino a certo punto, anche la psicologia del personaggio» (**Fiorenzi 1981-1982**, II, fasc. 964, let. num. 18, p. 96).

Gli esiti delle fantasie e delle richieste del Roccavilla circa la mostra delle maschere si possono vedere nelle rare foto dell'epoca: alcune furono pubblicate nel n. 3 della *Rassegna Illustrata della Esposizione del 1911* (***Catalogo della Mostra* 1911**, pp. 129-144), organo ufficiale della mostra: suddivise per periodi di origine, «nella loro storica evoluzione» come recita la guida, le maschere erano montate su bei manichini di legno modellati dallo scultore fiorentino Aristide Aloisi e organizzati in gruppi scenografici a cura dei pittori Galileo Chini e Giovanni Costantini, che disegnarono fondali prospettici di gusto rinascimentale.

Sgargianti nelle sete e nei velluti più lussuosi, variopinte, allegre, organizzate a gruppi e atteggiate in frizzi e motti, i cortei di maschere del Roccavilla dovettero riscuotere un bel successo tra i visitatori del 1911! E certo Lamberto Loria dovette tenere in gran conto questo tesoro di costumi teatrali che è probabilmente un *unicum*, per completezza, nel panorama nazionale. Ma le complesse vicende, le traversie che seguirono l'Esposizione romana – la morte di Loria nel 1913, l'assenza di un edificio atto a ospitare il museo che doveva nascere dalla Mostra, un certo disinteresse dei governi seguenti fino all'apertura del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari nell'attuale sede dell'EUR, ormai nel 1956 – certo non giovarono a questi artefatti tessili, delicati ed eleganti nell'apparenza, fragili e deperibili nella sostanza. Eppure ancora nel 1939, quando si studiava la nuova Mostra Universale che nel 1942 avrebbe celebrato i fasti dell'Italia imperiale, l'Esposizione Universale Roma EUR 42, il comitato scientifico della mostra a più riprese nei verbali di riunione cita le maschere tra i cimeli che vi avrebbero dovuto trovare degno spazio; esprimendo, come già Roccavilla tanti anni prima, «una concorde avversione al manichino che fu ammesso solo in





372 *Dopo il restauro,* Magnifico, *fronte e retro*



Prima del restauro, Magnifico*, giacca, passamaneria in cui sono evidenti le ossidazioni*



Durante il restauro, Magnifico*, giacca, passamaneria dopo la pulitura a tampone*



Prima del restauro, Magnifico*, manto, ricamo della manica destra*



Durante il restauro, Magnifico*, manto, ricamo della manica destra, ritaglio del supporto in tulle dopo la fermatura ad ago*



Dopo il restauro, Magnifico*, manto, ricamo della manica destra*



Durante il restauro, Magnifico*, giacca, bottoni e alamari, pulitura*

via di eccezione» (**Massari 2004**, p. 360; anche p. 367). I fatti bellici, com'è noto, posero fine al sogno di un'Italia alata che si sarebbe svelata al mondo nella sua maestosa e fallace grandezza. Le maschere del 1911 rimasero ancora nelle casse lignee, piccole e inadatte, con cui sono giunte sino alla fine del Novecento.

Oltre un secolo ci separa ormai dalla realizzazione, grazie alle mani operose del Caucino di Biella e alla ricerca umile e tenace di Roccavilla, di questa gran parata di buffoni, zanni, cantanti e servette, padroni avari e capitani spocchiosi, contadini innamorati e vecchie brontolone. Essi non attendono che di tornare in scena.

Oggi *Arlecchina*, la *Cantatrice* e il *Magnifico* aprono le danze: un restauro certosino, come si suol dire, lungo e laboriosissimo ce li restituisce splendenti e luminosi, nella loro natura di oggetti destinati a un'arte performativa, fatta di gestualità e intonazioni di voce, di improvvisazioni, di movenze. *Arlecchina* e la *Cantatrice* – elegante ma sobria la prima, abbagliante nella decorazione la seconda – sono nelle loro fogge citazioni testuali delle omologhe incisioni che corredavano il libro di Sand. Queste due maschere sono quindi raffigurazioni colte, quali si presentavano al pubblico francese della *Comédie d'Italie*; perfino nei colori esse ripropongono il dettato del Sand, le indicazioni cromatiche e sartoriali che l'autore francese pone a fine testo.

Arlecchina, maschera notissima che succede a Colombina, la servetta graziosa e di lingua sciolta, è, nella forma in cui la vediamo, con la veste contraddistinta da cento e cento toppe triangolari colorate a contrasto, un'immagine settecentesca, cortese, galante.

Una lunga esposizione nella vetrina del museo aveva irrimediabilmente compromesso il colore delle toppe nel tradizionale verde petrolio e rosso corallo: dopo lunga riflessione, avendo constatato l'impossibilità di recuperarle al tono di colore giusto – dove la luce aveva colpito i colori la cromia era totalmente alterata – si è deciso di restituire alla maschera la sua corretta parvenza. Si sono riprodotte le toppe in seta, tingendo la stoffa del colore cercato, e le si sono sovrapposte a quelle originali, che dunque accompagnano, come preziosi documenti storici, l'abito. Un precedente restauro, inoltre, aveva contribuito a danneggiare le pregevole seta avorio alla base di tutto il costume: punti stuoia posati con filo troppo grosso avevano creato una ragnatela di crepe e sdruciture pericolose, che via via strappavano la gonna e il corpetto i quali, così lisi e precari, più non reggevano le toppe. Mesi e mesi di un'opera di scucitura delle suture precedenti, con un'azione di ripresa con fili di seta chiara molto più sottili di un capello, ci consegnano un'*Arlecchina* solida, nuova per certi aspetti, e godibile nella storica bicromia. La scelta di rifare in materiale incoerente e riconoscibile, in resina, i bottoni dorati, è stata conseguente: l'abito tutto, già all'origine opera di una sartoria teatrale e mai indossato sul palcoscenico, doveva riconquistare il suo aspetto d'origine.

Sulla scorta dei problemi di metodo che *Arlecchina* ci aveva posto da subito – mantenere solo ogni parte originale, sacrificando la godibilità del manufatto, oppure intervenire con opportuni rifacimenti per ritrovare la forma visiva più vicina all'originale – con le altre due maschere si è proceduto con più facilità, e in relativa tranquillità, considerando il generale migliore stato di conservazione, che rendeva quindi meno necessari gli interventi integrativi. Si sono pulite con microaspirazioni le stoffe; le si è distese e reidratate se necessario; si sono colmate le eventuali lacune con inserimenti di tessuti di sostegno; si sono staccati e riposizionati i pizzi e le trine; pulite le passamanerie: ogni azione è stata volta a ritrovare, fin dove possibile, l'unità e l'armonia dell'insieme.

La *Cantatrice*, maschera secentesca che entrava negli intervalli tra gli atti e illeggiadriva lo spettacolo mentre intratteneva il pubblico, colpisce per la ricercata eleganza del corsetto arabescato che si allunga sulla gonna con pannelli ricamati. Un costume sontuoso.

Particolare il caso del Magnifico, antesignano e progenitore del Pantalone veneziano, l'anziano mercante burbero e un po' tirchio, facile a pericolosi innamoramenti non ricambiati e quand'anche ridicoli. Roccavilla in alcune note si mostra preoccupato di non sapere, poiché le fonti letterarie non lo dicono, quale età debba avere davvero il Magnifico: suggerisce a Loria che una barba lunga potrebbe facilmente invecchiare la maschera, al bisogno. Come nel caso di *Arlecchina*, anche per il *Magnifico* la lunga esposizione nella vetrina del museo ha gravemente nuociuto al costume, e particolarmente al ricco mantello purpureo, che ha virato al marrone, specie sul davanti dove la luce arrivava diretta: il risvolto delle maniche in seta rossa ricamata ci fa appena intuire quale maestosità doveva esprimere il personaggio all'epoca della mostra. Figura di luce e di comando, ispirata nel modello alla ritrattistica della pittura veneta del Cinquecento, la guida dell'Esposizione del 1911 riporta, riguardo al *Magnifico*: «qui ha il manto rosso, in omaggio alla tradizione secondo la quale il cambiamento di colore del manto sarebbe avvenuto dopo che Venezia perdette Negroponte» (***Catalogo della Mostra* 1911**, p. 132).

Tre figure del passato, parti di un tutto che forse un giorno rivedrà la luce, ci rallegrano nei colori ritrovati, in attesa di riavere la voce e ritrovare i salti, i balzi e gli sberleffi che dovevano animarle un tempo.

Un particolare ringraziamento è dovuto al dottor Paolo Guarrera, registrar del Museo, a Roberta Scoponi, restauratrice, a Laura Ciliberti per il supporto organizzativo, nonché alla dottoressa Anna Sicurezza e a Valerio Lazzaretti per le puntuali ricerche bibliografiche.

Bibliografia

Sand 1862, tomo I, pp. 205-236, 355, tomo II, pp. 53-76, 37; ***Catalogo della Mostra di Etnografia* 1911**, pp. 132-133; 138; 140; **Premoli 2000**, p. 238.

54. Carlo Carrà
(Quargnento, Alessandria, 1881 - Milano, 1966)
Madre e figlio
1917

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
108,3 × 78,3 × 6,5 (con cornice);
90 × 60,2 (senza cornice)

iscrizioni
in basso a sinistra: «C. Carrà 917»

provenienza
Milano, collezione Emilio
e Maria Jesi

collocazione
Milano, Pinacoteca di Brera
(inv. Reg. Cron. 5060)

scheda
Marina Gargiulo

restauro
Carlotta Beccaria

con la direzione di Marina Gargiulo

indagini
Andrea Carini, Patrizia Mancinelli
(Laboratorio Fotoradiografico,
Pinacoteca di Brera, Milano),
Letizia Bonizzoni, Marco Galgano
(Università degli Studi di Milano,
Dipartimento di Fisica), Stefano
Volpin (Padova), Giuseppe e Luciano
Malcangi (Fotografia per l'Arte,
Gallarate)

Madre e figlio è un dipinto lontano dal caotico dinamismo della fase futurista, formalmente elaborato, studiato geometricamente, popolato di elementi statici dai volumi plastici, che dichiara l'esplicita adesione di Carlo Carrà alla Metafisica dechirichiana; parrebbe scaturire da un momento di calma riflessione e di studio di nuovi spunti formali, e invece nasce in un periodo di profonda crisi esistenziale e difficoltà, perché realizzato durante il soggiorno forzato dell'artista presso l'ospedale militare per nevrosi di guerra di Villa del Seminario, a pochi chilometri da Ferrara. Assegnato al 27° Reggimento di Fanteria di Ferrara, come soldato semplice, nel gennaio 1917 Carrà viene infatti dichiarato inidoneo e affidato alle cure psichiatriche della sezione neurologica di Villa del Seminario, dove vennero ricoverati con diagnosi di nevrastenia anche Giorgio de Chirico, Alberto Savinio e Mario Pozzati (**Pasquali 1994**; **Vanni 2015**, pp. 97-101).
Ricorda Carrà nella sua autobiografia: «Io stato della mia salute peggiorava, finché si rese necessario ricoverarmi in un nevrocomio fuori di Ferrara», dove la pittura, che gli era negata nei mesi di vita militare, diviene invece opportunità e vera e propria terapia: «Il direttore dell'ospedale, colonnello Gaetano Boschi, vero scienziato in materia di malattie nervose, mi usò molti riguardi e mi fece assegnare una cameretta acciocché io potessi dipingere, pensando egli giustamente che le oltre le cure mediche il lavoro a me caro avrebbe contribuito a rinfrancarmi nel fisico e nel morale» (**Carrà 2002**, p. 143).
La vicenda successiva dell'opera è legata alla Pinacoteca di Brera, in due momenti diversi: nel 1976 è acquisita alle collezioni del XX secolo grazie al generoso lascito di Emilio e Maria Jesi; nel 1942 entra per la prima volta nel museo, in occasione della mostra monografica voluta da Guglielmo Pacchioni (**Dell'Acqua 1994**, pp. 11-14; **Guzzi 1994**, pp. 35-37). Milano fin dalla prima metà del Novecento si configura come centro di eccellenza di un collezionismo aperto e tempestivo nelle scelte e questo spinge anche sedi pubbliche a ospitare mostre personali di contemporanei artisti emergenti. Approfittando delle sale svuotate della Pinacoteca – i cui capolavori erano stati ricoverati in luoghi sicuri in tempo di guerra –, l'allora Soprintendente alle Gallerie, assieme a Gian Alberto dell'Acqua e a nome del 'Centro di Azione per le Arti', invita il maestro a riallestirle temporaneamente utilizzando sue opere, anche di proprietà di privati (**Olivari 2009**, pp. 99-109; un'immagine delle sale allestite con i dipinti di Carrà è in ***Carlo Carrà 1881-1966* 1994**, p. 48). Il catalogo contava 24 acqueforti, 10 disegni e ben 114 dipinti, fra cui *Madre e figlio*, registrato come «Collezione della Lanterna», denominazione allora scelta da Emilio Jesi. Il celebre collezionista milanese l'aveva acquistato dalla Galleria Barbaroux di Milano, ma precedente proprietario era stato Emilio Piccoli, l'acquirente di cui parla Carrà nel rallegrarsi del successo della sua prima monografica milanese del 1917-1918, la *Mostra personale del pittore futurista Carlo Carrà*, organizzata alla Galleria Chini (*Madre e figlio* era in catalogo con il n. 30 e viene in quell'occasione probabilmente venduto a Piccoli: **Rovati 2011**, pp. 103-127): «la mia esposizione marcia molto bene, caso strano ho anche venduto quadri e disegni, per una cifra discreta».

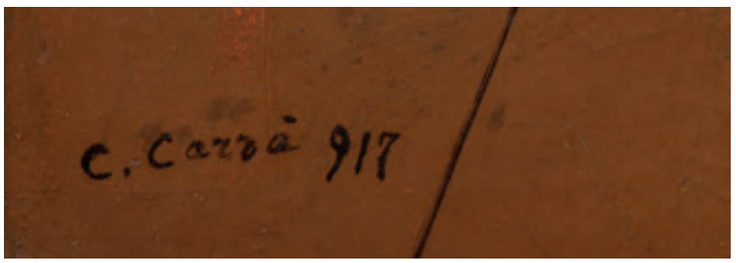
Prima del recente restauro, a cura del laboratorio di Carlotta Beccaria, il dipinto ha subito diversi interventi: nel 1989 è stato consolidato e pulito dal laboratorio di Pinin Brambilla Barcilon; in un momento precedente all'ingresso in Pinacoteca è stato foderato in conseguenza di un traumatico e radicale ripristino del supporto. Gli ultimi lavori hanno infatti evidenziato le prove di un probabile trasporto degli strati pittorici dal supporto originale a una nuova tela (per maggiori approfondimenti e documentazione si rinvia alla relazione di restauro di Carlotta Beccaria), con le caratteristiche stirature e schiacciature del colore tipiche del rifodero.
Nel 1917 Carlo Carrà lavora da una stanza d'ospedale e dipinge, oltre a *Madre e figlio*, i maggiori capolavori della fase metafisica: *La musa metafisica*, *La camera incantata* – pure di Brera per donazione Jesi – e *Solitudine* (collezione privata). Lo spunto creativo di quel soggiorno forzato è fornito dal prolifico incontro con un altro famoso 'paziente' del nevrocomio, Giorgio de Chirico (**Baldacci, Ross 2015**, pp. 221-235), che in quell'anno mette mano ai metafisici: *I giochi del saggio*, *Natura morta evangelica*, *Il trovatore*, *Ettore e Andromaca* (**Pasquali 1994**, p. 93). Dall'iniziale sudditanza nei confronti di modi e soggetti del compagno di degenza, Carrà elabora le sue composizioni, più personali, sensoriali e pittoriche, giocate sulla costruzione geometrico-prospettica, all'insegna dell'armonia della tradizione pittorica degli antichi maestri, come egli stesso afferma nel capitolo *Pittura metafisica*: «[...] le espressioni concretate attraverso l'opera di Paolo Uccello e di Piero della Francesca mi portarono un valido contributo per intendere la spazialità in quanto geometria euclidea e gli angoli nel loro valore costruttivo e la *sezione d'oro*, usata nella composizione e divisione degli spazi» (**Carrà 2002**, p. 147). Privati dalla sottile ironia intellettuale, dal senso di angoscia, di irrealtà e di enigma inquietante, gli elementi delle figurazioni di de Chirico riappaiono in versione materiale, plastica, oggettuale pu-



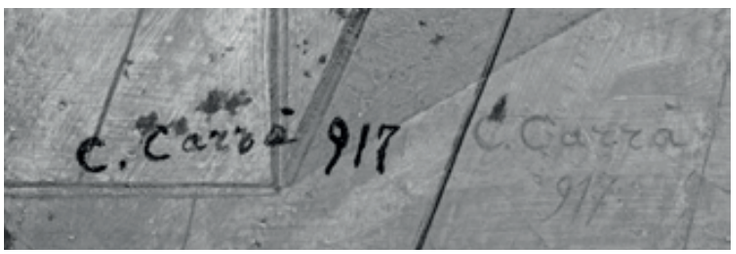
Dopo il restauro



Prima del restauro



Prima del restauro, particolare in luce visibile della firma dell'autore



Prima del restauro, particolare riflettografico in corrispondenza della firma dell'autore



Prima del restauro, particolare del braccio del manichino maschile in luce radente

ra e semplice, e costruiscono spazi tangibili, definiti e ipoteticamente plausibili, situazioni apparentemente rassicuranti.

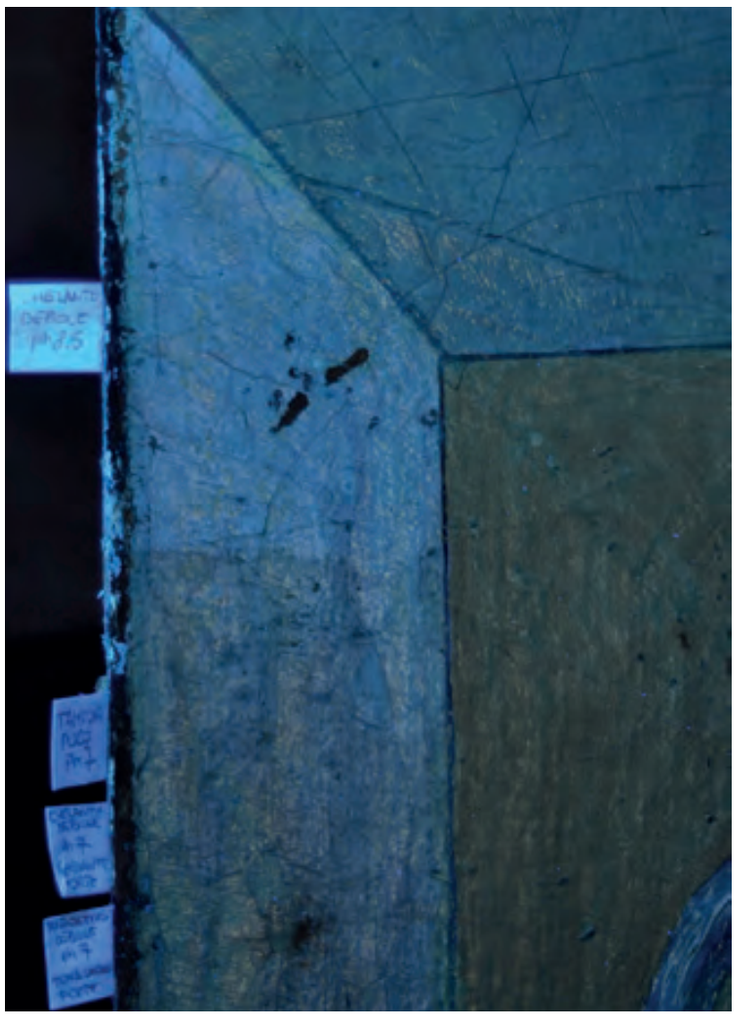
Le scene delle opere ferraresi sono tutte circoscritte entro spazi chiusi; *Madre e figlio* è una stanza, una scatola cubica, geometricamente strutturata e studiata in base a un punto di fuga coincidente con l'unica apertura: lo schermo nero di una porta buia, che segna drammaticamente il limite fra l'interno rassicurante – la camera d'ospedale dove a Carrà era permesso dipingere – e il mondo esterno. La scatola dipinta coincide con lo spazio quotidiano dell'artista.

Al titolo l'incarico di spiegare il ruolo attribuito all'elemento tipico della fase metafisica, il manichino, riproposto in primo piano nella doppia personificazione familiare e umana di figlio e madre: il primo vestito con gli abiti da marinaretto, prelevati da *Il figlio del costruttore* (***De Chirico a Ferrara*** **2015**, pp. 224, 258, n. 57); il secondo è un busto sartoriale di tipo femminile, con palo di sostegno e applicazioni di stoffe e materiali diversi, poggiato su base cilindrica e cubica, di futuristica memoria. Entrambi statuari e privi di volto evocano l'atmosfera angosciante e ambigua dechirichiana, ma possiedono consistenza concreta, materiale e tangibile. Attorno oggetti diversi, scelti per forma geometrica e relazione con il mondo dei giochi infantili: una palla colorata, un dado numerato e un peso da palestra (o un rocchetto di Rumkorff: **Baldacci, Ross 2015**, p. 223; Angela Monferini vede nel riferimento alla figura del bambino e nell'utilizzo di oggetti-giocattolo un richiamo all'iconografia di Rousseau il Doganiere, **Monferini 1996**, p. 67), poggiati al suolo in apparente casualità; un basso tramezzo, un tubo di ferro e, infine, a far da sfondo, un metro, che rimanda al fascino straniante della cabala e all'irrazionalismo tipico del compagno di degenza. «La pittura metafisica [...] appunto perché viene dopo il cubismo e il futurismo non può né vuole negare le anteriori esperienze, ma risolverle in se stessa come funzione e atto» dichiara Carrà stesso nell'autobiografia (**Carrà 2002**, p. 147): scompare il dinamismo delle prime prove futuriste e lascia spazio a un'immagine costruita attraverso proporzioni, non linee di forza, ma forme plastiche dichiaratamente in rapporto fra loro (**Carrà, Lemaire, Coen 1987**, p. 21). L'analisi del tipo di stesura pittorica rivela che nuove ispirazioni, suggestioni e reinterpretazioni vengono trasferite da Carrà sulla tela in momenti successivi, con un procedimento lento, meditato e ricco di aggiunte, modifiche ed espunzioni.

Le indagini diagnostiche (radio-



Foto d'epoca del dipinto durante la trasposizione del colore su una nuova tela (Archivio Fotografico Carlo Carrà)



Durante il restauro, test di solubilità e saggi di pulitura osservati a luce ultravioletta

grafia RX) eseguite dal laboratorio fotoradiografico della Pinacoteca di Brera rivelano infatti la presenza di una prima versione della composizione, abitata dal solo manichino di destra, verso il quale convergono le linee di fuga del volume della stanza, ripetute più volte, a approfondire lo scorcio prospettico, rispetto alla stesura finale a singola scatola cubica. Traccia evidente di questo primo disegno sono i profondissimi solchi, ancora oggi visibili sugli strati pittorici, segnati forse a coda di pennello sulla spessa materia pittorica, che compongono uno schema disegnativo, non coincidente con l'immagine visibile, ma con uno strato sottostante. Alla ricostruzione della prima raffigurazione ha contribuito il reperimento di una fotografia in bianco e nero, conservata nell'Archivio di Luca Carrà, che mostra l'opera vista dal retro, probabilmente durante quel sopracitato complesso intervento di trasporto del colore dalla tela originaria a nuovo supporto. Appaiono chiaramente appartenenti al primo strato: la madre poggiata su base cubica, anziché cilindrica, la palla spostata al centro assieme a due oggetti, interpretabili come pesi da stadera, e a sinistra un parallelepipedo irregolare, che potrebbe ricordare il termometro di de Chirico nel *Sogno di Tobia* (1917, collezione privata; ***De Chirico a Ferrara*** **2015**, p. 232, n. 38), sostituito successivamente dalla parete col metro.

Il disegno preparatorio, evidenziato nei dettagli grazie alle riprese in riflettografia infrarossa – strumentazione ad altissima definizione di tipo IRR, «Camera Osiris» (Opus Instruments), dotata di un sensore InGaAs con risoluzione fino a 30 linee per mm –, mostra una seconda stesura intermedia, che differisce dalla coloritura finale per la presenza di un maggior numero di elementi geometrici: un triangolo sghembo e la base rettangolare del metro allungata, tracciati sulle assi del pavimento; il parallelepipedo trasparente sistemato in basso a sinistra; inoltre, analogamente alla prima versione, si nota l'approfondimento della riquadratura prospettica della stanza, rettificato a includere l'inserimento dell'altro soggetto protagonista, il manichino-fanciullo. Una seconda firma infine «C. Carrà 917», simile alla finale, emerge nel disegno preparatorio più a destra e con la data sotto al nome.

Il sovrapporsi di almeno tre diverse redazioni della raffigurazione trova corrispondenza in una tipologia di stesura pittorica densa e stratificata, tipica di chi provvede a cambiare l'immagine ricoprendo la precedente con spesse pennellate. Tale procedura spiega inoltre l'abbondante presenza di profonde fessurazioni – in gran parte schiacciate e stirate dalla foderatura – che hanno motivato il ricorso al recente restauro.

Nel 1917 Carrà realizza due disegni metafisici, a inchiostro su carta (Roma, collezione Paolo Sprovieri; Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco: ***Carlo Carrà. la matita e il pennello*** **1996**, p.



Dopo il restauro, particolare



Durante il restauro, particolare, pulitura



Durante il restauro, particolare, pulitura con soluzione acquosa



Durante il restauro, particolare, la metà destra è stata pulita



Durante il restauro, particolare dopo l'intervento di stuccatura



Dopo il restauro, particolare

219; Vacca in ***Il primato del disegno*** **2015**, pp. 172-173, n. 60a-b), che propongono interessanti analogie con il dipinto: la stanza approfondita verso l'unica apertura sulla parete di fondo, a testimonianza dell'interesse per la prospettiva, come valore figurativo tradizionale e al centro un manchino in abiti maschili, su base cilindrica, a occupare tutto lo spazio verticale; alle sue spalle lo schizzo di un sottile oggetto verticale, che diviene nella versione su tela, lo strumento di misurazione. Manichini femminili dal busto a clessidra e dalla tipica testa ovoidale, associati a un dado o a una figura di fanciullo, compaiono in svariati schizzi dell'inverno 1917-1918 (**Rovati 2011**, pp. 133-134), premesse all'evoluzione del soggetto nell'*Ovale delle apparizioni* (1918, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). L'interesse per il soggetto-manichino ricorre curiosamente anche nella meno nota produzione letteraria di Carrà: in alcune rime autobiografiche scritte nel periodo ferrarese l'artista si immedesima nell'automa: «Sul piedistallo di Pallade il manichino femmina tinto in rosa carne / [...] Sono manichino in maglia limone sul biciclo metafisico dalla ruota / grande...» (**Carrà 2002**, pp. 143-144), parole forse scaturite da un episodio di cui riferisce nella cronaca della vita militare: «Una domenica mattina mentre ero con Alberto Savinio [...] vidi venire verso me un capitano del deposito [...] Raggiuntici, il capitano ci fece mettere sull'attenti e [...] mi squadrò da capo a piedi domandandomi chi fossi e perché mi trovassi fuori a quell'ora, trattandomi come un fantoccio» (**Carrà 2002**, p. 143). *Madre e figlio* è quindi il risultato dell'elaborazione degli elementi metafisici, riletti in chiave profondamente personale e concretizzati in un nuovo classicismo fatto di semplicità, plasticità e armonia. Carrà lavora sui rapporti fisici fra gli oggetti, sulle proporzioni spaziali reali, sulla quotidianità tradotta in forme pure. Come meglio sintetizzerà a posteriori egli stesso: «Ho cercato di imprimere alla mia pittura, [...] il senso della naturalezza e della concezione viva e diretta. [...] la pittura deve cogliere quel rapporto che comprende il bisogno di immedesimazione con le cose e il bisogno di astrazione. Sotto questo duplice stimolo il pittore potenzia la sua capacità di sottrarre le cose dalle contingenze, purificandole e conferendo loro un valore assoluto. La pittura non va quindi confusa con la riproduzione materiale delle cose [...] crea [...] una cosa nuova [...]». E conclude «La pittura metafisica [...] fu per me la ricerca di un più giusto rapporto fra realtà e valori intellettuali; in tal modo l'idea di *modernità* e di *tradizione* non forma più dualismo ma si collega e si fonde» (**Carrà 2002**, pp. 150-152).

Bibliografia

Pacchioni 1959; **Carrà, Bigongiari 1970**; **Carrà, Lemaire, Coen 1987**; L. Arrigoni in ***Pinacoteca di Brera*** **1994**, pp. 735-736, n. 831; ***Carlo Carrà 1881-1966*** **1994**; **Dell'Acqua 1994**, pp. 11-14; **Guzzi 1994**, pp. 35-37; **Pasquali 1994**; ***Carlo Carrà. La matita e il pennello*** **1996**; **Monferini 1996**; **Carrà 2002**; **Olivari 2009**, pp. 99-109; **Rovati 2011**; **Coen 2012**, pp. 39-59; S. Vacca in ***Il Primato del Disegno*** **2015**, pp. 172-173, n. 60a-b; **Baldacci, Ross 2015**, pp. 221-235; ***De Chirico a Ferrara*** **2015**; **Vanni 2015**, pp. 97-101.

Bibliografia generale

« INDICE GENERALE

Opere manoscritte e fonti archivistiche

Applausi Poetici tributati da diversi nel celebrarsi la festeggiante traslazione del Miracolosissimo Crocefisso..., BBVi, *Raccolte varie*, Lavezari 1703.

Archivio di Stato dell'Aquila, Libro dei Parlamenti dell'Arte degli Orefici aquilani, verbale dell'assemblea del 15 dicembre 1626.

Archivio di Stato di Venezia, Direzione Generale del Demanio, buste Edwards, 1806-1813, b. 1.

Archivio di Stato di Venezia, Direzione Generale del Demanio, buste Edwards, b. 1/27.

Archivio di Stato di Teramo (ASTe), Intendenza Francese, b. 211, f. 4934.

Archivio Diocesano dei Marsi, fondo C/busta 96, fascicolo 2398.

Archivio fotografico della S.B.S.A.E., *La Croce processionale e la chiesa di S. Lucia a Magliano dei Marsi*, 1934.

Archivio schede storiche, *Croce processionale Magliano dei Marsi*, Scheda Verlengia n. 37, Museo Nazionale d'Abruzzo.

Archivio Storico della Santa Casa di Loreto. Titolo XXXXI, busta 3, fascicolo 7.

Archivio Storico della Santa Casa di Loreto, Governo Santa Casa, Regno d'Italia, *Titolo XLIV*, busta 1, fascicolo 5.

Archivio Storico Gallerie Fiorentine, ms 113, inv. 1784, cc. 29*r*, 81*r-v*.

Archivio Storico Soprintendenza Aquila (ASSA), faldone 292, 1925.

Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, A. Pinetti, *Alzano Lombardo. Fascicolo manoscritto della chiesa sussidiaria di San Michele*, s.d.

G. Dian, *Notizie delli due secoli XVIII e XIX spettanti alla città di Vicenza*, BBVi Ms. 20.10 1a 8(2957-65), (1771) pp. 380-387.

Milano, Biblioteca Braidemse, *Catalogus monachorum Cistercensum Lombardiae,* Ms. AE.XV, 15, fol 259r (secolo XVII).

M. Oretti, *Cronica o sia Diario pittorico* [...], ms [1764-1786], Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms B 106.

I. Savi, *Notizie storiche sulla Chiesa e il Monastero di S. Vito di Vicenza*, BBVi, Ms. Gonz. 25.10.35.(3328.18) 1879.

Seconda metà del XIX secolo

C. Masetti, *Storia della Chiesa fanese*, manoscritto.

Opere a stampa

1560 ed 1996

P. Lamo, *Graticola di Bologna* [1560], Bologna 1996.

1568 ed. 1878-1885

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, III, Firenze 1878.

1568 ed. 1976

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. cons. a cura di L. Ragghianti, C.L. Ragghianti, Milano 1976.

1584 ed. 1787

R. Borghini, *Il riposo 1537-1588*, 3 voll., Siena 1787.

1608

F. Sansovino, D. Martinioni, *Venezia città nobilissima et singolare descritta dal Sansovino con nove e copiose aggiunte di D. Giustiniani Martinioni*, Venetia 1608.

1616

M. Lauret, *Addenda in Chronica sacri Monasterii Casinensis, auctore Leone cardinali episcopo Ostiensi*, Napoli 1616.

1617

F. Guidi, *Vita della venerabile madre suor Caterina De Ricci fiorentina. Monaca del Monistero di S. Vincenzio di Prato dell'ordine de' Predicatori*, Firenze, 1617.

ante 1643, ed. 1883

G.A. Alvina, *Catalogo di tutti gli edifizi sacri della città di Napoli e suoi sobborghi* [ms, *ante* 1643], ed. a cura di S. D'Aloe con il titolo *Catalogo di tutti gli edifizi sacri della città di Napoli e suoi sobborghi*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», VIII, 1883, pp. 111-152, 287-315, 499-546, 670-737.

1648

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, *ovvero le Vite de gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, 1648.

1649

F. Barbarano de' Mironi, *Historia Ecclesiastica di Vicenza*, V, Vicenza 1649.

1654-1688 ca

C. De Lellis, *Aggiunta alla* Napoli Sacra *del D'Engenio*, ms [circa 1654-1688], 5 voll., Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuel II", X B 20-24.

1663

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, Venezia 1663.

1668

A. Della Noce, prefazione in *Chronica sacri Monasterii Casinensis, auctore Leone cardinali episcopo Ostiensi, continuatore Petro diacono eiusdem coenobii monachis, ex manu scriptis codicibus summa cura, & fide, quarta hac editione, notis illustrata*, Paris 1668.

1672

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

1674

M. Boschini, *Breve Instruzione per intender in qualche modo le maniere degli Auttori Veneziani*, in *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia 1674.

M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674.

R. Soprani, *Le vite de pittori scoltori, et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni ritratti de gli stessi*, Genova 1674.

1677

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll. Firenze 1681-1728, p. 593.

F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677.

1684

D. Martinelli, *Il Ritratto ovvero delle cose più notabili di Venezia*, Venezia 1684.

1692

A. Arrighi, *Memorie degli obblighi di messe et offici del Convento di Santo Spirito di Fiorenza dell'ordine Eremitano di S. Agostino Raccolte dal P.M.F. Andrea Arrighi*, 1692.

C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano napoletano. Divise in diece giornate [...] Dedicate alla santità di nostro sign. papa Innocentio duodecimo*, 1ª ed., Napoli.

1698

R. Del Bruno, J. Carlieri, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze 1698, p. 110.

1700

D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima. Divisa in due parti, opera e industria*, 2 voll., Napoli 1700.

1703

A. Guerra, *Affetti devoti tributati al SS. Crocefisso nella recita della sua SS. Corona...*, Venezia 1703.

1705 ed. 1988

G. Cinelli Calvoli, *Le bellezze della felicissima città di Loreto*, 1705, ms. in Archivio Storico della Santa Casa, Miscellanea Vogel, X, cc. 186-188, citato in F. Grimaldi, K. Sordi, *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600. Documenti*, Ancona 1988.

1725

C. Vaghi, *Commentaria Fratrum et Sororum Ordinis Beatissimae Mariae Virginis de Monte Carmelo Congregationis Mantuanae*, Mantova 1725.

1731

G. Bonicelli, *Diario perpetuo per la città di Vicenza*, Vicenza 1731.

1733

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia 1733.

1755

G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, I, parte II, Firenze 1755.

1755-1773

I. Mittarelli, A. Costadini, *Annales Camaldulenses Ordini Sancti Benedicti*, Venetiis, 1755-1773, voll. VII-VIII (1677- 1703).

1758

F. Corner, *Notizie storiche delle chiede e dei monasteri di Venezia e di Torcello*, Venezia 1758.

1760

Flaminio da Parma, *Della Chiesa, e Convento di San Francesco presso Viadana, in Memorie istoriche delle chiese, e dei conventi dei frati minori dell'osservante, e riformata Provinciadi Bologna raccolte da Flaminio di Parma Frate Osservante dello stess'Ordine*, Parma 1760.

G. Giulini, *Memorie spettanti allo Stato, al Governo e alla Descrizione della Città e della campagna di Milano*, Milano 1760.

1761

G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri,* Firenze 1754-1762, *Del quartiere di Santo Spirito parte prima*, IX, Firenze 1761.

1765

G. Cambiagi, *L'antiquario fiorentino o sia Guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*, Firenze 1765.

1766

C.G. Ratti, *Istruzioni di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova 1766.

1768

C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova.

1778

I. Rastrelli, Priore delle Selve, *Libro di notizie per servire alla chiesa e al convento di Santa Maria delle Selve*, manoscritto, Firenze, Archivio del convento di Santa Maria del Carmine.

1780

C.G. Ratti, *Istruzioni di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova 1780.

1781-1786

G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o notizia della vita e delle opere degli scrittori natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, 6 voll., Modena 1781-1786.

1783

F. Beltrami, *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbane della medesima*, Antonio Roveri, Ravenna 1783.

1784

I. Affò, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma 1784.

1785

G.G. Carli, *Dissertazioni due sull'impresa degli Argonauti e sopra un antico bassorilievo rappresentante la favola di Medea*, Mantova 1785.

1786

G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli Stati del Serenissimo duca di Modena*, Modena 1786.

1788

L. von Westenrieder, *Baierisch-historischer Calender oder Jahrbuch der merkwürdigsten baierischen Begebenheiten alt- und neuer Zeiten*, München, 1788.

1788-1789

G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano*, 3 voll., Napoli 1788-1789.

1790

M. Borsa, *Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova 1790.

1791-1795

M. Lastri, *L'Etruria pittrice ovvero Storia della Pittura Toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, 1791-1795, tomo II, Firenze 1795.

1792

G.B. Albrizzi, *Il Forestiero illuminato*, 1792.

1793

A. Fumagalli, *Delle Antichità Longobardico-Milanesi Illustrate con Dissertazioni dai Monaci Cisterciensi di Lombardia,* IV, Milano 1793.

1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi Antiquario della Regia Corte di Toscana*, tomo I, Bassano.

1802

G.B. Grilli, *Orazione detta nelle solenni esequie celebrate in Bologna a Gaetano Gandolfi pittore li XXIII di Settembre MDCCCII*, Bologna.

1809

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo dell'ab. Luigi Lanzi antiquario i. e r. in Firenze*, 3ª ed., 6 voll., Bassano del Grappa.

1810

La Galerie Impériale de Florence, Firenze.

F.J. Lipowsky, s.v. *Maier,* Niklas Alexander, in *Baierisches Kuenstler - Lexikon*, 1, München, 1810, pp. 190-191.

1812

G. Zancon, *Galleria inedita raccolta da privati gabinetti milanesi ed incisa in rame da Gaetano Zancon*, Milano 1812.

1814

Indice e descrizione dei quadri del sig. Generale Conte Teodoro Lechi di Brescia. Esistenti nella sua Casa in Milano, Milano 1814.

G. Maccà, *Storia del territorio vicentino*, XI, 2, Caldogno 1814.

1815

G. Savi, *Memorie antiche e moderne intorno alle pubbliche scuole in Vicenza*, Vicenza 1815.

1817

A.L. Millin, *Voyage dans le Milanais, à Plaisance, Parme, Modène, Mantoue, Crémone et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie*, II, Paris 1817.

1819

F. Inghirami, *Desritione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti in Firenze*, Firenze, 1819.

1820

A. Dal Pozzo, *Memorie storiche dei Sette Comuni vicentini*, V, Vicenza 1820.

1824

P. De Lama, *Guida del forestiere al Ducale Museo d'antichità di Parma*, Parma 1824.

1825 ed. 1986

V. Davolio, *Memorie istoriche di Novellara e de' suoi principi*, 3 voll., ms., Biblioteca Comunale di Novellara, ed. dattiloscritta Novellara 1986.

1827

G. Nizzoli, *Catalogo Dettagliato della Raccolta di Antichità Egizie riunite da Giuseppe Nizzoli Cancelliere del Cons. Gen. d'Austria in Egitto dopo quella del 1824 dal medesimo ceduta all'I. e R. Galleria di Firenze per la munificenza di S.A.I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana*, Alessandria d'Egitto 1827.

1828

F. Inghirami, *L'Imp. e Reale Palazzo Pitti descritto dal cav. Francesco Inghirami*, Firenze 1828.

1829-1842

J. Smith, *A catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*, 8 voll. e suppl., London 1829-1842.

1832

A. Maggiori, *Dell'itinerario d'Italia e le sue più notabili curiosità d'ogni specie*, II, Ancona, 1832.

1832 ed. 1978-1981

N. Palma, *Storia della città e diocesi di Teramo*, Teramo, I ed. 1832, III ed., 1978-1981.

1833 ed. 1973

V. Davolio, *Memorie storiche della contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*, Milano 1833, ed. anastatica Bologna 1973.

1834

L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli compilata dall'abate Luigi d'Afflitto*, 2 voll., Napoli.

A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata 1834.

1835

G.K. Nagler, *Neues Allgemeines Kunstler-Lexicon...*, I, München 1835.

1835-1838

S. D'Aloe, *Tesoro lapidario napoletano*, 2 voll., Napoli.

1837

G. Labus, *Museo della Reale Accademia di Mantova*, III, Mantova 1837.

1840

F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia.

E. Poletti, *Il Fiore di Venezia*, 1840.

1842

L. Bardi, *L'Imperiale e Reale Galleria Pitti*, Firenze 1842, IV.

F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842, p. 614.

1843

M. Caffi, *L'abbazia di Chiaravalle*, Milano 1843.

1846-1847

F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova.

1847

T. Landoni, *Del mosaico che sussisteva nella Chiesa di S. Michele in Ravenna*, Ravenna 1847.

1854

F. Castellani Tarabini, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense,* Modena 1854.

1854-1856

G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll. Siena 1854-1856.

1855

G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena 1855.

1855 ed. 1952

J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855; trad. it.: *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze 1952.

1856-1860

G.B. Chiarini, *Aggiunzioni* [...] a C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* [Napoli 1692], 5 voll., Napoli 1856-1860.

1857

C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte e illustrate con disegni e con documenti da Carlo d'Arco*, Mantova 1857, 2 voll.

F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1857.

C. Laderchi, *La pittura ferrarese*, Ferrara 1857.

1858

G.K. Nagler, s.v. *Nicolaus Alexander Mair*, in *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben etc. bedient haben*, I, München, 1858, pp. 428-430.

1862

M. Sand, *Masques et bouffons (Comédie italienne). Texts et dessins*, 2 tomi, A. Lévy fils, Paris 1862.

1859

Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia 1859.

1866

Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera nell'anno 1866, Milano 1866.

F.D.F. [Filippo De Filippi], *L'esposizione di belle arti nel palazzo di Brera IV*, in «La Perseveranza», n. 2550, 11 dicembre 1866, p. 1.

1867

G. Rossi, *Storia della città di Sanremo*, Sanremo.

1868

H. de Longpérier, *Recherches sur les insignes de la questure et sur les recipients monetaires*, «*Revue Archéologique*», n.s., 18, juillet-décembre, pp. 170-171, tav. XX.

O. Jahn, *Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex* Pighianus, in «Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig», Leipzig xx, 1868, pp. 161-235.

1870

F.J. Chabas, *Note sur la collection égyptienne de Bologne*, in «Rivista Bolognese», IV.1, 1870, pp. 5-12.

1871

P. Perancini, *Breve illustrazione dei più rimarchevoli oggetti d'arte esistenti nella città di Salò, corredata di memorie patrie*, Salò 1871.

1871 ed. 1912

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1871, a cura di T. Borenius, ed. cons. London 1912.

1872

G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli.

A. Mainardi, *Inventario degli oggetti del Museo Statuario*, Mantova 1872.

1875

F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova.

G. Fiorelli, *Descrizione di Pompei*, Napoli.

1876

A. Neri, *Un quadro affatto ignoto di Domenico Fiasella*, Sarzana 1876.

1877

A. Dupont-Auberville, *L'ornament des tissus*, Paris 1877.

1878

A. Agnello, *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Italicarum et Langobardicarum*, ed. Holder Egger Hannoverae 1878.

H. Dütschke, *Die antiken Marmorbildwerken der Uffizien in Florenz*, III, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, Leipzig.

1880

U. Medici, *Catalogo della Galleria dei Principi Corsini in Firenze*, Firenze.

1881

Fondazione Artistica Poldi-Pezzoli. Catalogo generale, a cura di G. Bertini, Milano, 1881.

1882

A. Venturi, *La Galleria Estense in Modena*, Modena 1882.

1884

S. Rumor (a), *La chiesa d'Araceli in Vicenza*, Vicenza 1884.

S. Rumor (b), *Nozze Cattaneo-Fontana*, Vicenza 1884.

1885

A. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borio d'Este*, in «Rivista storica italiana», II (1885), pp. 689-749.

1886-1892

M. Rooses, *L'oeuvre de Rubens*, 4 voll., Anversa 1886-1892.

1888

G. Frizzoni, *Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerks*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXIII (1888), pp. 299-302.

[S. A.], *Un quadro ignoto di Antonio da Pavia*, in «Archivio Storico dell'Arte», I, 1888, 1, p. 45.

A. Venturi, *Les arts à la cour de Ferrare*, *F. D.*, in «L'Art», XIV (1888), 1, pp. 74-80; 2, pp. 96-101.

1889

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e di altri edifici di Milano*, 12 voll., 1889-1893, I, Milano 1889.

1890

A. Angelucci, *Catalogo della Armeria Reale*, Torino 1890.

1891

L. Gmelin, *L'oreficeria abruzzese negli Abruzzi*, Teramo 1891.

1892

G. Cantalamessa, *Artisti veneti nelle Marche*, in «Nuova Antologia», XLI, s. III, 1° ottobre, 1892, pp. 420-423.

1893

G. Morelli (I. Lermolieff), *Italian Painters. Critical Studies of their Works*, II, *The Galleries of München and Dresda*, (1880), London 1893.

1894

G. Carotti, *La R. Galleria di Brera in Milano*, in *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*, I, 1894, pp. 3-13.

P. Gianuizzi, *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, in «Nuova Rivista Misena», VII, 3-4, 1894, pp. 35-47; 5-6, pp. 74-94.

A. Parazzi, *Appendici alle origini e vicende di Viadana e suo distretto*, III, Viadana, 1894.

1895

A. Conti, *Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia*, Venezia 1895.

G. Kminek-Szedlo, *Museo Civico di Bologna. Catalogo di Antichità Egizie descritte dal Prof. Cav. Giovanni Kminek-Szedlo*, Torino 1895.

A. Ratti, *La Miscellanea Chiaravallese e il Libro dei Prati di Chiaravalle,* in «Archivio Storico Lombardo»,s. III, fasc. II, 1895.

A. Venturi, *Il «Libro dei Conti» di Lorenzo Lotto*, in «Gallerie Nazionali Italiane», I, 1895.

1896

G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, in *Le Gallerie nazionali italiane. Documenti storico-artistici*, II, Roma 1896.

A. Ratti, *Il secolo XVI nell'abbazia di Chiaravalle,* in «Archivio Storico Lombardo», IV, 1896.

1898

L. Avogadro di Quaregna, *Armeria Antica e Moderna di S.M. il Re d'Italia in Torino*, 3 voll., Torino 1898.

1899

Esposizione d'arte antica in Reggio Emilia, Reggio Emilia 1899.

G. Perin, *Il Miracoloso Crocefisso d'Araceli in Vicenza. Ricordi*, Vicenza 1899.

1900

C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, 2 voll., Venezia 1900.

1901

I. Errera, *Collection d'Anciennes* Ètoffes. *Catalogue*, Bruxelles 1901.

D. Monaco, *Nuova guida generale del Museo Nazionale di Napoli secondo i più recenti ordinamenti*, Napoli.

1902

Museo Artistico Poldi-Pezzoli. Catalogo, Milano, 1902.

1903

F. Malaguzzi Valeri, *L'ordinamento e i nuovi acquisti della Pinacoteca di Brera*, in «Emporium», XVII, 97, 1903, pp. 24-45.

E. Marini, *Milano illustrata. Cose - Persone*, Milano 1903.

J. Orbaan, *Stradanus te Florence: 1553-1605* in «Oud-Holland», 1903.

P. Paoletti, *Catalogo delle R.R.Gallerie di Venezia*, Venezia 1903.

1904

F. Dörnhöffer, *Ein Jugendwerk Lukas Cranachs*, in «Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale», nuova serie, II, 2, 1904, pp. 175-198.

P. Piccirilli, *La Marsica. Appunti di Storia e d'Arte*, Trani 1904.

1905

W. Altmann, *Die römische Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin.

F.J. Chabas, *Rapport de F. Chabas sur les*

monuments égyptiens de la collection de Bologne, in *F. Chabas. Oeuvres diverses*, a cura di G. Maspero, IV, Paris 1905.

Museo Artistico Poldi-Pezzoli. Catalogo, Milano, 1905.

C. Ricci, *Raccolte artistiche*, Bergamo 1905.

C. Rosa, *Notizie storiche delle maioliche di Castelli e dei pittori che le illustrarono*, Teramo 1905.

1906

G. Carocci, *I contorni di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze 1906.

1907

P. Piccirilli, *Su gli Appunti intorno alla scuola d'oreficeria aquilana del Cav. Avv. V. Balzano*, estratto dalla «Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti», Anno XXII, Fasc. II, Teramo, 1907, p. 3.

1908

F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, con cenno storico di C. Ricci, Bergamo 1908.

O. Sirén, *Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti. Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo*, in «L'Arte», XI, 1908, pp. 179-196.

H. Voss, *Einige unerkannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», nuova serie, XIX, 1908, pp. 282-286.

1909

O. Piltz, *Der Gardasee, Arco, der Iseosee*, Wien 1909.

1911

Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi, Bergamo 1911.

P. Orsi, *Rapporto preliminare sulla quinta campagna di scavi nelle Calabrie durante l'anno 1910*, in «Notizie degli Scavi di Antichità», 1911 suppl., pp. 1-124 e tavv. I-V.

1912

M. Marangoni, *La pittura fiorentina del Settecento*, Firenze, estratto da «Rivista d'Arte», VIII, 3-4, p. 30.

S. Reinach, *Répertorie de Reliefs Grecs et Romains*, III, Italie-Suisse, Paris 1912.

1913

W.N. Bates, *Archaeological News*, in «American Journal of Archaeology», XVII, 1913, pp. 95-147.

Jahresbericht 1912, in «Mitteilungen des Städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig», III, 3, 1913, pp. 28-31.

Sammlung von Oelgemälden alter Meister des 14. bis 18. Jahrhunderts ausschließlich aus dem Besitz des Herrn Professor Dr. Wedewer, Wiesbaden, catalogo d'asta, Berlin, 1913.

1914

R. Cox, *Les soieries d'art. Depuis les origines jusqu'a nos jours*, Paris 1914.

H. Mendelsohn, *Das Werk der Dossi*, München 1914.

C. Ricci, *Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Roma 1914.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento. Parte III*, Firenze 1914.

1915

P. Piccirilli (a), *Il terremoto della Marsica*, in «Pagine d'arte», anno III, 4, febbraio 1915, pp. 32-34.

P. Piccirilli (b), *L'Oreficeria aquilana nei secoli XVI,XVII,XVIII*, in, «L'Arte», Milano 1917.

L. Testi, *Storia della Pittura Veneziana*, II, Bergamo 1915.

1918

La Casa Bagatti Valsecchi a Milano, Milano 1918.

1919

D. Bortolan, S. Rumor, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1919.

1920

F. von Kutschera, ad vocem *Gandolfi, Gaetano*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, fondato da U. Thieme e F. Becker, a cura di H. Vollmer, XIII, Leipzig, pp. 151-153.

H. Voss, *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., 1920.

1921

R. Galleria degli Uffizi. Elenco delle sculture, Firenze.

1921-1922

M. Salmi, *La croce di Santa Maria presso San Celso,* in «Dedalo», II, XII, 1921-1922, pp. 755-764.

1922

R. Oldenburg, *Pieter Paul Rubens*, München 1922.

1922-1923

G. Fiocco, *G.B. Langetti e il naturalismo a Venezia*, in «Dedalo», 1922-1923.

1924

W. Hugelshofer, *Zum Werk des Mair von Landshut*, in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, 1, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, hrsg. E. Buchner e K. Feuchtmayr, Augsburg, 1924, pp. 111-119.

Le Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo a cura della Direzione, Venezia 1924.

H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924.

1925

L. Serra, *Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche*, in «Rassegna Marchigiana», III, 1925.

1925-1926

P. Orsi *Il gruppo equestre fittile di Locri Epizefiri*, in «Dedalo», VI, 6 (novembre), 1925-1926, pp. 345-365.

1926

G. Bacchi, *Santa Maria delle Selve (Lastra a Signa). Illustrazione storico-artistica dell'antico convento carmelitano*, Firenze, estratto da «Rose del Carmelo», pp. 3-26.

[A. Frangipane], *I grandi recuperi classici. Un gruppo equestre fittile di Locri*, in «Brutium», V, 2 (20 febbraio), 1926, p.2.

G. Gombosi, *Spinello Aretino: eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden XIV Jahrhunderts*, Budapest 1926.

A. Morassi, *Un libro di disegni e due quadri di Sebastiano Ricci*, in «Cronache d'Arte», n. 5, 1926, pp. 256-273.

G. Sangiorgi, *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano-Roma 1926.

1926-1927

A. Levi, *Rilievi di sarcofagi del Palazzo Ducale di Mantova*, in «Dedalo», VII, Milano-Roma 1926-1927, pp. 205-230.

1927

S. Ferri, *Il gruppo acroteriale di Marasà (Locri)*, in «Bollettino d'Arte», 1927, pp. 159-180 (= «Studi Classici e Orientali», XI, 1962 = *Opuscula*, Firenze 1962, pp. 307-316 e tavv. XIV, 3-9 - XVI, 1-9).

[A. Frangipane] *I Tritoni di Locri e i Dioscuri del Quirinale*, in «Brutium», VI, 9 (30 settembre), 1927, 1927, p. IV.

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo Estuario*, Venezia 1927.

Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI sotto gli auspici del Comune di Firenze, a cura di C. Caversazzi, G. Fogolari, C. Gamba *et al.*, con prefazione di U. Ojetti, Bergamo [1927].

P. Toesca, *Storia dell' arte italiana. Il medioevo*, Torino 1927.

1928

G. De Mori, *Chiese e chiostri di Vicenza*, Vicenza 1928.

V. Moschini, *Mostra di disegni del Settecento veneziano alle R.R. Gallerie di Venezia*, in «Dedalo», 1928, VII, pp. 465-471.

F. Podreider, *Storia dei tessuti d'arte in Italia (secoli XII-XVIII)*, Bergamo 1928.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, III, Milano 1928.

1929

S. Ferri, *Divinità ignote. Nuovi documenti di arte e di culto funerario nelle colonie greche*, Firenze 1929 [rist. anast. Lucca, Acc. Lucchese Scienze Lett. Arti, 1990].

G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona 1929.

P. Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze 1929.

1930

R. Bartoccini, *Il mosaico pavimentale di san Michele in Africisco*, in «Felix Ravenna», 1930, XXXVI, 3, pp. 11-13.

E. Bock, *Nikolaus Alexander Mair von Landshut*, in *Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin, 1930.

K. Frey, *Il carteggio di Giorgio Vasari/ Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris,* München 1930.

V. Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Roma - Bergamo 1930.

L. Scheewe, s.v. *Mair*, Nicolaus Alexander, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. von U. Thieme e F. Becker, a cura di H. Vollmer, Leipzig, 1930, XXIV, pp. 492-493.

F. Schubert, *Mair von Landshut. Ein niederbayerischer Stecher und Maler des ausgehenden XV. Jahruhunderts*, Landshut, 1930 (Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern, 63).

1931

T.H. Fokker, *Werke niederländischer Meister in den Kirchen Italiens: mit 15 abbildungen*, 1931.

A. Levi, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931.

A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. I. Provincia di Bergamo*, Roma 1931.

1932

H.T. Bossert, *Geschchte des Kunstgewerbes*, V, Berlin 1932.

Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Urbino, a cura di L. Serra, Roma 1932.

I.C. Gavini, *Sommario della Storia della Scultura in Abruzzo*, Casalbordino 1932.

A.M. Mucchi, *Il duomo di Salò*, con prefazione di A. Morassi, Bologna 1932.

Il Museo Poldi-Pezzoli in Milano (77 illustrazioni), a cura di A. Morassi, Roma, 1932 (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, 21).

E. Pernice, *Die hellenistische Kunst in Pompeji*, 5, *Hellenistische Tische Zisternenmundungen Beckenuntersatze Altare und Truhen*, Berlin-Leipzig, pp. 71-94.

1933

M.R. Gabbrielli, *Plastica lignea Abruzzese*, in «Rassegna Marchigiana», XI, 1933, pp. 114-123.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana 1910-1940*, *La pittura del Cinquecento,* 6, IX, 1933.

1934

A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina: Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma, 1934.

F. Noack, R. Pallucchini, H. Voss, *Régnier Nicolas*, in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XXVIII, Lipsia 1934, pp. 90-91.

1934-1936

R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of painting*, XVIII, L'Aja 1934-1936.

1935

P. Giordano, *La Madonna della Costa. Cenno storico. Grazie, preghiere, indulgenze*, II ed., Imperia Oneglia.

R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935.

D. Scipioni, *Brevi Notizie storico-artistiche sulla chiesa di S. Lucia in Magliano dei Marsi*, Roma 1935, p. 20.

1936

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

L. Bianchi, *I Gandolfi*, Roma.

R. Kautzsch, *Kapitellstudien*, Leipzig 1936.

1937

L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale, catalogo della mostra (Roma 1937-1938), Roma 1937.

C. Ricci, *Monumenti. Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Roma 1937.

G. Roeder, *Aegyptische bronzewerke*, New York, 1937.

1938

Q. Celli, *Castelli nelle memorie del passato*, Teramo 1938 (ristampa di articoli pubblicati negli anni 1926-1927, sulla Rivista Abruzzese «Terra Vergine» diretta da Goffredo Martegiani.

U. Christoffel, *Mair von Landshut*, in «Pantheon», XXII, 1938, pp. 303-310.

G. de la Flamma, *Opusculum de rebus gestis ab Azone*, *Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, a cura di C. Castiglioni, Bologna 1938 (RIS "Rerum Italicarum Scriptores" XII, 4).

S. Ortolani, *La pittura napoletana del secolo XVII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 1938), Napoli 1938, pp. 13-113.

U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* Liepzig 1907-1950, XXXI, 1938.

1939

N. Catanuto *Il Museo Nazionale di Reggio*, Reggio Calabria 1939.

Documenti estratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli dai giornali copia-polizze del Monte e Banco della Pietà. Artisti napoletani o che operarono in Napoli tra la fine del sec. XVI e la prima metà del sec. XVII, «Rassegna economica del Banco di Napoli», XVII, 9, 1939.

V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, palazzo Carignano, 1939), Torino 1939.

M. Wegner, *Die Herrshcerbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939.

1940

S. Aurigemma, *Velleja*, Roma 1940.

G. Monaco, *Il R. Museo di Antichità di Parma*, Roma 1940.

1942

G. Lill, *Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers*, München, 1942.

W.F. Volbach, *I tessuti del Museo Sacro Vaticano. Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana*, III, fasc. 1, Città del Vaticano 1942.

1943

G. De Francovich, *La scultura medievale in legno*, Roma 1943.

R. Longhi, *Ultimi Studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni» I, 1943, pp. 5-63.

1945

R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945.

1946

Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento, catalogo della mostra, a cura di G. Panazza, C. Boselli, Brescia 1946.

1947

U. Chierici, *Saggio di bibliografia per la storia delle arti figurative in Abruzzo*, Roma 1947.

L. Pallotta, *Spunti di storia paesana*, Fermo 1947.

1948

Kunstschaetze der Lombardei, catalogo della mostra, Zürich 1948.

1949

A.H.M. Jones, *The Roman Civil Service (Clerical and Sub-clerical Grades)*, «Journal of Roman Studies», XXXIX, pp. 38-55.

1950

L. Burchard, *A loan exhibition of works by Peter Paul Rubens*, London 1950.

L. Pallotta, *La Madonna degli Angeli di Sant'Elpidio a Mare*, Fermo 1950.

P. Zampetti, *La Pittura veneta nelle Marche*, *Catalogo della Mostra della pittura veneta nelle Marche*, Ancona, Palazzo degli Anziani, Bergamo 1950.

1951

C. Norris, *Rubens in retrospect*, in «The Burlington Magazine», 93,1951, pp. 4-11.

P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951.

F. Zeri, *Una lunetta di Gerolamo di Benvenuto*, in «Paragone», II, 1951, 19, pp. 48-50.

1952

G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, I, *Dalle origini al Mille*, Vicenza 1952.

N. Rasmo, *Note in margine all'esposizione commemorativa del Concilio di Trento*, in «Cultura Atesina – Kultur des Etschlandes», VI, 1952, pp. 145-153.

M. Rossignotti, *Sestri Levante. Itinerario artistico*, Milano 1952.

1953

A. Banti, A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Firenze 1953.

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1953.

B.M. Felletti Maj, *Museo nazionale romano. I ritratti*, Roma 1953.

W. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt am Main 1940-1954, V, 1953.

1954

C. Ceschi, *Architettura romanica genovese*, Milano.

M. Chini, *Silvestro Aquilano e l'Arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila 1954.

H. Leporini, s.v. *Mair*, Nikolaus Alexander (von Landshut), in *Der Kupferstichsammler. Ein Nachschlagebuch der druckgraphischen Kunst mit 102 Abbildungen im Text. 1 farbige Tafel. Verzeichnis von Monogrammen von 100 Künstlern und Kunstverlegern*, Braunschweig, 1954 (II ed.), p. 270 (Bibliothek für Kunst und Antiquitätenfreunde, 24).

G. Mantese, *Memorie storiche della Chiesa vicentina*, II, *Dal Mille al Milletrecento*, Vicenza 1954.

1955

F. Baumgart, *Caravaggio: Kunst und Wirklichkeit*, Berlin 1955.

F. Bologna, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Salerno, Duomo, settembre 1954 - settembre 1955), Napoli 1955.

F. Russoli, *«Gerolamo da Trento» (identificato in N. A. Mair),* in B. Berenson, G. Gregorietti, F. Russoli, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano, 1955, pp. 159-160.

F. Strazzullo, *Documenti inediti per la storia dell'Arte a Napoli (IV)*, «Il Fuidoro», II, 1955, pp. 32-37.

1955 ed. 1990

B. Berenson, *Lotto*, Milano 1955 (ed. cons. Milano 1990).

1956

E. Arslan (a), *Una nuova Madonna di Paolo Veneto*, in «Commentari», VII, I, 1956, pp. 19-22.

W. Arslan (b), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza. Le Chiese*, Roma 1956.

R. Longhi, *Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi ampliamenti 1940-1955*, Firenze 1956, («Edizione delle opere complete di Roberto Longhi», V).

L. Magagnato, *Chiesa di Araceli*, in R. Cevese, F. Barbieri, L. Magagnato, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1956, p. 318.

A. Nicodemi, *Castelli e la sua arte maiolicara*, Teramo 1956.

M. Wegner, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina*, Berlin 1956.

1957-1959 (1958)

G. Thiem, *«Studien zu Jan van der Straet genannt Stradanus»*, in *Mitteilungen des Kunst historischen Institutes in Florenz,* VIII, 1957-1959 (1958), pp. 88-111.

1958

C. Costantini, *Le statue Lignee della Vergine*, in «Fede & Arte», n. X, anno VI, ottobre 1958, pp. 177-201.

A. De Franciscis, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria*, Napoli s.d. [1958].

G. De Logu, *Pittura veneziana dal XIV al XVII secolo*, Bergamo 1958.

E. Gagliardi, *Il gruppo equestre fittile di Metauro*, in «Atti e Memorie della Società Magna Grecia», n.s. II, 1958, pp. 33-36 e tavv. IX-X.

E. Flemming, *Les Tissus. Documents*, Paris 1958.

G.A. Mansuelli (a), *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I, Roma.

G.A. Mansuelli (b), *Il ritratto romano nell'Italia settentrionale*, in «RM», 65, 1958, pp. 67-99.

G.A. Mansuelli (c), *Studi sull'arte romana dell'Italia settentrionale. La scultura colta*, in «RIA», 7, 1958, pp. 45-128.

G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, III, 1, *Il Trecento*, Vicenza 1958.

Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore, a cura di F. Russoli, Firenze, 1958.

A. Santangelo, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Milano 1958.

1958, ed. 1978

R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovane e l'esperienza del viaggio romano*, in «Paragone», IX, 1958, 101, pp. 34-53, ripubblicato in *Opere complete di Roberto Longhi*, VIII.2, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, Firenze 1978, pp. 61-78.

1958-1959

E. Gavazza, *Una nuova ipotesi per la cripta di S. Stefano*, in «Studi Genuensi», II, pp. 88-109.

1959

G. Pacchioni, *Carlo Carrà pittore*, 2° edizione rinnovata, Milano 1959.

H. Wentzel, *Zur Diskussion um dem Staufischen Adler*, in «Kunstchronik», XII, 1959, pp. 1-3.

1960

R. Causa, *Quindici anni di restauri nella Soprintendenza alle Gallerie di Napoli*, in *IV Mostra di restauri*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1960), Napoli 1960, pp. 9-18.

A. De Franciscis, *Agálmata. Sculture antiche nel Museo Nazionale di Reggio Calabria*, Napoli 1960.

R. Longhi, *Il più bel frammento degli affreschi del Carmine di Spinello Aretino*, in «Paragone», n. 11, 1960, pp. 33-35.

A. Stange, *Deutsche Malerei in der Gotik, 10, Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500*, Berlin, 1960.

1961

S. Curto, *L'Egitto antico nelle collezioni dell'Italia Settentrionale*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico 31 ottobre-3 dicembre 1961), Bologna 1961.

[M.P. Lesourd, J.-M. Ramiz], *Malte. Huit siècles d'histoire*, Versailles 1961.

C. Perina, *Pittura*, in *Mantova. Le Arti. II. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XV*, Mantova 1961, pp. 239-500.

G. Righini, *Il Valdarno Fiorentino e la Valle del Bisenzio. Note e memorie storico-artistiche-letterarie*, Firenze, p. 283.

P. Zampetti, *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti (Venezia, Palazzo Ducale 10 giugno - 10 ottobre 1961), Venezia 1961.

U. Zanotti Bianco, L. von Matt, *La Magna Grecia*, Genova 1961.

F. Zeri, *Cinque schede per Carlo Crivelli*, in «Arte antica e moderna», III, 1961.

1962

S. Dalla Libera, *L'arte degli organi a Venezia*, Roma 1962.

A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries,* London, 1962.

F. Zeri, *La provenienza della pala di Gerolamo di Benvenuto nel Fogg Art Museum*, in «Paragone», XIII, 1962, 149, pp. 52-53.

1963

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Florentine School*, London 1963, p. 200.

F. Braemer, *L'art dans l'Occident romain*, Paris 1963.

L. Burchard, R.A. D'Hulst, *Rubens drawings*, 2 voll., Bruxelles 1963.

G. Colmuto, *L'arte del legno in Liguria: A.M. Maragliano (1664-1739)*, «Fonti e Studi di Storia Ecclesiastica», III, pp. 193-309.

S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963.

G. Panazza, *La pittura e la miniatura nel secolo XIV*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia 1963, pp. 929-960.

H. Schindler, *Grosse bayerische Kunstgeschichte, I, Frühzeit und Mittelalter*, München 1963.

M. Schuette, S. Müller-Christensen, *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma 1963.

1963 ed. 1968

E. Langlotz, *L'arte della Magna Grecia*, [ed. orig. 1963], Roma 1968.

1964

A.M. Colini, *Museo della Civiltà Romana*, Roma.

G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, *dal 1404 al 1563*, III, 2, Vicenza 1964.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia 1964.

E.K.J. Řezníček, *Mostra di disegni fiamminghi e olandesi,* Firenze 1964.

A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 tomi, Milano 1964.

1964-1965

Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia, II, a cura di G.A. Mansuelli, Bologna 1964-1965.

G.A. Mansuelli, *Aspetti e lineamenti dell'arte romana nell'Italia settentrionale*, in *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia, II*, a cura di G.A. Mansuelli, Bologna 1964-1965, pp. 1-25.

1965

L. Bellosi, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in «Paragone», n. 187, 1965, pp. 18-43.

A. Frova, R. Scarani, *Parma. Museo Nazionale di Antichità*, Parma 1965.

N. Ivanoff, *Nicolas Régnier*, in «Arte antica e moderna», gennaio-marzo 1965, pp. 12-24.

A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Milano 1965.

H. Müller, *Zum Leben Hans Holbeins des Älteren*, in *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik*, catalogo della mostra (Augusta, Municipio, 21 agosto - 7 novembre 1965), Augsburg, 1965, pp. 15-21.

A.M. Romanini, *Giotto e l'architettura gotica in alta Italia*, in «Bollettino d'Arte», n. III-IV, 1965 pp. 160-181.

1966

M. Boskovits, *Giovanni da Milano*, Firenze 1966.

D. Devoti, *Stoffe lucchesi del Trecento. Contributi*, in «Critica d'arte», a. 13, n. 81, settembre, Firenze 1966.

A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», V, 1966, pp. 53-135, 191-229.

1967

C. Donzelli, G.M Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967.

S. Meloni, *Biografia di una Chiesa. Santa Lucia alla Castellina*, «Antichità Viva», Firenze, anno VI, n. 5, pp. 3-45.

1968

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools*, 3 voll, London 1968.

L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo 1968.

F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi Court Painters in Ferrara*, Princeton 1968.

R. Marini, *L'opera completa di Veronese*, Milano 1968.

M. Moretti, *Museo nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila 1968.

C. Saletti, *Il ciclo statuario della basilica di Veleia*, Milano 1968.

F. Zava Boccazzi, *sub vocem Renieri, Nicolo*, in *Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, 12 voll., 1964-1974, vol. X, Novara 1968, pp. 39-40.

1969

C. Castellaneta, E. Camesasca, *L'opera completa del Perugino*, Rizzoli, Milano 1969.

Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818, a cura di E. e F. Poleggi, Genova.

M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969.

G. Panazza, *Le manifestazioni artistiche della sponda bresciana del Garda*, in *Il Lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, I, Salò 1969, pp. 215-260.

E. Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano: suoi dipinti in America e altrove* [1939], in M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pp. 99-101.

L. Vertova, *Il Maestro della Pala Bagatti Valsecchi*, in «*Antichità viva*», VIII, 1969, 1, pp. 3-14.

P. Zampetti, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, Venezia-Roma 1969.

1970

Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, catalogo della mostra a cura di E. Borea (Firenze, Palazzo Pitti, 1970), Firenze 1970.

M. Carrà, P. Bigongiari, *L'opera principale di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Milano 1970.

F. D'Andria, *I bronzi romani di Veleia, Parma e del territorio parmense*, in «Contributi dell'Istituto di Archeologia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore» 3, 1970, pp. 3-141.

P.L. De Vecchi, *L'opera completa di Tintoretto*, Milano 1970.

M. Guarducci, *Note di epigrafia sepolcrale*, «Rend Acc Naz Lincei», s. 8, XXV, pp. 389-402.

Il manoscritto Borea. Cronache di Sanremo e della Liguria occidentale, Bordighera.

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.

1970-1971

M.W. Stoop, *II. Terrecotte e ceramica*, in P. Zancani Montuoro *et alii, Francavilla Marittima: Varia*, in «Atti e Memorie della Società Magna Grecia», n.s. XI-XII, 1970-1971 [1972], pp. 51-66 e tavv. XX-XXVI.

1971

G. Bovini, *Note sulla primitiva pianta della chiesa di S. Michele in Africisco a Ravenna*, in *Atti del II Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Matera, Venosa, Melfi, Massafra, Taranto, Canosa, Foggia, 1950), Roma 1971.

G.V. Castelnovi, *La pittura nella prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio De Ferrari*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1971, pp. 67-166.

Cenni storici sul Museo Civico di Bologna per la inaugurazione fatta il 2 ottobre 1871 in occasione del V Congresso Internazionale di Antropologia e Archeologia Preistoriche, Bologna 1971.

La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento, Genova 1971.

A.E. Popham. *Disegni di Girolamo Bedoli*, schede critiche e bibliografia di M. Di Giampaolo, Viadana, 1971.

P. Torriti, *Tesori di Strada Nuova. La Via Aurea dei genovesi*, Genova 1971.

1972

A. Bettagno, *Venetian Drawings of the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (London, Heim Gallery), Vicenza 1972.

R. Causa, *La pittura del Seicento a Napoli dal Naturalismo al Barocco*, in *Storia di Napoli*, V/2, Napoli 1972, pp. 915-994.

S. Di Provvido, *La pittura di Vittore Crivelli*, L'Aquila 1972.

M. Moretti, *Architettura Medioevale in Abruzzo*, Roma 1972.

V. Pace, *Per la storia dell'oreficeria abruzzese*, in «Bollettino d'arte», 2, Roma, 1972.

Recuperato il polittico rubato al Duomo di Salò, in «L'Unità», 18 agosto 1972, p. 5.

F. Russoli, *Pittura e scultura*, in G. Gregorietti *et al.*, *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano, 1972, pp. 197-288.

C. Sterling, *Études savoyards. II. Le Maître de la Trinité de Turin*, in «L'ŒIL», 251, 1972, pp. 14-27.

1973

M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973.

V. Davolio, *Memorie storiche della contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*, Milano 1833, ed. anastatica Bologna 1973.

P. Grossmann, *S. Michele in Africisco zu Ravenna: Baugeschichtlich Untersuchungen*, Mainz am Rhein 1973.

Romanticismo storico, catalogo della mostra (Firenze, la Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973 - febbraio 1974) Firenze 1973.

1974

D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974.

P. Donati, *Domenico Fiasella 'il Sarzana'*, Genova 1974.

P.L. Fantelli, *Niccolò Renieri, pittore fiammingo*, in «Saggi e Memorie», IX, 1974, pp. 75-115.

M. Gregori, *A new Painting and some observations on Caravaggio's Journey to Malta*, in «The Burlington Magazine», CXVI, 859, 1974, pp. 594-603.

G. Odicini, *L'abbazia di S. Stefano a Genova. 1000 anni dalla ricostruzione a oggi*, Genova.

C. Saletti, *I ritratti antoniani di Palazzo Pitti*, Firenze 1974.

C. von Holst, *Francesco Granacci*, München 1974.

1975

L. Asioli, *La Cattedrale Basilica di Fano*, Urbania 1975.

I beni culturali della provincia della Spezia, Genova 1975.

M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370-1400*, Firenze 1975.

M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in «Paragone», XXXVI, 1975, 301.

U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1975.

W.T. Kloek, *Beknopte catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Prentenkabinet van de Uffizi te Florence,* Utrecht 1975.

R. Pallucchini, G. Mariani Canova, *L'opera completa del Lotto*, Milano 1975.

Sebastiano Ricci disegnatore, catalogo della mostra (Udine, Sala Aiace del Comune, 26 ottobre - 8 dicembre 1975), a cura di A. Rizzi, Milano 1975.

1976

Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo, a cura di A. Serra (Udine, Castello; Passariano, Villa Manin, 26-28 maggio 1975), Milano 1976.

A. Bettagno, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano e Marco Ricci*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, a cura di A. Serra (Udine, Castello; Passariano, Villa Manin, 26-28 maggio 1975), Milano 1976, pp. 85-95.

F.W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes*, II, *Kommentar*, 2, *Teil*, Wiesbaden 1976.

L. Verdone, *Problemi e sviluppi della maiolica castellana*, San Gabriele (Te), 1976.

F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976.

1976-1977

G. Agostini, *La chiesa di Santo Spirito a Firenze dalle origini a tutto il Quattrocento*, 2 voll., tesi di laurea facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Firenze, a.a. 1976-1977.

1977

P.E. Arias, *L'arte locrese nelle sue principali manifestazioni artigianali. Terrecotte, bronzi, vasi, arti minori*, in *Locri Epizefirii*, atti del XVI convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 3-8 ottobre 1976), Napoli 1977 [1980], pp. 479-579 e tavv. LIX-XCIII.

G. Dondi, *Criteri di scelta ed esposizione delle collezioni esotiche*, in *L'Armeria Reale riordinata*, a cura di F. Mazzini, Torino 1977, pp. 98-101.

B. Haarløv, *The Half-open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulcral Sculpture,* Odense.

P. Kranz, *Zu den Anfängen der stadtrömischen Saülensarkophage*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LXXXIV, pp. 349-380.

F.G. Lo Porto, *Recenti scoperte archeologiche in Puglia*, in *Locri Epizefirii*, atti del XVI convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 3-8 ottobre 1976), Napoli 1977, pp. 725-745.

Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore, a cura di F. Russoli, Firenze, 1977.

Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, catalogo della mostra a cura di D. Bodart (Firenze, Palazzo Pitti, 22 luglio - 9 ottobre 1977), Firenze 1977.

M. Sgattoni, *Sculture lignee Aprutine*, in «La Voce Pretuziana», n. III, anno VI, Roma 1977, pp. 3-6.

Valle di Susa. Arte e storia dall'XI al XVIII secolo, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica di arte moderna, 12 marzo - 8 maggio 1977), a cura di G. Romano, Torino 1977.

1978

G. Agostini, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Firenze, Pistoia e Prato, Firenze, Ufficio Catalogo, scheda n. 09-00101556, *Chiesa delle Selve a Lastra a Signa*.

La cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento, a cura di M.S. Calò Mariani, C. Guglielmi Faldi, C. Strinati, Cinisello Balsamo 1978.

R. Colapietra, *L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane della città nel Sei e Settecento*, Antinoriana II, III, L'Aquila 1978.

G. Davies, *The Door Motif in Roman Funerary Sculpture*, in *Papers in Italian Archaeology*, I, 1, ed. by H. McK. Blake, T.W. Potter and D.B. Whitehouse, BAR Supplementary Series 41, Oxford, pp. 203-220.

P. Fiorani, *Una città romana. Magliano dei Marsi dalle origini al Medioevo*, Roma 1978.

F.G. Lo Porto, *La documentazione archeologica in Puglia*, in *Magna Grecia bizantina e tradizione classica*, atti del XVII convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 9-14 ottobre 1977), Napoli 1978, pp. 495-504.

A.R. Milstein, *The paintings of Girolamo Mazzola Bedoli*, New York 1978.

C. Patelli, *Alzano Maggiore e la Basilica di San Martino*, Bergamo 1978.

Restauri ed acquisizioni: 1973-1978, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio - Palazzo delle Albere, giugno - novembre 1978), Trento, 1978, p. 190 (Patrimonio storico e artistico del Trentino).

Restauri fra Modena e Reggio, catalogo della mostra (Modena, palazzo dei Musei, 29 ottobre - 24 dicembre 1978), a cura di G. Bonsanti, Modena 1978.

O. Zastrow, *L'oreficeria in Lombardia*, Milano 1978.

1978-1980

D. Manacorda, *Volusio ritrovato. Le reliquie dei martiri nel sepolcro del «Sacerdos geni»*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XXV-XXVII, pp. 60-82.

1979

B. Ciliento, *Il Levante e la Valle Sturla*, Genova («Guide di Genova», n. 82).

M.B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce; 1565-1577,* Oxford 1979, pp. 65-66, nota 99, t. 46.

M. Marini Calvani, *457 c.d. Adriano*, in *L'Arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, a cura di B. Adorni *et al.*, Bologna 1979, pp. 241-242.

M. Scarselli, *Castelli, Terra della badia di San Salvatore*, Chieti 1979.

M. Wegner, *Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus*, in «Boreas» 2, 1979, pp. 87-181.

F. Zeri, *Girolamo di Benvenuto: il completamento della 'Madonna delle Nevi'*, in «*Antologia di belle arti*», III, 1979, 9-12, pp. 48-54.

1980

G. Kapitaen, *Elementi Architettonici per una basilica del relitto navale del VI secolo di Marzamemi (Siracusa)*, in «Corsi sull'Arte Ravennate e Bizantina», XXVI, 1980, pp. 71-136.

S. Pernigotti, *La statuaria egiziana nel Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1980.

P. Zampetti, *Lorenzo Lotto tra Recanati e Loreto* in *Lorenzo Lotto a Recanati e Loreto*, Recanati 1980, pp. 45-53.

1981

Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri, catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario, 1979), a cura di A. Grelle Iusco, De Luca, Roma 1981.

R. Bergonzini, *I pazienti di terracotta torneranno nella loro canonica*, in «Cronaca di Modena/ Speciale Gazzetta», Modena, 16 giugno 1981, p. 16.

G. Bermond Montanari, *Recenti rinvenimenti archeologici a Ravenna*, «Corsi sull'Arte Ravennate e Bizantina», XXVIII (1981), pp. 13-15.

A. Bristot, *Un artista nella Venezia del Cinquecento: Giovanni Contarini*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'arte», 12, 1981, pp. 31-77.

C. Caldari Giovannelli, *S. Angelo in Vado*, in *Itinerari rovereschi nel ducato di Urbino. Guida ai luoghi alle opere e alla committenza dei duchi di Urbino (1508-1631) nella Provincia di Pesaro e Urbino*, Urbino 1981, pp. 145-163.

Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso, catalogo della mostra (Ancona, 4 luglio - 11 ottobre 1981), a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze 1981.

G.A. Mansuelli, *Roma e il mondo romano da Traiano all'antichità tarda (I-III sec. d.C.)*, Torino 1981.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Venezia 1981.

J. Rieder, *Metal analysis of Egyptian bronzes*, in «Revue d'Archaeometrie», 3, 1981.

A. Smith, A. Reeve, A. Ray, *Francesco del Cossa's S. Vincent Ferrer*, in «National Gallery Technical Bulletin», 5, 1981, pp. 44-57.

1981-1982

S. Fiorenzi, *Il carteggio Roccavilla-Loria per l'Esposizione Universale di Roma 1911*, Roma 1981-1982.

1982

M. Bencivenni, O. Mazzei, *La Classense memoria di una città d'arte e d'invenzione: Ravenna fra Ottocento e Novecento attraverso il «fondo Corrado Ricci»*, in *Ravenna la Biblioteca Classense. I. La città, la cultura, la fabbrica*, Bologna 1982, pp. 205-299.

M.L. Bierbrier, *Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae*, ecc, *Part 10*, London 1982.

Croce processionale Magliano dei Marsi, Sovrintendenza B.A.A.A.S., L'Aquila, 1982.

K. Fittschen, *Hinterköpfe. Über den wissenschaftlichen Erkenntniswert von Bildnisrückseiten*, in *Praestant interna: Festschrift für Ulrich Hausmann* a cura di B. von Freytag gen. Löringhoff et alii, Tübingen 1982, pp. 119-124.

Museo Poldi Pezzoli. Dipinti, Milano, 1982.

G. Nepi Scirè, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Storia della collezione dei disegni*, Milano 1982, p. 17, nota 164.

M. Newcome, *Genoese Artists in the Shadow of Castiglione*, «Paragone», XXXIII, n. 391, settembre, pp. 25-36.

G.N. Szeliga, *The Dioskouroi on the Roof. Archaic and classical equestrian acroteria in Sicily and South Italy*, (Thesis Bryn Mawr College), Ann Arbor 1982.

Tessuti italiani del Rinascimento: collezioni Franchetti Carrand, Museo Nazionale del Bargello, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Pretorio 24 settembre-10 gennaio 1981 [i.e. 1982]), Firenze [1982?].

1983

E. Borea, *Il Santuario della Madonna della Costa nella storia e nella vita dei Sanremesi*, Sanremo.

M. Cinotti, G.A. Dell'Acqua, *Caravaggio*, Bergamo 1983.

J. de La Genière, *A propos des métopes du monoptère de Sicyone à Delphes*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 127, 1983, pp. 158-171.

F. Gavioli, *Verica e la sua storia. Notizie e ricerche storiche*, San Felice sul Panaro 1983, pp. 182, 229-243.

H. Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983.

P. Leone de Castris, *La pittura a Napoli fino alla peste del '56*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 30 settembre - 12 dicembre 1982, e altre sedi), a cura di G.C. Ascione *et al.*, Napoli 1983, pp. 57-72.

M.G. Maioli, *Classe, podere Chiavichetta, zona portuale*, in *Ravenna e il porto di Classe*, Imola 1983, pp. 65-78.

E. Nappi, *Pittori del '600 a Napoli. Notizie inedite dai documenti dell'Archivio storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti vari*, Milano 1983, pp. 73-80.

P. Orlandini, *Le arti figurative*, in *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1983, pp. 331-554.

N. Purcell, *The Apparitores: A Study in Social Mobility*, «Paper of British School of Rome», LI, pp. 125-173.

F. Rebecchi, *La scultura colta in Emilia Romagna*, in *Studi sulla città antica. L'Emilia romagna*, a cura di G.A. Mansuelli, Roma 1983, pp. 497-567.

M. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1983.

1984

D. Benati, *La pittura rinascimentale*, in *La Basilica di san Petronio in Bologna,* Bologna 1984, II, pp. 143-194.

R. Cavalli, *Santo Stefano*, in *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova, pp. 365-404.

A. Cecchi, *La Pietà del Perugino per San giusto degli Ingesuati*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», I, Firenze 1984, pp. 29-35.

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985; Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985), 2 voll., Napoli 1984.

B. Cohen, *Some Neglected 'Ordines': The Apparitorial Status-Groups*, in *Des Ordres à Rome*, sous la direction de C. Nicolet, Paris, pp. 23-60.

A. Cornice, *Opere d'arte all'Osservanza*, in *L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, Siena-Milano 1984, pp. 51-110.

R. Farioli Campanati, *Il capitello imposta recentemente rinvenuto a Ravenna*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, 1, a cura di P. Delbianco, Rimini 1984, pp. 463-565.

S.J. Keay, *Late Roman Amphorae in the Western Mediterranean. A Typology of Economic Study: the Catalan Evidence*, in «BAR, International Series», 196, Oxford, 1984.

G. Mascherpa, *Le «meraviglie» lauretane del Lotto*, in «Notizie da Palazzo Albani», XIII, 1, 1984, pp. 133-137.

S. Mason Rinaldi, *Palma il giovane. L'opera completa*, Milano 1984.

C. Morigi Govi, *Il Museo Civico del 1871*, in, *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione*

del Museo Civico Archeologico di Bologna. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna, a cura di C. Morigi Govi, G. Sassatelli, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 1984), Bologna 1984, pp. 259-267.

F. Negroni, G. Cuocco, *Urbino. Museo Albani*, Bologna 1984.

M. Olivari, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento, II*, Bergamo 1984.

V. Pacelli, *Testimonianze, considerazioni e problemi di restauro sui dipinti seicenteschi dell'Annunziata*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, Milano 1984, pp. 85-119.

Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 febbraio - 15 aprile 1984), Firenze 1984.

Il re dei confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane, catalogo della mostra, Milano-Venezia 1984.

Rubens. The life of Christ after the Passion. Corpus Rubensianum, a cura di L. Burchard, part VII, London-New York 1984.

1985

Caravaggio e il suo tempo, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio - 14 aprile 1985; Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 14 maggio - 30 giugno 1985), Napoli 1985.

K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I*, Berlin 1985.

D. Gallavotti Cavallero, *Lo spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Siena-Pisa 1985.

H. Hahnloser, S. Brugger Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-13. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

E. Leospo, *Antichità Egizie a Venezia* in *Viaggiatori Veneti alla scoperta dell'Egitto. Itinerari di storia ed arte. Rassegna di cinematografia archeologica*, a cura di Alberto Siliotti, catalogo della mostra (Verona, Museo Archeologico del Teatro Romano, 1 giugno - 30 settembre 1985), Venezia, 1985, pp. 195-209.

G. Lucchetta, *I viaggiatori veneti dal Medioevo all'età moderna* in *Viaggiatori Veneti alla scoperta dell'Egitto. Itinerari di storia ed arte. Rassegna di cinematografia archeologica*, a cura di Alberto Siliotti, catalogo della mostra (Verona, Museo Archeologico del Teatro Romano, 1 giugno - 30 settembre 1985), Venezia, 1985, pp. 43-68.

C. Mossetti, *Pittori del Quattrocento tra Novalesa e Torino* in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino 1985, pp. 67-79 («Strumenti per la didattica e la ricerca», 3).

M. Sgattoni, *Le antichità cristiane e altomedioevali nel Teramano*, in *Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*, II, (Ancona-Pesaro 1983), Ancona 1985, pp. 627-634.

1985-1987

F. Torella, *L'ombra della mezzaluna nell'arte italiana. Il polittico Griffoni,* in «Musei ferraresi», 15, 1985-1987, pp. 43-60.

1986

S. Bandera, *Giotto e i Visconti. Il restauro dell'affresco giottesco in S. Gottardo al Palazzo*, Milano 1986.

V. Davolio, *Memorie istoriche di Novellara e de' suoi principi*, 3 voll., ms., Biblioteca Comunale di Novellara, ed. dattiloscritta Novellara 1986.

L. Fornari Schianchi, *Nell'età del Correggio e dei Carracci,* catalogo della mostra, Washinton, Bologna, New York 1986.

A. Hermary, s.v. *Dioskouroi*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, Zürich-München 1986, pp. 567-593 e tavv. 456-477.

F.R. Pesenti, *La pittura a Genova e in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986.

A.M. Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi,* Firenze 1986, 3.

Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1986), a cura di A. Angelini e L. Bellosi, Firenze 1986.

G. Toscano, *L'Immacolata mostrata all'imperatore Augusto dalla Sibilla Tiburtina: a proposito di un quadro di Gerolamo Bedoli nella Pinacoteca di Parma*, in «Malacoda», 1986.

1987

A. Angelini, *La pittura a Siena nel secondo Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, pp. 328-341.

R. Battistini, *La pittura del Quattrocento nelle Marche*, in *La Pittura in Italia il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Venezia 1987, tomo secondo, pp. 384-413.

P.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpure. A Handbook of Sources*, London 1987 (2ª ed).

F. Boggero, *Giovanni Battista Baiardo*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, II, Genova.

F. Bologna, *Madonna con il Bambino. Chiesa di San Giovanni Battista Castelli*, in *La Valle Siciliana o del Mavone*, Documenti dell'Abruzzo Teramano (DAT), I, I, Roma 1987, pp. 301-304.

G. Bonsanti, *La Galleria dell'Accademia a Firenze. Guida e catalogo completo*, Firenze 1987.

D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern.

M. Carrà, G.G. Lemaire, E. Coen, *Carlo Carrà*, «Art e Dossier», 13, Firenze 1987.

G.V. Castelnovi, *La prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio De Ferrari*, in *La Pittura a Genova e in Liguria*, II, Genova 1987, pp. 59-150.

V. Curzi, *Vittore Crivelli*, in *La Pittura in Italia il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Venezia 1987, tomo secondo, p. 608.

S. Gallo, *Ambone dall'abbazia di San Salvatore. Chiesa di San Giovanni Battista. Castelli*, in *La Valle Siciliana o del Mavone*, Documenti dell'Abruzzo Teramano (DAT), I, I, Roma 1987, pp. 297-299.

G. De Girolamo, *La chiesa di Santa Lucia in Magliano de' Marsi. Arte e fede di un popolo*, Roma 1987.

P.G. Guzzo (a), *I documenti per lo studio della produzione artigianale (VII-IV sec. a.C.),* in *Storia della Calabria. La Calabria antica. I*, a cura di S. Settis, Roma-Reggio C. 1987, pp. 429-474.

E.M. Guzzo (b), *La pittura del tardo manierismo bresciano a Bergamo*, in «Brixia Sacra», n.s., 5-6, settembre-dicembre 1987.

E. Mattiocco, *L'oreficeria sacra nella Marsica*, in *Architettura e Arte nella Marsica*, II, 1984-1987, L'Aquila 1987, pp. 94-96.

La Pittura a Genova e in Liguria, Genova 1987.

T.M. Schneider, *La 'maniera' e il processo pittorico del Caravaggio*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*, a cura di M. Calvesi, coordinamento di L. Trigilia, Palermo 1987, pp. 117-138.

L. Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, I, Venezia.

1987, ed. 2005

M. Marini, *Caravaggio «pictor praestantissimus»* (1987), Roma 2005[4].

1988

A. Colombi Ferretti, s.v. *Bertucci Jacopo (Jacopone)*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano 1988, p. 646.

R. Cucchiarelli, *Chiesa di Santa Lucia, Magliano dei Marsi*, Cambiano, 1988.

M. di Macco, *I beni artistici della Novalesa nel dibattito per la tutela: le scelte dell'amministrazione centrale e periferica dal 1885 al 1906. Alcune riflessioni sui moderni problemi di restauro*, *La Novalesa. Ricerche, fonti documentarie, restauri*, atti del convegno (Novalesa, 1981), Novalesa 1988, pp. 433-460.

Dizionari terminologici, 4, *Suppellettile Ecclesiastica*, I, a cura di B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, Firenze 1988.

Fioritura tardogotica nelle Marche, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1988), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1988.

M. Gambier, *Girolamo Ascanio Molin*, in *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane,* a cura di M. Gambier, in «Bollettino Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», XXX, n.s. 1-4, 1986, Venezia, 1988, pp. 91-94.

F. Grimaldi, K. Sordi, *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600. Documenti*, Ancona 1988.

C. Mossetti, *Testimonianze figurative della trasformazione della chiesa abbaziale al momento dell'affidamento della commenda alla famiglia Provana* in *La Nova-*

lesa. Ricerche, fonti documentarie, restauri, atti del convegno (Novalesa, 1981), Novalesa 1988, pp. 219-232.

L. Reau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 6 voll., Paris 1955-1959, ed. consultata 1988.

G. Romanelli, *«Vista cader la patria...» Teodoro Correr tra «pietas» civile e collezionismo erudito*, in *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, a cura di M. Gambier in «Bollettino Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», XXX, n. s. 1-4, 1986, Venezia, 1988, pp. 13-25.

G. Romano, *Monumenti del Quattrocento chierese*, in *Arte del Quattrocento a Chieri*, a cura di M. di Macco, G. Romano, Torino 1988, pp. 11-32.

A. Ruggeri Augusti, *L'itinerario veronesiano a Venezia*, in *Paolo Veronese. Restauri*, 1 giugno-30 settembre, in «Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia», n. 15, Venezia 1988.

M. Tombolani, *Le raccolte archeologiche del Museo Correr*, in *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane,* a cura di M. Gambier, in «Bollettino Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», XXX, n. s. 1-4, 1986, Venezia, 1988, pp. 95-115.

P. Zampetti (a), *Carlo Crivelli*, Firenze 1988.

P. Zampetti (b), *Pittura nelle Marche, dalle origini al primo rinascimento*, I, Firenze 1988.

M. Zorzi (a), *Girolamo Ascanio Molin* in *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica* a cura di M. Zorzi, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 maggio - 31 luglio 1988), Roma, 1988, pp. 136-137.

M. Zorzi (b), *Teodoro Correr* in *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, a cura di M. Zorzi, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 maggio - 31 luglio 1988), Roma, 1988, pp. 155-157.

1988-1989

A Ballarin, *Una 'Madonna del velo' di Zenone veronese*, in «Prospettiva», 53-56, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, 1988-1989, pp. 367-361.

1989

I. Andreescu-Tradgold, *Three Giustinianic Heads from Ravenna*, atti del College Art Association Annual Meeting, San Francisco 1989.

Arti del Medio Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 20 marzo - 25 giugno 1989), Firenze 1989.

F. Avril, *Le maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy*, in «Revue de l'Art», 85, 1989, pp. 9-34.

J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, a cura di M. Pezzella, Napoli 1989.

M. Bartoletti, *Il rivestimento marmoreo nel presbiterio del Santuario della Madonna della Costa*, in «La Madonna della Costa», III, 3, dicembre, p. 2.

R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome per il «Maestro Orombelli»*, in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, Mantova 1989, pp. 171-190.

G. Brenninger, *Freisinger Künstler und Kunsthandwerker vor 1800*, in *Freising: 1250 Jahre Geistliche Stadt, 1, Ausstellung im Diözesanmuseum und in den historischen Räumen des Dombergs in Freising*, catalogo della mostra (Frisinga, Museo Diocesano e in altri ambienti storici, 10 giugno - 19 novembre 1989), a cura di S. Benker e M. Baumann-Engels, München, 1989, pp. 106-121.

M. Chiarini, *La probabile identità del 'Cavaliere di Malta' di Pitti*, in «Antichità viva», 28, 4, 1989, pp. 15-16.

P. Dantraique, *La peinture venitienne*, Neuchâtel 1989.

G. De Palma, *La ceramica dorata in area apula. Contributo al problema delle ceramiche di imitazione metallica*, «Taras», IX, 1-2, 1989, pp. 7-96.

K.A. Kitchen, *Ramesside inscriptions: historical and biographical*, VII, Oxford 1989.

C. Rizzardi, *Note sull'antico episcopio di Ravenna: formazione e sviluppo*, in ati del XI[e] Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Lyon, Vienne, Grenoble, Gèneve, Aosta, 21-28 settembre 1986), École Française de Rome, Roma 1989, pp. 711-731.

G. Romano, *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, in «Revue de l'Art», 85, 1989, pp. 35-44.

Rubens. Catalogo completo, Milano 1989.

R. Santolini Giordani, *Antichità Casali: la collezione di Villa Casali a Roma*, Roma.

La seta. Tesori di un'antica arte lucchese: produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 16 giugno-30 settembre 1989), a cura di D. Devoti, Lucca 1989.

P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dal Rinascimento alla Controriforma*, II, Firenze 1989.

1990

Arredi, suppellettili e «pitture famose» degli Estensi. Inventari 1663, a cura di J. Bentini, P. Curti, Modena 1990.

M. Bartoletti, *Documenti inediti sull'attività di alcuni «scultori di marmi» lombardi e ticinesi nei territori di Ventimiglia, Sanremo e Taggia nel Sei e Settecento*, «Quaderni Franzoniani», III, 2, luglio-dicembre, pp. 91- 127.

D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, I, Milano, pp. 252-274.

S. Bocchio (a), *La «basilica Virginum». La volta del sacello di San Simpliciano*, in *Milano capitale dell'Impero romano. 286-402 d.C.*, Milano 1990, pp. 136-137.

S. Bocchio (b), *I sistemi voltati di San'Ippolito e Sant'Aquilino*, in *Milano capitale dell'Impero romano. 286-402 d.C.*, Milano 1990.

S. Curto, *Il senso dell'arte egizia*, in *Il senso dell'arte nell'Antico Egitto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 25 marzo-15 luglio 1990), Bologna 1990.

E. D'Amicone, *Antico Egitto e collezionismo veneto e veneziano* in *Venezia e l'Archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, in «Rivista di Archeologia», Supplementi 7 (Venezia 25-29 maggio 1988) Roma, 1990, pp. 22-26.

Domenico Fiasella, catalogo della mostra (Genova, 1990), a cura di P. Donati, Genova 1990.

G. Fiengo, *L'acquedotto di Carmignano e lo sviluppo di Napoli in età barocca*, Firenze 1990.

F. Kobler, s.v. *Mair*, Hans, in *Neue deutsche Biographie*, a cura di O. Graf zu Stolberg-Wernigerode e della Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 16, Berlin, 1990, pp. 563-564.

L. Martini, *L'Oratorio di San Bernardino*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena 1990), Milano 1990, pp. 600-621.

Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990.

Pietro Paolo Rubens (1577- 1640), catalogo della mostra a cura di D. Bodart, (Padova, Palazzo della Ragione 25 marzo - 31 maggio 1990; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 giugno -26 agosto 1990; Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, settembre-ottobre 1990), Roma 1990.

G. Romano (a), ad vocem *D'Enrico, Antonio, detto Tanzio da Varallo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 779-783.

G. Romano (b), *Sugli altari del duomo nuovo*, in *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino*, a cura di G. Romano, G. Romano, Torino 1988, pp. 263-338.

P. Torriti, *La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990.

Visita pastorale del vescovo Giuseppe Fabretti (1737), in B. Cleri, *Le immagini sacre nelle visite pastorali. Sant'Angelo in Vado 1737-1782*, Ancona 1990, pp. 62-98.

1991

Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo e chiesa della Certosa di San Martino, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Napoli 1991.

F. Bologna, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo e chiesa della Certosa di San Martino, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Napoli 1991, pp. 15-180.

Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattro-

cento ai primi del Seicento, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 1991-1992), a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Roma 1991.

C. Evers, *Propagande impériale et portraits officiels. Le type de l'adoption d'Antonin le Pieux*, in «MDAI(R)» 98, 1991, pp. 249-262.

R. Farioli Campanati, *La scultura architettonica e di arredo liturgico a Ravenna alla fine della tarda antichità: i rapporti con Costantinopoli*, in *Storia di Ravenna*, II (1), Venezia 1991.

J.C. Hutchinson, s.v. *Mair von Landshut*, in *The Illustrated Bartsch, 9 Commentary Part 2 (Le Peintre-Graveur 6 [Part 2]) Early German Artists*, a cura di J. C. Hutchinson, New York, 1991, pp. 269-299.

Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori, catalogo della mostra a cura di M. Gregori (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala Bianca, 12 dicembre 1991 - 15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, 26 marzo - 24 maggio 1992), Milano 1991.

Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana, Milano 1991, pp. 60-72.

Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli, a cura di W. Angelelli, A.G. De Marchi, Milano 1991.

V. Righini, *Materiali e tecniche da costruzione in età tardoantica e altomedievale*, in A. Carile, *Storia di Ravenna*, II (1), Venezia 1991.

C. Rizzardi, *Motivi sassanidi nell'arte di Ravenna del V e VI secolo*, in «Corsi sull'Arte Ravennate e Bizantina», XXXVIII (1991), p. 367;

G. Testori, *Battistello, disavventure di un pittore*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1991, p. 9.

F. Zeri, *Pietro Lorenzetti: quattro pannelli dalla pala del 1329 al Carmine*, in «Arte illustrata», VII, 58, 1974, pp. 146-156, ora in F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1991, pp. 57-70.

1992

P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi, dipinti, bozzetti, disegni*, Bologna 1992.

Beni artistici nell'Oltrepò mantovano, a cura di A. Garuti, G. Martinelli Braglia, Mirandola 1992.

F. Boggero, *Baiardo, Giovanni Battista*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, VI, München-Leipzig.

F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle 'cose naturali'*, Torino 1992.

G. Bonsanti, *Antonio Begarelli*, Modena 1992.

G. De Palma, *La ceramica dorata*, in *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, catalogo della mostra (Bari, Monastero di Santa Scolastica, 27 gennaio - 5 aprile 1992), a cura di R. Cassano, Venezia 1992, pp. 302-309.

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992.

F. Flores d'Arcais, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, 2 voll., I, Milano 1992, pp. 17-87.

D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven-London 1992.

R.W. Lightbown, *Medieval European Jewellery, with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, London 1992.

F.P. Oliveri, *Baiardo, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico dei Liguri. Dalle origini al 1990*, a cura di W. Piastra, Genova, p. 324.

G. Papi, *Tre dipinti della fase giovanile di Fiasella*, in «Arte Cristiana», n.s. 750, 1992, pp. 199-208.

Polis ed Olympieion a Locri Epizephyrii. Costituzione economia e finanze di una città della Magna Grecia. Editio altera e traduzione delle tabelle locresi, a cura di F. Costabile, Soveria Mannelli 1992.

M. Semff, *Arti minori romaniche e scultura monumentale*, in G. Bergamini, P. Goi, *Ori e tesori d'Europa*, atti del convegno di studi (Udine, 3-5 dicembre 1991), Udine 1992, pp. 108-118.

M. Tagliabue, *Gli abati di Chiaravalle nel Medioevo (1135-1465)*, in *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di P. Tomea, Milano 1992, pp. 50-91.

L. Ventura, *Opere mantovane poco note o sconosciute nella raccolta di fotografie di Girolamo Bombelli*, in «Civiltà Mantovana», XXVII, 3, 1992, pp. 91-99.

1992-1993

E. Della Frattina, *Girolamo Ascanio Molin e la fine dell'antico regime*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti» CLI, 1992-1993, pp. 1036-1059.

1992-2002

F. Dahm, *Cruzifixus*, in *Geschichte der Bildenden Kunst in Osterreich. Fruh und Hochmitte-lalter*, a cura di H. Fillitz, 6, (1992-2002).

1993

M.G. Albertini Ottolenghi, *'Operose et formose': pittori, oro, colori, tecniche artistiche nella Lombardia del Trecento*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 322-338.

F. Avril, *Antoine de Lonhy (Le Maître de Saluces)*, in *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, catalogo della mostra (Paris, 1993-1994), Paris 1993, pp. 211-212.

P. Ferrari, *Brescia*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 237-264.

A. Guerrini, *La chiesa abbaziale di Novalesa. Cantieri conclusi, cantieri aperti*, in «Bollettino d'Arte», 80-81, 1993, pp. 163-181.

S. Macioce, *Un cavaliere magistrale: nuovi documenti sul soggiorno maltese di Caravaggio*, in «Art e dossier», 8, 1993, pp. 19-21.

1994

A. Baroni Vannucci, *Giovanni Stradano pittore e disegnatore: note e appunti sull'attività del Fiammingo dal 1574 all'anno di morte 1605*, in *Giovanni Stradano e Dante*: *Jan van der Straet*, a cura di Corrado Gizzi, Casa di Dante in Abruzzo, Castello Gizzi, Torre de' Passeri, 1 ottobre - 30 novembre 1994, Milano 1994, pp. 79-90.

M. Bonanno Aravantinos, *L'iconografia dei Dioscuri in Grecia*, in *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, a cura di L. Nista, Roma 1994, pp. 8-25.

Inventario ristretto di Mugnano. Cattalogo delli quadri di Mugnano, a cura di P. Curti, J. Bentini, Modena 1994.

Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca, t. II, Milano, 1994.

Carlo Carrà 1881-1966, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994.

G.A. Dell'Acqua, *Mostre milanesi di Carrà*, in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994, pp. 11-14.

E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, Roma-Bari, 1994, p. 29.

D. Guzzi, *Il percorso di Carrà. Costanti e variabili della pittura*, in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994, pp. 35-37.

P.G. Guzzo, *I Dioscuri in Magna Grecia*, in *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, a cura di L. Nista, Roma 1994, pp. 26-31.

Inventario ristretto di Mugnano. Cattalogo delli quadri di Mugnano, a cura di P. Curti, J. Bentini, Modena 1994.

P. Lasko, *Ars sacra*, New Heven 1994.

P. Lorentz, *Le cardinal Rolin et Jean Hey*, in *La bonne étoile des Rolins*, Autun 1994, pp. 116-118.

Museo Bagatti Valsecchi, a cura di P. Pavoni, Milano 1994.

Omaggio a san Marco. Tesori dall' Europa, a cura di H. Fillitz e G. Morello, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 8 ottobre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994.

M. Pasquali, *Carrà e Ferrara, 1917*, in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994.

L. Predominato, *Il 'falso d'autore' nella raccolta Roccavilla*, Torino 1994 (I materiali del Piemonte e della Valle d'Aosta nella Mostra di Etnografia Italiana di Roma del 1911. Quaderno di ricerca n. 6).

1994-1995

A. Ballarin, *Dosso Dossi: la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 voll., Cittadella 1994-1995.

1995

M. Bartoletti, N. Pazzini Paglieri, *Sanremo*, Genova.

D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995.

Capolavori sconosciuti a Palazzo Pitti. Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo, catalogo della mostra (Firenze, Sala Bianca di palazzo Pitti, 15 dicembre 1995 - 29 febbraio 1996), a cura di M. Chiarini, A. Tartuferi con la collaborazione di F. Moro, Milano 1995.

A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in «Prospettiva», 77, 1995, pp. 36-50.

A. De Marchi, *Una tavola nella Narodna Galeria di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Gotika v Sloveniji*, catalogo della mostra, a cura di J. Höfler, A. Smrekar, J. Balažic, Ljubljana 1995, pp. 241-256.

C. Gramentieri, *Il mosaico di San Michele in Africisco: inediti d'archivio*, in «Ravenna Studi e Ricerche», II, 1995.

H.W. Grohn, *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Die italienischen Gemälde*, Hannover 1995.

M.G. Maioli, *Edifici di età repubblicana e augustea nel complesso archeologico di via d'Azeglio a Ravenna*, in *XLII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 14-19 maggio 1995), Ravenna 1995, pp. 507-521.

Museo Chiaramonti. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I, 2, a cura di B. Andreae, Berlin 1995.

M. Newcome Schleier, *Drawings and paintings by Domenico Fiasella*, in «Paragone» 1-2, Firenze 1995, pp. 41-63.

V. Pacelli, *Inediti di Luca Giordano* in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 241-245.

A. Perissa Torrini, *I disegni*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 1995), a cura di G. Nepi Scirè, G. Romanelli, Milano 1995, pp. 392-397.

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, Milano 1995.

C. Reinsberg, *Senatorensarkophage*, in «Röm Mitt» (RM), 102, 1995, pp. 353-376.

R.W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca.1470)*, Amsterdam 1995.

L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Roma 1995.

1996

E. Capretti, *La Pinacoteca sacra*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1996, pp. 288-289.

Carlo Carrà. La matita e il pennello, catalogo della mostra, a cura di V. Fagone (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea 24 marzo - 9 giugno 1996), Milano 1996.

E. D'Amicone, *Riscoperta dell'antico ed egittologia a Venezia tra Cinquecento e Seicento: oltre l'Egitto* Mirabilis, *l'Egitto della misura* in *Venezia, l'Archeologia e l'Europa* a cura di M. Fano Santi, in «Rivista di Archeologia», Supplementi 17 (Venezia 27 - 30 giugno 1994) Roma, 1996, pp. 185-189.

A. Faustoferri, *Il trono di Amyklai e Sparta. Bathycles al servizio del potere*, Napoli 1996 (Aucnus, 2).

E. Leospo, *Le sculture greco-romane d'Egitto nelle raccolte veneziane*, in *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, a cura di M. Fano Santi, in «Rivista di Archeologia», Supplementi 17 (Venezia 27 - 30 giugno 1994) Roma, 1996, pp. 7-10.

S. Marinelli, *Ipotesi per il primo Cinquecento veronese*, in «Verona Illustrata», IX, 1996, pp. 51-57.

R. Michelini, *Anfore degli estradossi della cupola e delle volte. Ravenna, Museo Nazionale*, in *Il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, a cura di C. Rizzardi, Modena 1996, pp. 241-242.

A. Monferini, *Carrà: dall'arte popolare alla «realtà metafisica»*, in *Carlo Carrà. La matita e il pennello*, catalogo della mostra, a cura di V. Fagone (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea 24 marzo - 9 giugno 1996), Milano 1996.

L. Mozzoni, G. Paoletti, *Lorenzo Lotto «...mi è forza andar a far alcune opere in la Marcha...»*, Jesi 1996.

V. Pacelli, *La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano*, Napoli 1996.

S. Papetti, *Il polittico di sant'Elpidio a Mare di Vittore Crivelli*, in *Atti del Convegno di studi*, Fermo, 21 maggio 1996, Fermo 1996 (in corso di stampa).

G. Romano, *Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di G. Romano, Torino 1996, pp. 111- 209.

A. Salvaggio, *Il sarcofago del generale romano del Palazzo Ducale di Mantova*, in «Atti e Memorie», n.s., 64, Mantova 1996, pp. 37-73.

C. Talbot, s.v. *Mair von Landshut*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, 34 voll., XX, New York, 1996, p. 130.

C. Tarditi (a), *Vasi di bronzo in area apula. Produzioni greche ed italiche di età arcaica e classica*, Galatina 1966.

C. Tarditi (b), *Il vasellame*, in *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, catalogo della mostra (Taranto, ex Convento di San Domenico, 1996) a cura di E. Lippolis, Napoli 1996, pp. 104-118.

1997

A. Angelini, *La seconda metà del Quattrocento*, in G. Chelazzi Dini, A. Angelini, B. Sani, *Pittura senese*, Milano 1997, pp. 263-321.

A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus Pictor et inventor,* Milano 1997.

G. Crocetti, *Vittore Crivelli e gli intagliatori dei suoi polittici*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, a cura di S. Papetti, Milano 1997, pp. 72-73.

Dalla scuola alla città. Il restauro della chiesa delle Terrese a Venezia, a cura del Liceo sperimentale «Luigi Stefanini» Venezia-Mestre, Venezia 1997 (dattiloscritto).

M. De Paoli, *Il Legato Zulian, 1795* in *Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 6 settembre - 2 novembre 1997) a cura di I. Favaretto, G.L. Ravagnan, Cittadella, 1997, pp. 282-298.

M. Di Giampaolo, *Gerolamo Bedoli*, Firenze 1997.

S. Di Provvido, *Vittore Crivelli*, in *Itinerari crivelleschi nelle Marche*, a cura di P. De Vecchi, 1997, pp. 106-107.

D. Ekserdjian, *Correggio*, 1997, ed. it., Cinisello Balsamo 1997.

J. Gash, *The identity of Caravaggio's 'Knight of Malta'*, in «The Burlington Magazine», CXXXIX, 1128, 1997, pp. 156-160.

M. Massa, *Vittore Crivelli e la committenza marchigiana*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, a cura di S. Papetti, Milano 1997, pp. 45-47.

E. Mattiocco, *Gli antichi marchi dell'oreficeria abruzzese*, Sulmona 1997.

Museo d'Arte Antica. La Pinacoteca del Castello Sforzesco, I, Milano 1997, pp. 67-71.

P. Novara, *Marmi ravennati inediti*, in «QdS-Quaderni di Soprintendenza», III, 1997, pp. 36-41.

S. Papetti, *Le opere di Vittore Crivelli nel Piceno: la diffusione, il seguito artistico, la dispersione*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, a cura di S. Papetti, Milano 1997, pp. 55-70.

V. Schmidt, *Bemerkungen zu zwei toskanischen Tafelbildern der Renaissance im Städel*, in «Städel-Jahrbuch», XVI, 1997, pp. 201-226.

C. Travi, *Maestro di San Gottardo*, in *Pittura a Milano. Dall'alto Medioevo al tardogotico*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1997, pp. 209-210, tavv. 38-39.

L. Ventura, *Il collezionismo di un principe. La raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga Colonna*, Modena 1997.

Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano, a cura di S. Papetti, Milano, 1997.

1998

Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 14 giugno - 16 novembre 1997), a cura di R. Cassano, Bari 1998, pp. 67-81.

L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon, catalogo della mostra a cura di F. Caroli (Milano, Pa-

lazzo Reale, 30 ottobre 1998 - 14 marzo 1999), Milano 1998.

A. Bagnoli, *Una visita al Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra*, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura R. Guerrini, Siena 1998.

F J. Bentini, *Le opere di Dosso nella Galleria Estense di Modena, e nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, in *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, a cura di A. Bayer, catalogo della mostra (Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 settembre - 14 dicembre 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 14 gennaio - 28 marzo 1999; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 27 aprile - 11 luglio 1999), Ferrara 1998, pp. 65-71.

F. Cappelletti, *Two Roman paintings by Domenico Fiasella*, in «Burlington Magazine», CXL, 1138, gennaio 1998, pp. 28-30.

E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998.

A. De Marchi, *Dosso versus Leonbruno*, in *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 152-175.

M. De Paoli, *Antonio Canova e il museo Zulian. Vicende di una collezione veneziana della seconda metà del Settecento*, in *Raccolte di antichità. Dalla galleria di statue al Museo archeologico*, Roma 1998 (Ricerche di Storia dell'Arte, LXVI), pp. 19-36.

M. Di Giampaolo, *Disegni di Girolamo Bedoli, 1500- 1569*, Napoli 1998.

P. Donati, *Fiasella inedito*, in «La Casana», XIL, 4, 1998, pp. 34-41.

Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, a cura di A. Bayer, catalogo della mostra (Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 settembre - 14 dicembre 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 14 gennaio - 28 marzo 1999; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 27 aprile - 11 luglio 1999), Ferrara 1998.

F. Elsig, *Notes sur la peinture en Savoie autour de 1450*, in «Nuovi Studi», 5, 1998, pp. 25-28.

G.L. Grassigli, *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli 1998.

Guida archeologica della Calabria. Un itinerario tra memoria e realtà, a cura di M.C. Parra, Bari 1998.

P. Humfrey, *Sacra famiglia e angeli*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Washington-Bergamo, 1997), a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998, pp. 200-201.

L. Martini, *Cinquanta Capolavori nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1998.

G. Romano, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 15-40.

Saints & Sinners. Caravaggio & the Baroque Image, catalogo della mostra (Chestnut Hill [MA], Charles S. and Isabella V. McMullen Museum of Art, 1° febbraio - 24 febbraio 1999), a cura di F. Mormando, Chicago (IL) 1998.

D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano*, Genova.

Scritti di storia / Corrado Marciani, a cura di E. Giancristofaro, R. Carabba, Lanciano 1998.

1999

A. Aldrovandi, O. Ciappi *et al.*, *Le indagini diagnostiche*, in *Caravaggio al Carmine. Il restauro della Decollazione del Battista di Malta*, catalogo della mostra (Firenze, Santa Maria del Carmine, 31 marzo - 31 maggio 1999), Milano 1999, pp. 26-28.

Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi, a cura di L. Baggio, G. Colalucci, D. Bortoletti, Padova/Roma 1999.

M.C. Bandera, *Benvenuto di Giovanni*, Milano 1999.

D. Biagi Maino, *ad vocem Gandolfi, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma, pp. 164-168.

Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia, catalogo della mostra (Venezia, 1999), a cura di G. Nepi Scirè, A. Perissa Torrini, Milano 1999, pp. 210-219.

El siglo de los genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi, catalogo della mostra (Genova, 1999-2000), a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, con la collaborazione di R. Besta, Milano 1999.

Giovinezza di Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze 1999-2000), a cura di K. Weil-Garris Brandt, Firenze-Milano, 1999.

M. Ibsen, *Il duomo di Salò*, Salò 1999.

J. Málek, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. VIII: Objects of Provenance not known. Part 2. Private Statues (Dynasty XVIII to the Roman Period). Statues of Deities*, Oxford 1999.

E. Mattiocco, *Bibliografia per la Storia dell'arte orafa in Abruzzo*, Sulmona 1999.

J. Riederer, *La composizione delle leghe dei grandi bronzi romani*, in *I grandi bronzi antichi: le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, a cura di E. Formigli, Siena 1999.

2000

U. Bocchi, M.A. Donzelli, *Un inedito di Antonio da Pavia: la pala dei Santi Ilario, Stefano e Agata in Santa Maria di Castello a Viadana*, in «Arte Lombarda», 128, 1, 2000, pp. 74-75.

F. Bologna, *Tanzio a Roma, sugli Altopiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli*, in *Tanzio da Varallo. Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile - 16 luglio 2000), a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000, pp. 33-40.

Il candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano, a cura di S. Angelucci, E. Brivio ed E. Castelnuovo, catalogo della mostra, Milano 2000.

A. Cattaneo, *Mario Cartaro. Catalogo delle incisioni* (I parte), in «Grafica d'arte», 42 (2000), pp. 6-14.

S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000.

El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios das obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, catalogo della mostra (Madrid, Valenza 2001), a cura di V. Natale, Madrid 2001.

Il colore ritrovato: Bellini a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000 - 28 gennaio 2001), a cura di R. Goffen, G. Nepi Scirè, Milano 2000.

Ioanes Ispanus: la pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po, catalogo della mostra (Viadana, 2000), a cura di M. Tanzi, Viadana 2000.

Lungo il tragitto crociato della vita, catalogo della mostra a cura di L. Corti (Venezia, chiesa di San Giovanni Battista del Tempio, 28 maggio - 30 giugno 2000), Venezia 2000.

M.G. Maioli, *Mosaico con scena di pugilato*, in *Aemilia. La cultura romana in Emilia Romagna dal III secolo a.C. all'età costantiniana*, a cura di M. Marini Calvani, Venezia 2000, p. 204.

L. Malnati, *La documentazione archeologica: L'Emilia Occidentale*, in *Aemilia, La cultura romana in Emilia Romagna dal III a.C. all'età costantiniana*, a cura di M. Marini Calvani, Venezia 2000, pp. 9-17.

V. Manzelli, *Ravenna*, «Atlante Tematico di Topografia Antica», VIII supplemento, Roma 2000.

M. Marini Calvani, *Veleia*, in *Aemilia. La cultura romana in Emilia Romagna dal III secolo a.C. all'età costantiniana*, catalogo della mostra, Bologna 2000, pp. 540-547.

M.A. Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. de Benedictis, Firenze 2000.

A. Montironi, *Carlo Crivelli e il suo seguito*, in *Pittura Veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Milano, Cinisello Balsamo 2000, pp. 116-137.

Paolo Finoglio e il suo tempo. Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva, catalogo della mostra (Conversano, Pinacoteca Comunale del Castello, chiesa di San Giuseppe e chiesa dei Paolotti, 18 aprile - 30 settembre 2000), Napoli 2000.

B. Premoli, *Geografia del profano*, in *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Guida*, a cura di S. Massari, Venezia 2000.

C. Prete, *Dipinti veneti per le Marche: un patrimonio disperso*, in *Pittura Veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 323-349.

G. Romagnoli, *Chiesa e Convento di Santa Maria delle Selve*, in *Senza fretta. Lastra a Signa. Arte e natura alle porte di Firenze*, Firenze, pp. 50-53.

F. Rossi, *Caravaggio e le armi. Immagine descrittiva, valore segnico e valenza simbolica*, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra a cura di

F. Rossi (Bergamo, Accademia Carrara, 12 aprile - 2 luglio 2000), Milano 2000, pp. 77-88.

M.P. Ruffino, *Committenze novalicensi ed importanti donazioni presso la parrocchiale di Santo Stefano. Una carrellata sul patrimonio artistico*, in *Novalesa. Una storia tra fede e arte*, atti del convegno (Novalesa, 21 agosto 1999), Sant'Ambrogio di Torino 2000, pp. 73-89.

D. Scagliarini Corlàita, *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 2000, pp. 186-194.

La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo, a cura di L. Molà, R. C. Müller, C. Zanier, Venezia 2000.

M. Vaccaro, *A newly identified drawing by Girolamo Mazzola Bedoli in the Uffizi*, in «Master drawings», 4, 2000, pp. 460-464.

2001

L'Armeria Reale di Torino. Guida breve, a cura di P. Venturoli, Torino 2001, n. 104.

Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei. Atlas of Holy Mountains, Calvaries and devotional Complexes in Europe, a cura di A. Barbero, Novara 2001.

J.-F. & L. Aubert, *Bronzes et or* égyptien, Paris, 2001.

A. Baroni Vannucci, *Francesco Salviati e Giovanni Stradano: riflessioni su una collaborazione possibile*, in *Francesco Salviati et la bella maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), Roma 2001, pp. 479-495.

La Commenda dell'Ordine di Malta. Arte e restauri di un ospitale genovese del Medioevo, a cura di G. Rossini, Genova.

D. De Rosa, *La chiesa dell'Annunziata di Capua. Contributo storiografico e nuovi documenti*, «Capys», 34, 2001, pp. 131-148.

P. Donati, *Vicende della croce di Sarzana dal XVI al XVIII secolo: spostamenti, associazioni, parentele*, in *Pinxit Guglielmus. Il restauro della croce di Sarzana*, a cura di M. Ciatti E C. Frosinini con la collaborazione di R. Bellucci, Firenze 2001, pp. 17-26.

Ferro, oro, pietre preziose... Le armi orientali dell'Armeria Reale di Torino, catalogo della mostra (Torino, Armeria Reale 22 giugno-23 dicembre 2001), Torino 2001, n. 36.

G.L. Grassigli, V. Manzelli, *Abitare a Ravenna. Edilizia privata e apparati decorativi nelle* domus *ravennati di età romana*, in *Ravenna romana*, a cura di M. Mauro, Ravenna 2001, pp. 133-175.

A. Mlasowsky, Imago imperatoris: *römische Kaiserbildnisse einer norddeutschen Sammalung*, München 2001.

L. Panozzo, *Cronache di contrà delle Fontanelle in parrocchia di Araceli*, Vicenza 2001.

La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio, a cura di F. Cervini, C. Spantigati, Alessandria 2001.

N. Purcell, *The Ordo Scribarum: A Study in the Loss of Memory*, «Mélanges de l'École française de Rome», CXIII, pp. 633-674.

M.G. Sarti, s.v. *Girolamo di Benvenuto di Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 543-547.

S. Siano, R. Salimbeni, *The Gate of Paradise: physical optimization of the laser cleaning approach*, in «Studies in Conservation», 46 (2001), pp. 269-281.

2001-2002

A. Bliznukov, *Precisazioni per Jacopo Bertucci*, in «Proporzioni», n.s., II, 2001-2002, pp. 123-138.

2002

P. Boccardo, C. Milano, «*I Luca Giordano di Genova. Dai Grillo ai Balbi ai Durazzo*», in *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli, Wien, Los Angeles 2001-2002), Napoli 2002, pp. 222-225.

G. Capecchi, O. Paoletti, *Da Roma a Firenze. Le vasche romane di Boboli e cinquanta anni di vicende toscane*, Firenze.

C. Carrà, *La mia vita*, a cura di M. Carrà, Milano 2002.

L. Caselli, *La croce di Chiaravalle Milanese e le croci veneziane in cristallo di rocca*, Padova 2002.

M. Čičo, M. Kalinová, S. Paulusová *et al.*, *Kalvárie a krížové cesty na Slovensku*, Bratislava 2002.

M. Dall'Acqua, *Regesto documentario: II. L'arte parmigiana dalla nascita di Filippo Mazzola alla morte di Girolamo Mazzola Bedoli, 1460-1569*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2002, a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 417-422.

P. Donati, *Beni culturali in provincia della Spezia. Dal Medioevo a metà dell'Ottocento*, Sarzana 2002.

D. Ekserdjian, *Sui disegni di Parmigianino e i dipinti del Bedoli: una questione di influssi*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2002, a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 237-241.

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990 [Roma, 2002].

M. Grasso, s.v. *Granacci*, Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII, Roma 2002, pp. 430-435.

F. Grimaldi, *Oblatio spectabilis viri magistri Laurentij Loti Veneti*, Loreto 2002.

T. Ketelsen, T. von Stockhausen, s.v. *Mair von Landshut*, in *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800 – The Index of Paintings Sold in German-speaking Countries before 1800, 2*, a cura di B.B. Fredericksen e J.I. Armstrong in collaborazione con M. Müller, München, 2002, p. 1014.

K. Krause, *Hans Holbein der Ältare*, München-Berlin 2002, pp. 147-148 (Kunstwissenschaftliche Studien, 101).

Luca Giordano 1634-1705, catalogo della mostra (Napoli, Wien, Los Angeles 2001-2002), Napoli 2002.

G. Neri, *Arcola e il Santuario di Nostra Signora degli Angeli. Vicende storiche. Memorie*, Arcola 2002.

Restituzioni 2002. Capolavori restaurati, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 13 aprile - 30 giugno 2002), Vicenza.

C. Rolley, *Produzione e circolazione dei bronzi nella Magna Grecia*, in *Le arti di Efesto. Capolavori in metallo dalla Magna Grecia*, catalogo della mostra (Trieste, Scuderie del Castello di Miramare, 8 marzo - 28 luglio 2002), a cura di A. Giumlia-Mair e M. Rubinich, Cinisello Balsamo 2002, pp. 51-57.

M. Rubinich, *Bronzi, argenti e corredi da ambito panellenico*, in *Le arti di Efesto. Capolavori in metallo dalla Magna Grecia*, catalogo della mostra (Trieste, Scuderie del Castello di Miramare, 8 marzo - 28 luglio 2002), a cura di A. Giumlia-Mair e M. Rubinich, Cinisello Balsamo 2002, p. 219.

2003

G. Albertini, *Cenni sulla scultura lignea*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, Pescara 2003, pp. 515-524.

C. Alessi, *La Confraternita ritrovata: Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto nello Spedale Vecchio di Siena*, «Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Siena e Grosseto», I, 2003.

A. Biasiotti, *I meccanismi di riferma e chiusura della cassaforte*, in *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 20 marzo - 31 agosto 2003), a cura di A. D'Ambrosio, P.G. Guzzo, M. Mastroroberto, Milano, pp. 172-173.

S. Davison, *Conservation and Restoration of Glass*, Oxford.

L. Fergola, *Il proprietario della villa. Cassaforte*, in *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 20 marzo - 31 agosto 2003), a cura di A. D'Ambrosio, P.G. Guzzo, M. Mastroroberto, Milano, pp. 158-159.

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003.

La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti: catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, con la collaborazione di S. Casciu, F. Navarro, 2 voll., Firenze 2003.

F. Grimaldi, K. Sordi, *Lorenzo Lotto (1480-1556). Libro di spese diverse*, Loreto 2003.

C. Groppelli, *Il sarcofago con la Caduta di Troia del Palazzo Ducale di Mantova*, in «Atti e Memorie», n.s., LXXI, Mantova 2003, pp. 19-51.

R. Salimbeni, R. Pini, S. Siano, *A variable pulse width Nd: YAG laser for con-*

servation, in «Journal of Cultural Heritage», 4, Suppl. 1 (2003), pp. 72-76.

M. Vezzosi, *Un capolavoro della pittura fiorentina:* Venere e Adone *di Vincenzo* Meucci, catalogo a cura di M. Vezzosi, testo critico di C. Lenzi Iacomelli, Firenze.

R.H. Wilkinson, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt,* London, 2003.

2003-2004

Museo Bagatti Valsecchi, a cura di R. Pavoni, 2 voll., Milano 2003-2004.

2003-2005

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of Painting in North Italy*, 3 voll., London, 1871, ristampa a cura di T. Borenius, London, 1912, a cura di S. Facchinetti, Milano 2003-2005.

2004

A. Baroni Vannucci, *Vasari, Stradano, Naldini, Poppi e altri «pittori dello Studiolo»*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, Firenze 2004, pp. 175-192.

Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre - 23 gennaio 2005), Napoli 2004.

F. De Cupis, *Vicende di un patrimonio artistico tra dispersioni e trasformazioni*, in *Cinque chiese e un oratorio. Restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale Europea della Cultura 2004*, a cura di G. Bozzo, Genova, pp. 187-193.

I. Favaretto, *Un museo e le sue collezioni: quattro secoli di storia* in I. Favaretto, M. De Paoli, M.C. Dossi, *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milano, 2004, pp. 11-19.

C. Fior, *XI. Antichità dell'Egitto e del Vicino Oriente* in I. Favaretto, M. De Paoli, M.C. Dossi, *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milano, 2004, pp. 195-211.

F. Gandolfo, *La scultura in Abruzzo in età normanna e sveva*, Pescara 2004.

V. Garibaldi, *Perugino*, Firenze - Milano 2004.

G. Gentile, *Immagini e apparati per il culto e la memoria nell'antica chiesa abbaziale* in *Novalesa. Nuove luci dall'Abbazia*, a cura di M.G. Cerri, Milano 2004, pp. 73-89.

M. Hill, *Royal bronze statuary from ancient egypt. Whit special attention to the kneeeling pose,* Leiden 2004.

F.F. Mancini, *Verso il tramonto: formule consumate e pagine di poesia* in *Perugino il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi, F. F. Mancini, Milano 2004, pp. 129-139.

S. Massari, *Arti e tradizioni. Il Museo Nazionale dell'EUR*, Roma 2004.

E. Mattiocco, *Orafi e argentieri d'Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Lanciano 2004.

M. Miari, *La necropoli di Veleia*, in *I Liguri. Un antico popolo Europeo tra Alpi e Mediterraneo*, a cura di G. Spadea, R.C. De Marinis, catalogo della mostra, Genova 2004, pp. 366-367.

G. Montevecchi, C. Leoni, *Settore meridionale.* Domus *dei pugili (I a.C. - I d.C.)*, in *Archeologia urbana a Ravenna. La 'domus dei Tappeti di Pietra'. Il complesso archeologico di via D'Azeglio*, a cura di G. Montevecchi, Ravenna 2004, pp. 23-24.

Novità e riscoperte. Opere dalle collezioni dei Civici Musei e dal Museo Pogliaghi, Varese, 2004.

A. Paolucci, *Perugino visto da Giorgio Vasari*, in *Perugino il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Milano 2004, pp. 25-27.

Perugino il divin pittore, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Milano 2004.

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. I. dal Duecento a Francesco Francia, a cura di I. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004.

S. Rebora, *Francesco Valaperta 1836-1908. Un artista ritrovato*, Piacenza 2004.

C. Tarditi, *Importazioni greche e produzioni locali nel vasellame bronzeo dell'Italia meridionale*, in *L'artisanat métallurgique dans le sociétés anciennes en Méditerranée occidentale: tecniques, lieux et formes de production*, atti del convegno (Ravello, 4-6 maggio 2000), Roma 2004, pp. 105-112.

2004-2005

E. Lampariello, *Il Crocefisso miracoloso di Araceli in Vicenza*, tesi di laurea triennale, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004-2005.

2005

G. Agosti, *Su Mantegna, I, La storia dell'arte libera la testa*, Feltrinelli, Milano 2005.

C. Alessi, *Affreschi e graffiti a Camparboli*, in *San Sebastiano a Camparboli. Storia e restauro di una cappella viaria ad Asciano*, Asciano 2005, pp. 38-46.

A. Angelini, *Il lungo percorso della decorazione all'antica tra Siena e Urbino*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Siena - Cinisello Balsamo 2005, pp. 307-385.

M. Bartoletti, M.É. Nigaglioni, *Pittura genovese in Corsica (1600-1813): un bilancio aggiornato*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, pp. 237-257.

C. Bertelli, *Esempi di pittura a Mantova tra Quattrocento e Cinquecento*, in «Mantova», 2005, pp. 101-121.

C. Bertolotto, *Valle di Susa. Tesori d'Arte*, Torino 2005.

P. Castelli, *L'estetica del Rinascimento*, Bologna, 2005.

G. Cirillo, *Girolamo Bedoli per i Bergonzi in San Francesco del Prato e altre congiunture del catalogo*, in «Parma per l'arte», XI, 2005, pp. 7-50.

D. Ekserdjian, *Girolamo Mazzola Bedoli*, in M. Pellegri, *Basilica cattedrale di Parma: novecento anni di arte, storia, fede*, Parma 2005, pp. 95-103.

M.C. Fabbri, *Agli albori del collezionismo caravaggesco presso la corte medicea: ipotesi e nuove considerazioni*, in *Luce e ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra a cura di P. Carofano (Pontedera, Centro per l'arte Otello Cirri; Museo Piaggio «Giovanni Alberto Agnelli», 18 marzo - 12 giugno 2005), Pisa 2005, pp. LXI-LXXVII.

Guida storico-artistica alle chiese di Sant'Angelo in Vado, a cura di R. Marinelli, Sant'Angelo in Vado 2005.

P. Lorentz, *Une oeuvre retrovée d'Antoine de Rolin et le séjour á Tolouse de peintre bourguignon (1454-1460)*, in «Revenue de l'Art», 147, 2005, pp. 9-28.

Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati, catalogo della mostra (Alba, 2005-2006), a cura di B. Ciliento con M. Caldera, Savigliano 2005.

Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau, a cura di S. Béguin, F. Piccinini, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo – 19 giugno 2005), Cinisello Balsamo 2005.

S. Padovani, *Il Cenacolo del Perugino*, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*, catalogo della mostra (Firenze, 8 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di R.C. Proto Pisani, Firenze 2005, pp. 29-44.

M. Paoletti, *Paolo Orsi (1859-1935): la «dura disciplina» e il «lavoro tenace» di un grande archeologo del Novecento*, in *Magna Graecia. Archeologia di un sapere*, catalogo della mostra (Catanzaro 2005), a cura di S. Settis e M.C. Parra, Milano 2005, pp. 192-197.

A. Pattanaro, *Un maestro alla ricerca di un nome. Perlustrando le fonti e la critica*, in *Il Maestro dei dodici Apostoli. Un pittore nella Ferrara di Alfonso I e di Ercole II*, a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2005 - febbraio 2006), Milano 2005, pp. 8-43.

Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile, catalogo della mostra (Firenze, 8 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 2005.

A.M. Riccomini, *Scavi a Veleia: l'archeologia a Parma tra Settecento e Ottocento*, Bologna 2005.

G. Romagnoli, *Selve e Lecceto. Due conventi a Lastra a Signa ed un grande mecenate, Filippo Strozzi. Arte e Storia*, Firenze.

C. Sabbione, *Paolo Orsi a Locri*, in *Magna Graecia. Archeologia di un sapere*, catalogo della mostra (Catanzaro 2005), a cura di S. Settis e M.C. Parra, Milano 2005, pp. 199-207.

L. Sebregondi, *Caravaggio e la Toscana*, in *Luce e ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra a cura di P. Carofano (Pontedera, Centro per l'arte Otello

Cirri - Museo Piaggio «Giovanni Alberto Agnelli», 18 marzo - 12 giugno 2005), Pisa 2005, pp. XLI-LIX.

F. Todini, *Il Perugino, le sue botteghe e i suoi seguaci. «Volendo fare di sua mano, lui è il meglio maestro d'Italia»*, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*, catalogo della mostra (Firenze, 8 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 2005, pp. 51-68.

2006

L'antica Diocesi di Brugnato nelle visite pastorali dei vescovi Lomellini e Tatis, Sarzana 2006.

J. Balty, *Ateliers de sculpture et diffusion de l'image impériale. L'exemple des provinces de la Méditerranée occidentale (Gaule, Péninsule Ibérique, Afrique du Nord)*, in *La transmission e l'idéologie impériale dans l'Occidente romain*, a cura di M. Navarro Caballero, J.-M. Roddaz, Bordeaux-Paris 2006, pp. 221-246.

R. Barovier Mentasti *et al.*, *Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, Verona.

A. Cabella, *Da Carignano a Premanico, per un percorso di riscoperta. Giovanni Battista Baiardo firmato, datato, restaurato*, in *Giovanni Battista Baiardo. Da Carignano a Premanico. Indagini e restauro*, a cura di A. Cabella, Genova.

M. Caldera, *Antoine de Lonhy*, in *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra (Torino, 7 febbraio - 14 maggio 2006), a cura di E. Castelnuovo, E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, Milano 2006, pp. 333-355.

C. Cavalca, *Girolamo Mazzola Bedoli, Annunciazione*, in *Pinacoteca Ambrosiana*, a cura di A. Rovetta, M. Rossi, S. Vecchio, I, Milano 2006, pp. 212-215.

E. Cirelli, *La ceramica, i commerci, la vita quotidiana*, in *Santi, banchieri, re. Ravenna e Classe nel VI secolo. San Severo il tempio ritrovato*, a cura di A. Augenti, C. Bertelli, Milano 2006, pp. 150-165.

G. Cirillo, *Parmigianino, Bedoli e Anselmi: novità e precisazioni*, in «Parma per l'arte», n.s. 12, 2006, 1/2, pp. 7-48.

Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, catalogo della mostra di Torino, a cura di E. Castelnuovo, E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, Milano 2006.

C. D'Afflitto, *Storia delle Arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori e R.P. Ciardi, Firenze.

P. Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino 2006.

M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Settecento. Dai Medici ai Lorena*, in *Storia dell'arte in Toscana. Il Settecento*, Firenze.

S.P. Koob, *Conservation and Care of Glass Object*, London.

Mantegna a Mantova 1460-1506, catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006.

Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500, catalogo della mostra (Verona, 2006-2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006.

L. Materassi, *Girolamo Zulian: the collection, the man and his world* in *Roman Art, Religion and Society. New Study from the Roman Art. Seminar, Oxford 2005* ed. by M. Henig, Oxford, 2006 (BAR International Series 1577), pp.141-193.

P. Novara, *L'attività di Luigi Ricci attraverso i cataloghi del suo laboratorio*, Ravenna 2006.

F. Pesando, M.P. Guidobaldi, *Gli 'ozi' di Ercole. Residenze di lusso a Ercolano e Pompei*, Roma.

D. Picchi, *La dea Mertseger sul cofanetto porta-ushabti KS 1969 del Museo Civico Archeologico di Bologna*, in *Il coccodrillo e il cobra. Aspetti dell'universo religioso egiziano nel Fayyum e altrove. Atti del colloquio, Bologna, 20-21 aprile 2005*, a cura di S. Pernigotti, M. Zecchi, Imola 2006 (Archeologia e storia della civiltà egiziana e del Vicino Oriente antico. Materiali e studi 10), pp. 179-193.

Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale, Roma 2006.

La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina, catalogo della mostra a cura di S. Casciu, (Firenze, Galleria Palatina, 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), Firenze 2006.

K. Sciberras, D. Stone, *Caravaggio. Art, Knighthood, and Malta*, Valletta 2006.

P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino 2006.

2007

I. Andreescu-Tradgold, *I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico*, in *San Michele in Africisco e l'età giustinianea a Ravenna*, atti del convegno «La diaspora dell'arcangelo. San Michele in Afriscisco e l'età giustinianea», giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini (Ravenna, 21-22 aprile 2005), a cura di C. Spadoni e L. Kniffitz, Cinisello Balsamo 2007, pp. 113-149.

A. Augenti *et. al.*, *Nuovi scavi archeologici a Classe: campagne 2004-2005*, in *Felix Ravenna. La croce, la spada, la vela. L'Alto Adriatico fra V e VI secolo*, a cura di A. Augenti, C. Bertelli, Milano 2007, pp. 33-38.

F. Boggero, F. Simonetti, *L'argenteria genovese del Settecento*, Genova.

A. Bristot, *Giovanni Contarini pittore*, in *Brera mai vista. Giovanni Contarini. Un pittore aristocratico sulle orme di Tiziano*, Milano 2007.

N. Calvini, *Argenti donati alla Madonna della Costa*, in N. Calvini, *Un cinquantennio di attività per la storia ligure*, IV, Sanremo, pp. 211-212.

Caravaggio and paintings of realism in Malta, a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras, Valletta 2007.

E. Cirelli, *Ravenna e il commercio dell'Adriatico in età tardoantica*, in *Felix Ravenna. La croce, la spada, la vela. L'Alto Adriatico fra V e VI secolo*, a cura di A. Augenti, C. Bertelli, Milano 2007, pp. 45-50.

E. De Carolis, *Il mobile a Pompei ed Ercolano. Letti, tavoli, sedie e armadi. Contributo alla tipologia dei mobili della prima età imperiale*, Roma, pp. 140-143.

E.M. De Juliis, *La necropoli di contrada Purgatorio*, in *Rutigliano I. La necropoli di contrada Purgatorio. Scavo 1978*, Taranto 2007, pp. 13-16 (Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto, II, 2).

E. Frood, *Biographical Texts from Ramessid Egypt*, Atlanta 2007.

A. Gesino, M. Romanengo, *Excursus fra luce e ombra dell'attività giovanile e prima maturità di Domenico Fiasella*, in «Studi di Storia dell'Arte», 18, 2007, pp. 109-141.

F. Giacomini, «*Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa*». *Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di S. Rinaldi, Firenze 2007, pp. 71-97.

A. Lemoine (a), *Nicola Régnier alias Niccolò Renieri*, in *Il Collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007, pp. 301-303.

A. Lemoine (b), *Nicola Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.

P. Leone de Castris, *Finson and the «Colony» of Flemish Artists in Early Seventeenth Century Naples*, in *Louis Finson. Four Elements*, a cura di P. Smeets, Milano 2007, pp. 39-52.

E. Lippolis, *Beni di prestigio e acculturazione: la diffusione del modello aristocratico greco*, in *Dalla Grecia all'Europa: la circolazione dei beni di lusso e di modelli culturali nel VI e V secolo a.C.*, atti della giornata di studi (Brescia, Università Cattolica, 3 marzo 2006), a cura di C. Tarditi, Milano 2007, pp. 3-22.

P. Novara, *La chiesa di San Michele in Africisco attraverso i documenti e i fondi storici*, in *San Michele in Africisco e l'età giustinianea a Ravenna*, atti del convegno «La diaspora dell'arcangelo. San Michele in Afriscisco e l'età giustinianea», giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini (Ravenna, 21-22 aprile 2005), a cura di C. Spadoni e L. Kniffitz, Cinisello Balsamo 2007, pp. 369-381.

G. Poldi, G.C.F. Villa, *Il morello e il segno. Spigolature per un atlante iconografico*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di M. Natale, Ferrara 2007, pp. 59-181.

P. Porta, *San Michele in Africisco a Ravenna. La scultura architettonico-decorativa*, in *San Michele in Africisco e l'età giustinianea a Ravenna*, atti del convegno «La diaspora dell'arcangelo. San Michele in Afriscisco e l'età giustinianea», giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini (Ravenna, 21-22 aprile 2005), a cura di C. Spadoni e L. Kniffitz, Cinisello Balsamo 2007, pp. 192-203.

S. Siano, F. Grazzi, *Optimised pulse duration for the laser cleaning of oil gilding*, in «Nuovo Cimento C» 30 (2007), pp. 123-128.

M. Spanu, *L'impiego di anfore nelle volte*

romane e tardo-antiche: distribuzione e modalità, in «Daidalos. Studi e ricerche di scienze del mondo antico», 8, 2007, pp. 185-223.

I. Szilágyi, *Banskoštiavnická kalvária a jej zobrazenia*, Budapest 2007.

C. Tarditi (a), *La diffusione del vasellame bronzeo greco in Italia e in Europa: modalità e limiti*, in *Dalla Grecia all'Europa: la circolazione dei beni di lusso e di modelli culturali nel VI e V secolo a.C.*, atti della giornata di studi (Brescia, Università Cattolica, 3 marzo 2006), a cura di C. Tarditi, Milano 2007, pp. 23-52.

C. Tarditi (b), *Importazioni greche ed élites indigene: presenza e funzione del vasellame in bronzo arcaico in area apula*, «Revista d'Arquelogia de Ponent», 2007, pp. 310-318.

2008

A. Baroni Vannucci, *I Medici e l'incisione: le origini della raccolta di stampe degli Uffizi,* Utrecht 2008.

D. Benati, *Prima di Parma. Problemi aperti nella vicenda giovanile del Correggio*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, 2008-2009), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 123-133.

The Calvary in Banská Štiavnica and the Prospects of Its Revitalisation. International Colloquium and Workshop, a cura di K. Vošková, Bratislava 2008.

R. Casciaro, *Tecnica e artificio: racconti di cartapesta nella storia dell'arte italiana*, in *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano, Lecce), a cura di R. Casciaro, Milano 2008, pp. 15-27.

R. Contini, *Nella Roma di Fiasella*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (Sarzana e La Spezia) a cura di P. Donati, La Spezia 2008, pp. 13-39.

G. Curzi, *Dall'alto Medioevo all'età angioina*, in *Abruzzo terra di meraviglie*, Firenze 2008.

A. De Marchi, M. Mazzalupi, *Pittori ad ancona nel Quattrocento*, Milano 2008.

S. De Maria, *Immagini e spazi delle cellebrazioni nelle città dell'Emilia Romagna*, in *La scultura romana in Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, a cura di F. Slavazzi, S. Maggi, Firenze 2008, pp. 101-109.

Domenico Fiasella, catalogo della mostra (Sarzana e La Spezia, 2009), a cura di P. Donati, La Spezia 2008.

P. Donati, *Percorso del Sarzana*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (Sarzana e La Spezia, 2009), a cura di P. Donati La Spezia 2008, pp. 41-139.

Fiamminghi e Olandesi a Firenze: disegni dalle collezioni degli Uffizi, catalogo della mostra (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 2008.

L. Fornari Schianchi, *Gerolamo Bedoli: 'invenzioni' pittoriche e interpretazione del modello parmigianinesco negli arconi e nei catini nord e sud*, in B. Adorni, *Santa Maria della Steccata a Parma: da chiesa 'civica' a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, Milano 2008, pp. 215-234.

C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 30, 2006 (2008), pp. 1-131.

L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale a Genova. I Dipinti del grande Appartamento Reale*, Milano 2008

L. Malnati, M. Miari, *Culti preromani nell'appennino emiliano*, in *Minerva Medica in Valtrebbia. Scienze storiche e scienze naturali alleate per la scoperta del luogo di culto*, atti del convegno (Travo 2006), Quaderni di archeologia dell'Emilia Romagna 19, Piacenza 2008, pp. 67-91.

Mantegna 1431-1506, catalogo della mostra (Paris, Louvre, 2008-2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaut, Milano 2008.

R. Mella Pariani, L.S. Zopfi, *Nuove ricerche nella chiesa di San Pietro all'Olmo a Cornaredo (Mi)*, in «Fasti On Line Documents & Research», 103, 2008.

L. Meoni, *La nascita dell'arazzeria medicea, dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei «Creati fiorentini»*, Livorno 2008.

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e postunitarie, II, *Dipinti del XVII secolo. La scuola napoletana*, direzione scientifica di N. Spinosa, Napoli 2008.

V. Pacelli, *Tra rinnovamento e tradizione: i capisaldi di Filippo Vitale*, in *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Silvano Lodi & Due, 4 aprile - 14 maggio 2008), a cura di G. Porzio, Milano 2008, pp. 25-33.

V. Romani, *Verso la «maniera moderna»*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Paris, Louvre, 2008-2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaut, Milano 2008, pp. 409-414.

La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna, a cura di F. Slavazzi, S. Maggi, Firenze 2008.

F. Slavazzi, *Ritratti imperiali in Italia settentrionale: premesse per un ricerca*, in *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, a cura di F. Slavazzi, S. Maggi, Firenze 2008, pp. 133-141.

Supplementa Italica. Imagines. Roma (CIL, VI) 3. Collezioni fiorentine. 1, a cura di M.G. Granino, Roma.

P. Zanker, B.C. Edward, *Vivere con i Miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino 2008.

2008-2009

F. Tonelli (a), *La 'Madonna col s. Bruno di Monaco' per la Certosa di Parma e il tema del portale ionico in Girolamo Bedoli*, in «Parma per l'arte», n.s., 15, 2008-2009, pp. 67-78.

F. Tonelli (b), *L'«Adorazione dei Magi» per la Certosa di Parma e l'architettura di Giulio Romano nell'opera di Girolamo Bedoli*, in «Parma per l'arte», n.s., 15, 2008-2009, pp. 43-66.

2009

B. Arciprete, *La tecnica dell'ultimo Caravaggio*, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno internazionale di studi a cura di L. Spezzaferro (Milano, 3-4 febbraio 2006), Cinisello Balsamo (Mi) 2009, pp. 31-34.

I. Artemieva, *Una Madonna di Lorenzo Lotto nuovamente identificata* in *Lorenzo Lotto e le Marche, per una geografia dell'anima*, atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, pp. 168-181.

S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, I, Firenze, pp. 200-201.

A. Cecchi, C. Gasparri, *Le collezioni del cardinale Ferdinando: i dipinti e le sculture*, IV, *La Villa Médicis*, sous la direction de A. Chastel, Roma.

S. Ebert-Schifferer, *Caravaggio: sehen, staunen, glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009.

Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli, sculture del Rinascimento emiliano, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 21 marzo - 7 giugno 2009), a cura di G. Bonsanti, F. Piccinini, Modena 2009.

E. Fahy, *An overlooked Michelangelo?*, in «Nuovi Studi», XIV, 15, 2009, p. 54.

Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 maggio - 30 settembre 2009), Firenze.

Giotto e il Trecento: il più sovrano maestro in dipintura, catalogo della mostra (Roma, 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009.

R. Lapucci, *L'eredità tecnica del Caravaggio a Napoli, in Sicilia e a Malta. Spigolature sul Caravaggismo meridionale*, Saonara (Pd) 2009.

A. Milanese, *Album museo. Immagini fotografiche ottocentesche del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, pp. 156-161.

M. Olivari, Oportet ut scandala eveniant. *Il centro di azione per le arti di Brera (1939-1942)*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, a cura di C. Ghibaudi (Milano, Pinacoteca di Brera 10 novembre 2009 - 21 marzo 2010), Milano 2009, pp. 99-109.

R.C. Proto Pisani, *Il Cenacolo di Fuligno. L'Ultima Cena di Perugino a Firenze*, Livorno 2009.

S. Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009.

R. Vodret Adamo, *Caravaggio: l'opera completa*, Cinisello Balsamo 2009.

C.C. Wilson, *Lorenzo Lotto and the Pictorial Rafting of St. Joseph as a Figure of Cult*, in *Lorenzo Lotto e le Marche, per una geografia dell'anima*, atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, pp. 122-147.

2010

Antiche Madonne d'Abruzzo, dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila, catalogo della Mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 2010-

2011), a cura di L. Arbace, Torino 2010.

G. Benzoni, *Michiel Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma 2010.

P. Berruti, *Il rinascimento dell'infanzia tra humus, cornice e quadri*, in *Immagini del bambino e dell'adolescente nel Rinascimento. Percorsi evolutivi nell'arte toscana*, a cura di I. Nicoletti e S. Ugolini, Firenze 2010.

F. Cappelletti, *Caravaggio: un ritratto somigliante*, Milano 2010.

Caravaggio e caravaggeschi a Firenze, catalogo della mostra a cura di G. Papi (Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti; Galleria degli Uffizi, 22 maggio - 17 ottobre 2010), Livorno 2010.

E. Fadda, *Con Parmigianino a Viadana: Gerolamo Bedoli (1508?-1569) nella bottega dei Mazzola*, in «Vitelliana», 5, 2010, pp. 11-34.

K.M. Garland, J. Twilley, *The Scientific Examination and Re-treatment of an Egyptian Limestone Relief from the Tomb of Ka-aper*, in «AIC Objects Specialty Group Postprints» 17, 2010, pp. 113-132.

A. Mariuz, *L'*Adorazione dei pastori *di Jacopo Tintoretto 'Una stravagante invenzione'*, Verona 2010.

S.A. Meyer, *L'antico Egitto nella cultura artistica del Settecento a Roma. Iconografia, collezionismo, storiografia* in *Il Mediterraneo nel Settecento. Identità e scambi* a cura di P. Sanna, Napoli, 2010 (Studi settecenteschi, XXIX-XXX), pp. 263-279.

L. Mor, *Per una geografia artistica della scultura lignea monumentale nell'Alto Adriatico: alcuni Crocefissi tardo-romanici tra l'Istria e l'isola di Sansego*, in *Medioevo Adriatico. Circolazione di modelli, opere e artisti nell'Alto adriatico tra VII e XV secolo*, a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Padova 2010, pp. 87-112.

Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010.

A. Pasolini, *Le mitrie vescovili*, in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, a cura di R. Coroneo, Cagliari 2010.

A. Perissa Torrini, *L'album di Sebastiano Ricci nel Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell'Accademia*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini 24 aprile - 11 luglio 2010), a cura di G. Pavanello, Venezia 2010, pp. 107-136.

D. Picchi, *Alle origini dell'Egittologia:le antichità egiziane di Bologna e di Venezia da un inedito di Georg Zoë*ga, Imola, 2010 (Archeologia e storia della civiltà egiziana e del Vicino Oriente Antico. Materiali e studi, XX).

M.L. Rosati, *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione dei tessuti orientali nell'Europa del XIII e del XIV secolo* in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia», I, 1, giugno 2010, Palermo, http://www1.unipa.it/oadi/rivista/oadi_1.pdf.

Sotheby's, *Importanti dipinti antichi*, catalogo d'asta, Milano 8 giugno 2010.

G. Tagliaferro, *Michieli Andrea (Andrea Vicentino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma 2010.

L. Ventura, *A Mantova intorno a Mantegna*, in *Mantegna a Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno (Roma 2007), a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma 2010, pp. 573-611.

A. Zezza, *Appunti su Guido Reni e i napoletani*, in *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), a cura di A. Zezza, Napoli, pp. 87-104.

2011

L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze.

S. Baldinotti, *Palazzo delle scuole. Palazzo delle Maschere e dei Costumi*, in *La festa delle feste. Roma e l'Esposizione Internazionale del 1911*, a cura di S. Massari, Roma 2011, p. 74.

S. Barbieri, *La 'grand'ancona' di Sant'Orso*, in *Georges de Challant, priore illuminato*, atti delle giornate di celebrazione del V centenario della morte 1509-2009 (Issogne, 18-19 settembre 2009), a cura di R. Bordon, R. Borretaz, M.-R. Coillard, V.M. Vallet, Aosta 2011, pp. 171-186.

A. Bernardini, *I Civici Musei di Varese: origine ed evoluzione*, in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, Varese 2011, pp. 333-357.

R. Berzaghi, S. L'Occaso, *Museo Diocesano Francesco Gonzaga. Dipinti e arazzi 1430-1630*, Mantova 2011.

G. Capriotti, *Ce sta picto. Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivellie e del suo tempo*, in *Da Venezia alle Marche Vittore Crivelli Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo 21 maggio - 6 novembre 2011), Venezia 2011, pp. 73-86.

F. Coltrinari, *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo 21 maggio - 6 novembre 2011), Venezia 2011, pp. 45-72.

F. Cozza, *Le memorie ritrovate del monastero di Santa Chiara di Cella Nuova a Padova*, catalogo della mostra (Noventa di Piave, 21 dicembre 2011 - 30 giugno 2012), Padova.

L.G. de Anna, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio e l'Ordine di Malta*, Turku (Finlandia) 2011.

B. De Marco, *S. Chiara in Carignano*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova, pp. 257-261.

A. Delpriori, *Percorso per un Rinascimento dell'Appennino*, in *Da Venezia alle Marche Vittore Crivelli Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo 21 maggio - 6 novembre 2011), Venezia 2011, pp. 23-36.

E. Di Stefano, *Il mare, i monti: Sarnano e le Marche nel Quattrocento. Reti mercantili e culturali nell'età dei Crivelli*, in *Da Venezia alle Marche Vittore Crivelli Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di FF. Coltrinari e A. Delpriori, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo 21 maggio - 6 novembre 2011), Venezia 2011, pp. 15-22.

A. Dori, L. Dori, *Tracce di cartone: studio sul metodo di riporto grafico del «Polittico di San Bartolomeo di Cima da Conegliano» e del «Battesimo di Cristo» dello Stradano,* in *Kermes*, 24. 2011, 83, pp. 35-39.

F. Fracassi, *Esami diagnostici su alcune opere di Carlo e Vittore Crivelli*, in *Da Venezia alle Marche Vittore Crivelli Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo 21 maggio - 6 novembre 2011), Venezia 2011, pp. 95-102.

M. Gammel, *Studien zu Mair von Landshut*, tesi di dottorato, relatore prof. R. Suckale, Technische Universität Berlin, Berlin 2011.

Giuseppe Arrigoni. Sessanta anni di restauri, a cura di P. Angelini, Lurano 2011.

J. Gudelj, *Carlo e Vittore a Zara*, in *Da Venezia alle Marche Vittore Crivelli Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo 21 maggio - 6 novembre 2011), Venezia 2011, pp. 37-44.

S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariata. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011.

Lotto nelle Marche, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011.

F. Rovati, *Carrà tra futurismo e metafisica*, Milano 2011.

La Sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento, catalogo della mostra (Rimini, Musei Comunali, 2011), a cura di L. Arbace, Torino 2011.

S. Weppelmann, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011.

L. Zopfi, R. Mella Pariani, E. Squazza, D. Porta *et al.*, *Chiesa vecchia di San Pietro all'Olmo (Cornaredo-Mi) - Livelli del XVI secolo. Un singolare rito funerario con neonati entro coppi e analisi antropologica dei resti scheletrici*, in «Fasti On Line Documents & Research», 219, 2011.

2012

P. Artico, F. Ceselin, *La banca dati regionale dei Beni Culturali, le politiche regionali di catalogazione di beni archeologici e il progetto EgittoVeneto,* in *Frammenti d'Egitto*, a cura di E.M. Ciampini, P. Zanovello, Padova, 2012, pp. 9-21.

A. Baroni, *A Flemish artist at the Medici court in Florence in the second half of the sixteenth century. Life, works and modus*

operandi of the painter-cartoonist Johannes Stradanus, in *Stradanus 1523-1605 Court artist of the Medici*, Exhibition Groeningemuseum, Bruges, 9 ottobre 2008 - 4 gennaio 2009, Turnhout (Belgio) 2012, pp. 59-107.

O. Brandt, *Battisteri oltre la pianta. Gli alzati di nove battisteri paleocristiani in Italia*, Città del Vaticano 2012.

E.M. Ciampini, M. Gottardo, *Il Museo Archeologico Nazionale di Venezia. Alcuni bronzi dalle casseforti,* in *Frammenti d'Egitto*, a cura di E.M. Ciampini, P. Zanovello, Padova, 2012, pp. 81-88.

E.M. Ciampini, P. Zanovello, *Progetto EgittoVeneto,* in *Frammenti d'Egitto*, a cura di E.M. Ciampini, P. Zanovello, Padova, 2012, pp. 5-7.

E. Coen, *Tra futurismo e metafisica*, in *Carrà*, catalogo della mostra, a cura di M.C. Bandera (Alba, Fondazione Ferrero 27ottobre 2012 - 27 gennaio 2013), Milano 2012, pp. 39-59.

I. Favaretto, *Antichità egizie nelle collezioni veneziane: alcuni spunti di riflessione* in *Venezia e l'Egitto*, a cura di E.M. Dal Pozzolo, R. Dorigo, M.P. Pedani, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1 ottobre 2011 - 22 gennaio 2012), Milano, 2012, pp. 190-194.

M. Leesberg, *Between copy and piracy*, in *Stradanus 1523-1605 Court artist of the Medici*, Exhibition Groeningemuseum, Bruges, 9 ottobre 2008 - 4 gennaio 2009, Turnhout (Belgio) 2012, pp. 161-182.

G. Manieri Elia, *Restaurare Tintoretto*, in *Tintoretto*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Milano 2012, pp. 41-45.

L. Meoni, *The Medici tapestry works and Johannes Stradanus as cartoonist (1548 or 1549-1576*, in *Stradanus 1523-1605 Court artist of the Medici*, Exhibition Groeningemuseum, Bruges, 9 ottobre 2008 - 4 gennaio 2009, Turnhout (Belgio) 2012, pp. 31-58.

M. Paoletti, s.v. *Orsi, Paolo*, in *Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon* (Der Neue Pauly, Supplemente Bd. 6), a cura di P. Kuhlmann, H. Schneider, Stuttgart 2012, cc. 907-909.

M. Pastoureau, *Bestiari del medioevo*, Torino 2012.

D. Picchi, *L'Egitto esibito: in visita con Georg Zoëga alle dimore veneziane di fine settecento* in *Venezia e l'Egitto*, a cura di E.M. Dal Pozzolo, R. Dorigo, M.P. Pedani, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1 ottobre 2011 - 22 gennaio 2012), Milano, 2012, pp. 195-200.

G. Porzio, *Filippo Vitale. La Cène à Emmaüs (ou les Pèlerins d'Emmaüs)*, in R. Morselli *et al.*, *Regards croisés. Sur quatre tableaux caravagesques*, Paris 2012.

S. Romano, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna salla, e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo*, in *L'Artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 135-162.

D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739. «Insignis sculptor Genue»*, Genova.

S. Settembri, *Appunti sulle tecniche di Vittore e Carlo Crivelli*, in *Da Venezia alle Marche Vittore Crivelli Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo 21 maggio - 6 novembre 2011), Venezia 2011, pp. 87-94.

I. Shaw, *Ancient Egyptian technology and innovation: transformations in pharaonic material culture*, London, 2012.

A. Silvestri, *Annotazioni sulla tecnica*, in D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739. «Insignis sculptor Genue»*, Genova, pp. 458-460.

2012 (2013)

L. Keith, *Caravaggio's painting technique: a brief survey based on paintings in the National Gallery*, in *Caravaggio's painting technique*, proceedings of the Charisma workshop, a cura di M. Ciatti, B.G. Brunetti, Calendasco (Pc) 2012 (2013), pp. 23-30.

2013

La bellezza inquieta. Arte in Abruzzo al tempo di Margherita d'Austria, catalogo della mostra (Ortona, 2013), a cura di L. Arbace, Torino 2013.

Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting, catalogo della mostra a cura di Z. Dobos in collaborazione con D. Sallay, Á. Varga (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 25 ottobre 2013 - 16 febbraio 2014), Budapest 2013.

N. Criniti, *Mantissa Veleiate*, Faenza 2013.

E. Daffra, *Benescripsisti de me Thoma. Girolamo Mazzola Bedoli e il san Tommaso di Brera*, Milano 2013.

Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 2013), a cura di E. Schmidt e M. Sframeli, Firenze.

G. Fossaluzza, *Identificazione di Pase Pace e appunti sulle 'Sette maniere' della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle 'Sette maniere'. Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, a cura di A. Pacia, Cinisello Balsamo 2013.

Francesco Granacci e Giovanni Larciani all'Oratorio di Santa Caterina all'Antella, catalogo della mostra (Bagno a Ripoli, Oratorio di Santa Caterina all'Antella, 14 settembre 2013 - 12 gennaio 2014), a cura di L. Aquino e S. Giordani, Firenze 2013.

J. Medvecký, *Anton Schmidt. Život a dielo barokového maliara. 1713-1773*, Bratislava 2013.

L. Mor, *Il crocefisso trecentesco della pieve di Sant'Andrea di Bigonzo e alcune segnalazioni tra Veneto e Friuli*, in *Crocefissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima, 1350-1500. Modelli diffusione restauro*, a cura di E. Francescutti, atti del convegno internazionale (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 18 maggio 2012), Padova 2013, pp. 47-59.

P. Novara, *Architetture: cronologia degli interventi (secoli XIX-XX)*, in *Restauri dei monumenti paleocristiani e bizantini di Ravenna patrimonio dell'Umanità*, a cura di A. Ranaldi, P. Novara, Ravenna 2013, pp. 102-127.

F. Petrucci, *La prima attività di Francesco Granacci*, *Francesco Granacci e Giovanni Larciani all'Oratorio di Santa Caterina all'Antella*, catalogo della mostra (Bagno a Ripoli, Oratorio di Santa Caterina all'Antella, 14 settembre 2013 - 12 gennaio 2014), a cura di L. Aquino e S. Giordani, Firenze 2013, p. 36.

L. Pini, *Museo Bagatti Valsecchi*, Torino 2013.

Ritorno alla luce. Opere restaurate provenienti dalle Collezioni della Banca Monte dei Paschi di Siena. Girolamo di Benvenuto. Natività di Gesù con San Giovannino, catalogo della mostra (Siena, direzione generale della Banca Monte dei Paschi, 13 dicembre 2013 - 14 gennaio 2014), ebook, Siena 2013.

V. Romani, *Lelio Orsi e il motivo del tralcio abitato*, in *Sotto la superficie visibile. Studi in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, [Treviso] 2013, pp. 391-400.

V. Rosa, *Intorno alla fortuna ottocentesca di due 'Annunciate' del Parmigianino, anzi Girolamo Bedoli*, in «Vitelliana», 2013, pp. 59-87.

E. Schmidt, *Un ponte d'avorio tra l'Italia e l'Europa*, in *Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee*, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 2013), a cura di E. Schmidt e M. Sframeli, Firenze.

A. Tosa, *Un guerriero giapponese all'Armeria Reale di Torino*, in «Armi antiche», 2013, pp. 125-138.

G. Ugolini, *Il Museo Diocesano*, in «Memoria Rerum. Quaderni di ricerca», IV, 2013, pp. 49-82.

L. Waldman, *L'Incoronazione della Vergine per san Girolamo sulla Costa*, in *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia all'esordio della 'maniera moderna'*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo - 26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati, A. Natali, Firenze, 2013.

2014

Acquisizioni e donazioni 2001-2011. Arte dal Medioevo al XXI secolo, Roma 2014.

C. Alessi, *Il ciclo mariano di Girolamo di Benvenuto a Torrita*, in «Torrita. Storia, arte, paesaggio», 5, 2014, pp. 20-29.

A. Ashmawy, *The Administration of Horse Stables in Ancient Egypt*, in «Ägypten und Levante / Egypt and the Levant», 24, 2014, pp. 121-139.

C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500*, Cinisello Balsamo 2014.

M.C. Chiusa, *Nuove proposte per Girolamo Bedoli*, in «Vitelliana», 2014, pp. 87-110.

E. Cirelli, *Typology and diffusion of Amphorae in Ravenna and Classe between the 5th and the 8th Centuries AD*, in *LRCW4. Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean Archaeolgy and archaeometry. The Mediterranean: a market without*

frontiers, a cura di N. Poulou-Papadimitriou, E. Nodarou, V. Kilikoglou, in «Bar International Series», 2616, I, Oxford, 2014, pp. 541-552.

Il Crocefisso di Cividale e la scultura lignea nel patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII), Torino 2014.

P.G. Dall'Aglio, C. Franceschelli, L. Maganzani, *Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Veleiati, Veleia-Lugagnano Val D'Arda, 20-21 settembre 2013*, Bologna 2014.

I dipinti della Galleria Palatina e degli appartamenti reali. Le scuole dell'Italia centrale 1450-1530, a cura di S. Padovani, Firenze 2014.

S. Ferucci, C. Camerlo, *L'uso dei siliconi dentistici nella integrazione delle lacune dei reperti vitrei*, in *Lo stato dell'arte 12*, atti del XII congresso nazionale IGIIC (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23-24 ottobre 2014), Firenze, pp. 55-63.

F. Franchini Guelfi, *Il* Crocifisso *di Anton Maria Maragliano nell'Oratorio di Nostra Signora della Ripa a Pieve di Teco (Imperia). Note storiche-artistiche*, in L. Speranza, F. Franchini Guelfi, R.C. De Felice, *Il* Crocifisso *di Anton Maria Maragliano nell'Oratorio di Nostra Signora della Ripa a Pieve di Teco (Imperia). Note storico-artistiche e di restauro su un'opera lignea intagliata del Barocco genovese*, in «OPD Restauro», 26, pp. 219-222.

L. Keith, *Caravaggio's Painting Technique: A Brief Survey Based on Paintings in the National Gallery, London*, in *Caravaggio. Reflections and Refractions*, a cura di L. Pericolo, D. Stone, Farhnam 2014, pp. 31-42.

C. Lenzi Iacomelli, *Vincenzo Meucci (1694-1766)*, Firenze.

M. Marcenaro, *Il battistero 'monumentale' di Albenga, sedici secoli di storia. Aggiornamento con appunti sulle recenti indagini archeologiche*, Albenga 2014.

A. Marchesi, *Per una cronologia dossesca: regesto documentario*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di V. Farinella, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio -2 novembre 2015), Cinisello Balsamo 2015, pp. 343-361.

M. Miari, C. Tassinari, M. Faedi, *Nuovi dati sull'architettura residenziale a Veleia: lo scavo della domus nel quartiere nord- orientale*, in P.G. Dall'Aglio, C. Franceschelli, L. Maganzani, *Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Veleiati, Veleia-Lugagnano Val D'Arda, 20-21 settembre 2013*, Bologna 2014, pp. 69-78.

L. Mor, *Orizzonti d'Oltralpe ed eccellenze nel crocevia patriarcale. Il Crocefisso del Duomo di cividale e la scultura lignea 'tardoromanica'*, in *Il Crocefisso di Cividale e la scultura lignea nel patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII)*, Torino 2014, pp. 17-58.

Musei Civici di Varese. Catalogo dei dipinti e delle sculture 1500-1950, a cura di D. Cassinelli, Varese 2014.

A. Pattanaro, *Dosso e Battista negli anni trenta e quaranta, dopo Trento*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di V. Farinella, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio - 2 novembre 2015), Cinisello Balsamo 2015, pp. 197-209.

Le Pérugin maître de Raphaël: ouvrage publié a l'occasion de l'exposition au Musée Jacquemart-André, du 12 septembre 2014 au 19 janvier 2015, Bruxelles 2014.

Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, con R. D'Adda, Venezia 2014.

G. Prisco, B. Fossà, S. Ferrari *et al.*, *La cassaforte della casa dei Vettii a Pompei. Dalla scoperta al restauro*, in «Bollettino ICR», n.s., 28, pp. 68-86.

S. Quagliaroli, *Le ante d'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza: iconografia musicale nel cammino della redenzione*, in «Bollettino storico piacentino», CIX, II, 2014, luglio-dicembre, pp. 177-192.

S. Romano, *Modernamente antichi: modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, Roma 2014.

Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M.C. Terzaghi, Cinisello Balsamo 2014.

La Via degli Abruzzi e le Arti nel Medioevo (secc. XIII-XV), a cura di C. Pasqualetti, 2014.

K. Vošková, *Putovanie Banskoštiavnickou kalváriou / Pilgrimage through Calvary of Banská Štiavnica*, Banská Štiavnica 2014 (2a ed.).

2015

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015.

P. Baldacci, G. Ross, *De Chirico e Carrà a Villa del Seminario*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Ross (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 14 novembre 2015 - 28 febbraio 2016), Ferrara 2015, pp. 221-235.

A. Baroni, *Una proposta per lo Stradanus disegnatore*, in «Paragone», anno LXVI, terza serie, 123-124 (787-789), settembre-novembre 2015, pp. 49-58.

G. Bonsanti, *Quarant'anni con Antonio Begarelli*, in *Lo Stato dell'arte 13*, atti del XIII Congresso Nazionale IGIIC (Venaria Reale, Centro Conservazione e Restauro «La Venaria Reale», 22-24 ottobre 2015), Firenze 2015, pp. 3-10.

M. Brüggen Israëls, C. Strehlke, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Firenze-Milano 2015.

M. Caldera, *Fra tutela territoriale e museo: alcuni aspetti dell'attività di Vittorio Poggi per il patrimonio artistico savonese*, in *Vittorio Poggi (1833-1914) tra la Liguria e l'Europa degli studi*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., LV (CXXIX), 2015, I, pp. 174-211.

M. David, *Il progetto Mediolapis. Verso un approccio multidisciplinare agli studi epigrafici*, in *Tradizione Trasmissione Traslazione delle epigrafi latine*, a cura di F. Gallo e A. Sartori, Milano 2015, pp. 159-184.

De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie, catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Ross (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 14 novembre 2015 - 28 febbraio 2016), Ferrara 2015.

E. Fadda, *Tra bolognesi e fiamminghi: Gerolamo Bedoli nella Parma di Ottavio Farnese*, in «Vitelliana», 2015, pp. 41-62.

D. Ferraris, *Il profeta Elia a Genova. Spunti di riflessione per un catalogo iconografico*, in «Arte Cristiana», CIII, 889, 2015, pp. 297-313.

C. Frosinini, *Le pitture murali: il caso della cappella Peruzzi*, in *Giotto, l'Italia*, a cura di S. Romano e P. Petraroia, catalogo della mostra (Milano, palazzo Reale 2 settembre 2015 - 10 gennaio 2016),Milano 2015, pp. 178-183.

La Galleria Estense di Modena. Guida breve, a cura di S. Casciu, Modena.

C. Gardner Von Teuffel, *The carmelite altarpiece (circa 1290-1550): the self-identification of an order*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 2015, 1, pp. 3-41.

Giotto, l'Italia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015 - 10 gennaio 2016), a cura di S. Romano e P. Petraroia, Milano 2015.

M. Marini, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, V, ed. riveduta e aggiornata (I ed. 1987), Roma, Newton Compton 2015.

G. Montevecchi, *Emblema musivo con scena figurata da Ravenna,* domus *dei pugili*, in *Roma e le genti del Po*, a cura di L. Malnati e V. Manzelli, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 9 maggio 2015 - 15 gennaio 2016), Firenze 2015, p. 239.

Museo Civico del Castello di Masnago, Busto Arsizio, 2015.

Museo d'Arte Antica. Scultura lapidea, 4 tomi, IV, Milano 2015.

E. Pagliano, *Disegno 2. Retour sur le catalogue des dessins italiens du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Gand 2015.

D. Picchi, *Amalia Sola Nizzoli (1805–1845/1849?), Archaeologist* ante litteram *in Egypt and the Origins of the Third Nizzoli Collection, in Every Traveller needs a Compass. Travel and Collecting in Egypt and the Near East*, a cura di N. Cook, V. Daubney, Oxford 2015, pp. 132-142.

Il Primato del Disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai Primitivi a Modigliani, catalogo della mostra, a cura di S. Bandera (Milano, Pinacoteca di Brera 9 maggio - 19 luglio 2015), Milano 2015.

M. Rossi, *Milano 1335-1336. I luoghi di Giotto*, in *Giotto, l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015 - 10 gennaio 2016), a cura di S. Romano e P. Petraroia, Milano 2015, pp. 184-193.

D. Sallay, *Corpus of Sienese Paintings in Hungary 1420-1510*, Firenze 2015.

G.B. Sannazzaro, *San Gottardo in corte*, Milano 2015.

Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr 28 novembre 2015 - 10 aprile 2016), a cura di E.M Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano 2015.

A. Tangredi, E. Di Cristofano, *Magliano de' Marsi 13 Gennaio 1915. Storia di un sisma tra vita quotidiana, arte e solidarietà*, Magliano dei Marsi 2015.

A. Vanni, *Psichiatria e Grande Guerra a Ferrara*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Ross (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 14 novembre 2015 - 28 febbraio 2016), Ferrara 2015, pp. 97-101.

In corso di stampa

M. Bartoletti, M.D. Mazzoni, *Tecnica costruttiva e problematiche conservative di un poco noto Sant'Antonio da Padova di Anton Maria Maragliano*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, convegno internazionale di studi (Genova, 3-5 dicembre), a cura di L. Magnani e D. Sanguineti, in c.d.s.

S. L'Occaso, *La pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova, in corso di stampa.

s.d.

P. Zampetti, *La Pittura Marchigiana del '400*, Milano (s. d.).

Abbreviazioni
ASFi: Archivio di Stato di Firenze.
ASGF: Archivio Storico Gallerie Fiorentine
ASI: Archivio di Stato di Imperia
ASSS: Archivio storico Santo Spirito
BCR: Biblioteca Classense di Ravenna
GDSU: Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi
SBAeP: Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio di Ravenna

Referenze fotografiche

Massimo Alari
Marco Alessi (ZAAL photography)
Alfa Restauri snc di Simone Colalucci & C.
Anna Lucchini Restauri
Archivio della Soprintendenza BSAE delle Marche
Archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia della Campania, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Archivio fotografico, Soprintendenza Archeologia dell'Emilia-Romagna
Archivio fotografico, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo
Archivio fotografico della Soprintendenza di Belle Arti e Paesaggio della Liguria, Genova
Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Bologna, Modena, Reggio Emilia e Ferrara (foto Paolo Pugnaghi)
Archivio fotografico, Soprintendenza Unica Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città dell'Aquila e i Comuni del Cratere
Art Test, Firenze
Luigi Baldin
Barbara Ferriani s. r. l.
Guido Bazzotti, M. Chiara Ceriotti, Gabriella Dal Monte
Carlotta Beccaria
Paolo Belluzzo
Tiziana Benzi
Franco Blumer
Vittorio Calore
Marcello Chiappini
Daniele Ciappi (Restauro Dipinti Studio 4 s. r. l., Firenze)
Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati, neg. inv. B2419; neg. inv. B 2428 (scansione Postini, 2015)
Conservazione Tessile di Raffaella Chiucconi
Aurelia Costa, Francesca Ventre
Matteo De Fina, Venezia
Su concessione della Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto. Tutti i diritti riservati alla Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto sulle opere di sua competenza
Salvatore De Stefano (Studio sdsgrafica, Napoli)
digi.Art, Servizi digitali per l'Arte e i Beni Culturali
Su gentile concessione della Diocesi di Como
Dipinti Studio 4 s. r. l., Firenze
Federico Doneux (Doneux e Soci)
Ján Fečo, Juraj Bačik, Nataliia Skrypnyk
Silvia Ferucci
© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli (foto Davide Casazza)
Fotostudio Rapuzzi, Brescia; Laboratorio Marchetti e Fontanini
Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna
Fototeca Polo Museale della Campania
Giacomo Gallarate, Oleggio
Stefano Garosi
Andrea Garzulino
Giliberti Fotografia
Claudio Giusti
© Claudio Giusti (foto Giusti Claudio)
Roberta Grazioli
Annette Keller (Laboratorio fotografico ArtImaging, Berlino)
Laboratorio delle Scuole Pie, Genova
Laboratorio di Restauro s. n. c. di Barbara Cerrina Feroni, Elena Sonia Nani, Umberto Maggi & C.
Laboratorio fotografico della Pinacoteca di Brera
Roberta Lapucci (Techno-rest-art)
Rossella Lari
Andrea Lensini
Giacomo Lovera
Lucchini Restauri
G. e L. Malcangi
Guido Mantella (Restauratori Associati)
Valentina Martini
Martino Oberto Studio opere d'arte dal 1950, Genova
Microfoto CSG Palladio, Vicenza
Antonio Mignemi (MIMARC)
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (foto Margherita Errera e Francesco Vitturi)
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Archeologia della Puglia, Archivio fotografico (foto Consorzio Kavaklik Restauro, Roma)
Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (foto Claudio Falcucci)
Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (foto Achille Mauri)
Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (foto Luciano Pedicini)
Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (foto Selene Zacchino)
Museo Archeologico Nazionale di Napoli, per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
© Museo Civico Archeologico di Bologna (disegni di E. Canè)
© Museo Civico Archeologico di Bologna (foto C. del Gallo)
© Museo Civico Archeologico di Bologna (foto M. Ravenna)
Lucia Nucci (Conservazione e restauro di opere d'arte tessili)
Michele Pagani
Flavio Parodi
Daniel Passarelli
Luciano e Marco Pedicini (Archivio dell'Arte)
Paola Perpignani (Laboratorio di Restauro del Mosaico, Museo di Classe, Ravenna)
Pino Pianta
Gianluca Poldi, Maria Letizia Amadori
Antonio Quattrone (SDF Fotografia Di Arte)
Rabatti & Domingie Photography
Raccolte d'Arte Antica. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati (foto S. Anelli)
Raccolte d'Arte Antica. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati (foto arch. Andrea Garzulino)
Raccolte d'Arte Antica. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati (foto R. Mascaroni Studio Saporetti, gennaio 2016)
Thierry Radelet
Aurelia Rampon
Foto di Paolo Robino
Daniele Rossi
Giovanni Rossi
Antonio e Davide Silvestri
SBAP Liguria, Gasparini, 1942 / 1943 / 1954
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Torino, Archivio Fotografico ex Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici del Piemonte, Archivio Fotografico
Martin Stojanovski
Studio Fotografico Perotti, Milano
Studio Fotografico Perotti, Milano. Courtesy Archivio Carlo Carrà
Studio Paolo Vandrasch
Vincenzina Tancini
Tatafiore, Napoli
Federico Tempesta
Stefania Tonni
Stefania Tonni, Michela Zanon
D. Tormen
Luigino Visconti
Antonio Zaccaria (Restauro Beni Culturali s. a. s., Bergamo)

Sono vietate riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo delle immagini su gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e di tutti i suoi organi citati.

Si ringraziano gli archivi fotografici di musei ed enti pubblici e privati che hanno fornito il materiale fotografico.

In copertina
Pieter Paul Rubens, *Cristo risorto*, particolare (cat. 39)

Realizzazione
Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Redazione e impaginazione
in.pagina s.r.l. - Mestre-Venezia

© Carlo Carrà by SIAE 2016

© 2016 Intesa Sanpaolo
Tutti i diritti riservati

Prima edizione digitale: marzo 2016
ISBN 978-88-317-2481

www.marsilioeditori.it

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore. È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.