



MINISTERO DELLA CULTURA

# BOLLETTINO D'ARTE



50



---

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* 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](mailto:bollettinodarte@cultura.gov.it)  
*sito web*: [www.bollettinodarte.beniculturali.it](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it)

Stampa e diffusione  
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER  
Via Marianna Dionigi, 57 – 00193 ROMA  
tel. 06 6874127  
*sito web*: [www.lerma.it](http://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:*

ABU DHABI, MUSÉE DU LOUVRE – ANNIBALE O AGOSTINO CARRACCI: RITRATTO DI DONNA AFRICANA CON OROLOGIO (PARTICOLARE)  
(© Department of Culture and Tourism – Abu Dhabi / Photo Ismail Noor – Seeing Things)

---

---

# BOLLETTINO D'ARTE

FONDATO NEL 1907

---

MINISTERO DELLA CULTURA

---

---

# 50

APRILE-GIUGNO  
2021

ANNO CVI  
SERIE VII

## SOMMARIO

ANGELO BOTTINI, <i>Metaponto e gli Italici: i marmi di Garaguso</i>	1
COSTANTINO CECCANTI, <i>Giambologna architetto</i>	15
BARBARA AGOSTI, <i>Su un possibile soggiorno di Federico Barocci nella Roma di papa Gregorio XIII</i>	45
LUCA BARONI, <i>Federico Barocci in Portogallo (con un ricordo di Rudolf Heinrich Krommes)</i>	51
ANTONELLA PAMPALONE, <i>Il contratto del 1615 di Giovanni Lanfranco per la pala di Leonessa e precisazioni su un dipinto da restituire a Francesco Cozza</i>	71
FRANCESCO GATTA, <i>Da Roma all'Europa: novità sui paesaggi di Domenichino e Giovanni Battista Viola nel pontificato Ludovisi e una sorpresa per Carlo Maratti pittore e collezionista</i>	87
IN BREVE	
GIUSEPPE PORZIO, <i>Alle origini del naturalismo meridionale. Un contributo per Loys Croys e gli esordi di Carlo Sellitto</i>	119
LIBRI	
GIOVANNI CARBONARA, recensione a M.A. CRIPPA, <i>Gaudí. La Sagrada Família. Sfide di un cantiere in corso d'opera</i> , Milano 2022	125
Abstracts	131
Contatti degli Autori	133

*Errata corrige*

A causa di un disguido tecnico non è stato menzionato, nel precedente fascicolo n. 49, il Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco © Comune di Milano (collocazione: RI 12423–12424, 12432–12433 e 12435) proprietario delle foto Alinari riprodotte nel saggio di Caterina Bay e Maria Falcone (*figg.* 7–10 e 12).

---

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](https://www.dainst.org/documents/10180/70593/02_Abbreviations+for+Journals_quer.pdf/a82958d5-e5e9-4696-8e1b-c53b5954f52a)

METAPONTO E GLI ITALICI: I MARMI DI GARAGUSO

Il libro di Jean-Marc Moret *I marmi di Garaguso. Vittorio Di Cicco e l'imbroglio della loro scoperta*,<sup>1)</sup> ha brillantemente ricostruito le intricate e piuttosto bizzarre vicende (incentrate sulla vera data di rinvenimento) della scoperta del “tempietto” e della “dea”, nel contesto della ricerca archeologica nella prima metà del ‘900 in Basilicata;<sup>2)</sup> la stessa parola imbroglio, col suo sottinteso richiamo all’“opera buffa”, allude più a una messa in scena che a un reato.

Ne è conseguita una breve ripresa degli scavi, ma non uno studio più approfondito del luogo di culto in quanto tale e soprattutto delle due sculture, una volta ancora più citate e riprodotte che studiate. Le pagine che seguono intendono fornire un contributo in proposito.<sup>3)</sup>

IL SITO E IL RITROVAMENTO

Il rinvenimento, tanto importante quanto sfortunatamente prematuro, ebbe luogo durante la primavera del 1916 nella Vigna Manzi della località Filera di Garaguso, un piccolo centro collinare in provincia di Matera, ubicato a poco più di cinquanta km dalla costa ionica, entrato nella letteratura archeologica in virtù della presenza sia di un insediamento di cultura enotria,<sup>4)</sup> cui si riferiscono i corredi tombali databili fra VI e V secolo a.C. editi di recente,<sup>5)</sup> che di almeno due distinte aree culturali. Ubicate nelle contrade Grotta delle Fontanelle e appunto Filera,<sup>6)</sup> sono frequentate in epoca precedente il IV secolo a.C., a differenza di quanto avvenuto in tutto il territorio indigeno circostante, con la sola eccezione del santuario



1 – PIANTA DELLA BASILICATA CON I PRINCIPALI SITI ARCHEOLOGICI IN EVIDENZA  
(elaborazione grafica di Bhagya Weerasinghe)

## GIAMBOLOGNA ARCHITETTO

Jean de Boulogne (1529–1608) è considerato pressoché in maniera unanime come il maggiore scultore del tardo Rinascimento (figg. 1–2). Era ancora giovane quando la sua fama superò i ristretti confini toscani e raggiunse i grandi centri europei; parimenti, già negli anni Settanta del Cinquecento, ebbe inizio la sua attività di architetto. A partire almeno dagli anni Ottanta, dato il successo che le sue fabbriche incontravano, la bottega fu sempre più impegnata in opere di architettura, tanto da poter affermare, che si trovò a essere, dopo quella di Bernardo Buontalenti (1531–1608), il maggiore dei centri di progettazione nella Firenze della sua epoca. Ben presto Giambologna e i suoi collaboratori elaborarono un linguaggio che venne adottato e declinato per essere impiegato in chiese, palazzi nobiliari e ville suburbane. Si trattava di un codice insieme lineare e solenne, permeato dai dettami della Contro-riforma e, al contempo, vicino a quello più estroso del Buontalenti e direttamente discendente dalle esperienze ammannatiane e vasariane.

Oggi, a quattro secoli di distanza, possiamo asserire che lo scarso interesse riscosso presso la critica è dovuto, essenzialmente, all'ombra che l'attività di scultore ha gettato sul resto del suo lavoro, il quale, tuttavia, rimane uno dei più significativi del capoluogo toscano al crepuscolo del Rinascimento.

Giambologna, con molta probabilità, arrivò a Firenze nel 1552 e poco tempo dopo avviava stretti rapporti col nobile uomo Bernardo Vecchiotti, destinato a diventare il suo primo mecenate. Le commissioni scultoree non tardarono ad arrivare e negli anni Settanta — divenuto ormai il più importante scultore di Firenze, conosciuto e stimato anche a livello europeo — si accostò per la prima volta all'architettura<sup>1)</sup> su commissione del suo influente protettore; per quest'ultimo, oltre a ristrutturare la villa di campagna a sud di Firenze, realizzò numerosi manufatti nella zona circostante. Questo impegno non si rivelò, tuttavia, un caso isolato: l'attività di architetto fu esercitata da Jean de Boulogne fino agli ultimi anni della sua vita. Se inizialmente egli realizzò, in particolare, ornamenti per parchi, giardini e cappelle gentilizie, dove l'architettura finiva per essere una preziosa cornice ad ancora più preziose opere di scultura, con gli anni Ottanta, Giambologna e i membri della sua bottega — primo tra tutti Jacopo Piccardi — cominciarono a cimentarsi in imprese più complesse e di scala maggiore, tra cui spicca il progetto per la facciata di Santa Maria del Fiore che, se realizzato, avrebbe inserito l'artista fiammingo nel ristretto e prestigioso novero di architetti che potevano legare il loro nome alla realizzazione del Duomo di Firenze.



1 – FIRENZE, CHIESA DELLA SANTISSIMA ANNUNZIATA  
CAPPELLA DELLA MADONNA DEL SOCCORSO, STEMMA  
DELLA FAMIGLIA DE BOULLONGNE (O DE BOULOGNE)

(foto dell'Autore)

2 – ELEMENTI DELLO STEMMA DEL GIAMBOLOGNA

Dall'alto: l'emblema dell'Ordine di Cristo (a), il Leone di  
Fiandra (b) e l'insegna della città di Boulogne-sur-Mer  
luogo di origine della famiglia (c).

(foto ed elaborazione grafica dell'Autore)

È possibile dunque affermare che, se nell'arte di Giambologna il ruolo dell'architettura rimase spesso in secondo piano rispetto a quello della scultura, tuttavia esso crebbe progressivamente fino a occupare una posizione rilevante nella sua attività. Al momento del suo esordio fiorentino, nel 1571, i riferimenti fondamentali sembrano essere tre: il Michelangelo delle opere laurenziane, il Vasari degli Uffizi e l'Ammannati. Col passare degli anni, ciononostante, è possibile assistere ad alcuni cambiamenti sostanziali nel suo stile architettonico, dovuti all'influenza di architetti a lui coetanei, a partire da Giovanni Antonio Dosio e Bernardo Buontalenti.

Le cappelle Grimaldi e Salviati, per esempio, hanno un aspetto memore sia delle opere di architettura sacra dell'Ammannati che di quelle laurenziane di Michelangelo, prima tra tutte la Sagrestia Nuova. Tut-

SU UN POSSIBILE SOGGIORNO DI FEDERICO BAROCCI  
NELLA ROMA DI PAPA GREGORIO XIII

Il disegno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 18227F (mm 156 × 129) presenta sul *recto* schematici schizzi a penna, per un Trasporto di Cristo al sepolcro esplorato con duplice orientamento. Tali schizzi sono stati ricondotti nel 1913 da Filippo Di Pietro alla preparazione della pala che la Confraternita della Croce e Sacramento di Senigallia prospettava di affidare a Federico Barocci al principio di febbraio 1578, formalizzando la commissione il 2 luglio 1579 e ottenendo il dipinto (*fig. 1*) nel giugno 1582.<sup>1)</sup>

Questo foglio (*fig. 2a*), accettato stabilmente e con poche eccezioni come autografo del pittore urbinato, condivide con altri materiali grafici legati al processo ideativo della pala per Senigallia la sperimentazione di due possibili sensi di lettura della scena, dettata dalla ricerca della soluzione più appropriata per il formato fortemente verticalizzato della tela (cm 295 × 187) destinata alla chiesa di Santa Croce.<sup>2)</sup> Il foglio fiorentino è stato infatti individuato dalla critica come un pensiero molto embrionale per quest'opera, prossimo all'abbozzo a matita rossa del Kupferstichkabinett di Berlino, inv. KdZ 20445 *verso*, dove è tratteggiata la centinatura della pala e la composizione è concepita ancora con una direzione opposta a quella che avrebbe assunto nel dipinto.<sup>3)</sup>

Sul *verso* del foglio degli Uffizi (*fig. 2b*) ci sono appunti che non sono mai stati trascritti e che il confronto con altre testimonianze della grafia di Barocci rende plausibile ritenere di sua mano.<sup>4)</sup> È altresì presumibile che i rapidi schizzi per il Trasporto di Cristo siano stati tracciati sul lato ancora pulito di una carta utilizzata in precedenza per stendere un sommario promemoria, e non viceversa: le scritte appaiono troncate lungo il margine sinistro, e deve quindi trattarsi di un frammento di un foglio in origine di dimensioni maggiori, poi tagliato.

Queste note vergate con scrittura frettolosa sono, con molta pazienza, leggibili (*fig. 2c*).

Gli appunti fanno ad evidenza riferimento ai soggetti di alcuni degli affreschi del ciclo della Sala Regia in Vaticano e sono con ogni probabilità esito di un sopralluogo dell'estensore, Federico Barocci, trovatosi alle prese con la decifrazione, non sempre piana, degli episodi storici e allegorici che vi sono rappresentati a celebrare la sottomissione del potere temporale alla Chiesa. La superficie del *verso* è ripartita con segni di penna in tre sezioni che includono le scritte e che sembrano delineare l'articolazione di pareti.

«La uscita del Re», segnalata in alto a sinistra, è verosimilmente l'affresco eseguito da Girolamo Siciolante sopra la porta della parete ovest che conduce alla Cappella Sistina, con la *Donazione di Pipino alla Chiesa del territorio ceduto da Astolfo re dei Longobardi*, dove il re franco è rappresentato mentre incede trionfale, in esterno, tra la folla: è uno dei brani del ciclo commissionati al tempo di papa Pio IV (1565), che aveva fatto ripartire il cantiere decorativo della sala dopo la lunga interruzione seguita alla morte di Paolo III, sotto il cui pontifica-



1 – SENIGALLIA, CHIESA DI SANTA CROCE  
FEDERICO BAROCCI: SEPOLTURA DI CRISTO  
(foto Archivio dell'Autrice)

FEDERICO BAROCCI IN PORTOGALLO  
(CON UN RICORDO DI RUDOLF HEINRICH KROMMES)

*Dem oberflächlichen Betrachter allerdings werden sie  
ihre Reize gar nicht enthüllen.*  
RUDOLF H. KROMMES, 1912

Questo articolo ripercorre le vicende di due documenti manoscritti conservati all'interno di un volume miscelaneo oggi custodito presso l'Archivio di Stato di Firenze (figg. 1-2).<sup>1)</sup> Il primo dei due fu pubblicato nel 1912 dal giovane studioso tedesco Rudolf Heinrich Krommes in appendice a uno dei primi studi dedicati all'artista urbinato Federico Barocci (1533-1612).<sup>2)</sup> Esso riportava l'estratto di una lettera vergata da un personaggio a noi sconosciuto (*Memoriale*) e un disegno (in realtà una scala di conversione tra palmo spagnolo e piede italiano) di mano dell'architetto Filippo Terzi. I fogli, un tempo uniti, erano entrambi redatti in italiano e indirizzati a Giulio Veterani, segretario e consigliere del duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere (fig. 1a-b). L'anonimo autore annotava, per conto di un imprecisato committente iberico, una serie di richieste da trasmettere a Barocci circa l'esecuzione di una pala d'altare raffigurante una *Crocifissione con i dolenti*, specificandone dimensioni, proporzioni, contenuti e — dettaglio quanto mai insolito — stile e qualità della pittura.

La fonte, accuratamente analizzata da Krommes, venne ricollegata nel 1935 da Guido Battelli, studioso di storia portoghese, alla lettera che inizialmente l'accompagnava ma di cui si era perso il ricordo, perché conservata in un punto differente all'interno della stessa filza archivistica (fig. 2).<sup>3)</sup>

Pur essendo rimasto senza seguito, l'episodio costituisce un punto d'osservazione privilegiato sui rapporti politici e artistici tra Urbino e la Spagna nel tardo Cinquecento, così come sui complessi meccanismi diplomatici che accompagnavano la commissione di un'opera a Federico Barocci.

*Rapporti tra Urbino e il Portogallo verso il 1580*

L'autore della missiva e del modello grafico, l'architetto Filippo Terzi (circa 1520-1597), fu una figura di spicco nei rapporti tra Urbino e la penisola iberica durante l'ultimo quarto del Cinquecento.<sup>4)</sup> Di origini bolognesi, si era trasferito a Pesaro in gioventù — Francesco Maria II parlerà di lui come di qualcuno «ch'è stato creato in questa casa»<sup>5)</sup> — affiancandosi e poi subentrando a

Bartolomeo Genga (1518-1558) come architetto ducale. Nel 1574, la morte del duca Guidubaldo II e una serie di problemi familiari lo costrinsero a partire prima per Roma e, dal dicembre del 1576, per il Portogallo, chiamato dal giovane sovrano Dom Sebastião I a rivestire il prestigioso incarico di *mestre de fortificações*. Il 4 agosto 1578 Filippo partecipò come *sitiador do campo* alla battaglia di Alcazarquivir, nell'attuale Marocco, che costò la vita al suo signore e dove venne fatto prigioniero.<sup>6)</sup> Riscattato dal successore di Dom Sebastião, il cardinale Enrico, alla morte senza eredi di quest'ultimo (il 31 gennaio 1580) giocò un ruolo cruciale nel favorire l'annessione del Portogallo al reame spagnolo, fornendo al duca d'Alba la descrizione delle quattro principali fortificazioni che proteggevano Lisbona. Pochi mesi dopo, nel giugno 1580, Terzi era già alle dipendenze del nuovo sovrano Filippo II (Filippo I di Portogallo), inaugurando una brillante carriera che culminò nel 1590 con la nomina ad architetto capo della Corona portoghese.<sup>7)</sup> Il credito di cui godeva presso la corte di Madrid e la sua intensa corrispondenza con l'Italia, dove aveva lasciato il figlio Alfonso e il fratello, lo resero uno dei più fidati intermediari tra i Della Rovere e la Spagna, tanto che in seguito alla sua morte, nel 1597, l'ambasciatore urbinato a Madrid, Bernardo Maschi, lo ricordò al duca come «uno sviscerato servitore [...] veramente, il quale in questi regni s'è fatto onore ed era a Sua Maestà carissimo».<sup>8)</sup>

Il ricco carteggio tra Terzi e la corte roveresca, generalmente impersonata dal segretario ducale Giulio Veterani, inizia subito dopo l'arrivo di questi in Portogallo. Le missive riguardano principalmente i movimenti della flotta reale, impegnata a contrastare i pirati marocchini e i corsari inglesi, e il processo di progressiva assuefazione dello Stato alla burocrazia spagnola. Non mancano però episodi più rilevanti, come il coinvolgimento dell'architetto nel processo di assegnazione a Francesco Maria II dell'ambito Ordine del Toson d'Oro (1582-1585), per il cui collare ha personalmente supervisionato i disegni.<sup>9)</sup>

Il primo riferimento alla famiglia Barocci, che Terzi doveva conoscere direttamente (il suo mentore,



## IL CONTRATTO DEL 1615 DI GIOVANNI LANFRANCO PER LA PALA DI LEONESSA E PRECISAZIONI SU UN DIPINTO DA RESTITUIRE A FRANCESCO COZZA

Espressione di un momento di felicissima freschezza creativa è la grande tela di Giovanni Lanfranco (Parma 1582 – Roma 1647) a Leonessa (figg. 1–2) raffigurante la *Vergine con il Bambino sulle nuvole sorretta dagli angeli, con i Santi Carlo Borromeo, Caterina d'Alessandria e Agostino vescovo* (cm 275 × 190), dipinta per ornare il terzo altare a sinistra della antica chiesa di San Pietro (secoli XIII–XV), a sua volta sovrapposta alla primitiva chiesa inferiore dedicata a Santa Maria delle Grazie. L'edificio religioso era annesso al preesistente convento degli Agostiniani documentato dal 1182, ricco centro monastico con possedimenti sparsi nell'alta Sabina; nel XIV secolo il complesso era chiamato promiscuamente *Ecclesia S. Petri / Ecclesia S. Augustini*.<sup>1)</sup>

Confinata nel Lazio settentrionale ai margini con l'Abruzzo, l'Umbria e le Marche, la pala d'altare è stata esposta la prima volta alla mostra organizzata nel 1957 da Luisa Mortari e presentata col titolo *Madonna col Bambino e i Santi Carlo, Eurosia e Nicola*; per l'occasione i restauratori G. Baldi e L. de Lama allora Soprintendenza alle Gallerie del Lazio eseguirono una semplice pulitura della tela che, non avendo subito precedenti ritocchi, fu trovata in uno stato di conservazione complessivamente buono.<sup>2)</sup> L'identificazione dell'opera di Lanfranco, non citata dalle fonti primarie seicentesche di Passeri e Bellori, sfuggita per secoli all'attenzione degli studiosi, si deve a Luigi Salerno che nel 1958 ne rivendicava la scoperta.<sup>3)</sup>

Da quel momento si è acceso il dibattito storiografico su questo capolavoro della prima maturità dell'artista a proposito della iconografia, della committenza e soprattutto della datazione, generato dalla difficile lettura della scritta sul cartiglio in basso a sinistra «IOAN LANFRACUS PARM», accompagnata dalla dicitura «ROMAE» quasi illeggibile, seguita infine dalla data mutila che si arresta alle prime tre cifre «161». Entrambi gli studiosi, basandosi sulla data che sebbene incompleta accerta l'esecuzione del dipinto nel secondo decennio del Seicento, si sono affidati all'analisi stilistica per ipotizzare una datazione a ridosso del rientro a Roma del Lanfranco dall'Emilia nel 1612, supportata da consonanze con le opere eseguite a Piacenza nel 1611. Nello specifico, Salerno constatò la palese influenza di Correggio, riconoscendo nella figura di San Geminiano dipinta nella *Madonna di San Sebastiano* per il Duomo di Modena (1524 circa), ora alla Gemäldega-

lerie di Dresda (fig. 3), il modello compositivo da cui l'artista trasse l'ispirazione per atteggiare il santo vescovo inginocchiato a destra, correttamente identificato in Sant'Agostino e non in San Nicola, come già supposto dalla Mortari. Di certo egli fu indotto dalla titolarità del convento annesso alla chiesa di Leonessa e dalla inequivocabile iconografia del personaggio raffigurato con tutti gli attributi riferentisi alla sua dignità vescovile: mitria, baculo pastorale, piviale e libro della *Regola*.



1 – LEONESSA (RIETI), CHIESA DI SAN PIETRO  
GIOVANNI LANFRANCO: LA VERGINE CON IL BAMBINO  
SORRETTA DA ANGELI TRA I SANTI CARLO BORROMEO,  
CATERINA D'ALESSANDRIA E AGOSTINO VESCOVO  
(foto Archivio fotografico del Polo Museale di Roma)

DA ROMA ALL'EUROPA: NOVITÀ SUI PAESAGGI DI DOMENICHINO E GIOVANNI  
BATTISTA VIOLA NEL PONTIFICATO LUDOVISI E UNA SORPRESA PER CARLO  
MARATTI PITTORE E COLLEZIONISTA

*A Ludovico*

Tra le peculiarità dei paesaggi ideali carracceschi realizzati durante il primo ventennio del Seicento, spiccano senza dubbio la rarità e la fortuna collezionistica e critica. Di queste tre caratteristiche, la rarità deriva dal fatto che i pittori paesaggisti all'epoca erano pochi; il loro numero si riduce ulteriormente se si limita il campo d'indagine ai soli allievi della scuola dei Carracci. Tralasciando di ripercorrere le origini del genere pittorico — fenomeno già ampiamente studiato, che necessita tuttavia di continui aggiornamenti e precisazioni — questo studio intende apportare nuova luce all'epoca aurea del paesaggio ideale.<sup>1)</sup> Questo periodo, il cui apice si colloca negli anni del breve pontificato Ludovisi (Gregorio XV, 1621–1623) — già efficacemente definiti da Caroline H. Wood «the Indian summer of Bolognese painting»<sup>2)</sup> — è individuabile nell'arco temporale che origina dalla partenza di Francesco Albani da Roma (1617) e termina pressappoco con la morte di Giovanni Battista Viola (1622).<sup>3)</sup>

Nel campo della pittura di paesaggio carraccesca, i due grandi protagonisti di quel periodo vanno indubbiamente riconosciuti nel Domenichino e in Viola, anche se non si possono ignorare gli alti esiti raggiunti dal giovane Guercino, che tuttavia si dedicò a questo genere pittorico solo in sporadiche occasioni.<sup>4)</sup>

Sebbene molti dei paesaggi realizzati in questo ristretto arco temporale risultino oggi dispersi, dai documenti d'archivio e dalle principali fonti seicentesche si apprende che il numero di dipinti prodotti — peraltro estremamente ricercati dall'*élite* dei collezionisti romani — doveva essere notevole.<sup>5)</sup>

Tramite lo spoglio degli inventari della collezione Ludovisi (editi e inediti) è stato possibile riconoscere la presenza di un numero considerevole di paesaggi riferibili con ogni probabilità al mecenatismo del cardinal Ludovico, il formidabile collezionista cui si deve l'enorme incremento di opere "moderne" nella collezione di famiglia, al punto da dedicare un'intera stanza del suo casino al Pincio alla celebrazione di questo genere pittorico.<sup>6)</sup> Tra queste ultime, un cospicuo numero erano di mano del Domenichino e di Viola. Poiché solo alcuni inventari della collezione Ludovisi riportano le attribuzioni dei quadri, risulta difficile effettuare uno studio sistematico dei paesaggi presenti nella raccolta.

La Stanza dei paesi, in cui nel 1621–1622 lavorarono i quattro più celebri paesaggisti del momento (Domenichino, Viola, Bril e Guercino) riveste una straordinaria importanza in quanto, grazie alla datazione certa, funziona da cartina di tornasole per riconoscere le caratteristiche stilistiche peculiari dei quattro artisti ivi impiegati e testimonia l'apice raggiunto da questo particolare genere pittorico negli anni centrali della sua epoca aurea.<sup>7)</sup>

Nonostante la sopravvivenza di quest'ambiente, in cui è possibile confrontare gli esiti conseguiti dai quattro pittori in un medesimo momento, è apparso finora arduo ripercorrere l'evoluzione stilistica di Domenichino e Viola, col risultato che i loro paesaggi ancora oggi sono spesso confusi tra loro.<sup>8)</sup> I fondamentali studi di Richard Spear e Clovis Whitfield, insieme ad altri contributi recenti, hanno chiarito a più riprese che i due artisti possedevano peculiarità stilistiche proprie e distinte, cosicché l'ipotesi che Viola debba essere considerato un "bottegante" o un artista satellite del Domenichino va senz'altro scartata.<sup>9)</sup>

La forte influenza stilistica che Viola trasse dalla pittura fiamminga, in special modo da Paul Bril — col quale in più di un'occasione ebbe a competere — non si ritrova in nessuna opera eseguita dal Domenichino lungo tutto l'arco della sua carriera; quest'aspetto ha recentemente suggerito agli studiosi un riesame della maturazione stilistica di Viola, consentendo di riqualificare il pittore e di riconoscere le cifre del suo stile tardo, ovvero quello maggiormente caratterizzato dagli influssi fiamminghi.<sup>10)</sup>

Ad oggi, la scarsa sopravvivenza di opere tarde di Viola non ha permesso di definire in maniera incontrovertibile quanto l'artista abbia effettivamente contribuito allo sviluppo del paesaggio ideale all'epoca del pontificato Ludovisi.<sup>11)</sup> Dei diversi quadri che secondo le fonti e i primi inventari si trovavano nella villa al Pincio e nelle altre residenze dell'illustre famiglia bolognese ben poco è giunto fino a noi. Nel celebre passo della *Vita* del Domenichino scritta da Giambattista Passeri, ad esempio, si riporta che

«il Card. Ludovico Nepote del Papa ne faceva assai conto [del Domenichino] per essergli compere, e lo teneva impiegato in varie operazioni, ed a lui fece fare quattro quadri al Principe Ludovico, anch'egli nipote per parte del Fratello

ALLE ORIGINI DEL NATURALISMO MERIDIONALE.  
UN CONTRIBUTO PER LOYS CROYS E GLI ESORDI DI CARLO SELLITTO

L'attenzione dedicata dagli studi ai brevi soggiorni di Caravaggio a Napoli, che specie nella bibliografia più recente tende spesso al facile effetto, ha contribuito a proiettare un cono d'ombra — per disinteresse o scarsa comprensione delle sue qualità — sul ricco e vivace tessuto figurativo del Viceregno a cavallo tra Cinque e Seicento, dominato dalla presenza fiamminga e ancora legato alla tarda maniera nelle sue varie e complesse espressioni.<sup>1)</sup>

È un dato, infatti, che i maggiori interpreti del primo naturalismo napoletano, da Carlo Sellitto a Battistello Caracciolo e Filippo Vitale, partano tutti da una solida e già compiuta formazione precaravaggesca, in cui la componente nordica — vuoi quella tenera dei barocceschi fiamminghi, vuoi quella più robusta dei manieristi di Haarlem — risulta aver giocato un ruolo fondamentale.

Tra le personalità decisive nella schiera dei fiamminghi attivi a Napoli, se non altro per le sue capacità imprenditoriali e per i rapporti intrattenuti con il contesto locale, spicca senz'altro Loys Croys (originario di Malines), dal momento che è presso di lui che si formano sia Sellitto sia Vitale.<sup>2)</sup>

Sellitto è documentato al servizio di Croys nel 1601; e ancora tra il 1607 e il 1608 quest'ultimo interverrà prima per la fornitura di oltremarino destinata all'immagine dell'*Immacolata* nella perduta cona realizzata da Sellitto per la cappella Mayorga, nella distrutta chiesa della Concezione degli Spagnoli, e poi, sempre accanto a Sellitto, in alcuni pagamenti per un quadro destinato al marchese di Pescara.<sup>3)</sup>

Su Croys molto si è speculato, senza però riuscire a recuperarne in concreto l'identità stilistica; le sole reliquie della sua attività pittorica, se non sicure almeno plausibili, sono state indicate finora nei paesaggi a fresco nel pronao in Santa Maria Regina Coeli, testo fondamentale per la formazione di questo genere figurativo a Napoli. Tali opere, di etimologia certamente nordica (e in passato significativamente riferite a Paul Bril), sarebbero perciò da intendersi quali avanzi dei più estesi lavori eseguiti dal maestro e da impresari collaboratori nel monastero a partire dal 1594.<sup>4)</sup>

I legami di Sellitto con il fiammingo — tralasciando i risvolti privati di cui sono traccia un pagamento per una retrovendita e le ben note disposizioni testamentarie di Carlo a favore della terzogenita di Croys,

Claudia — importano però soprattutto per le altre relazioni che presuppongono (benché ci sfuggano nella loro esatta dimensione), innanzitutto con Giovanni Battista Rota, il «cavaliero di purgatissimo ingegno» menzionato da Giulio Cesare Capaccio, implicato a vario titolo, quale committente, collezionista, esperto e mediatore, nel mercato e nell'industria artistica cittadina;<sup>5)</sup> e, tra i pittori, con il già ricordato Vitale, documentato nella bottega di Croys nello stesso 1607,<sup>6)</sup> e poi con il lorenese François De Nomé, dal 1613 marito della prima delle figlie di Croys, Isabella.<sup>7)</sup>



1 — ALBANO DI LUCANIA (PZ), CHIESA DI SANTA MARIA ASSUNTA  
ALTARE DEL SANTISSIMO SACRAMENTO

(foto Università di Napoli L'Orientale, su concessione dell'Ufficio per i Beni culturali e arte sacra della diocesi di Tricarico)

## LIBRI\*

MARIA ANTONIETTA CRIPPA, *Gaudí. La Sagrada Família. Sfide di un cantiere in corso d'opera*, Milano 2022, Jaca Book, 222 pp., ill. b/n e a colori.

Il volume ripercorre tutta la vicenda della Sagrada Família di Barcellona dal 1883, anno dell'incarico ad Antoni Gaudí (1852–1926), fino a oggi, suddividendo il più che secolare cantiere in tre capitoli (relativi ai seguenti periodi: 1883–1926, 1926–1985, 1985–oggi) alternati con due testi d'*Intermezzo*, aventi natura critica (*L'architettura, il simbolo, il racconto; La geometria, la natura, lo spazio*). Seguono, a complemento delle molte illustrazioni in bianco e nero e dei numerosi grafici e disegni esplicativi nel testo, un apparato molto consistente di *Tavole a colori* (articolate in gruppi forniti di suggestivi titoli, evocativi delle qualità dell'opera), le *Note* e la *Bibliografia*.

Il volume intende segnalare lo stato ormai avanzato del cantiere di costruzione e prosecuzione del progetto concepito e solo in piccola parte realizzato da Gaudí, dopo lavori susseguitisi molto lentamente fino al 1985, quando essi hanno ripreso pieno vigore. Un cantiere molto particolare, a partire dalla circostanza che esso si è finanziato unicamente su base di donazioni.

Non si può negare, osservando il continuo sviluppo della basilica e confrontandolo con le immagini di qualche decennio fa, un moto di sorpresa, subito seguito dalla domanda se quanto si sta facendo sia corretto, opportuno, condiviso e, in fondo, necessario oppure no. Rispondere a tale domanda comporta la necessità d'una profonda riflessione, alla radice del tema in esame, sul significato dell'opera d'arte, quale la chiesa di Gaudí è ormai comunemente riconosciuta, e sulla necessità conseguente di conservarla come l'autore ce l'ha lasciata oppure, al contrario, di completarla secondo le intenzioni dell'artista (attraverso un atto di attenta e scrupolosa filologia, come avvenuto per molte opere musicali o letterarie rimaste incompiute), o anche nei termini d'una sua attuale reinterpretazione critica e creativa.

Suscita dubbi e domande, in ambito propriamente storico, il caso d'una testimonianza del passato che tale dovrebbe rimanere, tendenzialmente immutata, a documentare, sia in termini figurativi sia costruttivi e di cultura materiale, un momento di civiltà ormai lontano nel tempo e da preservare nella sua autenticità. Dubbi e domande, inoltre, che si ripropongono nell'ambito disciplinare del restauro il quale, pur in una sua accezione critica e antidogmatica, vede con un certo timore la cosiddetta "esecuzione differita", anche se in parte fondata sui disegni di progetto del primitivo autore dell'opera

(come nel caso di Palazzo Marino a Milano, completato tre secoli dopo seguendo, pur se con qualche modifica, i vecchi disegni di Galeazzo Alessi, o il Solomon R. Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright a New York, completato e ampliato cercando di seguire, a trent'anni dalla sua morte, le intenzioni del Maestro). Ciò proprio perché esso annulla quel distacco storico che si pone a fondamento stesso del moderno restauro e della conservazione, almeno dal momento della loro più solida definizione scientifica e disciplinare, quale si può notare già dalla seconda metà del Settecento.

Insomma è un tema, quanto mai arduo e spinoso, che questo volume – aggiungendosi ad altri, sempre dedicati all'opera di Antoni Gaudí, scritto e curato da Maria Antonietta Crippa nel corso degli anni, fra cui, sempre per Jaca Book (Milano), *Gaudí. Case, giardini e parchi*, 2001; *Gaudí. Spazio e segni del sacro*, 2002; *Gaudí. Paesaggio come dimora*, 2018 – affronta con profondità e determinazione.

Non è facile prendere posizione e poi bisogna sempre avere la pazienza di considerare il "caso per caso", come proprio la moderna dottrina del restauro insegna, sforzandosi di capire le circostanze particolari che possono aver indotto a una determinata scelta, anche inconsueta, al posto di un'altra, magari più corrica e facilmente condivisibile. Come si potrà vedere, tale è precisamente il caso in esame, per il quale la prosecuzione, con altre mani, nel tempo era stata esplicitamente prevista e, per così dire, predisposta dall'autore, vale a dire da Gaudí stesso, secondo una concezione antica e risalente a modi propri del Medioevo, da una parte, ma anche espressione di una diversa modernità dall'altra.

Molto interessanti sono alcune affermazioni di Gaudí contro l'autorialità: «So che il gusto personale degli architetti che mi seguiranno influenzerà l'opera, ma ciò non mi dispiace; credo, anzi, che la chiesa ne trarrà vantaggio, in quanto la varietà delle epoche nell'unità del piano generale verrà sottolineata [...]. Le grandi chiese non sono mai state frutto del lavoro di un singolo architetto» (p. 20). Cui aggiungeva: «Non completerò, né svilupperò la parte del modellino riguardante i campanili della facciata principale. Ho deciso di lasciarla allo stadio di progetto, affinché sia un'altra generazione a collaborare alla costruzione della chiesa, come avviene ripetutamente nella storia delle cattedrali, che presentano facciate, non solo di autori diversi, ma anche in stili differenti» (p. 137).

Così altre riflessioni, davvero anticipatrici, sui pregi del lavoro di gruppo e interdisciplinare, coinvolgente in modi diversi architetti e ingegneri, artisti, scalpellini e operai, addetti ai ponteggi; sicché, come egli scrive, «ciascuno lavora con piacere» (pp. 134–135).

\* *Referenze fotografiche: l'immagine è tratta dal testo recensito.*

Un tema di notevole importanza è quello delle figure scolpite affidate, dal 1986 al 2010, allo scultore Josep Maria Subiracs: espressioni artistiche personali elaborate, per il portale della Facciata della Passione, sulla base dello schizzo di Gaudí. Si tratta di un artista che, nella sua produzione, «coniugava elementi figurativi di immediata comprensione con astratte e colte stilizzazioni» (p. 109), quindi considerato capace di esprimere ricerche dotate di coerenza con l'opera sulla quale intervenire. Naturalmente, l'esito è cosa diversa dal precedente portale e dalla Facciata della Natività, tanto che il lavoro di Subiracs, di Faulí e dei suoi collaboratori si può ben interpretare come continuazione, in parte autonoma (e non impossibilmente filologica secondo quanto pretendono i teorici della "esecuzione differita") e inevitabilmente creativa delle idee del Maestro. Una sorta di grande "integrazione" (e non "reintegrazione", perché si lavora *ex novo*) artistica e architettonica di valore proprio ma anche espressiva d'una volontà di continuità, con inevitabili modifiche tecniche e di linguaggio, esattamente come avveniva nel Medioevo, quando si pensi alle grandi cattedrali italiane ed europee, sviluppatasi fra XII e XIV secolo, ad esempio quella di Ferrara o altre chiese padane. Un'analoga ricerca di creativa integrazione riguarda pure le sette porte di bronzo preparate, in parte in anticipo, da Subiracs.

In sostanza, il metodo di lavoro sviluppato da Bonet comporta un grande impegno interpretativo e storico, anche tramite confronti (ad esempio, con la chiesa della Colonia Güell), delle intenzioni progettuali di Gaudí e della sua concezione strutturale. Come accennato, esso si esplica inoltre nella comprensione e successiva proposizione dei modelli spaziali di Gaudí pensati per le navate e «caratterizzati da unità inscindibile di comportamento meccanico e conformazione plastica» (p. 109).

Ecco l'importanza della documentazione fotografica d'epoca come anche dei modelli in gesso, danneggiati nel 1936 e poi restaurati. Preziosi modelli in scala 1:10 della navata centrale ma anche, a diverse scale, di varie parti delle colonne, delle sacrestie e della Facciata della Gloria.

Sulla base di indicazioni essenziali già sviluppate dal 1921 emerge il carattere di un'architettura che risponde a una «sua logica costituita da dati fissi e possibili varianti», non riducibile alle semplici proiezioni ortogonali ma espressione sempre di una visione tridimensionale (p. 117). Eppure, nonostante il grande movimento e dinamismo architettonico, gli elementi costitutivi consentono una loro esecuzione «semplificata dalla ripetizione» (p. 110) nel rispetto di

quella sostanziale "razionalità progettuale" cui sopra si è fatto riferimento.

Ciò in uno sforzo di creatività progettuale, che può facilmente essere criticato, come antistorico, mirante a realizzare oggi l'opera pensata da Gaudí. Tale lavoro ha di necessità «implicato l'individuazione di regole analogiche», tornate di attualità e rese più praticabili se connesse «con l'alto potenziale informatico oggi a [...] disposizione» (p. 121). Esso spiega anche la sempre voluta stretta sequenza, tanto in Bonet quanto in Faulí, di studio-progetto-lavori-pubblicazioni.

Di questa ricerca concettuale ma anche costruttiva e spaziale, l'Autrice s'impegna a far comprendere la complessità e, insieme, la razionalità dell'intero sistema, caratterizzato dall'impiego di forme sempre unitamente plastiche e strutturali. Ella richiama giustamente la necessità di un buon esercizio percettivo, paziente, sostenuto da ripetute frequentazioni del monumento e da una sua lettura d'insieme ma anche analitica, per parti. Basti considerare la ricchezza anche d'una sola delle "colonne arborescenti" che reggono le navate. Tutto il contrario, insomma, di ciò che può derivare da una rapida impressione visiva accompagnata da un ancor più frettoloso giudizio.

Quanto alla menzionata razionalità costruttiva si osservi che alla p. 112 del volume è pubblicata la fotografia di una volta in costruzione che sembra richiamare, per alcune significative assonanze, quella dell'Aula Paolo VI di Pier Luigi Nervi in Vaticano. Oppure si rifletta sull'impiego molto accurato di pietre diverse per colore e resistenza, collocate a comporre, secondo le specifiche necessità, le membrature delle colonne arborescenti di cui s'è detto; oppure sull'uso della pietra precompressa, per la quale si è ricorsi alla consulenza dell'Agenzia Arup, rinomata nel mondo per la sua competenza nel campo delle strutture.

Nel volume si riscontra, infine, un breve cenno ai fenomeni di degrado e ad alcuni interventi di manutenzione e restauro, questa volta sì di "reintegrazione", di parti scultoree consunte o perdute. Un'opera così complessa sempre più manifesterà problemi conservativi, anche se per le parti in calcestruzzo armato si sono presi i migliori provvedimenti; il degrado non sarà soltanto strutturale ma anche relativo ai materiali e, in specie, alle diverse pietre. È un problema quanto mai impegnativo che potrà trovare risposta solo in una costante manutenzione, grazie all'esistenza d'una sorta di "Opera del Duomo", come quella attuale, possibile se si manterrà vivo l'interesse per il monumento.

GIOVANNI CARBONARA

## Abstracts

ANGELO BOTTINI

### *Metaponto and the Italic tribes: the Garaguso marbles*

*This paper presents the results of a detailed re-examination of the Paros marble “small temple” and “goddess” that came to light in Filera di Garaguso in 1916. Garaguso is a small hillside village built on traces of an Italic, Enotrian, settlement. The contribution is accompanied by images, and provides a few considerations as to the mid fifth century BCE date given to the pieces, as well as their attribution to a Metapontine workshop. More generally it looks into the relationship between the Achaean Polis and inland Italic tribes.*

COSTANTINO CECCANTI

### *Giambologna the architect*

*The name Giambologna (1529–1608) is the Italian version of the name, and the one with which he was known, of the Flemish artist Jean de Boulogne. He was born in Douai and went on to become the foremost Late Renaissance sculptor. On top of this, especially from the 1570s onwards, he also worked as an architect. Of this side of his work, which continued up to his death, little is known, as yet. His first architectural projects were for a Florentine nobleman, Bernardo Vecchietti (1514–1590). It was for him that he designed the Ninfeo della Fata Morgana and the Villa del Riposo, south of Florence. As the years went by the number of his contacts increased. He worked for the Salviati family in Florence and Pisa, Luca Grimaldi in Genoa, as well as the Republican Government of Lucca. By the end of the 1500s the Flemish artist’s studio had become Florence’s foremost centre for architectural design, second only to that of Bernardo Buontalenti (1531–1608).*

*On his death in 1608, Giambologna left a series of architectural interpretations inspired by the artistic language of Bartolomeo Ammannati (1511–1592) and Giorgio Vasari (1511–1574). The result is both original and captivating. This paper hopes to piece together Jean de Boulogne’s architectural legacy, taking into account the works he left, and the route taken to create them.*

BARBARA AGOSTI

### *On a possible sojourn of Federico Barocci in the Rome of Pope Gregory XIII*

*The Burial of Christ, in the Uffizi, is believed to be a preparatory study by Federico Barocci for his painting of The burial of Christ in the Church of Santa Croce in Senigallia. Annotations on the back of the drawing imply that the maestro from Urbino had paid a visit to see the decoration of the Sala Regia in the Vatican, only just finished by Giorgio Vasari. This, along with other evidence, indicates that Barocci spent some time in Rome in the early years of Gregory XIII Boncompagni’s Pontificate.*

LUCA BARONI

### *Barocci in Portugal (with a memoir of Rudolf Heinrich Krommes)*

*Juan de Silva was Count of Portalegre and Groom to the King of Portugal. In 1588 he wrote from Lisbon to the artist Federico Barocci da Urbino (c. 1533–1612). The object of the text was a commission for an altarpiece depicting The Crucifixion of Christ and mourners. The go-between in the project was Filippo Terzi. He’d been living in Portugal for years, but had always kept up his ties with his homeland, the Duchy*

*of Urbino. Although the deal never went through, the episode shows how Barocci's fame on the international circuit was growing. It also sheds light on the diplomatic channels that he was using, putting himself in touch with foreign markets. He provides us with a fortuitous insight into the political and artistic relationship between Urbino and Spain in the second half of the 1500s.*

ANTONELLA PAMPALONE

*Giovanni Lanfranco's 1615 contract for the Leonessa altarpiece  
and details of a painting to attribute to Francesco Cozza*

*The contract for the creation of Lanfranco's splendid Leonessa altarpiece has only recently been uncovered by the writer. It sheds light on the chronology of the painting in 1615, the cultural context in which it was created and any possible intermediaries. With concise reasoning the paper looks into why the original requested subject of the painting was modified, and the thinking behind the iconographic layout. This focuses on the Saints represented and their cult. The persons involved with the contract have been placed in their historical context, within the town of Leonessa, at the time an important commercial hub. Stylistic analysis sheds light on any comparisons with other, contemporary works, hints of Correggio filtered through the works of the Carracci, and the influence of Carlo Saraceni. There is also a suggestion of this artistic model being revisited by some artists, including Francesco Cozza, who is now attributed a work from Goriano Valli (LAquila), previously thought to be by Lanfranco.*

FRANCESCO GATTA

*From Rome to Europe. New findings on the landscape paintings of Domenichino and Giovanni Battista Viola  
during the Ludovisi pontificate, and a surprise for Carlo Maratti, painter and collector*

*An important landscape painting, that has come to light, depicting the Baptism of the eunuch, in the Carracci style, is attributed to a late phase Giovanni Battista Viola. It provides a chance to look into the image of an ideal landscape during the Ludovisi pontificate (1621–1623), suggesting an answer to the attribution of several works that may be by Domenichino or Viola. It would appear that the Baptism of the eunuch was commissioned by Cardinal Ludovico Ludovisi. It stands out as having been painted in the same year as the conception of the Congregation of Propaganda Fide (1622). It is likely that the work benefitted from iconographic suggestions from Giovan Battista Agucchi, a scholar and secretary to the Cardinal, as well as a strong believer in the Carracci school. The fame of the painting is confirmed by the list of collections to which it has belonged. Passing through the hands of the famous art dealer Jaques Meyers in the early 1800s, it ended up in the collection of Philip V of Spain. During the disorder following the Napoleonic invasion, by 1812 it was in London, in the collection of the Duke of Wellington. The piece was soon to mysteriously go missing, along with a further ten paintings. The story of what was to happen to this painting, and an unpublished Landscape attributed to Carlo Maratti, previously in the private collection of the maestro from Camerano, has been pieced together, right up to the present day. Detailed analysis of the two paintings provides an opportunity to broaden the field of research into landscape paintings in the collections of Carlo Maratti, Jaques Meyers, Philip V and the Duke of Wellington.*

GIUSEPPE PORZIO

*At the origins of naturalism in Southern Italy.  
A contribution for Loys Croys and the debut of Carlo Sellitto*

*Thanks to the discovery of a legal deed dated 1601, it has been possible to attribute an impressive, and until now anonymous, altarpiece to Loys Croys. This elusive artist was one of the principal personalities in*

*the colony of Flemish artists that had settled in Naples between the sixteenth and seventeenth centuries. The altarpiece depicts The Last Supper and is housed in the Church of Santa Maria Assunta in Albano di Lucania, province of Potenza. The work has a robust naturalism to it and incorporates the typology and stylistic motifs that will then be picked up by two of Croys better known pupils, the Caravaggesque Carlo Sellitto and Filippo Vitale. The former is referred to in the document as a witness.*

*The artistic language of the piece, with a strong Nordic accent, is here at its clearest.*

---

ANGELO BOTTINI: [angelobottini@libero.it](mailto:angelobottini@libero.it)  
COSTANTINO CECCANTI: [costantino.ceccanti@gmail.com](mailto:costantino.ceccanti@gmail.com)  
BARBARA AGOSTI: [barbaragostibis@gmail.com](mailto:barbaragostibis@gmail.com)  
LUCA BARONI: [luca.baroni@sns.it](mailto:luca.baroni@sns.it)  
ANTONELLA PAMPALONE: [pampalone.antonella@gmail.com](mailto:pampalone.antonella@gmail.com)  
FRANCESCO GATTA: [gatta.info@gmail.com](mailto:gatta.info@gmail.com)  
GIUSEPPE PORZIO: [porziog@unior.it](mailto:porziog@unior.it)  
GIOVANNI CARBONARA: [giovanni.carbonara@uniroma1.it](mailto:giovanni.carbonara@uniroma1.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 2009-2021

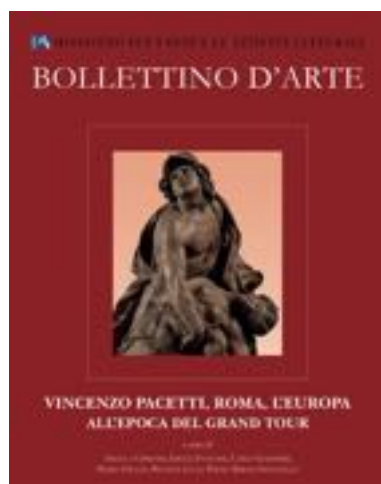


## Volumi Speciali

*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. CRETI, 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 marzo 2022  
da «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER,  
tipografia CSC Grafica s.r.l. via A. Meucci, 28  
00012 - Guidonia - Roma