



BOLLETTINO D'ARTE





Editore

MINISTERO DELLA CULTURA
DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO
BOLLETTINO D'ARTE

Direttore responsabile FEDERICA GALLONI

Coordinatore scientifico ANNA MELOGRANI

Consiglio di redazione

LUCIANO ARCANGELI – CARLO BERTELLI – GIOVANNI CARBONARA – MARIA LUISA CATONI
MATTEO CERIANA – LUCILLA DE LACHENAL – CARLO GASPARRI – DIETER MERTENS – MASSIMO OSANNA
CRISTINA QUATTRINI – MAURIZIO RICCI – MARIA ANTONIETTA RIZZO – VALERIO TESI

Redazione tecnico-scientifica MARTA BARBATO – CAMILLA CAPITANI – GIORGIO MARINI
FEDERICA PITZALIS – ELISABETTA DIANA VALENTE

Grafici LOREDANA FRANCESCONI, DONATO LUNETTI E BHAGYA WEERASINGHE

Collaborazione al sito web ANGELA CIMINO

Traduzioni JAMES MANNING–PRESS

Via di San Michele, 22 – 00153 ROMA
tel. 06 67234329
e-mail: bollettinodarte@cultura.gov.it
sito web: www.bollettinodarte.beniculturali.it

Stampa e diffusione

«LERMA» di BRETSCHNEIDER

Via Marianna Dionigi, 57 — 00193 ROMA
tel. 06 6874127
sito web: www.lerma.it

© Copyright by Ministero della cultura

La Rivista adotta un sistema di Peer Review.

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:

LEO CALINI, EUGENIO MONTUORI (STUDIO SCM), SILVIO RADICONCINI:
PROGETTO PER IL CENTRO ATOMICO DI TROMBAY (INDIA), PLASTICO DEL GRUPPO MENSE PER I DIPENDENTI
(foto Roma, Archivio Laura Radiconcini, Fondo Silvio Radiconcini, fasc. 8 con rielaborazione grafica di Bhagya Weerasinghe)

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATA NEL 1907

MINISTERO DELLA CULTURA

49

GENNAIO-MARZO
2021

ANNO CVI
SERIE VII

S O M M A R I O

SABRINA MUTINO, <i>Da Monte Torretta a Monte Solario. Alcune considerazioni sulla cosiddetta "tomba A" di Pietragalla (Potenza)</i>	1
IL POLITTICO DI SANTA CATERINA DI SIMONE MARTINI NEL MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO A PISA	
ANDREA DE MARCHI, <i>L'eredità della 'Maestà' di Duccio nel polittico pisano di Simone</i>	15
CATERINA BAY, MARIA FALCONE, <i>Dallo smembramento alla ricomposizione. Il polittico di Santa Caterina di Simone tra storia materiale, museografia e critica</i>	33
PIERLUIGI NIERI, <i>Il restauro del polittico pisano di Simone: conferme e novità emerse dai dati diagnostici e tecnico-materici</i>	71
GIANNI PAPI, <i>La vera paternità della pala ritornata a San Severino dalla Pinacoteca di Brera: nuove riflessioni su Baccio Ciarpi</i>	89
DANIELA DEL PESCO, <i>Palazzo Ardinghelli a L'Aquila: tre terremoti (1703, 1915, 2009) e un cantiere barocco</i>	105
CESARE CROVA, <i>Silvio Radiconcini. Dalla Casa del restauro all'idea di un'architettura organica</i>	125
IN BREVE	
LUIGI TODISCO, <i>Noterella sui leoni romani reimpiegati a Muro Lucano</i>	149
LIBRI	
FRANCESCO GANDOLFO, recensione a <i>Tra Chiesa e Regno. Nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate</i> , a cura di W. ANGELELLI, F. POMARICI, Tivoli 2021	157
ENRICO PARLATO, recensione a <i>Le arti a Frascati dall'Antichità al Settecento</i> , a cura di M.B. GUERRIERI BORSOI, Tivoli 2021	161
GIUSEPPINA PERUSINI, recensione a L. LONZI, <i>Tesori d'arte nelle chiese del bellunese. L'altare a battenti di Santa Maria a Pieve di Cadore: scoperte e confronti tra Cadore e Zoldo, Crocetta del Montello (TV) 2021</i>	165

ORIETTA ROSSI PINELLI, recensione a S. MARINELLI, <i>Storia della prospettiva significativa</i> , Verona 2021	173
ANNA MARIA PEDROCCHI, recensione a E. BORSELLINO, <i>La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano. Dipinti e sculture</i> , 2 voll., Roma 2017	175
SILVIA GINZBURG, recensione a <i>Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri</i> , a cura di A. BACCHI, D. BENATI, M. NATALE, Cinisello Balsamo (MI) 2021	179
Abstracts	187
Contatti degli Autori	190

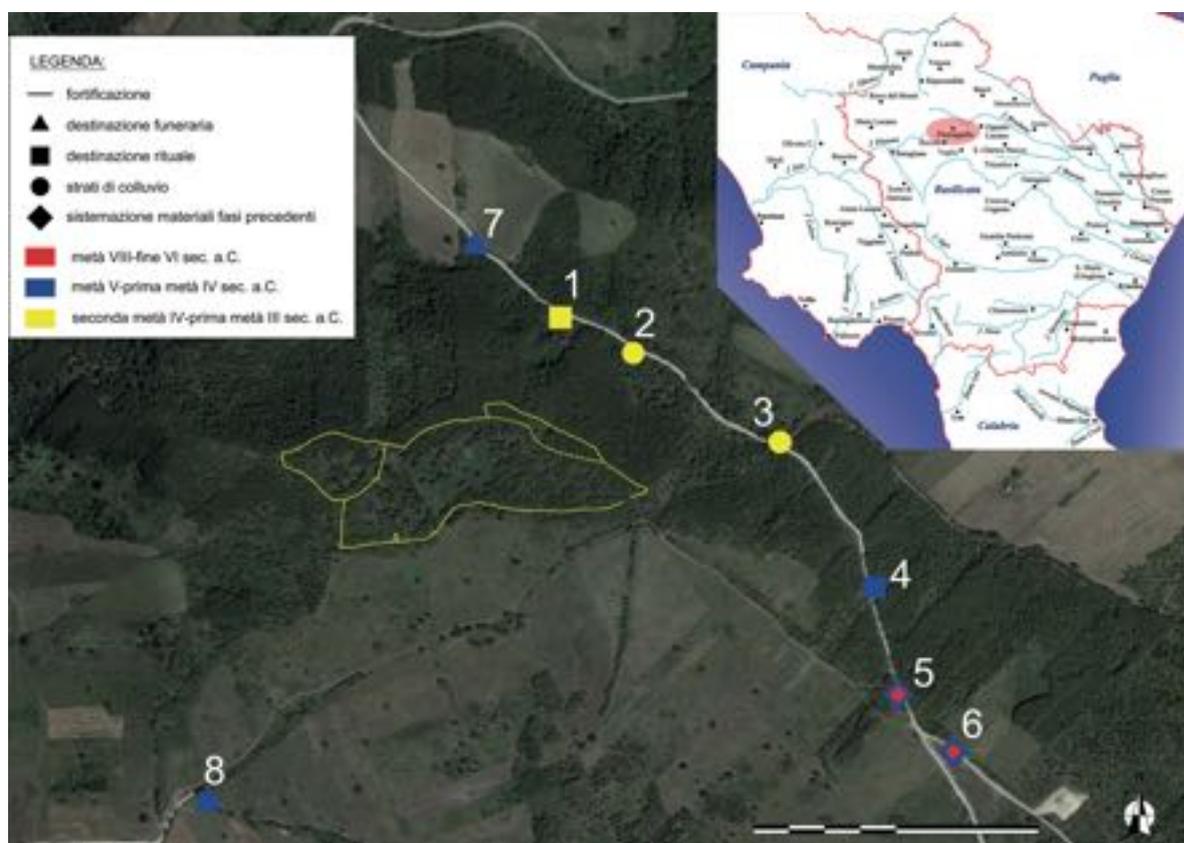
Per le abbreviazioni dei periodici del settore archeologico si fa riferimento a quelle dell'Istituto Archeologico Germanico, ora accessibili dal seguente link:
https://www.dainst.org/documents/10180/70593/02_Abbreviations+for+Journals_quer.pdf/a82958d5-e5e9-4696-8e1b-c53b5954f52a

SABRINA MUTINO

DA MONTE TORRETTA A MONTE SOLARIO. ALCUNE CONSIDERAZIONI SULLA COSIDDETTA “TOMBA A” DI PIETRAGALLA (POTENZA)

Nella parte settentrionale della Lucania antica, pochi chilometri a nord di Potenza, nell'odierna frazione di San Giorgio di Pietragalla sorge il sito archeologico di Monte Torretta (fig. 1). Sin dalla fine dell'Ottocento, ad oltre m 1.000 di altitudine nel bacino dell'alto Bradano, era nota la presenza di una fortificazione parzialmente conservatasi in elevato, forse grazie all'impervietà dei luoghi. La costruzione in blocchi squadrate di arenaria, molti dei quali caratterizzati dall'incisione di lettere greche, è stata datata dagli scopritori alla metà del IV secolo a.C., ma secondo gli studi più recenti alcuni interventi si potrebbero datare agli inizi del secolo successivo.¹⁾

Tale sito, inserito in un contesto paesaggistico di notevole interesse,²⁾ rappresenta una testimonianza storica straordinaria sia a livello locale che interregionale. L'iniziale frequentazione del territorio, attestata da reperti sporadici, risale all'Età Neolitica e perdura fino al V secolo a.C. Il sistema di fortificazione di metà IV–III secolo a.C. è invece costituito dall'evidenza monumentale di due circuiti murari, uno relativo all'*astu* e l'altro all'acropoli, ciascuno con porta di accesso. Il sito *intra muros* non è mai stato indagato sistematicamente, per cui questo antico abitato continua a rappresentare un potenziale giacimento di informazioni che potrebbero offrire risposte a numerosi interrogativi storico–archeologici.



1 – PIETRAGALLA (PZ) – INQUADRAMENTO TERRITORIALE DELL'AREA CON INDICAZIONE DEI SAGGI DIRETTI DALLA SOPRINTENDENZA NEL 2012 A MONTE SOLARIO E NEL 2016 A SERRA CARPANETO

(da V. CAPOZZOLI, A. BRUSCELLA, *Ritorno a Monte Torretta di Pietragalla: dalle riscoperte del Museo Provinciale di Potenza ai nuovi dati dell'archeologia preventiva*, in *La Lucanie entre deux mers. Archéologie et patrimoine. Actes du Colloque international*, Paris, 5–7 novembre 2015, a cura di O. DE CAZANOVE, A. DUPOUY, Naples 2019, pp. 297–309: 306, fig. 13 con rielaborazione grafica e aggiornamento di Donato Bruscella)

IL POLITTICO DI SANTA CATERINA DI SIMONE MARTINI NEL MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO A PISA

ANDREA DE MARCHI

L'EREDITÀ DELLA 'MAESTÀ' DI DUCCIO NEL POLITTICO PISANO DI SIMONE

IL POLITTICO, UN'ARCHITETTURA VIVENTE

Non sarà mai esaltato abbastanza il ruolo seminale svolto da Duccio nella genesi del polittico a più ordini, un tipo che trovò nella pala per l'altare maggiore di Santa Caterina a Pisa, 1319–1320 (*fig. 1*),¹⁾ la sua formulazione più adamantina e rigorosa, pregna di futuro, sperimentando forse per la prima volta l'articolazione epittittica e la chiara distinzione di quattro registri fortemente gerarchizzati. Per noi l'archetipo è senz'altro il pentittico di Duccio proveniente dallo Spedale di Santa Maria della Scala (ora nella Pinacoteca Nazionale di Siena, n. 47, *fig. 2*), che con John White e Machtelt Brügggen Israëls credo fermamente collocabile a monte della gestazione della *Maestà* per

il Duomo (*figg. 3–4*).²⁾ Quest'ultima non poteva non presentare importanti pilieri laterali³⁾ — quelli che nel contratto del 17 aprile 1320 per il polittico di Pietro Lorenzetti per la Pieve di Arezzo (*fig. 5*) sono detti «*columpnae*» e forse per la prima volta previsti per ospitare un ciclo di sei figure dipinte di santi, tre per parte⁴⁾ — anche per necessità fisica della struttura opistografa autoportante e non ancorabile con vistosi tiranti sul retro. Questi pilieri qualificavano il complesso organismo — non ancora propriamente un polittico, ma nemmeno più un dossale compatto, un *apax* sublime a cerniera fra due età, costitutivamente ibrido, insieme iconico e narrativo — quale architettura in miniatura, popolata e vivente, anche per lo squadernamento del ciclo della Passione sul



1 – PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA (1319–1320)
(foto Museo, Giovanni Martellucci)

CATERINA BAY – MARIA FALCONE

DALLO SMEMBRAMENTO ALLA RICOMPOSIZIONE.
IL POLITTICO DI SANTA CATERINA DI SIMONE TRA STORIA MATERIALE,
MUSEOGRAFIA E CRITICA

1. L'ALLONTANAMENTO DEL POLITTICO E IL RIORDINO DELL'AREA PRESBITERIALE

Le vicende del polittico di Simone Martini, a partire dalla sua rimozione dall'altare maggiore della chiesa domenicana di Santa Caterina d'Alessandria a Pisa, sono ricostruibili attraverso la lettura incrociata di più fonti archivistiche.¹⁾ Dall'insieme dei vari documenti emerge che l'allontanamento del polittico dal luogo deputato sia da contestualizzare in un più ampio programma di riassetto della zona presbiteriale, iniziato già dalla fine del terzo decennio del XVI secolo con l'eliminazione del tramezzo.

La struttura muraria, che separava lo spazio riservato ai frati da quello dei laici (secondo quanto stabilito dalle Costituzioni dell'Ordine Domenicano fin dal 1249), era stata innalzata nel 1293.²⁾ Il caso pisano pare quindi aggiungersi a quelli esaminati a partire dagli anni Duemila dalla critica, che ha individuato nello smantellamento di queste costruzioni medievali, e nel connesso riposizionamento del coro dietro l'altare maggiore, una delle principali trasformazioni degli edifici ecclesiastici italiani tra XV e XVI secolo, prima delle prescrizioni poi sistematicamente attuate con la Controriforma.³⁾

Gli *Annales* riportano la notizia che nel 1529, sotto il priorato del fiorentino Fra Raffaello Risaliti, venne distrutto il «porticus», popolarmente noto come «pontilis», e rilasricato il pavimento.⁴⁾ L'abbattimento trova conferma nei registri del convento con il pagamento del lavoro avvenuto il 6 maggio del 1530 *more pisano*, da intendersi 1529 secondo lo stile comune.⁵⁾ Vi è dunque una puntuale corrispondenza tra le due fonti, che attesta l'affidabilità degli *Annales* a queste date, messa invece in discussione per quanto riguarda le informazioni più antiche tratte dalla *Cronica*, prive di testimonianza diretta.⁶⁾

Il tramezzo, la cui posizione è stata determinata in corrispondenza della prima colonna incassata nel muro della cosiddetta *navatella*, destinava ai frati il terzo orientale della navata e il capocroce.⁷⁾ La *navatella* innestata sul fianco destro della chiesa prima dell'incrocio col transetto — delimitata anche da due *murelle* ovvero pilastri, eseguiti da Lupo di Francesco a partire dal 1331 — non è più intesa, negli studi recenti, quale risultato di un progetto, mai portato a termine a causa della peste, di trasformazione dell'edificio in chiesa a tre navate, ma come un amplia-

mento del coro in direzione sud.⁸⁾ Tale spazio era verosimilmente destinato ad accogliere cappelle sepolcrali familiari, secondo quanto riportano le fonti; a partire da questo periodo, nell'area del coro si costituirono anche delle corsie, dove furono accolte le sepolture terragne dei fedeli maggiormente legati al convento, a testimoniare quanto la barriera costituita dal tramezzo fosse diventata sempre più permeabile.⁹⁾

Dopo circa due decenni dall'eliminazione fisica del tramezzo, si apprende dagli *Annales* che durante il priorato del fiorentino Filippo Angelo Dardinelli, in carica dall'ottobre 1547 al maggio del 1549, fu eseguito e dorato il Tabernacolo del Corpo di Cristo.¹⁰⁾ Tale notizia trova ancora una volta corrispondenza nelle carte del convento, dalle quali si ricava l'attestazione che l'opera fu eseguita dal legnaiolo pisano Battista del Cervelliera¹¹⁾ e venne dorata dal pittore Alessandro di Domenico Bongiunti da Pietrasanta¹²⁾ alla fine del 1547.¹³⁾ L'intagliatore ricevette più pagamenti, a partire dal 25 marzo 1547 fino al saldo complessivo del 2 gennaio 1548 di lire 135, in cui era computato sia il costo della manodopera sia quello del materiale. Il pittore si impegnò a svolgere il suo lavoro per tutto il mese di ottobre 1547 e ricevette un pagamento il 3 settembre e il saldo il 24 dicembre 1547, per un compenso totale di lire 175 comprensivo del costo del prezioso metallo.

Il «tabernaculo o vero vaso del Corpus Domini», negli stessi documenti detto anche «vaso del Sacramento» e poi nelle cronache seicentesche «ciborio», era dunque in legno dorato e raggiungeva l'altezza di tre braccia (circa cm 175). La sua ragguardevole dimensione doveva essere pertanto incompatibile con la presenza del polittico gotico di Simone e, vista la risistemazione complessiva dell'area presbiteriale, pare ragionevole intendere che il luogo destinato ad accoglierlo non potesse essere che l'altare maggiore, in linea con la tendenza, comune nel Cinquecento inoltrato, a monumentalizzare in quel luogo il culto del Sacramento.¹⁴⁾

Tuttavia il polittico veniva ancora detto sull'altare maggiore, secondo quanto si può dedurre da un riferimento cronologico interno agli *Annales*.¹⁵⁾ Il primo estensore trascrisse le notizie più antiche dalla *Cronica*, ampliandole e integrandole al tempo presente. A pagina 78 affermava «eo anno quo hec scribo 1550 hoc malum serpit». A pagina 42, nella trascrizione del

PIERLUIGI NIERI

IL RESTAURO DEL POLITTICO PISANO DI SIMONE:
CONFERME E NOVITÀ EMERSE DAI DATI DIAGNOSTICI
E TECNICO-MATERICI

Il restauro del polittico di Santa Caterina (figg. 1-2), giunto al termine nel mese di maggio del 2014, ha dato la possibilità, anche grazie alle indagini eseguite, di studiare approfonditamente l'opera nella sua consistenza materica portando all'acquisizione di nuove informazioni relative alla tecnica di realizzazione e al discusso problema della disposizione delle tavole.¹⁾

Gli obiettivi dell'indagine diagnostica propedeutica all'intervento di restauro²⁾ — peraltro stimolato dallo smontaggio realizzato in occasione delle prime misure — sono stati quelli di documentazione approfondita dell'esistente, con l'individuazione delle problematiche e delle criticità nello stato di conservazione. Nella prima fase di studio, la realizzazione di due acquisizioni multispettrali in UV sul pannello della *Madonna col Bambino* e sulla *Santa Caterina* hanno evidenziato la possibilità di recuperare sui volti la percezione del modellato, nel primo caso oggi quasi totalmente abraso da puliture inadeguate operate in passato.

Si è scelto di studiare a fondo la carpenteria tramite una campagna radiografica completa. La riflettografia a scansione, una volta verificata la leggibilità e l'estremo interesse del disegno preparatorio ritrovato, è stata estesa a tutta la superficie, con l'ulteriore realizzazione delle immagini in falso colore a diverse lunghezze d'onda, a complemento dell'imaging all'infrarosso puro. La fluorescenza UV multispettrale è stata proposta anche in questo caso su tutte le superfici dipinte. Una vasta campionatura di spettri in fluorescenza a raggi X è servita a chiarire la tavolozza del pittore; le misure sono partite dalla ricerca di tutti i pigmenti rappresentativi sui pannelli, con una prima fase di 48 punti. Le problematiche rimaste aperte nel raffronto e contestualizzazione con le indagini ad immagine hanno spinto a realizzare altri 17 punti di campionamento e un microprelievo sul mantello della *Madonna* del pannello centrale.

Oltre a risolvere i problemi di carattere conservativo, quali l'erosione e la conseguente fragilità del supporto ligneo, per l'azione pregressa e in atto degli insetti xilofagi e dei fattori ambientali, l'intervento ha cercato di ripristinare una lettura complessivamente unitaria dell'opera, restituendole omogeneità. Ovvero si è mirato, con la pulitura diversificata e calibrata delle superfici dipinte e l'integrazione pittorica delle lacune, ad equilibrare le marcate differenze, dovute al diverso stato di conservazione dei vari elementi che compongono il polittico.

Il fatto che le singole tavole siano rimaste per lungo tempo separate, dallo smembramento alla ricomposizione del polittico, ha condizionato la sua storia materiale. I vari eventi e interventi di manutenzione che si sono succeduti risultavano inevitabilmente disomogenei e parziali.

SMEMBRAMENTO E DISPERSIONE, PROBLEMATICHE CONSERVATIVE E DI RICOMPOSIZIONE DEL POLITTICO

Quando, sul finire del XVII secolo, si decise di rinnovare gli arredi della chiesa di Santa Caterina con le sue spiccate caratteristiche medievali, aggiornandoli al nuovo gusto, da molto tempo il polittico aveva perso la sua importanza e, così come accaduto a molte altre opere simili, venne sostituito con un altare barocco. Già nel 1651, anno in cui è documentato un incendio all'interno della chiesa, proprio nella zona dell'altare maggiore, per il quale il polittico era stato realizzato, l'opera doveva essere stata fortunatamente rimossa. Ne è prova il fatto che, nelle indagini effettuate durante il restauro, non sono state rilevate tracce di carbonizzazione in nessuno dei livelli stratigrafici della materia costituente il polittico, dal legno delle tavole di supporto alla pellicola pittorica.

Nello smembramento del polittico furono eliminate le due traverse che collegavano gli scomparti, per renderli autonomi e più maneggevoli, segnando o estraendo brutalmente i chiodi che li ancoravano alle tavole, sul retro. Tutta la carpenteria fu compromessa: molti elementi che formavano la cornice dorata andarono perduti, come i pilastri che, interposti tra un pannello e l'altro, nascondevano la linea di accostamento tra le tavole. Le tracce con il legno a vista presenti ai margini laterali dei pannelli testimoniano la loro originaria presenza; da queste tracce è desumibile la larghezza dei pilastri mancanti, corrispondente a circa quattro centimetri; la loro sezione era rettangolare come dimostrano i tagli a quartabono delle estremità degli elementi superstiti della cornice. Insieme ai pilastri intermedi andarono persi i pilastri, probabilmente di maggiori dimensioni, posti ai lati del polittico. Inoltre, andarono perduti i pinnacoli, che dovevano decorare la sommità dei pilastri e delle cuspidi del polittico e tutte le cornicette tortili che affiancavano ogni singolo scomparto, ad eccezione di una, a destra nello scomparto con *San Giovanni evangelista*. Questo scomparto è corredato

GIANNI PAPI

LA VERA PATERNITÀ DELLA PALA RITORNATA
A SAN SEVERINO DALLA PINACOTECA DI BRERA:
NUOVE RIFLESSIONI SU BACCIO CIARPI

Nel dicembre 2020 una notizia è circolata nei *media* e in particolare in molti siti internet: si parlava del ritorno a San Severino Marche di una pala d'altare attribuita a Cristoforo Roncalli, raffigurante la *Madonna in gloria con il Bambino e i Santi Severino e Rocco*¹⁾ (fig. 1); come molte opere del territorio marchigiano, essa era stata fatta trasferire a Milano da Napoleone dopo l'annessione della regione al Regno d'Italia, nel 1808. La pala era giunta a Brera il 3 ottobre 1811 e poco tempo dopo, a seguito di una lettera di richiesta datata al 29 maggio 1815,²⁾ venne inviata in deposito nella chiesa di Santo Stefano a Osnago. E nel paese comasco ancora si trovava quando, alla fine del 2020, la Pinacoteca di Brera ha deciso di rimandarla (sempre a titolo di deposito) a San Severino, per farla così tornare nella chiesa da dove fu prelevata dai funzionari napoleonici.³⁾ L'opera era stata dipinta in origine per l'altar maggiore della chiesa della Confraternita di San Rocco e il riferimento a Roncalli si può leggere già in un inventario dell'edificio redatto il 10 giugno 1729 dal cappellano e rettore, Domenico Macchinelli.⁴⁾

La tradizionale attribuzione a Roncalli ha continuato ad avere fortuna nei secoli successivi, ma già Ileana Chiappini di Sorio, nella sua monografia dedicata al Pomarancio, escludeva la possibilità di una paternità del pittore.⁵⁾ Tuttavia, all'ambito di Pomarancio — sebbene come opere di bottega — la pala veniva ancora riferita nel catalogo della Pinacoteca di Brera del 1996. Nella scheda relativa all'opera Sandra Sicoli esprime giudizi contraddittori: se da una parte parla di «un pittore meno elegante» di Roncalli, dall'altra evoca «un formalismo di marca emiliana» in «una pala aggraziata» e infine rileva «accenti di grande interesse, come il bel volto del San Rocco, un vero e proprio ritratto».⁶⁾ Ancora di Pomarancio si è parlato quando la vicenda ha avuto gli onori della ribalta mediatica per il trasferimento da Milano a Sanseverino, sebbene fosse evidente che del pittore di origini bergamasche non potesse trattarsi e che nessuno studioso si pronunciasse in tal senso, compresi i funzionari di Brera.

Ritengo dunque necessario chiarire la questione dell'attribuzione e restituire la pala al suo legittimo autore, cioè a Baccio Ciarpi, tanto sono chiari gli elementi stilistici del suo linguaggio in questo dipinto, che si pone fra gli esiti più riusciti della sua produzione e va a infoltire l'attività dei suoi anni migliori e più fertili, cioè quelli del secondo decennio del Seicento.⁷⁾ Non contraddice questa cronologia, suggerita dalle

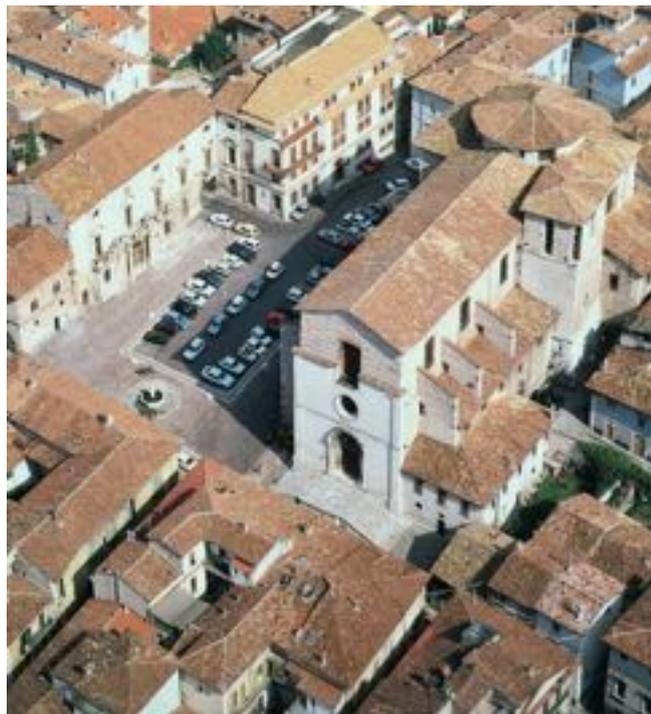
caratteristiche stilistiche, ciò che già Raoul Paciaroni aveva proposto sulla base della storia locale di San Severino.⁸⁾ Lo studioso avanzava una datazione al 1616, perché proprio in quell'anno il committente del dipinto della chiesa di San Rocco, Ottaviano Gambari, era stato nominato console della cittadina marchigiana. Tuttavia, più di recente il medesimo studioso ha meglio precisato la genesi del dipinto, che dovrebbe essere spostata almeno all'anno successivo o al 1618, perché solo il 16 dicembre 1617 avvenne la posa della prima pietra per l'edificazione della chiesa di San Rocco.⁹⁾ Tale cronologia consente di collocare con coerenza l'opera nell'evoluzione di Ciarpi in quel decennio faticoso per lui e per la crescita del suo allievo Pietro da Cortona. L'originaria collocazione marchigiana della pala trasferita a Milano incrementa così l'attività conosciuta di Baccio per il territorio adriatico, di cui già si conosceva la pala con l'*Annunciazione* conservata nella chiesa di Sant'Eustachio a Belforte del Chienti, «rabbdomanticamente» riconosciuta al pittore da Federico Zeri nel lontano 1957.¹⁰⁾

La pala di Sanseverino si inserisce bene, con la data 1617–1618, dopo il ciclo di tele per Santa Lucia in Selci, del 1614, e più o meno contemporaneamente alla grande pala d'altare di San Silvestro all'Aquila, col *Battesimo di Costantino*, datata 1617¹¹⁾ (fig. 2). In quei due capisaldi dell'attività del pittore — opere che a pieno diritto gli conferiscono una posizione importante nel panorama romano di quegli anni — si ritrovano gli stessi caratteri stilistici di Baccio di cui l'affascinante pulviscolo atmosferico è la sigla inconfondibile. Il brillio attutito delle dorature, i contorni sfumati, le ombre impastate con le aree in luce, senza un vero confine, sono i meravigliosi raggiungimenti dell'artista, che a queste date non ha confronti o paragoni con nessuno dei protagonisti della scena capitolina.

In quegli anni trova il suo apice la fortuna del movimento caravaggesco, con le ombre nette e le torniture precise e sensuali delle figure, mentre, seppur su un altro versante, non meno nitido formalmente è il *revival* raffaellesco degli emiliani. La scelta di una pittura quasi offuscata — con l'oro delle vesti vescovili che riluce di smorzati bagliori, con i corpi accarezzati da ombre morbide e le nudità sinuose e arrotondate, anch'esse sfumate nei contorni — costituisce un'assoluta novità, un portato quanto mai originale alla complessità delle voci di quel momento straordinario.

DANIELA DEL PESCO

PALAZZO ARDINGHELLI A L'AQUILA: TRE TERREMOTI (1703, 1915, 2009) E UN CANTIERE BAROCCO



1 – L'AQUILA, VEDUTA AEREA DELLA "PIAZZA DI QUARTO"

Si osserva il fronte principale di Palazzo Ardinghelli prospiciente il fianco della chiesa di Santa Maria Paganica. (foto Archivio dell'Autrice)

Questo studio si propone di ricostruire la storia di Palazzo Ardinghelli (fig. 1), come esempio dell'architettura signorile aquilana, segnata dalle condizioni poste e offerte dal devastante sisma del 1703, dalla fortuna e dall'agire di una nuova aristocrazia.

Attuando una procedura locale ricorrente, la realizzazione avvenne mediante la fusione di edifici esistenti, resi omogenei da un nuovo involucro murario. La distribuzione interna e le forme adottate nel palazzo manifestano, invece, la ricezione delle più recenti tendenze romane architettoniche contemporanee. Spazi di origine medievale acquistarono una nuova disposizione, aprendosi al contesto; un'apertura enfatizzata dai percorsi interni che si snodano con continuità nella sequenza androne, portico, cortile, scalone, ed è evidenziata dall'inserimento del luminoso cortile centrale semicircolare, che garantisce un accesso fastoso e funzionale alle sale di rappresentanza al primo piano.

Il progetto di ristrutturazione, attuato a partire dal 1732 circa, è stato tradizionalmente attribuito a Francesco Fontana, figlio di Carlo. Tuttavia, una attenta lettura dei documenti ci porta a escludere il suo coinvolgimento nella realizzazione del palazzo.

Nel 1915 un violento terremoto devasta la Marsica e danneggia anche L'Aquila. Nel 1928, il proprietario del palazzo, Alfonso Cappelli, chiede un progetto di restauro all'architetto Ruggero Biolchi. I documenti dell'Archivio Centrale dello Stato chiariscono le vicende dei suoi disegni che presentano un ampliamento dell'edificio e il completamento della facciata principale, riproponendo e rielaborando il linguaggio architettonico settecentesco. Sorge l'interrogativo di quanto la *facies* barocca del palazzo sia il risultato di questi lavori, condotti introducendo in Abruzzo un metodo di restauro basato sul rapporto fra ricerca storico-stilistica e integrazione dello stato esistente, che prevede anche l'uso del cemento armato.

Molto danneggiato dal terremoto del 2009, Palazzo Ardinghelli è stato ristrutturato per una nuova funzione: accogliere la sezione aquilana del MAXXI, il Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma.

IL TERREMOTO DEL 1703: IL CONTESTO, LA RICOSTRUZIONE DELLA CITTÀ, LA NUOVA ARISTOCRAZIA ARMENTIZIA

Il sisma che colpì L'Aquila il 2 febbraio 1703 colse la popolazione di sorpresa: il notaio Vincenzo Zannetti ricorda che nelle chiese si celebrava la festa della *Presentazione di Gesù al Tempio* (la *Candelora*) e che, nella sola chiesa di San Domenico

«rimasero sotto le macerie ottocento persone, convenute alla comunione generale per scongiurare i terremoti. [...] rovinò gran parte della Città, e fu veduto in più luoghi aprirsi la terra. Il tremore di questa, li precipizii delle fabbriche, li gridi, e li lamenti dei feriti, la luce offuscata per più di due ore, posero tutto in iscompiglio, ed altro non si vedeva che rovine, e desolazione di chiese e case, e, per quanto si poté appurare, rimasero sepolte sotto le pietre più di 3.000 persone d'ogni ceto, ed a tutto ciò si aggiunga la fame per i viveri rimasti sotto le rovine».¹⁾

Anton Ludovico Antinori ricorda che le scosse furono «nel principio a successione di sotto in su e da sopra in giù, cioè che, tremando la terra, non si vibrava egualmente, né celermente si restituiva al primo sito, onde le mura, sospese fuori di perpendicolo, furono costrette a rovinare».²⁾

CESARE CROVA

SILVIO RADICONCINI. DALLA CASA DEL RESTAURO ALL'IDEA DI UN'ARCHITETTURA ORGANICA

Silvio Radiconcini (Roma, 4 luglio 1915 – 12 maggio 1985) è stato un architetto che ha operato tra gli anni Trenta e i primi anni Ottanta del secolo scorso, rivestendo un ruolo importante nel panorama dell'arte contemporanea, in particolare nella riflessione teorica sui concetti dell'architettura organica.¹⁾ Nondimeno è stato un professionista poco indagato dalla storiografia, probabilmente per aver legato la sua attività professionale alla collaborazione con i grandi maestri italiani di questo florido periodo culturale, primo fra tutti Bruno Zevi, ma anche per il suo carattere schivo che lo portava a usare molto la matita e poco la scrittura. Questo aspetto rende quanto mai arduo delinearne il pensiero e le idee progettuali, se non attraverso l'analisi dei suoi progetti.²⁾

Di famiglia borghese e antifascista, fin da giovane ebbe importanti frequentazioni nel mondo della cultura italiana. Oltre all'amicizia con Bruno Zevi, ci furono quelle con Ennio Flaiano, Roman Vlad, Alberto Moravia, Elsa Morante, Renato Guttuso, Lucio Lombardo Radice e Toti Scialoja;³⁾ quest'ultimo fu suo compagno di banco a scuola e partecipò al discorso commemorativo, tenuto da Bruno Zevi, alle sue esequie laiche che si svolsero presso la casa della sorella Gianna.⁴⁾ Non ultima l'amicizia con Cesare Brandi, assiduo frequentatore di casa Radiconcini, che lo incaricò, giovanissimo, del progetto degli spazi per l'Istituto Centrale del Restauro (ICR) da realizzarsi nel Palazzo Borgia-Cesarini e in una parte dell'annesso Convento di San Francesco di Paola.

Riguardo ai suoi progetti, alcuni sono andati persi, nello specifico quelli custoditi in un deposito di via Cassiodoro 14, a causa di un'erosione del Tevere alla fine degli anni Cinquanta, quando egli era in India; restano, invece, quelli del periodo della maturità, di quando operò all'estero, soprattutto in Madagascar.

A tributarne lo spessore culturale e le capacità professionali, resta il breve profilo delineato da Bruno Zevi poco dopo la sua scomparsa, nel quale egli ricorda come l'amico avesse svolto una battaglia energica, quotidiana e capillare per estirpare il male della retorica, del monumentalismo e delle banali scenografie del Ventennio; e come egli possedesse rare qualità intellettuali, una curiosità per il nuovo e per il mondano, nonché un gusto per le arti che completavano la sua personalità di architetto.⁵⁾

LE PREMESSE DELL'ARCHITETTURA ORGANICA NEL FONDO ARCHIVISTICO SILVIO RADICONCINI

Quello per l'Istituto Centrale del Restauro è il primo lavoro autografo di Silvio Radiconcini, oggi conservato presso la Biblioteca "Adolfo Venturi" dell'ente, che conserva anche, nel proprio Archivio Storico, i carteggi relativi alla sua realizzazione.⁶⁾

Il progetto nasce a seguito dell'incarico che la Direzione Generale per l'Antichità e le Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione aveva commissionato a Cesare Brandi nel 1938, al fine di studiare la realizzazione di un istituto dedicato interamente all'attività del restauro. La finalità era quella di costituire un centro d'eccellenza di ricerca applicata e formazione didattica, con l'utilizzo di mezzi d'avanguardia e personale scientificamente preparato nella conservazione delle opere d'arte, superando così il carattere artigianale che caratterizzava ancora tale ambito lavorativo. Fino ad allora i restauratori erano artisti o artigiani, spesso abili ed esperti, ma sempre empirici; pertanto l'idea che ebbero Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi fu quella di promuovere la trasposizione del restauro dal piano artistico-artigianale a quello scientifico.⁷⁾ Il passo avanti, dunque, fu la creazione di un istituto pilota, dove impostare la formazione dei restauratori attraverso l'insegnamento che, in quel momento, risultava essere un elemento nuovo e senza precedenti neanche all'estero.⁸⁾

Quello che inizialmente sembrava un progetto utopistico, destinato a rimanere solo un'idea, incontrò invece l'entusiasmo dell'allora ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai — definito dallo stesso Argan un eccellente amministratore della Pubblica Istruzione, specie per la sua attenzione al patrimonio artistico — e poté contare sull'appoggio di Roberto Longhi, che non partecipò direttamente alla stesura del lavoro, ma ne approvò i contenuti, stimolando l'impegno del dicastero in tale direzione.⁹⁾

Cesare Brandi per questa operazione volle al suo fianco l'amico Silvio Radiconcini, il quale progettò il riallestimento degli spazi dell'Istituto con grande attenzione verso la preesistenza, rispettandone la matrice e le stratificazioni, e ponendosi in continuità con il nuovo indirizzo sulla conservazione dei monumenti che, allora, caratterizzava la teoria del restauro in Italia.

IN BREVE

LUIGI TODISCO

NOTERELLA SUI LEONI ROMANI REIMPIEGATI A MURO LUCANO

In località Capodigiano, corrispondente al luogo in cui sorgeva il casale medioevale di Capitignano,¹⁾ a circa due chilometri dal centro abitato di Muro Lucano (PZ), s'incontra la chiesa di Santa Maria delle Grazie, la cui originaria costruzione è possibile far risalire all'architetto e scultore locale Sarolo (XII–XIII secolo), sulla base di un'iscrizione medioevale ora murata nella parete posteriore dell'edificio e trascritta per la prima volta da Luigi Martuscelli nel 1896.²⁾ Della chiesa medioevale, tuttavia, sembrerebbe essere rimasto quasi nulla, considerate le condizioni attuali dell'edificio, con ogni evidenza ricostruito e pesantemente rimaneggiato nel corso del Novecento.³⁾

Poggiate al suolo, ai lati del portale anteriore della fabbrica sono collocate due grosse statue leonine (*fig. 1*) e, ai lati della porta sul suo fianco destro, una terza statua leonina e un'ara cilindrica, scolpite nel medesimo calcare (*fig. 2*).⁴⁾

Malgrado le cattive condizioni di conservazione, i leoni come l'altare, decorato da festoni, bucrani e rosette a rilievo, sono facilmente inquadrabili nell'ambito di una ben nota produzione lapidea di età romana destinata al contesto funerario,⁵⁾ dal quale essi furono evidentemente rimossi in un tempo imprecisabile. Nulla vieta di pensare che questi manufatti siano stati riesibiti all'esterno della chiesa



1 – MURO LUCANO (PZ), SANTA MARIA DELLE GRAZIE
COPPIA DI LEONI FUNERARI ROMANI AI LATI DEL PORTALE ANTERIORE

LIBRI*

Tra Chiesa e Regno. Nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate, a cura di WALTER ANGELELLI e FRANCESCA POMARICI, 2 voll., Tivoli 2021, Edizioni Tored (*Archaeologica Beni Culturali*, 10), 516 pp., ill. a colori e b/n.

Come suggerisce il titolo, il volume in due tomi curato da Walter Angelelli e Francesca Pomarici intende presentare una ricognizione del patrimonio artistico del Lazio meridionale, nel momento finale del Medioevo. Con ragione, la successione degli articoli si apre con il lavoro di Marco Ciocchetti e Marco Venditelli (*Insedimenti e poteri nella medievale provincia di Campagna nei secoli XII–XIV*), una attenta e documentata analisi della situazione politica che coinvolge l'area a partire dall'Alto Medioevo, con il successivo fallimento della creazione di una realtà comunale e il progressivo affermarsi di signorie locali, spesso legate ai pontefici e alla curia romana: una situazione che, se sul piano politico mantenne l'area in una condizione di dipendenza e di frammentazione nel governo del territorio, svolse in ogni caso una funzione positiva sul piano artistico, grazie alla forza e alla vitalità economica e culturale delle committenze.

La volontà papale di controllo del territorio, intensificatasi agli inizi del Duecento con il papato di Inno-

cenzo III, trovò in Campagna, come nel Medioevo veniva identificata l'area del Frusinate, un punto di appoggio negli Ordini monastici. Lo dimostra lo studio di Valeria Danesi (*Ai confini meridionali del Patrimonium Sancti Petri. Monaci e monache tra XIII e XIV secolo*). Sul piano artistico il ruolo più significativo fu svolto dai Cistercensi, la cui presenza nell'area risaliva già al 1135–1136, quando fu loro concesso di occupare l'antico complesso benedettino di Santo Stefano a Fossanova. Di poco successivo è l'insediamento dei monaci a Casamari, cui fa seguito quello a Valvisciolo. Tutti e tre gli insediamenti subirono successivamente una radicale campagna di ricostruzione, caratterizzata da una importazione nella regione dei modi architettonici elaborati a suo tempo da San Bernardo nella *Apologia ad Guillelmum* e impostati su una razionalità di base che ha il suo elemento fondante nella figura geometrica del quadrato. A questo si accompagnava l'utilizzo di pilastri compositi e di volte a crociera che, in ragione della loro radice borgognona, fornivano termini di riferimento del tutto contrastanti rispetto alla tradizione architettonica locale, legata ai recuperi paleocristiani suggeriti dalla ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino promossa dall'abate Desiderio sul finire dell'XI secolo. Un ruolo altrettanto significativo le fondazioni cistercensi lo svolsero sul piano della scultura architettonica, introducendo soluzioni nuove nei tipi dei capitelli che, similmente alle scelte architettoniche, aprivano nella direzione di un gusto ormai gotico.



1 – ANAGNI, SAN PIETRO IN VINEIS, VEDUTA DELLA NAVATA CENTRALE

* *Referenze fotografiche: ove non diversamente indicato le immagini sono tratte dai testi recensiti.*

stata fortunatamente recuperata, pur avendo subito manomissioni e la perdita dei due santi che la accompagnavano lateralmente — ancora una volta a testimonianza della fragilità del patrimonio artistico nella sua globalità.

Caratterizzato da questa sequenza di interventi ampi e argomentati, il volume propone dunque una capillare ricognizione del patrimonio artistico del Frusinate risalente al periodo tardomedievale. Proprio per questa sua caratteristica appare destinato a restare come un accurato e solido punto di riferimento per le ricerche future sull'argomento.

FRANCESCO GANDOLFO

Le arti a Frascati dall'Antichità al Settecento, a cura di MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI, Tivoli 2021, Edizioni Tored (*Archaeologica Beni Culturali*, 11), 223 pp., ill. a colori e b/n.

In ordine cronologico, i nove saggi qui raccolti affrontano momenti salienti delle vicende di Tusculum-Frascati, esplorandone la storia insediativa, urbana, architettonica e storico-artistica. Come indica il titolo, si parte dall'età romana per arrivare fino alle ultime propaggini dell'era moderna. La maggioranza degli autori in più occasioni si è già confrontata con la materia qui proposta, a cominciare dalla curatrice del volume che da decenni si occupa di tali temi.

Sull'argomento, dunque, molto è stato scritto e in un lungo lasso di tempo (basterà consultare la nutrita sezione bibliografica che correda il volume), sia con trattazioni di carattere monografico, sia con saggi dedicati a singoli complessi monumentali. Una densità bibliografica che si lega alle vicende del sito: città latina, prima avversaria e poi alleata di Roma, luogo di vacanza nella tarda età repubblicana e imperiale; dopo il collasso del mondo antico, Tusculum medievale, di nuovo, entra in conflitto con Roma tanto da essere rasa al suolo nel 1191, per rinascere ai piedi dell'antico insediamento con il nome di Frascati. Qui a partire dal Cinquecento, per il clima salubre, per gli amenissimi panorami che dai monti Tiburtini spaziano fino al mare e, naturalmente, includono Roma e la valle del Tevere, Frascati diventerà luogo privilegiato di villeggiatura, grazie anche all'immagine storica e letteraria, connessa alla memoria di illustri villeggianti dell'antichità, in *primis* Cicerone e Lucullo. Lo stanziarsi dell'*élite* romana ha dato così il via a un fenomeno sociale e culturale di risonanza europea di cui le ville tuscolane, con le loro architetture, giardini, ninfei, le loro decorazioni plastiche e pittoriche costituiscono la traccia materiale. In un quadro così denso, la curatrice e gli autori hanno, nella maggior parte dei casi, privilegiato affondi su questioni specifiche, preferendoli — a mio avviso opportunamente — alle trattazioni di sintesi.

L'*incipit* spetta dunque all'archeologia. In due saggi paralleli, Massimiliano Valenti si occupa sia delle rico-

struzioni antiquarie del territorio di Tusculum e della controversa identificazione del sito della città romana, sia dei resti delle grandi ville romane e specificamente di età imperiale, in chiave propriamente archeologica. Nel primo (*Tusculum, cinque secoli di dibattiti, scavi e documentazioni*) si ricostruisce il percorso che ha condotto all'individuazione del sito della città antica, prendendo avvio dalle testimonianze quattrocentesche di Poggio Bracciolini e di Pio II, passando attraverso l'antiquaria cinque-seicentesca per arrivare agli scavi di Luigi Canina di cui, come segnala l'Autore, si è dato conto in una mostra tenutasi nel 2002.¹⁾ Un percorso nel quale ci si sofferma sulla genesi di erronee ipotesi topografiche, nonché sulla documentazione (necessariamente presentata in maniera selettiva), di antichi ritrovamenti, andati poi dispersi. Nel secondo (*Frascati, la città costruita sulle rovine della villa imperiale*) si discute invece il rapporto della città moderna con le preesistenze archeologiche e segnatamente con la villa che fu acquisita dalla *gens* giulio-claudia e, in seguito, incorporata nel patrimonio imperiale, come attestano i documentati riferimenti ai Flavi. I ritrovamenti epigrafici e scultorei, di cui dà conto l'Autore, permettono di seguire con chiarezza un percorso che altrimenti potrebbe risultare di non facile decifrazione.

Frascati medievale — questo il titolo del contributo di Francesco Gandolfo — affronta in poche battute la questione topografica, ovvero se lo spostamento dell'abitato da Tusculum al sito attuale abbia avuto luogo subito dopo il 1191, o se si sia trattato di un fenomeno di lunga durata e dunque sia esistito già in età alto-medievale un nucleo abitativo, preludio di quello tardomedievale e moderno. Il *Liber pontificalis* alla metà del IX secolo attesta donazioni di Leone IV e di Benedetto III a tre chiese in località «Frascata» di cui una dedicata alla Vergine. Quest'ultima potrebbe essere identificata in Santa Maria in Vivario, fabbrica che ancora oggi sorge al centro del moderno abitato, dando così credito alla seconda ipotesi. Tuttavia, come segnala l'Autore, né in questa chiesa, né nell'abitato moderno sono stati ritrovati resti databili all'Alto Medioevo. Siamo quindi al cospetto di un caso emblematico, nel quale un'autorevole testimonianza scritta trova sporadici riscontri materiali. Nell'opinione di Gandolfo tale antinomia si potrebbe sciogliere ipotizzando la presenza in età alto medievale di edifici isolati nel territorio definito «Frascata», presenze che però non costituivano un nucleo abitato. Il riadattamento di un mausoleo romano — oggi noto come torre Micara — e l'inserimento al suo interno nel 1017 della chiesa di Santa Maria in Gerusalemme potrebbero costituire elementi a sostegno di tale proposta, in un contesto nel quale si inseriscono la fondazione della vicina Abbazia di Grottaferrata (consacrata nel 1024) e, in generale, le vicende insediative dei Castelli Romani nell'XI secolo, che dunque potrebbero collocare la traumatica distruzione di Tusculum nell'alveo del più ampio processo di riconfigurazione di quel territorio.

Per quanto riguarda la costruzione della facciata, è degno di interesse sia l'accorto uso delle preesistenze (il campanile destro era stato realizzato nella prima fase dei lavori), sia le involontarie trasformazioni operate negli infelici restauri post-bellici, durante i quali, tra l'altro, come ricordano gli autori, l'esaltazione della bicromia del paramento murario accentua i valori decorativi, a scapito del gioco plastico della facciata.

Alle trasformazioni tardo-seicentesche della chiesa del Gesù è dedicato infine il contributo di Maria Celeste Cola. Preceduto da una sintetica ma informata premessa sulla storia cinquecentesca dell'edificio, il testo si concentra sul nuovo progetto della fabbrica (1694) spettante a Carlo Fontana e documentato dai disegni di Windsor, progetto che per ragioni economiche sarà abbandonato. L'inedita documentazione archivistica rinvenuta nell'Archivio dei Gesuiti (*Archivum Romanum Societatis Iesu*) di Roma permette adesso di meglio ricostruire l'epilogo della vicenda: nel 1696 i Padri ripiegano sull'architetto e confratello Gregorio Castrichini che concluderà i lavori del 1704, realizzando una chiesa a navata unica. Immediatamente prende avvio la decorazione pittorica dalla forte sottolineatura spaziale e prospettica, che ancora oggi connota l'edificio, realizzata, come è noto, da Andrea Pozzo insieme ad Antonio Colli. Agli anni Settanta del Settecento risalgono infine i restauri promossi dal cardinale Enrico Stuart nei quali intervennero Giovanni Angeloni, per le pitture e gli stucchi, e Tommaso Righi, per i due *Angeli porta lampada*, il cui riferimento allo scultore romano è ribadito nel saggio.

In conclusione, alla curatrice (e autrice) spetta il merito di avere intelligentemente costruito un volume che nelle sue diverse tappe fornisce un quadro generale, insieme alle puntualizzazioni e novità dei diversi contributi, che costituiranno un punto di riferimento per gli studi futuri.

ENRICO PARLATO

1) *Tusculum. Luigi Canina e la riscoperta di un'antica città*, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini per l'Arte, 6 ottobre – 10 novembre 2002), a cura di G. CAPPELLI, S. PASQUALI, Roma 2002.

2) L. GAVAZZA, *Frascati nel XV secolo e la ricostruzione ad opera di Paolo III*, in *Centri di fondazione e insediamenti urbani nel Lazio, XIII–XX secolo*, Roma, 2018 (*Storia dell'urbanistica*, 36), pp. 65–81. Questa ed altre indicazioni bibliografiche sono reperibili nel volume qui recensito.

3) L'epigrafe, distrutta, è trascritta in D. SEGNETTI, *Frascati nella natura, nella storia, nell'arte*, Frascati 1906, pp. 156–157.

4) Nel testo si ricorda la «Rocca Pia di Viterbo» (p. 93). Suppongo che l'autrice si volesse riferire al Castello di Tivoli fatto edificare appunto da papa Piccolomini.

5) La studiosa preannuncia (p. 108, nota 39) l'imminente pubblicazione di uno studio sui due manufatti sul *Bollettino dei Musei e delle Gallerie Pontificie*.

6) M.B. GUERRIERI BORSOI, *Greuter Matthäus*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, Roma 2002, pp. 343–345.

7) M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Roma delle delizie. I teatri dell'acqua, grotte e ninfei*, Milano 1990.

8) New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1977.619.

9) Salzburg Museum, coll. Rossacher.

10) M. FAGIOLO, *Architettura e massoneria*, Firenze 1988 (nuova ed., Roma 2006).

11) I disegni sono conservati nel Fondo Mascherino dell'Accademia di San Luca, di cui va tenuta presente la complessa questione attributiva. Naturalmente, va qui ricordato che Maurizio Ricci si occupa ormai da anni di Mascherino, come attestano i numerosi contributi pubblicati a partire dal 2012.

LETIZIA LONZI, *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese. L'altare a battenti di Santa Maria a Pieve di Cadore: scoperte e confronti tra Cadore e Zoldo*, Crocetta del Montello (TV) 2021, Grafiche Antiga, 151 pp., 105 ill.

Questo interessante volume, promosso dall'amministrazione provinciale di Belluno in collaborazione con la Soprintendenza per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso, mi offre l'occasione per tornare su ricerche che ho condotto in passato sulla scultura lignea di scuola tedesca nell'area alpina del nord-est d'Italia — le quali, come riconosce una delle autrici,¹⁾ sono servite di base anche a questa pubblicazione — e di proporre al tema nuovi spunti, riflessioni e confronti. Pure il dettagliato elenco delle opere tardogotiche di scuola tedesca ancora presenti nella provincia di Belluno che conclude qui il saggio di Letizia Lonzi è in parte frutto di quelle indagini,²⁾ giacché, agli inizi degli anni Novanta, al di fuori degli altari rimasti sostanzialmente integri³⁾ e da tempo riconosciuti come prodotti di botteghe sudtirolesi, le altre opere di scuola "oltralpina" sparse nel territorio bellunese erano ancora sconosciute.⁴⁾ Si tratta soprattutto di singole sculture, o parti di *Flügelaltäre* smembrati, come nel caso dell'altare della chiesa di Santa Fosca a Selva di Cadore, che ne costituisce sicuramente l'esempio più eclatante.⁵⁾

Veniamo dunque al libro, dedicato all'antico altare maggiore nella chiesa arcidiaconale di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore e articolato in cinque saggi, di cui due di carattere storico-archivistico e tre di carattere storico-artistico. Il bel testo storico di Giandomenico Zanderigo Rosolo, così come il contributo sui documenti relativi all'altare, a cura di Antonio Genova, risultano molto ben articolati ed esaustivi;⁶⁾ in questa sede si intende quindi focalizzare l'attenzione sui tre saggi delle storiche dell'arte Marta Mazza e Letizia Lonzi e della restauratrice Milena Dean.

Nel contributo di Marta Mazza si riscontrano le novità di maggior rilievo: la prima è il riconoscimento

uno dei grandi imprenditori dell'altare tardogotico svevo — furono assegnate quasi 600 opere, che ovviamente presentano caratteristiche formali e qualitative ben diverse fra loro, in base al periodo in cui furono realizzate (si tratta di una bottega attiva per oltre quarant'anni) e ai collaboratori di cui s'avvalse.³⁹⁾ Le sculture di Pieve sembrano quindi avvicinati alle migliori sculture della prima produzione di Weckmann, come quelle dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Bellamont, in Svevia, databili fra il 1496 e il 1499.⁴⁰⁾ Anche le opere provenienti dalla cappella della Pflēghhof del convento di Obermarchtal a Ehingen (del 1515), ora nel Dominikanermuseum di Rottweil,⁴¹⁾ mostrano una forte affinità con gli *Apostoli* di Pieve di Cadore: se si confrontano il *San Pietro* cadorino con quello di Rottweil si notano evidenti analogie nell'esecuzione dei panneggi, nel realismo delle fisionomie e persino nella decorazione dei bordi delle vesti con le lettere dell'alfabeto (figg. 3–4). Non è detto che l'autore delle sculture di Pieve sia lo stesso che ha eseguito le statue di Bellamont e di Rottweil, ma tutte queste opere sono riconducibili a uno o più intagliatori formati a Ulm negli ultimi decenni del Quattrocento e quindi attivi nella bottega di Niklaus Weckmann.⁴²⁾

Anche nella *Madonna* di Torino — che appare tuttavia la più “klockeriana” delle tre sculture di Pieve — si individuano puntuali riscontri con le opere di Weckmann: la *Madonna col Bambino* dell'altare di Talheim (1518), opera certa del maestro svevo,⁴³⁾ mostra infatti forti analogie, sia nell'esecuzione dei panneggi che nell'anatomia del Bambino, con la *Madonna d'Azeglio* di Palazzo Madama (figg. 5–6). In entrambi i casi il corpo nudo del Bambino è ben modellato,⁴⁴⁾ ma appare distante dal raffinatissimo e quasi rinascimentale *Cristo bambino* di Gregor Erhart (1500-1510) del museo di Amburgo,⁴⁵⁾ che in passato è stato avvicinato a quello della *Madonna* torinese.⁴⁶⁾

Per concludere, in questo volume emergono sicuramente importanti novità, benché sia stato all'evidenza “assemblato” in tempi di pandemia con materiali già elaborati da tempo. A maggior ragione, tuttavia, un coinvolgimento allargato a esperti nazionali e internazionali avrebbe potuto offrire più ampi spunti alla ricerca, garantendo nel contempo a quest'indagine un respiro cosmopolita più consono a questo grande maestro.⁴⁷⁾ Un atteggiamento scientificamente più aperto, insomma — come quello che aveva guidato Anna Maria Spiazzi nell'organizzare la mostra *A nord di Venezia* — avrebbe potuto rendere questa opportuna occasione di ricerca un vero e proprio *turning point* negli studi sulla scultura lignea tardogotica in area bellunese, a quasi vent'anni dalla mostra seminale del 2004. Esso resta comunque ad alimentare l'auspicio che tale azione congiunta di enti pubblici di tutela possa portare in futuro a ricomporre l'altare, almeno temporaneamente, nella sua sede originaria.

GIUSEPPINA PERUSINI

1) M. MAZZA, *Laltare a battenti della chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore: rinvenimenti, restauri, ipotesi ricostruttive, considerazioni storiche e proposte attributive*, in *Laltare a battenti di Santa Maria a Pieve di Cadore: scoperte e confronti tra Cadore e Zoldo*, a cura di L. LONZI, Belluno 2021, pp. 52–81: 53, scrive: «l'ampia scheda [sull'altare di Pieve di Cadore] compilata da Giuseppina Perusini nel 2004 in occasione della mostra bellunese *A nord di Venezia* rimane una premessa imprescindibile alla quale si farà continuo riferimento». Tale scheda fu pubblicata assieme al saggio G. PERUSINI, *Altari tedeschi dei secoli XV e XVI nell'Agordino, nello Zoldano e nel Cadore*, in *A Nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 – 22 febbraio 2005), a cura di A.M. SPIAZZI, G. GALASSO, L. MAJOLI, Cinisello Balsamo 2004, pp. 279–337.

2) In quella occasione, chi scrive si è occupata prevalentemente delle sculture, mentre le principali ricerche sui dipinti sono state condotte da Serenella Castri (si veda la bibliografia riportata più avanti, alla nota 32).

3) Come ad esempio gli altari zoldani delle chiese di Santa Maddalena a Roccapietore, San Simon di Vallada e San Tiziano a Goima, a cui vanno aggiunti quelli più tardi di Michele Parth. Si veda l'elenco stilato da Letizia Lonzi in *Aperti per le feste. Altari a battenti e arredi quattro-cinquecenteschi di gusto tedesco in provincia di Belluno: per un elenco aggiornato*, in *Laltare a battenti di Santa Maria ...*, cit. in nota 1, pp. 116–141: 122–141.

4) Iniziali tali ricerche nel 1990, assegnando a una mia studentessa, Luciana Tazzer, una tesi di laurea sulla *Scultura tedesca nel bellunese nei secoli XV e XVI* (Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere, a.a. 1990–1991). Negli anni immediatamente successivi la Tazzer pubblicò tre articoli tratti dalla sua tesi: L. TAZZER, *Scultura tedesca nel bellunese nel XV e XV secolo*, in *Arte Documento*, V, 1991, pp. 70–77; EADEM, *Quattro esempi di altari a battenti nell'Agordino tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore*, LXIII, 1992, 279, pp. 93–106; EADEM, *Gli altari a battenti di Pieve di Cadore e di Chiesa di Zoldo alto*, *ibidem*, LXIII, 1992, 281, pp. 251–262.

5) Al centro del sontuoso altare barocco di Santa Fosca è posto infatti l'intero scrigno di un piccolo altare tardogotico, che tuttavia non venne mai ricordato dalle numerose pubblicazioni dedicate a questa chiesa nel corso del Novecento; cfr. G. PERUSINI, *Il Flügelaltar di Santa Fosca a Selva di Cadore. Storia, tecniche, restauro*, in *Kunsttechnologie und Konservierung*, 2, 1996, pp. 353–367.

6) G. ZANDERIGO ROSOLO, *Latini e tedeschi sulle strade del Cadore nel Quattrocento*, in *Laltare a battenti di Santa Maria ...*, cit. in nota 1, pp. 17–51; A. GENOVA, *Il Flügelaltar di Santa Maria di Pieve di Cadore: per un regesto delle fonti documentali*, *ibidem*, pp. 107–115.

7) MAZZA, *Laltare a battenti ...*, cit. in nota 1, p. 55.

8) A. SACCO, *Forse ha nome e cognome (Ruprecht Pötsch) l'autore della pala realizzata a Pieve nel 1498 nella chiesa di Santa Maria Nascente*, in *Il Cadore*, LII, 2004, 8, p. 10.

9) Si veda la nota 1.

10) MAZZA, *Laltare a battenti ...*, cit. in nota 1, p. 77. L'altare londinese fu assegnato a Pötsch nel 1985 da Erik Egg e tale

SERGIO MARINELLI, *Storia della prospettiva significante*, Verona 2021, Colpo di fulmine Edizioni, 231 pp., 170 foto b/n.

Di recente Sergio Marinelli, dell'Università veneziana di Ca' Foscari, ha dato alle stampe un volume dedicato alla *Storia della prospettiva significante*. Un testo difficilmente sintetizzabile a parole perché non lo si può comprendere senza osservare, contestualmente, le immagini delle opere nelle quali l'Autore ha individuato — e disegnato — le direttrici prospettiche che sostengono le sue argomentazioni. Con questo libro Marinelli contesta le troppe costruzioni prospettiche in chiave esclusivamente matematica e spaziale codificate in numerosi decenni di ricerche a senso unico. Ha quindi lavorato su un ricco repertorio di illustrazioni — ben centosettanta — vagliando prevalentemente la produzione artistica del Quattro e Cinquecento (del centro e nord d'Italia) e poi, a scemare, quella dei secoli successivi, fino ai primi del Novecento.

Nella proposta dello studioso la “prospettiva significante” agisce nel dipinto come organizzatrice della narrazione e solo conseguentemente dello spazio occupato dai protagonisti. Il fuoco prospettico può non coincidere con il personaggio principale ma con un gesto particolarmente rilevante nell'economia del racconto, o con un occhio, con un oggetto, o un simbolo. L'Autore si è concentrato di volta in volta proprio sul fuoco da cui partono quelle direttrici che acquiscono il senso di un dipinto: a volte possono apparire marginali o eccentriche rispetto al soggetto, ma in realtà fungono proprio da vettori primari di senso. Marinelli ha da tempo individuato la realtà autoreferenziale della prospettiva significante e ci propone, nel denso libro in questione, una tesi stimolante, innovativa e per qualche verso anche provocatoria: atteggiamenti che si attagliano tutti alla sua indole. A sollecitare in lui questa direttrice di ricerca, poche ma significative pietre miliari: prima fra tutte gli studi di Erwin Panofsky, dai cui testi sulla prospettiva ha indubbiamente preso le mosse. Lo storico dell'arte veneto ha riflettuto intensamente sul concetto di valore simbolico dello spazio prospettico e, più in generale, di ogni spazio figurativo elaborato dal padre dell'iconologia ne *La prospettiva come forma simbolica*, del 1927. Questo testo non si affermò soltanto come fonte storico-filologica insostituibile, ma anche per la definizione della nozione di simbolicità dello spazio prospettico e, più in generale, di ogni spazio figurativo, così da offrire agli studiosi uno strumento nuovo ed efficace per la lettura e la comprensione delle opere d'arte.

A Panofsky si deve anche la prima contestualizzazione cronologica e geografica dello strumento prospettico e l'individuazione di una pluralità di esiti possibili. Infatti, pur realizzando — la prospettiva — una rappresentazione artistica attraverso regole matematicamente esatte, lo studioso ne rilevava la stretta dipendenza dall'individuo, in quanto le sue regole erano dettate dalle condizioni psicofisiche della visione che determinava, quindi, un punto di

vista soggettivo. «Così», affermava Panofsky, «la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come consolidamento e sistematizzazione del mondo esterno, sia come ampliamento della sfera dell'io».¹⁾

Per queste motivazioni gli artisti non potevano non domandarsi se la struttura prospettica del dipinto dovesse essere regolata in base alla posizione effettiva dell'osservatore (si pensi alla pittura illusionistica), oppure se toccasse allo spettatore assumere idealmente una posizione mentale corrispondente alla struttura prospettica del dipinto e, infine, in quale luogo della rappresentazione fosse più opportuno disporre il punto di vista e come dovesse essere risolta la lontananza. Le istanze dettate dal primato dell'oggettività si contrapponevano a quelle dettate dal predominio della soggettività. Marinelli ha fatto propria questa specifica analisi di Panofsky, lavorando sulla soggettività dei punti di vista interni alle opere stesse. Ha rilevato come l'occhio dell'osservatore coincida molto spesso, nel posizionamento dello spazio, con quello di uno dei personaggi raffigurati, ma non necessariamente. Ha contribuito alla messa a fuoco delle sue tesi anche il testo fondamentale di Michael Kubovy,²⁾ in cui lo psicologo americano aveva rilevato le prime,



1 – FRANCOFORTE, STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
ANDREA MANTEGNA: SAN MARCO

libro. Un esempio considerato emblematico dallo stesso autore è la tela del *San Marco* di Andrea Mantegna, del 1454, oggi allo Städelches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno (fig. 1). La mezza figura del santo è inquadrata in un arco a tutto sesto le cui direttrici si incontrano all'altezza del suo occhio destro. Il libro sacro, poggiato di costa sul lato sinistro del davanzale, così come il polso del braccio destro, amplificano con le loro traiettorie la convergenza delle direttrici nel medesimo occhio. L'osservatore viene a trovarsi all'altezza del suddetto occhio, il quale però ruota lievemente verso sinistra, con noncuranza. Un atteggiamento che conferisce distacco, nobiltà, sacralità al *San Marco* ed esalta il carattere iconico della struttura prospettica.

Per il secolo successivo mi sembra particolarmente calzante l'analisi del telerico col *Ritrovamento del corpo di San Marco* (1562–1566) di Tintoretto, ora nella Pinacoteca di Brera a Milano (fig. 2). La scena si colloca in una basilica immaginaria, coperta da una grandiosa volta a botte, per gran parte immersa nella semioscurità e animata da eccitate figurine antropomorfe che dissotterrano cadaveri alla ricerca del corpo del santo cirenaico. In primo piano, a sinistra, una figura astante, di un'altezza maggiore del naturale, quella del San Marco "angelico" che appare agli inquieti dissotterratori per fermarli col gesto imperioso del braccio sinistro, proteso in avanti verso l'alto. Il suo cadavere, infatti, è stato ritrovato e giace accanto a lui, terreo e visto di scorcio come il *Cristo morto* di Mantegna, anch'esso a Brera. Il gesto autorevole organizza tutto l'impianto spaziale della tela e, allo stesso tempo, enfatizza il senso della narrazione. Le linee di fuga convergono sul polso del braccio proteso, rafforzate dalla analoga direzione dello sguardo dell'imponente apparizione e si proiettano a raggiera sulla volta, dove si scorge un essere dai contorni luminosi: un demone appena fuoriuscito dal corpo di un posseduto. Il punto di convergenza delle direttrici viene a coincidere anche con il centro della sezione aurea del dipinto, conferendo un'accelerazione al succedersi degli eventi: la prospettiva significante organizza e conferisce potenza espressiva all'opera nel suo insieme.

Come si può comprendere da queste poche righe dedicate all'analisi della "prospettiva significante" in due dipinti, il testo di Marinelli va dunque letto contestualmente all'osservazione delle immagini, pena l'impossibilità di seguire il ragionamento dell'Autore e partecipare alla sua stimolante interpretazione.

ORietta Rossi Pinelli

1) E. PANOFKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano 1961, p. 38.

2) M. KUBOVY, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge 1986 (ed. it. *La freccia nell'occhio. Psicologia della prospettiva e arte rinascimentale*, Padova 1992).

ENZO BORSELLINO, *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano. Dipinti e sculture*, 2 voll., Roma 2017, Edizioni Efesto, I vol. 783 pp., II vol. 773 pp., 48 tavv. a colori e 367 foto in b/n.

Nell'orizzonte culturale contemporaneo è ora presente un testo molto atteso, perché era nota la ricerca durata molti anni sulla collezione Corsini di Roma, portata avanti da Enzo Borsellino, come dimostra la bibliografia dell'Autore su argomenti corsiniani pubblicata alla fine del primo volume. Si tratta di un approfondito studio in due volumi stampati nel dicembre 2017; ma per complessi ritardi burocratici e amministrativi, e successiva pandemia del 2020, sono stati messi in distribuzione soltanto nel 2021.

La collezione Corsini di Roma, sempre distinta da quella fiorentina, ha avuto una storia molto articolata che non era stata ancora scritta, nonostante la fama di molti dipinti e sculture conservati al suo interno.

A costituire il nucleo della collezione sono 606 quadri, 133 sculture e 67 mobili inventariati nel 1883, oltre ad opere (oltre 100) allora non inventariate perché considerate oggetti di arredo delle parti architettoniche del Palazzo Corsini (fig. 1) e del maestoso giardino retrostante, divenuto nel 1883 Orto Botanico dell'Università "La Sapienza" di Roma.

Scorrendo l'indice ci si accorge subito della sistematicità del lungo saggio che, seguendo un percorso cronologico, dopo una rassegna degli studi sull'argomento e un sintetico profilo storico della famiglia Corsini, cadenza le varie tappe di una vicenda a partire dagli inizi del XVII secolo fino al 1883, come già il titolo dell'opera annuncia.

È infatti la storia di una collezione privata che, dopo oltre due secoli di vita in mano di una nobile famiglia fiorentina, fu ceduta nel 1883 al Governo italiano insieme alla straordinaria raccolta di libri e manoscritti della Biblioteca Corsiniana, nate e rimaste entrambe nello stesso palazzo assegnato all'Accademia Nazionale dei Lincei.

Ottavio, Neri *senior*, Lorenzo, Neri Maria, Tommaso *senior* e Tommaso *junior* sono i membri della famiglia Corsini che più hanno contribuito tra il XVII e il XIX secolo alla formazione, allo sviluppo e alla conservazione della raccolta d'arte concentrata nel palazzo della Lungara a partire dal 1738 e visibile ai viaggiatori, agli artisti e ai cultori d'arte.

Fortunatamente l'esistenza di molti documenti a testimonianza dell'attenzione oculata per l'amministrazione dei beni, anche artistici, della famiglia, ha consentito all'Autore di reperire molti, e in parte nuovi, dati sulla storia della collezione d'arte; in particolare attraverso i numerosi inventari, 58 per l'esattezza, datati tra il 1624 e il 1922, quasi tutti trascritti nel secondo volume. Quest'ultimo costituisce una ponderosa appendice documentaria in cui sono pubblicati anche conti e ricevute relativi all'acquisto o ai restauri delle opere, insieme a corrispondenze epistolari, estratti di atti notarili o contenziosi legali che le ricordano.

zione di essere trasferita a Palazzo Barberini. Il progetto non teneva conto del fatto che i quadri Corsini sarebbero stati quasi tutti collocati nei depositi, non essendovi spazio negli ambienti del palazzo alle Quattro Fontane, e i pochi esposti confusi tra quelli degli altri fondi collezionistici acquisiti; come commenta l'Autore, si sarebbe così cancellato «un importante capitolo della storia del collezionismo artistico romano» (I vol. p. 615). Viene anche ricostruito tutto il dibattito pubblico sorto intorno al “caso Corsini” sollevato da Borsellino con una giornata di studio nel 2007 e condiviso da studiosi, esperti e da membri della società civile, che si è concluso felicemente con il mantenimento definitivo della collezione Corsini dove era nata e si era sviluppata: nel palazzo omonimo di via della Lungara. Nello stesso capitolo si analizza anche l'attuale allestimento museografico del 2009, definito “filologico” dalla allora curatrice del museo, rilevandone incongruenze e fraintendimenti nell'uso improprio degli inventari Corsini cui si è ispirato.

Il primo volume si conclude con un *Inventario ragionato delle opere Corsini*, redatto con la collaborazione di Monica Minati, che cita tutti i pezzi del Fondo Corsini e altri «oggetti d'arte non inventariati (o di cui non si è potuto verificare il numero d'inventario)» ritenuti di pertinenza dell'Accademia Nazionale dei Lincei, del Comune di Roma e dell'Orto Botanico dell'Università “La Sapienza”. Esso riporta i dati essenziali (autore, datazione, materiali e tecniche, restauri storici, bibliografia aggiornata, esistenza della scheda di catalogo OA o RA, ubicazione, provenienza, prima citazione nelle fonti edite o inedite).

La bibliografia generale, alla fine del volume, è stata curata dalla stessa Monica Minati.

Dobbiamo in conclusione essere grati a Enzo Borsellino per averci restituito una immagine a tutto tondo dei caratteri e della fisionomia di una antica raccolta d'arte privata, fortunatamente divenuta pubblica e che continuerà ad essere goduta dai visitatori nel suo luogo originario grazie all'impegno profuso da lui e da altri. Si può condividere con l'Autore l'auspicio che all'attuale allestimento, pur con le decurtazioni dovute ai depositi e prestiti esterni, sia un giorno restituito l'aspetto corrispondente non alla fase settecentesca, ma al momento della sua donazione allo Stato nel 1883.

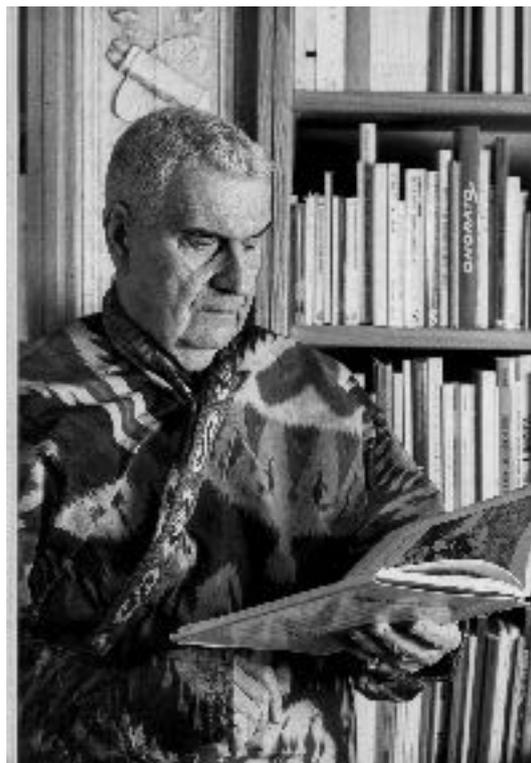
ANNA MARIA PEDROCCHI

1) La Commissione Ricognizione Patrimoniale, istituita nel 1993 dal ministro Ronchey e diretta da Giorgio de Marchis (successivamente trasformata nel Servizio Tecnico per la Ricognizione Patrimoniale), si occupava della catalogazione delle opere dei musei statali date in prestito alle sedi di rappresentanza italiane ed estere. Si veda in proposito *Dalle collezioni all'arredo. Opere dei musei negli uffici e nelle sedi di rappresentanza dello Stato. La ricostituzione delle collezioni*, catalogo della mostra (Roma, Complesso monumentale del San Michele, 8 aprile – 11 maggio 1997), a cura di G. PEZZINI BERNINI, Roma 1997.

Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri, a cura di ANDREA BACCHI, DANIELE BENATI, MAURO NATALE, Cinisello Balsamo (MI) – Bologna 2021, Silvana Editoriale – Fondazione Federico Zeri (*Nuovi diari di lavoro*, 9), 463 pp., 290 ill. b/n.

Il centenario della nascita di Federico Zeri (1921–1998) (fig. 1) è stato celebrato in Italia da iniziative diverse (mostre, conferenze, pubblicazioni) sovrintese da un comitato nazionale istituito all'uopo dal Ministero della cultura, composto da storici dell'arte e funzionari dei musei a cui lo studioso fu più legato. A queste si è affiancata l'edizione del volume che qui si presenta,¹⁾ nel quale sono raccolti i contributi di un seminario dedicato a Zeri nel 2018 della serie intitolata *Il mestiere del conoscitore*, con la quale da diversi anni, proprio nella scia del suo lavoro, la Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna, invita a lavorare sul metodo e sulla storia della *connoisseurship*.

In questo caso l'oggetto dell'indagine era la sua stessa opera e, come nell'occasione precedente dedicata a Roberto Longhi, i curatori — qui Andrea Bacchi, Daniele Benati, Mauro Natale — hanno chiesto ad alcuni studiosi, scelti per essersi cimentati su argomenti che erano stati oggetto delle ricerche di Zeri, di tornare a fare i conti con lui.²⁾ Il risultato è vario: le nuove proposte su alcuni degli innumerevoli problemi, straordinariamente diversi, che lo interessavano, sono accompagnate da un più vasto interrogarsi sui



1 – FEDERICO ZERI NELLA SUA CASA DI MENTANA

della decorazione della cappella di San Giovanni a Carbonara in più ampio contesto storiografico e critico, quale episodio centrale della storia della cultura artistica e della storia sociale e politica della Napoli della metà del Quattrocento; nel caso dello Scacco, partendo dal lavoro di Zeri e mettendolo in dialogo con quello di altri studiosi, la piena rilettura del percorso del pittore fino all'affaccio su esempi della cultura artistica meridionale del primo Cinquecento aggiornati su Pedro Fernández.

Terzo caso: la scoperta delle *Stagioni* Aldobrandini che ha cambiato il modo di intendere i rapporti tra Gian Lorenzo Bernini e suo padre Pietro, ovvero il passaggio dalla Maniera al Barocco nella storia della scultura, resa nota da Zeri solo in un articolo di giornale, viene riconsiderata da Andrea Bacchi sullo sfondo della storia degli studi berniniani del Novecento, ricomponendo lo sviluppo delle ricerche dello studioso su Pietro Bernini, teatro di un «rapporto quasi osmotico fra studio, lavoro nel mercato e passione collezionistica»,³² e su Gian Lorenzo stesso attorno al *Fauno molestato da putti* oggi al Metropolitan, fino alla scoperta (per Bacchi una conferma di essere sulla strada giusta) del punto interrogativo apposto da Zeri accanto alla parola «Bernini» sul retro di una fotografia della *Capra Amaltea*, esempio supremo di laconicità eloquente.

Mi sono soffermata su questi tre casi perché penso che ne emerga con evidenza quanto radicalmente si sia trasformato il quadro rispetto al contesto descritto da Panofsky, e quanto dunque non abbia senso oggi porsi il problema nei termini in cui lui lo aveva posto. La frase appena citata sul «conoscitore storico dell'arte laconico, e lo storico dell'arte un conoscitore loquace» figura in un saggio intitolato *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, pubblicato da Panofsky a Princeton nel 1940. Il luogo e la data servono a capire le implicazioni del saggio, fin dal titolo: come in Inghilterra, così negli Stati Uniti, l'accoglienza degli storici dell'arte europei perseguitati dal Nazismo ha significato uno straordinario rafforzamento della disciplina, ma ha anche posto il problema di giustificare la presenza nell'accademia. È questo il contesto in cui dobbiamo leggere la frase di Panofsky, che echeggiava una distinzione, consolidata nell'Europa del primo Novecento, tra chi attribuiva, magari per il mercato, e chi interpretava, magari dalle cattedre universitarie. È una distinzione che mi pare non abbia oggi più alcun fondamento: il quadro è cambiato e i problemi sono altri. Oggi non credo vi sia nessuno disposto a riporre troppa fiducia in uno storico dell'arte che non fosse in qualche momento anche conoscitore; e invece daremmo tutti ascolto a un conoscitore che per tradizionale laconicità non si disponesse a fare grandi conti con la storia dell'arte. Lamentiamo quotidianamente l'abisso in cui sta scivolando una disciplina in cui il mestiere del conoscitore è dimenticato, frainteso, aspramente disprezzato. Ma dobbiamo chiederci che ne è dello storico dell'arte che il conoscitore di oggi è così restio a diventare.

«Prima conoscitori, poi storici». Abbiamo fatto tesoro di questo motto, ed è stato il nostro bene. Ma ora è tempo di abbandonare il presupposto sequenziale dell'assunto. Conoscitori e storici: conoscitori perché storici e storici perché conoscitori, in concomitanza. È quello che sono tutti gli autori di questo bel libro, al di là delle definizioni che vogliamo dare, e per fortuna lo sanno i loro allievi e i loro collaboratori. Cosa manca? Tante cose; e intanto per parte nostra che ci si assuma fino in fondo, prima di andarcene, la responsabilità pubblica, culturale e politica di una interpretazione critica e storiografica fondata sul metodo del conoscitore, in altre parole la filologia dello storico dell'arte.

SILVIA GINZBURG

1) Si pubblica qui l'intervento dal titolo *Eredità di Federico Zeri* pronunciato in occasione della giornata *Anno Zeri. Centenario della nascita di Federico Zeri (1921-1998)*, svoltasi a Bologna presso la Fondazione Federico Zeri il 23 settembre 2021.

2) Precedente diretto dell'iniziativa la raccolta di ricerche che prendeva spunto dai materiali della fototeca dello studioso: *Federico Zeri. Lavori in corso*, a cura di A. BACCHI, D. BENATI, A. GALLI, M. NATALE, Bologna 2019 (*Nuovi diari di lavoro*, 7), recensito su questa rivista da M. Ceriana nel precedente fascicolo (n. 47-48).

3) *ARTchives*, censimento dei fondi pubblici e privati degli archivi degli storici dell'arte (<http://artchives.fondazionezeri.unibo.it>), costituito da un consorzio di istituzioni (Fondazione Federico Zeri, Bibliotheca Hertziana, Fondazione Roberto Longhi di Firenze, Getty Research Institute, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Sapienza Università di Roma, Scuola Normale Superiore di Pisa, Università di Roma Tre).

4) A. DE MARCHI, *Filologia ricostruttiva. La sfida scientifica e divulgativa di Federico Zeri verso il 1960, fra storiografia italiana e anglosassone*, pp. 45-81.

5) M. COLLARETA, *Parole e cose. Considerazioni su Federico Zeri scrittore*, pp. 13-21: 20.

6) F. ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milano 1987.

7) DE MARCHI, *Filologia ricostruttiva ...*, cit. in nota 4, p. 54.

8) P. TOSINI, *Pittura e Controriforma: il contributo di Federico Zeri alla ricostruzione della tarda Maniera romana*, pp. 317-339.

9) F. ZERI, *Lettere alla casa editrice*, a cura di A. OTTANI CAVINA, Torino 2008, p. 22 (si vedano la lettera di F. Zeri a G. Bollati del 7 giugno 1957 e quella di Bollati a Zeri citata alla nota 1 dell'epistolario).

10) Firenze, Archivio della Fondazione Roberto Longhi, Corrispondenza Federico Zeri, 14 agosto 1951, in *Federico Zeri - Roberto Longhi. Lettere (1946-1965)*, a cura di M. NATALE, 2021, pp. 359-380: 359, n. 171.

11) F. ZERI, *Orto aperto*, Milano 1990, p. 165.

12) DE MARCHI, *Filologia ricostruttiva...*, cit. in nota 4, pp. 54-55.

Abstracts

SABRINA MUTINO

*From Monte Torretta to Monte Solario.
A few considerations on the so called "Tomba A" from Pietragalla (Potenza)*

This paper analyses the pottery and metal finds, always thought to have come from a burial context, the Pietragalla (Potenza) "Tomba A". The site is documented as a mid-fourth century BCE fortified settlement. It was investigated in the 1960s, but it is the excavations and preventive archaeology over the past decade that have brought to light traces of the settlement. These date between the mid eighth and early fifth centuries, with signs of a territorial organisation immediately prior to the construction of the town walls, from the mid fifth century. The archaeological record for this period mainly consists of dumps from the earlier settlement and, probably, intentional deposits of material with a sacrificial nature. The diversity of the finds from "Tomba A" indicates that they came from a site with a complex stratigraphy. By comparing archive data with the Soprintendenza's archaeological record it has been possible to identify a likely location for the so called "grave", in an area where finds of a similar chronology were discovered.

SIMONE MARTINI'S POLYPTYCH IN PISA'S MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO

ANDREA DE MARCHI

The heritage of Duccio's Maestà in the Pisan polyptych of Simone Martini

Simone Martini's seven panelled polyptych was painted between 1319 and 1320 for the High Altar of the Dominican Church of Santa Caterina in Pisa, and is now housed in Pisa's Museo Nazionale di San Matteo. Its restoration provided a chance to study its revolutionary composition in a new light, concentrating on its structural articulation and plaster cast reliefs. The centrepiece represents the Saints and a Madonna with Child. The figures being represented with two thirds of their bodies emerging from the work are actually a solution arrived at while it was being produced, adapted from the more canonical half bust production that the polyptych was designed for. The placement of horizontal planks over vertical ones on the back of the panel of the Saints on the upper order, as well as for the Prophets on the cusps, echoes a similar solution to one Duccio used for his Maestà in Siena Cathedral. This set a fundamental precedent for Simone Martini's Pisan work. The distribution of the Saints in the various compartments and their positioning is also discussed, working from intentional similarities.

CATERINA BAY – MARIA FALCONE

From its dismemberment to being put together again. The polyptych for the Church of Santa Caterina of Simone Martini, its material, museographical and critical coverage

This paper assesses the mix of material, museographical and critical coverage of Simone Martini's polyptych for the High Altar of the Church of Santa Caterina d'Alessandria in Pisa. This goes from its dismantlement to gradual reassembly over time, concluding in Antonino Caleca's hypothetical reconstruction, which he put forward between 1971 and 1977. Said hypothesis was definitively confirmed following the 2015 restoration of the piece. Documents from the Dominican monastery archives, some as yet unpublished, have been analysed. These have been compared with the sixteenth century Annales. New information came to light over the work being removed from where it had originally been placed in around 1550. This was as part of renovation work

on the church presbytery. Its removal meant that the polyptych was dismantled. The move was fortuitous, given that local chronicles of the time report that on the night of October 31, November 1, 1650, the High Altar was devastated by fire. Ernst Förster and Ettore Romagnoli, along with Johannes Gaye, were the first to recognise the artist's signature on the central panel in 1835. At the time the various pieces of the Sieneese maestro's polyptych were divided between the Santa Caterina Seminary and Pisa's Accademia di Belle Arti. In spite of the encouragement of many, and various attempts to put the pieces back together, over a century went past before it took place. The pieces came together for the 1946 Exhibition of Pisan Sculpture from the 1300s. The exhibition took place in what was to become the Museo Nazionale di San Matteo in 1949. Further reconstructions were to follow, documented in photographs, climaxing in Caleca's hypothesis, mentioned above. This wasn't immediately taken on board by the critics, but has since been verified by technical diagnosis during the recent restoration.

PIERLUIGI NIERI

*Restoration of the Simone Martini polyptych: confirmations and new evidence
from recent diagnosis and analysis of the technical matter on hand*

A long time passed between the single panels of the Santa Caterina polyptych being dismantled and then put back together. This has conditioned the material history of the work. All the diversities between the state of the various panels, thanks to them being subjected to differing treatments over the years, clearly came to light. The order in which the panels were originally displayed was also an open ended issue. Apart from resolving any problems with their conservation, their restoration returned the panels to a homogenous appearance. The investigation also provided a chance to acquire new evidence over the original structure of the polyptych. The new proof confirms the hypothetical reconstruction put forward by Antonio Caleca in the 1970s. Analysis of the wood grain and identification of the position of the wooden breaker boards confirm the positions of the panels in the predella. The arrangement of the nails in the crossbeams and the holes once filled by wooden plugs provide evidence for the position of the various panels. An in depth analysis of the structure from a purely technical point of view brought new evidence to light as to its construction, as well as various modifications that it underwent while work was in progress. X-ray photos have revealed that each panel is made up of well more than one board. The central panel had three further panels nailed to it, to create a staggered effect. We believe that four further wooden elements were added to each panel while work was in process. This was to leave them taller, meaning that the Saints could be depicted with three quarters of their body, as opposed to only their bust. Infrared reflectography revealed further information over how the piece was painted, and the techniques used, bringing to light certain second thoughts of the craftsman during its creation.

GIANNI PAPI

*The true ownership of the altarpiece now returned to the Church of San Severino
from the Pinacoteca di Brera collection: new thoughts on Baccio Ciarpi*

This paper intends to definitively assign the altarpiece Madonna with Child, with Saints Roch and Severinus to the hand of Baccio Ciarpi. Until now it was tended to be believed a work of Cristoforo Roncalli. The painting has been in the news recently following its return to its original position over the altar of the Church of San Rocco, in Sanseverino Marche. For over two centuries it had been on display in the Church of Santo Stefano in Osnago, as part of the Pinacoteca di Brera collection. Along with many other artistic treasures from the Marches, the altarpiece was taken to Milan on the orders of Napoleon. This followed the annexation of the region to the Kingdom of Italy, in 1808. Placing the work back in Baccio Ciarpi's catalogue gives a chance to reflect over the important time the artist spent in 1620s Rome. That was when Pietro da Cortona, still a novice, thanks to his contact with Ciarpi, was able to develop his own, personal, artistic language.

DANIELA DEL PESCO

Palazzo Ardinghelli in L'Aquila: three earthquakes (1703, 1915, 2009) and a Baroque building site

This paper aims to piece together the phases of the construction of Palazzo Ardinghelli–Franchi–Cappelli in L'Aquila. The building was badly damaged in the 2009 earthquake. Following an impressive restoration project it is soon to become a satellite of the MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo), Rome's gallery for twenty first century art.

The townhouse has been described as “the best fully Baroque example of domestic architecture in L'Aquila”. This is in spite of the fact that parts of the complex date back to the 1400s.

The “1600s” part of the building actually dates to between 1732 and 1742, following a 1703 earthquake. Various extensions were built after the 1915 Marsica earthquake. Written and drawn papers documenting these changes are housed in Rome's Archivio Centrale dello Stato. They give a thorough insight into the thinking behind the architect Riccardo Biolchi's 1928 projects. It was his the idea of a “Baroque” facade, only to be finally completed in the 1950s.

Various comparisons between some of the elements present in the 1700s wing of Palazzo Ardinghelli hint to an architectural language born of a style that had matured in the Rome of the time. A variety of solutions were adopted, fruit of various maestros, interchangeable amongst themselves. It was thanks to their presence in L'Aquila at the time that this was possible.

CESARE CROVA

Silvio Radiconcini. From a house for restoration to an organic architecture

Between the 1930s and 1940s Silvio Radiconcini was one of the exponents of contemporary architecture. He worked alongside some of the most famous architectural figures of the time, principally Bruno Zevi, putting down the grassroots of a new figurative expression for modern Italian architecture. This new movement found its place in the Movimento Organico, with Radiconcini as one of its most important supporters.

This paper looks into Radiconcini as a person, a side little touched on in previous journals, by looking at what he hoped to project, using recently uncovered family archives. His very first professional projects already revealed his interest in the new “organic” architecture. This can be seen in both his project for the Istituto Centrale del Restauro in Rome and his contributions to editions of Metron, a monthly architectural magazine. Bruno Zevi was later to put down in words the concepts behind the movement. Between the 1940s and 1950s, Radiconcini's tendency towards a form of architecture closer to human dimensions, as opposed to the monumentalism of rationalist architecture, led him, alongside Luigi Piccinato and Bruno Zevi himself, to design three important townhouses and the Ridotto of the Teatro Eliseo.

Between the 1950s and '60s he added to and matured his architectural experience abroad, in the United States, India and Madagascar. In particular he collaborated on the Bhaba Atomic Research Centre in Trombay, a suburb of Mumbai, then Bombay, as well as other projects throughout India. Another major project was his 1965 involvement in the design of the Hospital Principal de Tananarive–Ampelofiloha in Madagascar; followed by plans for its paediatric department in 1970, which remained on paper and nothing more.

His intense activity led Bruno Zevi to consider him an authentic architect, not just a “builder”.

LUIGI TODISCO

Short notes about reused Roman lions in Muro Lucano

The paper focuses on three limestone lion statues and a circular altar. They are placed at the sides of the front portal and at the back end of the mediaeval Church of Santa Maria delle Grazie, in località Capodigiano, about two kilometres from the town of Muro Lucano, near Potenza. These pieces, previously unpublished, can be added to the long list of well documented Roman funerary stone sculptures.

SABRINA MUTINO: sabrina.mutino@beniculturali.it
ANDREA DE MARCHI: andrea.demarchi@unifi.it
CATERINA BAY: caterina.bay@beniculturali.it
MARIA FALCONE: maria.falcone@beniculturali.it
PIERLUIGI NIERI: pierluigi.nieri@beniculturali.it
GIANNI PAPI: giannipapa50@gmail.com
DANIELA DEL PESCO: d.delpesco@gmail.com
CESARE GROVA: cesare.crova@beniculturali.it
LUIGI TODISCO: luigitodisco@gmail.com
FRANCESCO GANDOLFO: gandolfo@lettere.uniroma2.it
ENRICO PARLATO: parlato@unitus.it
GIUSEPPINA PERUSINI: giuseppina.perusini@uniud.it
ORietta ROSSI PINELLI: orietta.rossipinelli@gmail.com
ANNA MARIA PEDROCCHI: ampedrocchi@gmail.com
SILVIA GINZBURG: silvia.ginzburg@uniroma3.it



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 2009-2020

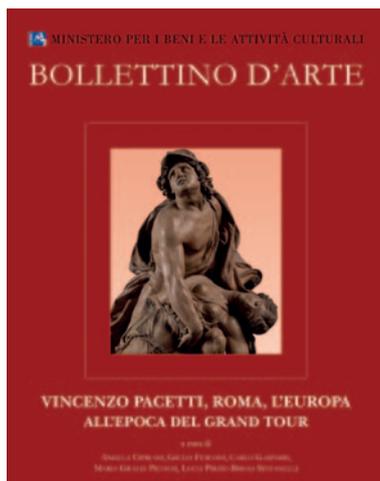


Volumi Speciali

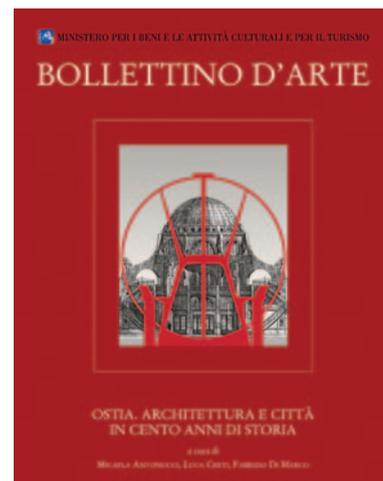
già pubblicati



**PALAZZI DEL CINQUECENTO
A ROMA**
a cura di
C. CONFORTI e G. SAPORI



**VINCENZO PACETTI, ROMA, L'EUROPA
ALL'EPOCA DEL GRAND TOUR**
a cura di
A. CIPRIANI, G. FUSCONI, C. GASPARRI,
M.G. PICOZZI, L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI



**OSTIA. ARCHITETTURA E CITTÀ
IN CENTO ANNI DI STORIA**
a cura di
M. ANTONUCCI, L. CRETÌ, F. DI MARCO

Un fascicolo: €40,00 per i privati €60,00 per le istituzioni

Per gli abbonamenti rivolgersi a «L'Erma» di Bretschneider, Via Marianna Dionigi, 57 - 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), 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 2021
da «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER,
tipografia CSC Grafica s.r.l. via A. Meucci, 28
00012 - Guidonia - Roma