



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

BOLLETTINO D'ARTE



24

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER



BOLLETTINO D'ARTE

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO
DIREZIONE GENERALE BELLE ARTI E PAESAGGIO

Direttore responsabile FRANCESCO SCOPPOLA

Coordinatore scientifico LUCILLA DE LACHENAL

Consiglio di redazione

CRISTINA ACIDINI – LUCIANO ARCANGELI – CARLO BERTELLI – CATERINA BON VALSASSINA
GISELLA CAPPONI – GIOVANNI CARBONARA – SYBILLE EBERT-SCHIFFERER
CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL – ENZO LIPPOLIS – LAURA MORO – PAOLA PELAGATTI
PIA PETRANGELI – MASSIMO DE VICO FALLANI

Redazione tecnico-scientifica CAMILLA CAPITANI – MARINA COCCIA – ANNA MELOGRANI

Segreteria di Redazione e Produzione LUISA TURSI ed ELISABETTA DIANA VALENTE

Grafici LOREDANA FRANCESCONI e DONATO LUNETTI

Segreteria ALESSANDRA TOMASSINI

Collaborazione al sito web MARIA ROSARIA MAISTO

Traduzioni JULIA C. TRIOLO

Sede della Redazione: Via di San Michele, 22 – 00153 ROMA
Tel. 06 67234329
e-mail: bollettinodarte@beniculturali.it
sito web: www.bollettinodarte.beniculturali.it

La Rivista adotta un sistema di Peer Review.

© Copyright by: Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Spetta agli Autori dei vari articoli soddisfare eventuali oneri derivanti dai diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto.

È vietata qualsiasi forma di riproduzione non autorizzata. Per ogni controversia è competente il Foro di Roma.

In copertina:

ROMA, COLLEZIONE PRIVATA – LAVINIA FONTANA: AUTORITRATTO ALLA SPINETTA (1575), PARTICOLARE

(foto Maria Teresa Cantaro)

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATO NEL 1907

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

24

OTTOBRE-DICEMBRE
2014

ANNO XCIX
SERIE VII

SOMMARIO

MADDALENA CIMA: <i>Leoni greci a Roma</i>	1
GIUSEPPE SCARPATI: <i>Il ritratto di Druso Minore dal ciclo statuario giulio-claudio di Sessa Aurunca</i>	29
LUCA CRETÌ: <i>L'antico Palazzo papale presso la Basilica di Santa Maria Maggiore. Storia, architettura e trasformazioni</i>	39
MONICA LATELLA: <i>Gli affreschi della facciata del Palazzetto Massimo Istoriato: un disegno di Polidoro da Caravaggio per le 'Storie di Giuditta'</i>	61
INGEBORG WALTER: <i>Michelangelo e gli Strozzi. L'Ercole, il Bruto e un cavallo per Caterina de' Medici</i>	85
MARIA TERESA CANTARO: <i>Lavinia Fontana: il primo Autoritratto alla spinetta' ritrovato e una breve disamina sugli autoritratti della pittrice</i>	99
ANTONIO RUSSO: <i>Francesco Barberini e la «restauratione» del Triclinio Leoniano: il cantiere e un progetto inedito</i>	111
DANIELE DI COLA: <i>Il rifacimento della chiesa di Santa Barbara dei Librai di Roma (1679-1688). Il committente Zenobio Masotti e l'attività artistica di Agostino Martinelli, Giuseppe Passari, Luigi Garzi e Domenico Guidi</i>	125
IN BREVE	
CARLO BERTELLI: <i>Il primo prestito di Tiziano dall'Antico</i>	143
LIBRI	
LUCILLA DE LACHENAL: recensione a <i>La collezione di antichità Pallavicini Rospigliosi (Monumenti Antichi dei Lincei, vol. XVII)</i> , a cura di DANIELA CANDILIO e MATILDE DE ANGELIS D'OSSAT, Roma 2014	147
PAUL JOANNIDES: recensione a <i>La Santa Cecilia di Raffaello. Studi e indagini</i> , a cura di DIEGO CAUZZI e CLAUDIO SECCARONI, Firenze 2015	151
MARIA GRAZIA BERNARDINI: recensione a <i>Il Palazzo Bernini al Corso. Dai Manfroni ai Bernini, storia del palazzo dal XVI al XX secolo e della raccolta di Gian Lorenzo Bernini</i> , di ROSELLA CARLONI, Roma 2014	153
Abstracts	157

LEONI GRECI A ROMA

Un fondamentale articolo di Madeleine Mertens-Horn¹⁾ ha concentrato l'attenzione su tre statue di leoni, originali greci, trovate a Roma in tempi diversi.

La prima è rappresentata da una scultura frammentaria dei Musei Capitolini che conserva la testa e parte della criniera di un leone²⁾ (figg. 1 a-c).

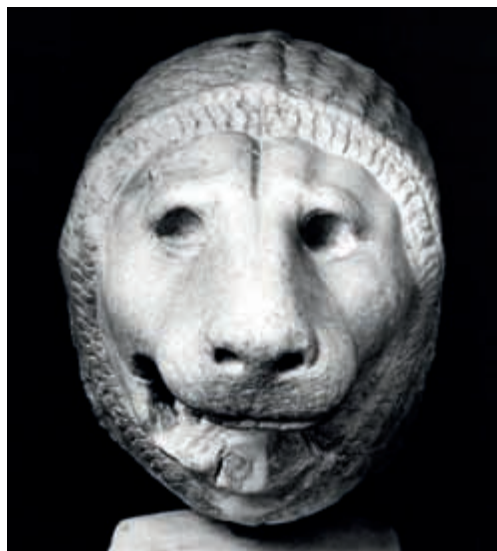
Il muso è solidamente costruito su una struttura ossea ben modellata, seppure caratterizzata da un'estrema sintesi dei lineamenti, e segnata dal profondo solco centrale che attraversa verticalmente la fronte. Gli occhi sono cavi, per consentire l'inserimento di elementi in altro materiale. La bocca presenta le fauci spalancate: manca interamente la mandibola inferiore, spezzata insieme alla lingua che, come in esemplari analoghi, doveva essere portata in fuori; si conserva invece, ben evidente, l'intera arcata dentaria superiore. L'inizio della criniera è segnato da due file di piatte e schematiche ciocche ondulate, ordinatamente sistemate, che circondano completamente il muso dell'animale, mentre sul collo il pelame della criniera si dispone in ritorti cordoni paralleli. Due piccole orecchie sono collocate lateralmente, sulla linea di separazione tra i due settori della criniera.

Un foro passante, che attraversa longitudinalmente tutta la scultura, testimonia che la testa di leone, almeno per un periodo, fu utilizzata come boccaglio di fontana. Ma una piccola traccia conservata nella parte inferiore del collo, e interpretabile come l'attacco della zampa anteriore sinistra, documenta che la scultura, in origine, rappresentava un leone inte-

ro accucciato sulle zampe anteriori e sollevato su quelle posteriori secondo uno schema molto comune nella resa dei felini: diversamente però da altre sculture analoghe per soggetto, il leone dei Musei Capitolini manteneva una rigida posizione assiale,



1 a-c – ROMA, MUSEI CAPITOLINI, CENTRALE MONTEMARTINI
TESTA DI LEONE IN MARMO
(foto Museo)



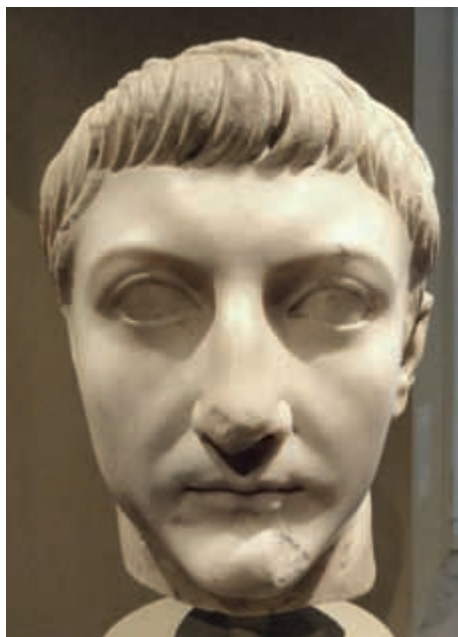
IL RITRATTO DI DRUSO MINORE DAL CICLO STATUARIO GIULIO-CLAUDIO DI SESSA AURUNCA

LA “RICOMPARSA” DEL RITRATTO

Nell'agosto del 2012 il Museum of Art di Cleveland in Ohio (Stati Uniti) ha reso nota l'acquisizione di un importante ritratto romano in marmo raffigurante Druso Minore (*fig. 1*),¹⁾ il figlio naturale dell'imperatore Tiberio avuto dalla prima moglie Vipsania Agrippina. La comparsa di questo nuovo esemplare dall'origine incerta ha contribuito a riaccendere sui mezzi di stampa statunitensi il dibattito circa l'opportunità da parte di musei ed altre istituzioni di acquistare manufatti archeologici con dati di provenienza non verificabili.²⁾ Di fatto nelle “Guidelines on the Acquisition of Archaeological Materials and Ancient Art” adottate dall'Association of Art Museum Directors (AAMD), viene raccomandato ai musei americani di acquisire soltanto opere antiche per le quali sia accertabile la loro circolazione al di fuori del presumibile paese d'origine prima del 1970, o che siano state legalmente esportate dopo tale data.³⁾

Nel caso del Druso Minore entrato nelle collezioni del museo di Cleveland, messo sotto osservazione dall'AAMD, le notizie sulla provenienza sono risultate ricostruibili a partire dal 1960, sia pur in assenza di una documentazione comprovata. In base ai dati disponibili risulta che la testa è stata acquistata per il tramite della galleria antiquaria Phoenix Ancient Art, con sedi a Ginevra e New York, che l'aveva inserita come ritratto di Tiberio in un catalogo del 2007.⁴⁾ Con questa attribuzione il pezzo era già apparso in un'asta parigina tenutasi nel settembre del 2004 da Piasa, Hôtel Drouot-Richelieu,⁵⁾ dove era entrato con il numero di lotto 340, aggiudicato ad un anonimo compratore per la cifra di circa 324.000 euro, avendo raggiunto la quotazione più alta della sessione di vendita.

Non è dato sapere in quali circostanze l'opera abbia fatto il suo ingresso negli Stati Uniti, tuttavia la direzione del Cleveland Museum of Art ha dichiarato di possedere un “certificato d'origine”, redatto in occasione della vendita parigina da Jean-Philippe Mariaud de Serres, noto collezionista d'antichità deceduto nel 2007, la cui raccolta antiquaria è stata battuta all'asta da Christie's nel 2011.⁶⁾ Stando alle informazioni circolate sul contenuto di questo documento, la testa dovrebbe provenire dalla collezione dei coniugi Sintès di Marsiglia, nella quale sarebbe giunta per via ereditaria, essendo appartenuta al nonno di Fernand Sintès, che era vissuto in Algeria, terra d'origine della sua famiglia. In seguito alla morte dell'avo, nel 1960 Sin-



1 – CLEVELAND, THE CLEVELAND MUSEUM OF ART
RITRATTO DI DRUSO MINORE

(from Wikimedia Commons, the free media repository)

tes avrebbe trasferito il ritratto dall'Algeria a Marsiglia, dove sarebbe rimasto in sua proprietà fino alla vendita in anni recenti. Lasciando da parte il ruolo poco chiaro svolto nella vicenda dall'antiquario Mariaud de Serres, il museo americano ha sostenuto di aver avuto contatti diretti con la signora Sintès, la quale avrebbe confermato la veridicità dei dati riportati nel certificato, senza tuttavia fornire alcun tipo di documentazione scritta in merito al legale possesso della testa antecedentemente al 1960.

Come è già stato sottolineato in interventi pubblicati on-line,⁷⁾ le notizie sull'origine del ritratto in questione risultano in parte sovrapponibili alle scarse indicazioni fornite per un altro ritratto recentemente apparso sul mercato antiquario americano.⁸⁾ Si tratta di un esemplare in cui si può verosimilmente riconoscere un'immagine di Tiberio (cosiddetto «Magdalene Tiberius»), ora conservato in una collezione privata negli Stati Uniti e presentato alla comunità scientifica da John Pollini (*fig. 9*).⁹⁾ Riguardo ad esso viene riferita, senza esplicitare la fonte, una precedente colloca-

L'ANTICO PALAZZO PAPAIE PRESSO LA BASILICA DI SANTA MARIA MAGGIORE.
STORIA, ARCHITETTURA E TRASFORMAZIONI

Le note che seguono prendono spunto dalla lettura del saggio di Georg Schelbert¹⁾ sull'antico palazzo papale di Santa Maria Maggiore, edificio che, come ricorda nell'*incipit* lo stesso autore, nella veste riferibile alla ricostruzione operata da Niccolò V durante il suo pontificato «rappresenta uno dei maggiori enigmi della Roma quattrocentesca» (*fig. 1*).²⁾

Il ricordo del complesso, per non parlare delle sue tracce fisiche, ormai quasi del tutto scomparse, è infatti da molti secoli così flebile che anche Pasquale Adinolfi, nel menzionarlo quale «edifizio dei più ragguardevoli»³⁾ sebbene sia una fabbrica «né molto grande, né così bella [come] richiedeva la dignità del suo principale inquilino»,⁴⁾ cioè il pontefice, scrive come del medesimo, già al suo tempo, non fosse «rimasto alcun avanzo, e per questo [...] se ne vorrebbe negare l'esistenza».⁵⁾

Oggi nulla o quasi è visibile dell'antica struttura, la cui imponenza — al contrario di quanto afferma lo studioso — risalta decisamente in alcuni disegni e affreschi del XVI secolo, preziose fonti iconografiche che, insieme alle vedute presenti nelle varie piante di Roma e all'unico elaborato grafico disponibile (la planimetria attribuita a Ottaviano Mascherino), in assenza di documenti di archivio consentono di riconoscere la *facies* della fabbrica prima della sua perdita definitiva (*figg. 2–12*).

LE VICENDE DEL PALAZZO PRIMA DELLE TRASFORMAZIONI
TARDO-CINQUECENTESCHE

Il *Liber Pontificalis*⁶⁾ ricorda come già all'epoca di Sisto III (432–440) di fianco alla chiesa di Santa Maria Maggiore fosse presente una *regia*, adibita a dimora dei pontefici e del loro seguito — composto da cardinali e da chierici — in occasione delle grandi messe stazionali.⁷⁾ Adinolfi, riferendosi a quanto riportano Severano⁸⁾ e De Angelis,⁹⁾ cita la notizia secondo la quale vi avrebbe vissuto per qualche tempo San Gregorio Magno.¹⁰⁾ La residenza è poi «resa più agiata e bella da Adriano PP. II [867–872] che, abitando, vi ricevè i legati di Basilio imperadore [*sic*].»¹¹⁾ Vi soggiornano in seguito anche gli antipapi Benedetto IX (1033–1045), Silvestro III (1045) e Anacleto II (1130–1138); a quest'ultimo, sempre secondo Adinolfi,¹²⁾ sarebbe da attribuire il suo sacco.

Un vero e proprio palazzo viene tuttavia realizzato probabilmente solo nel tardo Medioevo dal cardinale Paolo Scolari,¹³⁾ arciprete (e in precedenza canonico)

di Santa Maria Maggiore e futuro papa Clemente III (1187–1191),¹⁴⁾ il quale, dopo averlo abitato per circa un mese tra il settembre e l'ottobre del 1188,¹⁵⁾ lo destina a sede per gli arcipreti della Basilica e lo dona con altri beni al locale Capitolo.¹⁶⁾ Quest'ultimo atto è confermato da Celestino III (1191–1198) e, in seguito, da una bolla di Gregorio IX (1227–1241), la stessa che nel 1238 fissa a sedici il numero dei canonici della Basilica liberiana.¹⁷⁾

Alla fine del XIII secolo Niccolò IV (1288–1292) utilizza effettivamente il palazzo quale residenza papale, forse dopo averlo radicalmente restaurato, come indicano alcune fonti:¹⁸⁾ Panvinio¹⁹⁾ e Magnuson²⁰⁾ attribuiscono la sua fondazione proprio a questo pontefice, che lo frequenta in particolare durante i mesi invernali — preferendo nella stagione calda le più salubri sedi di Orvieto e di Rieti²¹⁾ — e vi muore il 4 aprile del 1292.

L'assenza da Roma della corte papale per buona parte del Trecento giustifica la scarsità di notizie²²⁾ prima del pontificato di Martino V (1419–1431), il quale, come ricorda anche von Pastor,²³⁾ risiede nell'edificio tra il 1421 e il 1423, cioè fino al trasferimento nella sua nuova dimora ai Santi Apostoli.²⁴⁾

I lavori di ammodernamento all'epoca di Niccolò V

Pochi anni più tardi Niccolò V (1447–1455), impegnato a favorire l'urbanizzazione dell'area circostante,²⁵⁾ decide di ricostruirlo,²⁶⁾ forse secondo Adinolfi sotto la guida di Bernardo Rossellino;²⁷⁾ i lavori, che iniziano intorno al 1450²⁸⁾ e che a parere di Panvinio²⁹⁾ riguardano il chiostro, il porticato e le camere, giungono a buon punto, consentendo il soggiorno degli ospiti dei vari pontefici che gli succedono.³⁰⁾

La residenza niccolina, come vedremo in seguito, è imponente ed è caratterizzata da soluzioni architettoniche di rilievo; l'unica veduta più o meno contemporanea disponibile — il particolare della pianta di Roma di Alessandro Strozzi del 1474, non molto dettagliato e che rappresenta la chiesa di Santa Maria Maggiore vista dalla parte dell'abside — non ci fornisce però informazioni al riguardo, perché mostra sul luogo occupato dal palazzo una costruzione molto semplice,³¹⁾ collegata con un muro, presumibilmente la recinzione di un cortile, al fianco sinistro della Basilica. Le fonti antiche ci indicano comunque che l'edificio di Niccolò V non fu mai portato a compimento: nel 1510 Albertini descrive, infatti, la sua magnificen-

GLI AFFRESCHI DELLA FACCIATA DEL PALAZZETTO MASSIMO ISTORIATO:
UN DISEGNO DI POLIDORO DA CARAVAGGIO PER LE 'STORIE DI GIUDITTA'

Delle oltre duecento facciate decorate a graffito o ad affresco che tra il XV e il XVI secolo hanno caratterizzato e vivacizzato il volto di Roma restano pochissimi esemplari. Tra questi, una testimonianza rilevante è rappresentata dal prospetto del Palazzetto Massimo Istoriato in Rione Parione, collocato alle spalle del più

noto Palazzo Massimo alle Colonne, nella parte dell'isolato occupato dalle case della famiglia Massimo prospiciente Piazza de' Massimi (figg. 1-16).

La facciata, caratterizzata da una ricca decorazione monocroma giunta all'inizio del secolo scorso in un discreto stato di conservazione che ha permesso di



1 – ROMA, PALAZZETTO MASSIMO ISTORIATO IN UNA FOTO DEL 1920-1930 CIRCA
(foto Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione)

MICHELANGELO E GLI STROZZI.
L'ERCOLE', IL 'BRUTO' E UN CAVALLO PER CATERINA DE' MEDICI

La famiglia Strozzi, una delle più importanti di Firenze accanto ai Medici dei quali erano i principali antagonisti, incrociò più volte la vita di Michelangelo — a partire dall'inizio della sua attività artistica fino alla sua estrema vecchiaia — e diverse sono le opere legate, più o meno strettamente, a questa casata.¹⁾ Vale quindi la pena di approfondire tali rapporti che, malgrado la differenza sociale, non si interruppero mai del tutto. Essi evidenziano, in primo luogo, le più profonde convinzioni politiche dell'artista, fedele per tutta la vita agli ideali repubblicani della sua città natale.

I difficili rapporti di Michelangelo con la propria famiglia sono noti. Egli fu per lungo tempo l'unico a sovvenzionare a fondo perduto sia il padre che i fratelli. Ludovico Buonarroto, il padre di Michelangelo, convinto a torto di poter vantare origini nobiliari, non esercitò mai un mestiere e visse sempre della scarsa rendita che gli assicurava un piccolo podere, appena sufficiente a mantenere la famiglia. Neanche le cariche pubbliche ricoperte saltuariamente gli rendevano molto. Michelangelo nacque il 6 marzo 1475, nel periodo in cui il padre era podestà di Caprese, un borgo sperduto nell'alta Valle del Tevere. Malgrado ciò, come scrive il biografo Ascanio Condivi, egli si oppose ostinatamente alla decisione del figlio di votarsi all'arte, un genere di mestiere manuale inconciliabile con la condizione nobiliare, in quanto l'artista, secondo le convinzioni del tempo, non era altro che un artigiano.²⁾ Quando il giovane Michelangelo raggiunse i primi successi, il padre non mancò di chiedergli generose sovvenzioni. Michelangelo riluttava a soddisfare le continue richieste di denaro, ma alla fine cedeva. Così sborsò anche i soldi necessari affinché i fratelli Buonarroto e Giovan Simone trovassero impiego nella compagnia commerciale della lana, di proprietà dei fratelli Filippo e Lorenzo Strozzi, protagonisti dell'*élite* fiorentina.³⁾ Il padre, Filippo Strozzi, aveva lasciato alla sua morte (1491) un immenso patrimonio e aveva cominciato a costruire il possente palazzo di famiglia, quasi ultimato nel 1502, quando Buonarroto, il fratello di Michelangelo, era ricordato al loro servizio.⁴⁾ I fratelli Strozzi s'impegnavano poco nella compagnia comprata loro dalla madre e tutrice, Selvaggia Gianfigliuzzi; contrariamente alle tradizioni familiari, essi non avevano alcuna esperienza negli affari, perché erano stati educati da giovani aristocratici.⁵⁾

Come fosse riuscito Buonarroto a conquistarsi la fiducia di Selvaggia Gianfigliuzzi non è noto. Egli entrò al suo servizio nel 1502 e ne divenne presto una sorta di factotum che badava ai bisogni personali e

famigliari. In questo periodo gli riuscì anche di stabilire un rapporto fiduciario con Filippo e Lorenzo, rispettivamente di venti e tredici anni. A partire dal 1504, Buonarroto iniziò a lavorare nella bottega dei fratelli Strozzi, in un primo tempo come garzone. Grazie ai 100 fiorini che Michelangelo aveva versato il 7 maggio 1505, entrò a far parte della loro società con una quota piuttosto modesta. La sua posizione cambiò quando nel 1508 Buonarroto investì 500 fiorini nella compagnia, che disponeva di un capitale complessivo di 4.000 fiorini, e di conseguenza poté assumere, insieme a Baroncello Baroncelli, la direzione della bottega della lana, dove lavorava come apprendista e aiutante da due anni anche il fratello Giovan Simone.⁶⁾ È possibile che il denaro fosse stato messo ancora una volta da Michelangelo. A rafforzare tale ipotesi contribuisce la circostanza che tre anni dopo lo scultore minacciò di passare al fratello più piccolo, Sismondo, la parte di Giovan Simone.⁷⁾ I loro affari comunque non andavano bene: Michelangelo dovette ammonire duramente i fratelli affinché si sforzassero di imparare l'arte della mercatura, prima di avviare una propria società.⁸⁾ Solo nel 1513, dopo la scadenza del contratto con gli Strozzi, i Buonarroto si resero indipendenti. Michelangelo fu grato agli Strozzi di aver dato ai fratelli tale opportunità. Quando nel 1507 mandò da Bologna una daga finemente lavorata, richiestagli da un giovane fiorentino al quale poi non era piaciuta, Michelangelo consigliò a Buonarroto di donarla a Filippo Strozzi, che di sicuro avrebbe apprezzato un oggetto tanto elegante. Buonarroto però se la fece pagare e la cosa gli procurò i più aspri rimproveri del fratello, che deplorò la sua meschinità nei confronti di Filippo Strozzi, sapendo quanto gli fosse debitore.⁹⁾

Anche dopo che i fratelli Buonarroto aprirono una propria bottega, i rapporti con gli Strozzi non cessarono. Nel 1515 Buonarroto pregò Michelangelo di intervenire con Filippo Strozzi, non appena l'avesse incontrato a Roma, per risolvere un problema fiscale. Michelangelo riluttava, asserendo di non avere rapporti confidenziali con lui, ma alla fine scrisse la lettera con il risultato che le tasse diminuirono.¹⁰⁾ Nel 1517 l'artista ritornò da Roma, avendo ricevuto l'incarico da Leone X di costruire la facciata di San Lorenzo. Buonarroto, che in quel momento ricopriva la carica di podestà fuori Firenze, scrisse al fratello (al quale aveva raccomandato di farsi benvolere da gente come loro) di avere parlato con Lorenzo Strozzi.¹¹⁾ Da quando Filippo aveva sposato Clarice de' Medici, gli Strozzi si erano infatti imparentati con i veri signori di

LAVINIA FONTANA: IL PRIMO 'AUTORITRATTO ALLA SPINETTA' RITROVATO
E UNA BREVE DISAMINA SUGLI AUTORITRATTI DELLA PITTRICE

Gli studi su Lavinia Fontana e sulle donne artiste si sono molto intensificati negli ultimi decenni sia in Italia, soprattutto a Bologna, sia a livello internazionale; sono state approfondite le ricerche archivistiche e le relazioni con le committenze: ciò ha permesso di acquisire conoscenze nuove e di collocare con più chiarezza critica le loro produzioni nel più ampio panorama storico-artistico. In particolare la figura di Lavinia è emersa in forma più complessa ed eclettica di quanto si sapesse, qualificandosi quale artista a tutto tondo, con una produzione che spazia dalla ritrattistica (genere privilegiato) al tema mitologico-allegorico, alla produzione di pale d'altare (campo nel quale si è cimentata per prima tra le donne pittrici), alla produzione di miniature e opere di piccolo formato, ai dipinti a soggetto sacro di destinazione domestica.

Tali approfondimenti e nuove attribuzioni sono stati evidenziati soprattutto in alcune importanti mostre svoltesi dal 1994 al 2011 tra Bologna, Washington, Milano e Firenze.¹⁾ Sono stati, inoltre, pubblicati saggi tematici, attivati moduli entro corsi di studio universitari, assegnate tesi di dottorato e di laurea, registrando tanto interesse intorno ad un settore della storia dell'arte che meritava un rinnovato scandaglio documentario e critico.²⁾

Sulla scia di tale fervore e in occasione del quarto centenario dalla morte della pittrice bolognese, avvenuta a Roma nel 1614,³⁾ si vuole qui rendere omaggio all'artista presentando un'opera finora ritenuta perduta: il primo *Autoritratto alla spinetta* (fig. 1), firmato e datato 1575, noto attraverso copie, tracce in documenti d'epoca e chiara testimonianza in un antico inventario. Con l'occasione si intende rimettere a fuoco la conoscenza acquisita agli studi, inerente gli autoritratti autografi noti dell'artista, attraverso un riesame delle fonti, e ridiscutere le novità emerse nei recenti anni relativamente a repliche degli stessi e copie eseguite in tempi diversi e da altre mani. Un più accurato riesame delle fonti storiche rileva, inoltre, la testimonianza di ulteriori autoritratti, quasi certamente eseguiti dall'artista ma non più rintracciabili.

Il dipinto su rame che oggi si rende noto reca l'iscrizione in caratteri capitali in oro, in alto a sinistra: «LAVINIA VIRGO PROSPERI FONTANAE / FILIA EX SPECULO IMAGINEM / ORIS SUI EXPRESSIT ANNO / MDLXXV».⁴⁾

Dalla storiografia si sa che è appartenuto all'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria fino al 1659, poiché

risulta nell'inventario della sua raccolta pubblicato nel 1883, dove al n. 512 si legge:

«Ein Stückhel von Öhlfarb auf Kupfer, warim eine Jungfraw auf einen Instrument schlagt, hinder ihr ein Mensch in beeden Händten ein musicalisch Buech halt, unndt oben geschrieven stehet: Lavinia virgo Prosperi Fontana filia, ex speculo imaginem oris sui espressit. Anno MDLXXV».⁵⁾

La descrizione riportata nell'inventario non lascia alcun dubbio di identificazione, corrisponde tutto: l'iscrizione, la data, il materiale e persino il seicentesco numero di inventario, 512, che si trova ancora sulla cornice di questo rame. Il dipinto, non confluito nel Kunsthistorisches Museum di Vienna insieme alle collezioni dell'Arciduca, fu evidentemente rimosso e venduto prima della nazionalizzazione delle raccolte. Nulla si conosce degli spostamenti avvenuti da allora fino all'attuale ritrovamento che arricchisce la conoscenza sull'opera della Fontana, conferma le date del suo esordio pittorico e impone, come si vedrà più avanti, di riconsiderare la motivazione relativa alla sua esecuzione.

Una replica autografa di questo *Autoritratto*, eseguita però su tela — da tempo nota agli studi e finora ritenuta la prima stesura dell'*Autoritratto alla spinetta* — si conserva a Roma nella Galleria dell'Accademia di San Luca, firmata e datata 1577 (fig. 2).⁶⁾ Del tutto simili sono la composizione e l'impianto descrittivo, soltanto qualche dettaglio distingue le due opere: la finestra in fondo è decurtata nella tela di San Luca; la forma del gancio della spinetta, in primo piano a destra, muta leggermente tra le due; il rivestimento in tappezzeria del mobile sopra la cassapanca, in fondo a destra accanto all'anta della finestra, non appare nel prototipo del 1575. Differisce, invece, chiaramente la data riportata alla fine dell'iscrizione; diseguale, infine, è il supporto e leggermente differenti risultano le misure. Per il resto le due opere sono praticamente sovrapponibili.

Un'altra copia su tela dell'*Autoritratto alla spinetta* — non autografa e probabilmente realizzata nel XVII secolo — si conserva a Firenze nella Galleria degli Uffizi (fig. 3); essa è tratta dalla versione di San Luca, come si vede dalla forma della finestra leggermente decurtata.⁷⁾ Anche in questo caso, in alto a sinistra, appare la lunga iscrizione identificativa, con la differenza della data che è 1578. La contraddizione tra la data e la firma usata da nubile porta a scartare l'autografia del dipinto nel quale si nota pure una scarsa sensibilità cromatica e un disegno piuttosto schematico, non proprio a Lavinia Fontana.⁸⁾

FRANCESCO BARBERINI E LA «RESTAURATIONE» DEL TRICLINIO LEONIANO: IL CANTIERE E UN PROGETTO INEDITO

Poco meno di due mesi dopo l'elezione al soglio pontificio di Maffeo Barberini (1568–1644) con il nome di Urbano VIII (1623–1644), il 2 ottobre del 1623, il nipote Francesco Barberini (1597–1679) veniva eletto cardinale. Tra le prime opere di cui il giovane prelado si fece promotore vi fu il recupero di ciò che rimaneva del cosiddetto Triclinio Leoniano (*fig. 1*), l'antica aula triconca del Patriarcato lateranense costruita sotto papa Leone III (795–816) e, già in disuso da tempo, quasi completamente atterrata negli anni del pontificato di Sisto V (1585–1590). Della sala infatti si conservava esclusivamente l'abside principale, quella rivolta a settentrione, e parzialmente le decorazioni musive della calotta sommitale, come viene tramandato dall'incisione raffigurante il rudere (*fig. 2*) inserita nel noto libretto del 1625 di Nicolò Alemanni (1583–1626) *De Lateranensibus Parietinis ...*,¹⁾ pubblicato in occasione dei lavori fatti eseguire dal cardinale all'antica costruzione.

Le implicazioni connesse al recupero delle vestigia leoniane e al significato teologico-politico espresso dai mosaici conservatisi (la *Traslatio Imperii*: Cristo che dona le insegne del potere a Costantino e a papa Silvestro, e Pietro che le offre a Carlo Magno e a papa Leone III), come pure l'attenzione del cardinale nei riguardi dell'antiquaria cristiana, della cui tradizione egli fu uno degli eredi più colti, sono state oggetto di approfonditi studi.²⁾ D'altra parte la consapevolezza del valore di quanto si era fatto per volere del prelado nei confronti dell'antico edificio cristiano,³⁾ in risposta alla disattenzione di cui era stato oggetto poco meno di quarant'anni prima, era cosa nota già al tempo dei fatti, come attesta il libro citato e altre testimonianze che ricorderemo nel proseguo.

Consentono un ulteriore approfondimento le vicende cantieristiche dell'operazione, grazie all'analisi di nuovi dati documentari tratti dalle *Giustificazioni* dell'Archivio Barberini conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana⁴⁾ (cfr. *Appendice*), che definiscono l'apporto di Filippo Breccioli (1574?–1627) e di Carlo Maderno (1556–1629) al progetto realizzato, e chiariscono quello di Mario Arconio (1575–1635), cui è sostanzialmente riferito l'intervento di recupero raffigurato in un'altra incisione pubblicata nel suddetto libro⁵⁾ (*fig. 3*). In aggiunta, il riconoscimento di un progetto inedito per l'incorniciatura dell'antica abside, di cui si darà conto, conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze⁶⁾ (*fig. 4*), sebbene non realizzato, informa su una fase ideativa precedente alla soluzione adottata, lasciando spazio a nuove considerazioni sulle originarie intenzioni sottese all'operazione di recupero.



1 – ROMA, TRICLINIO LEONIANO, VEDUTA FRONTALE
DALLA PIAZZA DEL LATERANO

Esito dello spostamento dell'abside superstite dell'antica Aula triconca del Patriarcato Lateranense al tempo di Clemente XII, ad opera di Ferdinando Fuga.

(foto dell'Autore)

Va ricordato, dapprima, che quanto oggi visibile nella piazza del Laterano (cfr. *fig. 1*) è l'esito dello spostamento dell'abside al tempo del pontefice Clemente XII (1730–1740) ad opera di Ferdinando Fuga (1699–1782), che la riallestì ricostruendola *a fundamentis*.⁷⁾ Il Triclinio infatti, come è noto, si trovava di fronte al palazzo lateranense, rivolto verso la Scala Santa, e ad esso era addossato dal XII secolo un altro edificio, la cosiddetta Penitenzieria,⁸⁾ costituendo con questa un tutt'uno come parzialmente comprensibile dalla pianta di Roma del 1618 di Matteo Greuter (circa 1564/66–1638) (*fig. 5*), precedente agli interventi promossi da Barberini. Quanto realizzato in seguito all'interessamento del cardinale è desumibile in parte da alcune vedute già oggetto di

IL RIFACIMENTO DELLA CHIESA DI SANTA BARBARA DEI LIBRAI DI ROMA (1679–1688).
IL COMMITTENTE ZENOBIO MASOTTI E L'ATTIVITÀ ARTISTICA
DI AGOSTINO MARTINELLI, GIUSEPPE PASSARI, LUIGI GARZI E DOMENICO GUIDI

La piccola chiesa romana di Santa Barbara della Confraternita dei Librai — affacciata su un largo lungo via dei Giubbonari — non ha goduto di particolare fortuna critica nel secolo scorso. Ad aver influito sono state le sue vicende conservative poiché l'edificio cadde in uno stato di totale abbandono dopo la soppressione, nel 1878, dell'Università dei Librai che vi aveva sede. Per tale motivo l'interesse degli studiosi si è largamente rivolto alla storia istituzionale della corporazione.¹⁾ Negli anni Sessanta Santa Barbara fu sconosciuta e adibita a magazzino e solo nel 1982 fu riaperta al culto con il conseguente restauro condotto dall'Istituto Centrale, terminato nel 1990.²⁾ Da quel momento ha avuto anche luogo il rilancio degli studi storico-artistici sull'edificio,³⁾ non senza alcune difficoltà dettate soprattutto dalla scomparsa dall'archivio del sodalizio, la cui esistenza è nota fino al 1849.⁴⁾

La recente pubblicazione, in questo periodico, di un articolo di Maria Barbara Guerrieri Borsari ha il merito di aver gettato ulteriore luce sulle vicende artistiche della chiesa, soprattutto in rapporto al restauro, o meglio rifacimento, dell'edificio che ebbe luogo attorno al 1680.⁵⁾ Il seguente contributo approfondirà, con aggiunte e precisazioni, alcuni aspetti di quel restauro, sia nello svolgersi del cantiere architettonico sia nelle scelte attuate per la decorazione pittorica e scultorea. Grazie all'individuazione di testimonianze documentarie inedite (soprattutto rogiti notarili e due nuovi disegni per la chiesa, figg. 1 e 2) si indagheranno le dinamiche sociali interne ed esterne del sodalizio, tracciando una rete di rapporti finora poco chiara e che rimane tuttora soltanto abbozzata. Il materiale qui riunito è dunque preliminare a una maggiore comprensione del ruolo degli artisti che presero parte all'impresa e all'analisi delle complesse relazioni tra arte e devozione nel sodalizio dei Librai.

La chiesa di Santa Barbara sorse sui resti del teatro di Pompeo in epoca medievale e fu parrocchia e titolo cardinalizio nel Cinquecento.⁶⁾ A fine secolo Clemente VIII l'affidò al monastero dei Santi Giovanni e Paolo al Celio e successivamente la concesse alla Confraternita dei Librai, da lui istituita nel 1600 sotto l'invocazione di San Tommaso d'Aquino, riunendo anche i legatori e gli stampatori (quest'ultimi espulsi nel 1608–1609).⁷⁾ La confraternita s'impegnò fin da subito nel rilancio dell'antico edificio con un primo restauro nel 1601. Il 20 dicembre 1634 un incendio distrusse le case del vicolo che collegava la chiesa con

via dei Giubbonari; i Librai ne approfittarono e, acquistando l'area nel 1638 per 400 scudi, crearono l'attuale largo antistante la facciata, sulla quale apposerò un'iscrizione in ricordo dell'evento. All'impresa contribuì anche il prefetto Taddeo Barberini, residente nella "Casa Grande" in via dei Giubbonari (proprio davanti alla chiesa) che pagò 500 scudi per l'acquisto delle case bruciate.⁸⁾

Nel 1674 la confraternita, nata con finalità religiose e assistenziali, divenne "università" (grazie alla riforma degli statuti approvata da Clemente X) assumendo così maggiori funzioni sul piano economico e professionale. Attorno al 1679 si iniziò un cantiere che portò al rifacimento architettonico della chiesa e alla realizzazione di una nuova decorazione pittorica, permettendo all'edificio di assumere una diversa visibilità nel panorama urbano, aggiornata al nuovo ruolo istituzionale del sodalizio. Nei due secoli successivi Santa Barbara non subì grandi trasformazioni, fatta eccezione per un secondo restauro risalente agli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, condotto tra grandi difficoltà economiche dall'architetto Gaetano Bonoli, con la realizzazione della nuova pavimentazione di Pietro Martinori e di alcune pitture di Domenico Monacelli.⁹⁾

A fissare un primo termine cronologico per l'avvio del cantiere tardo seicentesco è la pubblicazione nel 1679 del testo *Disegni di cappelle, et altre fabbriche da costruirsi nella chiesa di Santa Barbara de' signori librai di Roma* dell'architetto Agostino Martinelli, riconducibile a un primo progetto di rifacimento non realizzato. Nel 1683 un *Avviso* stampato ad Ancona dal tipografo camerale Giovanni Battista Salvioni riferisce: «Roma 11 dicembre. Sabato nella chiesa di Santa Barbara della Confraternita de Librai, abbellita, et arricchita dal signor Zanobio Masotti, fu con sontuoso apparato per la Festa di essa santa cantata con musica eccellente la Messa solenne, et in fine il Te Deum, in rendimento di gratie, per la Vittoria di Vienna, et altri progressi dell'Armi Christiane contro il nemico commune, con salva de mortaletti».¹⁰⁾

Il cantiere fu certamente concluso nel 1686, anno di pubblicazione della guida di Filippo Titi; in entrambe le fonti si fa riferimento al libraio fiorentino Zenobio Masotti quale finanziatore dell'impresa, come documentato anche dal *Ritratto di Roma moderna* (1689), dall'iscrizione commemorativa esposta in chiesa e in quella della sua tomba.¹¹⁾ Le guide ricordano anche il nome dell'architetto della facciata, Giuseppe Passari (1636–

IL PRIMO PRESTITO DI TIZIANO DALL'ANTICO

Nel contributo a un Convegno internazionale intorno a Tiziano, a Venezia nel 1976, Marilyn Perry propose un certo numero di “prestiti” di Tiziano dall'antico, alcuni già noti, altri presentati per la prima volta, quasi tutti echi della presenza a Venezia della collezione Grimani.¹⁾ Confrontandosi con le statue e i rilievi antichi e *traducendoli* in carne, Tiziano non solo risaliva a esempi antichi, ma metteva a confronto pittura e scultura, annodando il laccio che avrebbe poi cercato di sciogliere Sebastiano del Piombo.²⁾ Il caso che qui presento è però assai diverso da quelli sin qui trovati. Tiziano, come ora vedremo, non ha trasformato in pittura un esempio antico, ma di un bassorilievo ha fatto una statua autonoma e a questa ha dato un ruolo significativo nella narrazione.

In un libro poco fortunato, poiché non trovò mai un editore e rimase manoscritto,³⁾ Giovanni Pietro Ferretti, vissuto tra il 1483 e il 1557, già vescovo di Milo e poi di Lavello, erudito storico ravennate, dà la notizia che, in un'epoca, che una lacuna del testo ha lasciato imprecisata, i monaci di San Vitale rinvennero, in uno scavo presso il mausoleo di Galla Placidia, un rilievo con la rappresentazione degli dei pagani: *inferiusque terram effodiens in idolatriae impietatis marmoreas statuas detruserat.*⁴⁾ Nel 1955 l'archeologo Mons. Mario Mazzotti collegò il rinvenimento con il rilievo che è oggi nel Museo Nazionale di Ravenna e che, sempre secondo Ferretti, i benedettini si erano affrettati a fissare sui muri di San Vitale.⁵⁾

Il rilievo fu scambiato allora per una rappresentazione degli dei dell'Olimpo, con Giove che posa il piede *super sphaeram orbis*. Oggi sappiamo che in realtà si tratta di una celebrazione di Augusto seguito da membri della sua famiglia, cosiddetta *Apoteosi di Augusto* (fig. 1); l'indicazione del particolare del piede non fa dubitare che si tratti dello stesso rilievo, dove Augusto posa appunto il piede sopra il segno protettivo del Capricorno.⁶⁾ Finora gli studi datavano il periodo del rinvenimento del rilievo alla metà del secolo XVI.⁷⁾

Ma, l'attento esame di uno degli affreschi di Tiziano per la Scuola del Santo a Padova permette di affermare con certezza che già nel 1511 — data di consegna degli affreschi — il rilievo fosse noto.

Quando affrescava nella Scuoletta del Santo, a Padova, Tiziano era ansioso di aggiornamenti. Ancora non sappiamo di dove gli venissero le notizie sulle

novità di Michelangelo nella Cappella Sistina, in corso negli stessi giorni, ma il gesto della donna assalita dal marito geloso, in una delle due scene da lui dipinte, è già stato confrontato con quello di Eva nell'episodio del *Peccato* sulla volta della Sistina. Il contratto di allocazione per gli affreschi del Santo è datato 2 dicembre 1510, la consegna avvenne nel 1511.⁸⁾ Nell'ottobre del 1512 Michelangelo aveva completato la volta della Sistina.

Nella composizione del *Miracolo del Neonato* (fig. 2), uno dei due affreschi di Tiziano nella Scuoletta, ha catturato da sempre l'attenzione una statua romana dominante sull'intera scena, sporgente da una nicchia scavata sull'angolo di una torre antica. Si tratta dell'unica presenza nella zona superiore dell'affresco, sostanzialmente vuota. Le si contrappongono solo esili alberi ondeggianti per il vento. La statua non è integra. Il braccio destro, un tempo sollevato in un ampio gesto di acclamazione, è spezzato. Anche il contesto in cui la statua si trova parla di lungo uso e di trasformazioni nel tempo. Una porta è stata murata, l'angolo su cui si erge la statua è sbreccato. Benché il braccio destro della statua sia mancante, Tiziano ne ha compreso il gesto ampio di saluto, il movimento della gamba sinistra, lo sguardo fiducioso rivolto al cielo.

Nel contesto del dipinto, la statua è testimone della sconfitta del marito geloso. La sua marmorea e remota immobilità appare superiore alla concitazione delle guardie, degli amici e dei parenti. Con lo sguardo rivolto al cielo, è come se invitasse a guardare a un altro mondo, un mondo di luminosa verità.

Basta ora uno sguardo per capire di dove Tiziano avesse preso quell'immagine antica e serena. Si tratta indubbiamente della figura che, nel rilievo ravennate, è stata riconosciuta come Druso Maggiore (figg. 3 e 4).

Non è però necessario supporre che Tiziano si sia recato a Ravenna mentre era al lavoro al Santo. Né la ricostruzione dei frangenti politici e militari di Padova in quel tempo sembra incoraggiasse un viaggio.⁹⁾ Purtroppo nel testo di Giovan Pietro Ferretti, come detto, una lacuna lascia in sospenso la domanda sulla data dello scavo, che forse lo stesso Ferretti ignorava:

*anno a sacratissimo Christi ortu [...] in sacrario excavato hypogeo congestas omnigenas opes subtulerunt coenobiti Benedicti Nursini qui contiguo omni vitae laudabili sanctimonia in martyrio Vitalis hodie clarent quorumque ditioni hoc meritissime fovetur.*¹⁰⁾

LIBRI

La collezione di antichità Pallavicini Rospigliosi (Monumenti Antichi dei Lincei, vol. XVII), a cura di DANIELA CANDILIO e MATILDE DE ANGELIS D'OSSAT, Roma 2014, pp. 224 con 110 illustrazioni a colori e in bianco e nero.

Il volume, edito nel 2014 da Giorgio Bretschneider per l'Accademia Nazionale dei Lincei, XVII della serie miscellanea (e LXXI della serie generale) dei prestigiosi *Monumenti Antichi*, è stato curato da Daniela Candilio e Matilde De Angelis d'Ossat, autrici anche di diverse schede dei materiali, insieme con Maria Grazia Granino Cecere ed Emanuela Paribeni.

Dopo la premessa delle due curatrici, che motiva e circoscrive il lavoro di studio e di edizione di ciò che oggi resta della celebre raccolta di antichità Pallavicini Rospigliosi nel palazzo di famiglia sul Quirinale, il libro si articola fra la storia della collezione e il corposo catalogo dei pezzi, suddiviso topograficamente in ragione della loro sistemazione come oggetti di arredo nella residenza principesca. Conclude l'opera, prima delle tavole con le illustrazioni, un capitolo sulle ricerche d'archivio meritoriamente condotte da Antonella Parisi in tre sedi diverse: l'Archivio Pallavicini (tuttora conservato nel palazzo stesso), l'Archivio Segreto Vaticano e l'Archivio di Stato di Roma. Esso è corredato da un'Appendice che riporta documenti (o stralci dei medesimi) fondamentali per seguire la vicenda antiquaria della collezione e dell'edificio che la contiene.

Questo, costruito tra il 1610 e il 1615 all'interno di un ricco giardino posto sul colle Quirinale e sui resti delle Terme di Costantino, nei pressi del palazzo pontificio di Montecavallo, si deve alla volontà del cardinale Scipione Borghese, che, sotto l'egida e il favore del papa Paolo V di cui era nipote per parte di madre, voleva in tal modo esibire la propria posizione sociale, lasciando un segno del proprio potere nella Roma del primo Seicento, oltre che fare sfoggio della sua cultura riguardo l'Antico.

Ben presto tuttavia (dati gli alti costi di manutenzione a fronte di una scarsa produttività, dovuta alla natura stessa del luogo e alla limitata estensione della proprietà), Scipione Borghese cedette il complesso per 115 mila scudi al duca Giovanni Angelo Altemps (30 maggio 1616), per dedicarsi all'allestimento della nuova villa oltre Porta Pinciana, dove trasferì anche molte delle sculture antiche già entrate nella sua disponibilità.

È certo in ogni caso che la facciata del Casino dell'Aurora rimase intatta col suo apparato decorativo già in opera, che quindi a buon diritto può essere considerato come il nucleo più antico della futura raccolta Pallavicini Rospigliosi, di formazione però fondamentalmente settecentesca.

Infatti, prima di passare a tale famiglia, il palazzo fu ancora del marchese Enzo Bentivoglio (1619) e poi nel 1641 di Giulio Mazzarino, non ancora cardinale, ma già desideroso di procurarsi una residenza adeguata anche a Roma, oltre che a Parigi, attraverso la quale consolidare il proprio prestigio e quella della sua famiglia. E proprio dai suoi eredi, dopo vari anni di affittanza (che rimontano almeno al 1679), fu finalmente acquistato dalla moglie di Giovanni Battista Rospigliosi, quella Maria Camilla discendente dalla ricca casata genovese dei Pallavicini, donna colta, talentuosa e amante dell'arte, della musica e dell'antico, che lasciò un segno nella storia stessa della collezione.

A lei si devono infatti le ricerche archeologiche effettuate nei terreni di proprietà a San Cesareo presso Zagarolo intorno al 1696, gli acquisti di statue condotti ad opera (e per tramite) dell'antiquario Francesco Ficoroni con l'intento di completare l'arredo del complesso sul Quirinale secondo un gusto che richiamava in parte quello di Scipione Borghese, e infine le scoperte avvenute nel 1709 durante i lavori per la costruzione del braccio nuovo del palazzo. Esse fruttarono quei lacerti di affreschi di età romana, documentati dall'allora Commissario alle Antichità di Roma Francesco Bartoli insieme a Gaetano Piccini in vari album di disegni che li resero noti anche in Europa: dei 18 originari, tutti di ridotte proporzioni e con figurette isolate o paesaggi, strappati alle murature originarie, subito trasferiti su fodere in gesso e forniti di cornici dorate "alla Salvator Rosa" come fossero quadri, quattro sono ancora oggi conservati al primo piano dell'edificio, nella sede di proprietà della Coldiretti (in origine invece furono esposti in una stanza a pian terreno). Altri otto vennero invece donati nel 1923 dal principe Giulio Pallavicini al Museo Nazionale Romano, e si trovano ora nella sede di Palazzo Altemps.

L'inventario stilato nel 1710 costituisce il primo documento relativo alla consistenza del nucleo originario della collezione Rospigliosi, mentre quello redatto nel 1713, all'indomani della morte della duchessa Maria Camilla, risulta significativo per le provenienze di alcuni pezzi che si evincono da apposite sigle.

Sempre negli anni compresi fra lo scorcio del Seicento e il primo ventennio del Settecento si registra la fase più significativa dei restauri, con all'opera, sotto Giovanni Battista Rospigliosi, vari scultori e scalpellini, tra cui Giacomo Bertioli e Giuseppe Mazzuoli, quest'ultimo aiutante del Bernini per il monumento funebre di Alessandro VII Chigi e poi collaboratore di Ercole Ferrata per la tomba di papa Clemente X.

Proprio a lui si deve nel 1711 un intervento di integrazione costituito dall'esecuzione di un busto per la

Abstracts

MADDALENA CIMA

Greek Lions in Rome

Three sculpted Greek lions, treated in an important study by Madeleine Mertens Horn published in 1986, have been discovered in Rome in different periods. A careful investigation of the archival, literary and visual sources enables the author to reconstruct the provenances from specific topographic areas of the ancient city, and to propose a new interpretation on the basis of these contexts.

In all likelihood created as funerary monuments for ancient Greek heroes and transported to Rome as war trophies or as objects for refined art collecting, the Greek lions in their changed contexts also changed roles in relation to the differing view of them on the part of the Roman world, to the sites in which they were placed, and to the overall decorative program: works of various origins, provenances and periods, collected to be exhibited with new functions and meanings. In particular, the individuation of their provenances from large residential complexes in Rome enables the author's hypothesis that the lions were placed in gardens as elements of a recreated natural landscape populated with wild animals.

GIUSEPPE SCARPATI

The Portrait of Drusus Minor from the Julio–Claudian Statuary Cycle of Sessa Aurunca

The Art Museum of Cleveland in Ohio (United States) has recently presented to the public a marble Roman portrait depicting Drusus Minor, the only child of the Emperor Tiberius. The museum was unable to provide firm data on its provenance prior to 1960 when the head was transferred from Algeria to France, where it remained until 2004 when it was sold at auction in Paris.

Thanks to documentation conserved in the archives of the Soprintendenza Archeologia della Campania (formerly Archeologica di Napoli) it has been possible to clarify the circumstances of the discovery in 1926 in Sessa Aurunca (Caserta) of a group of four portraits, during excavations carried out in the area of the Republican cryptoporticus and the summa cavea of the theater. These were works smuggled out of the Museo Civico Aurunco by the allied troops during the Second World War and which have been missing for over seventy years.

Photographs taken at the time of their excavation have made it possible to confirm without any doubt that the head of Drusus Minor now in Cleveland comes from Sessa Aurunca, just as does a portrait of Tiberius of analogous size and workmanship previously identified in a private collection in the United States. The Drusus head originally must have crowned a larger than life-size statue belonging to a gallery of portraits of members of the imperial dynasty from the Tiberian–Claudian period, displayed in a public building on the forum of ancient Suessa.

LUCA CRETÌ

The Early Papal Palace of the Basilica of Santa Maria Maggiore: History, Architecture and Transformations

The essay retraces the transformations undergone over the course of centuries by the early Papal Palace of Santa Maria Maggiore, almost all traces of which have been lost, and whose appearance in the architectural phase in all likelihood attributable to pope Nicholas V's mid Fifteenth-century renovation can be reconstructed only by a study of the in situ remnants, a small number of archival documents and above all by the more or less detailed visual sources known to us.

In the present study, much space is reserved to the analysis of a ground-plan drawing of the piano nobile of the palace, attributed to Ottavio Mascherino and today conserved in the historical archives of the Accademia di San Luca. Prepared during an historical phase of remarkable interest, since it only slightly preceded the radical urban reorganization carried out under pope Sixtus V in the area adjacent the Liberian basilica — which led to the partial demolition of the north-eastern façade of the palace, facing the right flank of the church — the drawing serves as an indispensable basis of comparison with images preceding or post-dating the final years of the Sixteenth century.

Divided almost in half by the tract of the via Paolina and subdivided during the papacy of Paul V into several autonomous residential units, the building owes its present form to successive campaigns of renovation, the most recent of which carried out between the last decades of the 19th and beginning of the 20th century.

MONICA LAPELLA

*The Façade Frescoes of the Palazzetto Massimo Istoriatto:
A Drawing by Polidoro da Caravaggio for the 'Judith Cycle'*

The fresco decoration of the façade of the Palazzetto Massimo Istoriatto, commissioned in 1523 by Domenico Massimo on the occasion of his son Angelo's marriage to Antonietta Planca degli Incoronati, has not benefitted from particular historiographical or critical attention despite its being the only such façade that has survived largely intact up to our day. The article intends to fill this gap in the literature, beginning with the identification of the iconographic subject: represented over the entire surface of the façade are not generic "biblical episodes", as has been up to now sustained, but rather the history of a single biblical figure, Judith. Further study of the reasons that led Domenico Massimo to prefer a subject so unusual for this period in Rome, enables considerations on the political position of the Massimo family and their relations with the papacy of Clement VII. On the basis of an autograph drawing by Polidoro da Caravaggio that is seen to be perfectly superimposable on one of the frescoed figures from the façade of the Palazzetto, and on a series of stylistic affinities, it is proposed that the artist of the cycle is indeed none other than Polidoro, a painter who at the time these frescoes were painted was reputed the authority par excellence of façade decoration.

INGEBORG WALTER

Michelangelo and the Strozzi: The 'Hercules', the 'Brutus', and a Horse for Catherine de' Medici

The article reconstructs the relations between Michelangelo and the Florentine Strozzi family, perpetual antagonists of the Medici. The younger brothers of Michelangelo found employment in their palace and to repay them, the artist presented them with the sculpture of the Hercules. The later provenance of this work, originally commissioned by Piero de' Medici (today lost), is here reconstructed. During his years in Rome after 1534, Michelangelo was again in contact with the Strozzi and their cohort, who were exiled from Florence after the ascent to power of Cosimo I. It was in the ambit of this circle, stirred by fervid republicanism, that the idea for the bust of Brutus sculpted by Michelangelo came into being, to solemnize the "tyrannicide" of the first duke of Florence, Alessandro de' Medici. In the final years of the artist's life, the Strozzi acted as liaisons between Michelangelo and the queen of France, Catherine de' Medici, for her commission of a bronze equestrian statue of the deceased king Henry II, her first husband, a work never completed owing to the artist's death.

MARIA TERESA CANTARO

*Lavinia Fontana: Her First 'Self-Portrait at the Virginal' Rediscovered,
and a Short Analysis of the Painter's Self-Portraits*

The first Self-Portrait at the Virginal by Lavinia Fontana, signed and dated 1575, had up to now been considered lost. Its existence was known, however, through the meticulous description in the 1659 inventory of the Archduke Willhelm of Austria, in which the entire inscription on the painting, including the signature and date, was recorded.

The work reappeared on the art market in 2004 and now claims its place as the earliest self-portrait by the Bolognese painter, dating to the period of her artistic debut.

By emphasizing the historical value of the rediscovery, in this article the author examines what is presently known about the artist's self-portraits and about copies of these produced in the course of the Seventeenth and Eighteenth centuries, attempting through stylistic analyses and comparisons to distinguish the copies from the originals.

ANTONIO RUSSO

*Francesco Barberini and the «restauratione» of the Triclinio Leoniano:
The Construction Site and an Innovative Project*

Shortly after assuming the cardinalship conferred on him in 1623 by his uncle pope Urban VIII, Francesco Barberini commissioned the restoration of the ruins of the so-called Triclinio Leoniano, the ancient, triple-apsed hall of the Lateran Patriarchate constructed under pope Leo III that, already in disuse for many years, had almost been completely demolished during the pontificate of Sixtus V.

The only portion of the hall that remained standing was in fact the main apse and a part of the mosaic decoration of the semi-dome, as recorded in the engraving representing the ruin in Nicolò Alemanni's well-known book, *De Lateranensibus Parietinis ...* (1625), published on the occasion of the restoration work commissioned by the cardinal for the ancient structure.

The theological and political implications tied to the recovery of the Leonian ruin, as well as the attention of the cardinal to Early Christian antiquities, have already been the subject of extensive study. Further analysis, however, has here been triggered by the discovery of new documentary data found in the *Giustificazioni* in the Barberini Archives conserved in the Vatican Library. This data has proven useful for defining the contributions of Filippo Breccioli and Carlo Maderno to the executed project, and for clarifying the role of Mario Arconio, to whom renovations shown in another illustration in the aforementioned book are in large part attributed.

Additionally, recognition of an unrealized project for the framing of the ancient apse conserved in the *Biblioteca Marucelliana* in Florence, referable to the first two architects, informs us of an earlier ideational phase precedent to the adopted solution, leaving room for new considerations on the original intentions behind the recovery operation.

DANIELE DI COLA

*The Reconstruction of the Church of Santa Barbara dei Librai in Rome (1679–1688): The Patron Zenobio Masotti
and Artistic Activity of Agostino Martinelli, Giuseppe Passari, Luigi Garzi and Domenico Guidi*

Around 1680, the Church of Santa Barbara of the *Confraternita e Università dei Librai* (Booksellers confraternity and university) in Rome was the object of a major restoration campaign. Among the various artists involved in work at the site, which was funded by the Florentine bookseller Zenobio Masotti, were the architects Agostino Martinelli and Giuseppe Passari, the painter Luigi Garzi and the sculptor Domenico Guidi. The scope of the article is to bring to light several aspects of the 1680 restoration, with the additional help of newly discovered sources that add to our knowledge of the figure of Giuseppe Passari. As well, the architectural vicissitudes, role of patronage, some aspects of the iconography of the paintings by Garzi, and the dating of Masotti's sepulchral monument by Domenico Guidi are treated.

CARLO BERTELLI

Titian's First Borrowing from the Antique

Over the course of his long career, Titian often derived his painted figures from ancient sculpture, drawing especially on works in the Grimani collection. The large Roman statue of a man wearing a cuirass, so prominent in the fresco of the child that exculpates its mother in the *Scuola del Santo*, Padua, is unrelated to the collection of the Venetian cardinal, but turns out to be derived from a relief discovered in Ravenna near the Mausoleum of Galla Placidia. No trip by Titian to Ravenna is documented, but San Vitale adhered to the congregation of Santa Giustina, and it was through Benedictine channels that news of the discovery reached Titian. The date of the fresco (1511–1512) provides us with a *terminus ante quem* of the discovery date of the sculpture.

Per le abbreviazioni dei periodici si fa riferimento a quelle dell'*Archäologische Bibliographie* 1992.

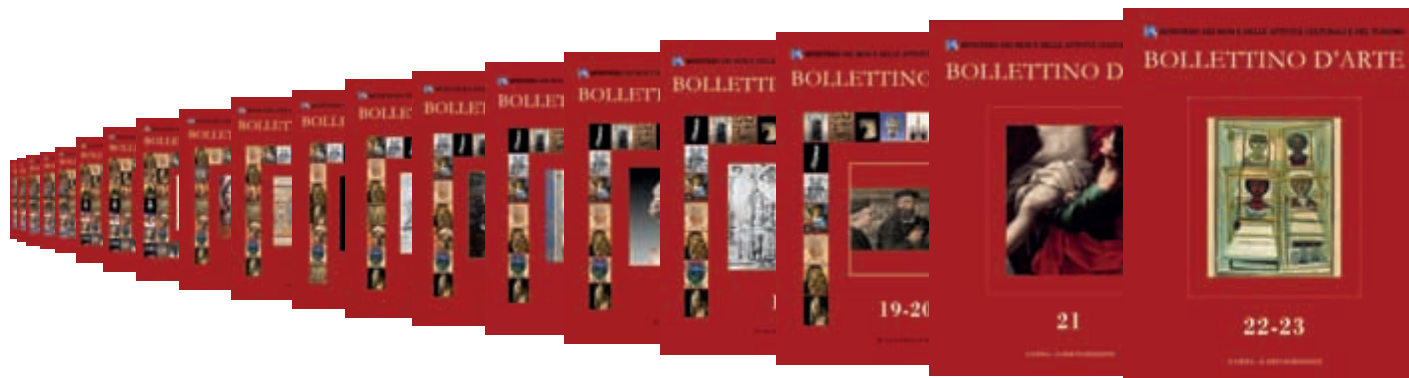


REDAZIONE
Via di
San Michele 22
00153 Roma

BOLLETTINO D'ARTE
fondato nel 1907

Complesso Monumentale
del San Michele
a Ripa Grande

Serie VII – Fascicoli degli anni 2009-2014



Volumi Speciali

già pubblicato



**IL MEDAGLIERE DEL PALAZZO
REALE DI TORINO**
STORIA E RESTAURO DELLA SALA E
DELLE COLLEZIONI

in preparazione



**PRINCIPI ETRUSCHI
LE TOMBE ORIENTALIZZANTI
DI SAN PAOLO A CERVETERI**
di M. A. RIZZO

Un fascicolo: €40,00 per i privati €60,00 per le istituzioni
Per gli abbonamenti rivolgersi a «L'Erma» di Bretschneider, Via Cassiodoro, 11 - 00193 ROMA

SERIE VII

I fascicoli 1-10 sono stati stampati dalla Casa Editrice Leo S. Olschki, Viuzzo del Pozzetto, 8 – 50126 Firenze.

I fascicoli 11-19/20 sono stati stampati dalla Casa Editrice De Luca Editori d'Arte s.r.l., Via di Novella, 22 – 00199 Roma.

Dal fascicolo 21 (gennaio-marzo 2014) e dal Volume speciale *Principi etruschi. Le Tombe orientalizzanti di San Paolo a Cerveteri*, la stampa e la distribuzione della Rivista è affidata alla Casa Editrice «L'Erma» di Bretschneider.

ISSN 0394-4573 - Rivista trimestrale a carattere scientifico
Esemplare non cedibile

Registrazione Tribunale di Roma
n. 439/84 del 12 dicembre 1984

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015
da «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER,
tipografia CSC Grafica s.r.l. via A. Meucci, 28
00012 - Guidonia - Roma