



# BOLLETTINO D'ARTE



Editore



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI E PER IL TURISMO  
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 – GISELLA CAPPONI – GIOVANNI CARBONARA  
MARIA LUISA CATONI – MATTEO CERIANA – SYBILLE EBERT-SCHIFFERER – CARLO GASPARRI  
DIETER MERTENS – MASSIMO OSANNA – MAURIZIO RICCI – MARIA ANTONIETTA RIZZO

*Redazione tecnico-scientifica* CAMILLA CAPITANI – LUCILLA DE LACHENAL – GIORGIO MARINI  
FEDERICA PITZALIS – ELISABETTA DIANA VALENTE

*Grafici* LOREDANA FRANCESCONI e DONATO LUNETTI

*Collaborazione al sito web* ANGELA CIMINO

*Traduzioni* JAMES MANNING-PRESS

Via di San Michele, 22 – 00153 ROMA  
tel. 06 67234329  
*e-mail*: [bollettinodarte@beniculturali.it](mailto:bollettinodarte@beniculturali.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 per i beni e le attività culturali e per il turismo

*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:*

ROMA, FONDAZIONE TORLONIA – BUSTO DI SATIRO EBBRO, DEL TIPO ERCOLANO: VEDUTA FRONTALE, PARTICOLARE  
(© Fondazione Torlonia, foto di Lorenzo De Masi)

---

---

# BOLLETTINO D'ARTE

FONDATO NEL 1907

---

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI E PER IL TURISMO

---

---

## 46

APRILE-GIUGNO  
2020

ANNO CV  
SERIE VII

### SOMMARIO

|  |     |
|--|-----|
| <i>Ricordo di Pinin Brambilla Barcilon</i> , di CARLO BERTELLI   | 1   |
| ANGELO BOTTINI, AZZURRA SCARCI, <i>Torre di Satriano: vecchi rinvenimenti e nuove datazioni</i>  | 3   |
| MARIANNA CASTIGLIONE, <i>La coroplastica di Kharayeb (Tiro) e il suo orizzonte mediterraneo: evidenze di cultura greca nella Fenicia ellenistica?</i>                    | 17  |
| IN MARGINE ALLA MOSTRA SUI MARMI TORLONIA  |     |
| LUCILLA DE LACHENAL, <i>Divagazioni giustiniane: il «Fauno antico ... in atto di gridare» e le sue integrazioni. Un caso da collezione</i>                               | 35  |
| SYLVIA DIEBNER, FRANCESCA LEMBO FAZIO, <i>Un museo per la collezione di antichità dei Torlonia: due progetti di Vincenzo Fasolo nell'immediato dopoguerra</i>            | 47  |
| LUCILLA DE LACHENAL, <i>Dal Museo Torlonia in via della Lungara alla mostra in Palazzo Caffarelli. Per una storia della tutela di un patrimonio archeologico privato</i> | 69  |
| DANIELE SANGUINETI, <i>Precisazioni su Van Dyck e la pala per Francesco Orero a San Michele di Pagana</i>  | 95  |
| CRISTIAN PRATI, <i>L'Oratorio del Serraglio a San Secondo Parmense: riflessioni, novità e appunti dal restauro</i>   | 107 |
| IN BREVE   |     |
| GILDA P. MANTOVANI, FABRIZIO LOLLINI, <i>Giovanni Sabadino degli Arienti, Martino da Modena e un ritrovato codice per Ercole I d'Este</i>                                | 131 |
| RICCARDO LATTUADA, <i>Un nuovo 'San Michele' del Cavalier d'Arpino: il percorso di un'invenzione da Roma a Macerata, e da Macerata a Gagnano</i>                         | 139 |

LIBRI

LUCIA FAEDO, recensione a A. GIULIANO, *Mondi a confronto. Studi di archeologia, arte e storia*, Roma 2020 143

CLARIO DI FABIO, recensione a *Art et économie en France et en Italie au XIV<sup>e</sup> siècle. Prix, valeurs, carrières*, a cura di N. BOCK, M. TOMASI, Lausanne 2020 144

MARCELLO MOSCONE, recensione a J. SMALCERZ, *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861–1909*, Leiden–Boston 2020 148

MOSTRE

RICCARDO NALDI, recensione alla mostra *Sfida al Barocco: 1680–1750 Roma, Torino, Parigi*, Torino, Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo – 14 giugno 2020, a cura di M. DI MACCO, G. DARDANELLO 154

Abstracts 159

Contatti degli Autori 162

---

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)

## Ricordo di Pinin Brambilla Barcilon



PININ BRAMBILLA DURANTE IL RESTAURO DEL CENACOLO DI LEONARDO

*Le tele e gli affreschi puliti da Pinin Brambilla si riconoscono a prima vista per una pulitura non esitante e tuttavia prudente. E dire che in molti casi si è trattato di palinsesti, nei quali il restauro doveva far emergere la differenza di mani senza compromettere l'unità dell'insieme. Palinsesti erano gli affreschi di Castiglione Olona, dove accanto all'incantevole Masolino era intervenuto il prepotente Vecchietta con le sue novità prospettiche. Anche il grande telerò della Predica di San Marco, a Brera, era stato condotto a più mani, da Gentile e Giovanni Bellini e forse da Vittore Belliniano, mentre il ciborio di Sant'Ambrogio poneva altri problemi per gli interventi di antichi restauri. Decisione ed estrema delicatezza erano necessari nell'affrontare opere di Lucio Fontana o di Carlo Carrà. In particolare queste opere "moderne" esulavano dalle tradizioni conosciute del restauro e richiedevano di consultare istituti di ricerca sparsi nel mondo ed esperti colleghi stranieri. Pinin Brambilla non si tirò mai indietro, lei che aveva esordito con il "mago" Pelliccioli, dal quale si era criticamente allontanata.*

*Fu così che il restauro della Cena di Leonardo entrò nella sua vita e richiese, accanto alla capacità d'impostare una larga consultazione, ardimento e fierezza. Come apparivano le teste degli Apostoli dopo l'intervento di Pelliccioli del dopoguerra, diretto da Cesare Brandi, nessuno più lo ricorda. Fortunatamente, Leonardo è oggi quello che appare nelle copertine dei libri, immagini firmate da Pinin Brambilla con Pietro Cesare Marani, un pittore da avvicinare ai grandi tragici, come Rembrandt. Il fatto è che il restauro Brambilla interveniva quando si era persa ogni fiducia in Leonardo. John Pope Hennessy aveva scritto che ci si avvicina all'Ultima Cena come se si andasse a far visita a una vecchia zia. Non certo per contarle le rughe, mentre Brandi aveva scritto che il restauro da lui curato non era andato oltre perché si sarebbe scoperta la "tinta", ma non il "colore" di Leonardo.*

*Un anno dopo l'inizio del restauro si ebbe la rivelazione del volto di San Matteo. Ci stupimmo di quel profilo antico, come nei ritratti di Antinoo, cui Leonardo aveva dato nuova carnalità. Ci dettero profonda commozione le modulazioni dell'azzurro nelle vesti del santo, premessa del colore della Sant'Anna del Louvre che Leonardo avrebbe dipinto più tardi.*

*Pinin lavorava con accanimento, incurante delle polemiche e delle accuse ridicole e infondate, come quella di aver usato un bisturi elettrico, strumento che lei nemmeno conosceva. Intanto il restauro di Leonardo aveva trovato un sostegno nella Olivetti. Renzo Zorzi, uomo di grande cultura, funzionario della storica azienda, fu allora più un partner che uno sponsor, in un rapporto di collaborazione strettissimo. Lo scudo dell'Olivetti dette così alla restauratrice quella protezione che altrimenti le sarebbe mancata e di cui si avvertiva il bisogno.*

## TORRE DI SATRIANO: VECCHI RINVENIMENTI E NUOVE DATAZIONI

A partire dagli inizi del nuovo secolo, l'altura di Torre di Satriano, dominante sul territorio appenninico a occidente di Potenza, è andata acquisendo un ruolo sempre più rilevante per l'archeologia della Magna Grecia, fino a divenire un punto di riferimento fondamentale per la conoscenza complessiva della fase arcaica, non solo per la componente italica.

Com'è ormai ben noto, nel quadro di un'indagine sistematica dell'area, gli scavi diretti da Massimo Osanna si sono concentrati su due diversi complessi abitativi: l'*anaktoron*, sorto verso la metà del VI secolo a.C.<sup>1)</sup> e distrutto prima del corrispondente momento del secolo successivo,<sup>2)</sup> e la più antica "residenza ad abside", una grande capanna le cui vicende iniziano già nell'VIII secolo e si concludono all'incirca quando appunto iniziano quelle dell'*anaktoron*.

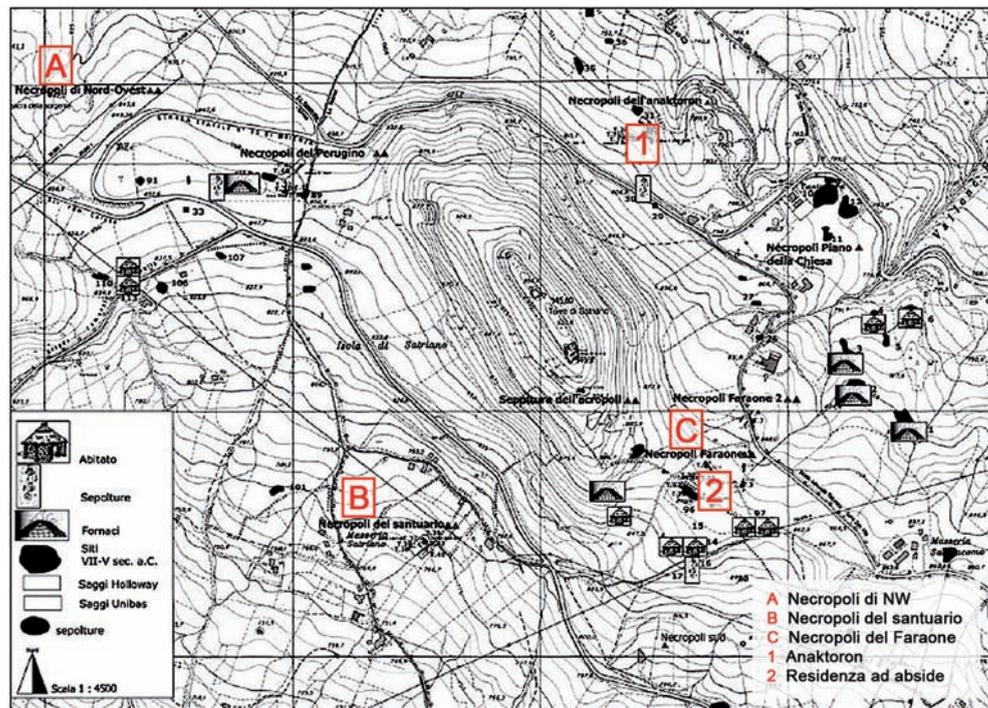
In entrambi i casi, con una significativa diversità rispetto a una serie di ricerche degli ultimi decenni del Novecento sulle compagini indigene della *mesogaia*, il cui punto di partenza era lo studio della sfera funeraria, l'attenzione si è concentrata sulle strutture

per estendersi in seguito anche alla prima, in parte in relazione ai nuovi rinvenimenti, ma recuperando i dati relativi a indagini svolte in passato nell'intero comprensorio.

In questo contesto si colloca il presente studio, scaturito da una più ampia ricerca sull'armamento del cantone "nord-lucano", dedicato al riesame di un piccolo nucleo di sepolture, di per sé poco vistose, a suo tempo inserite — si potrebbe quasi dire celate — in un paragrafo della pubblicazione curata ormai mezzo secolo fa da Robert Ross Holloway e dedicato alle tombe di V secolo, in realtà pertinenti invece a un momento ben più antico e cruciale, fra l'avanzato VII e i primi decenni del VI secolo.<sup>3)</sup>

Più in particolare, si tratta di alcune inumazioni della necropoli «posta circa m 700 a nord-ovest dalla sommità del rilievo»,<sup>4)</sup> dunque sul versante opposto rispetto a quello delle strutture indagate, indicate dai numeri 11, 13-18 e una da quella detta Faraone 1 (n. 12), che invece si ricollega proprio alla "residenza ad abside" (fig. 1).

A.B.



1 – CARTA DEL TERRITORIO DI TORRE DI SATRIANO (POTENZA)

(da L. COLANGELO, *Le necropoli arcaiche di Torre di Satriano. Distribuzione delle tombe e rituale funerario*, in *Siris*, 10, 2009, p. 8, fig. 1, con rielaborazione grafica degli Autori)

MARIANNA CASTIGLIONE

## LA COROPLASTICA DI KHARAYEB (TIRO) E IL SUO ORIZZONTE MEDITERRANEO: EVIDENZE DI CULTURA GRECA NELLA FENICIA ELLENISTICA?

Le statuette di terracotta rinvenute nel santuario di Kharayeb, un sito del Libano meridionale indagato da Maurice Chéhab e Ibrahim Kaoukabani tra il 1946 e il 1970,<sup>1)</sup> constano di almeno 8.774 esemplari (circa 16.400 frammenti), presenti nel Museo Nazionale di Beirut e in gran parte conservati nei suoi magazzini. La sede fu scelta dallo stesso Maurice Chéhab, che, in qualità di direttore della Direzione Generale delle Antichità e al fine di tutelare i materiali dalle distruzioni della guerra, decise di sigillarli dietro un doppio muro di cemento, riaperto soltanto quando l'edificio fu messo in sicurezza alla fine degli scontri civili.

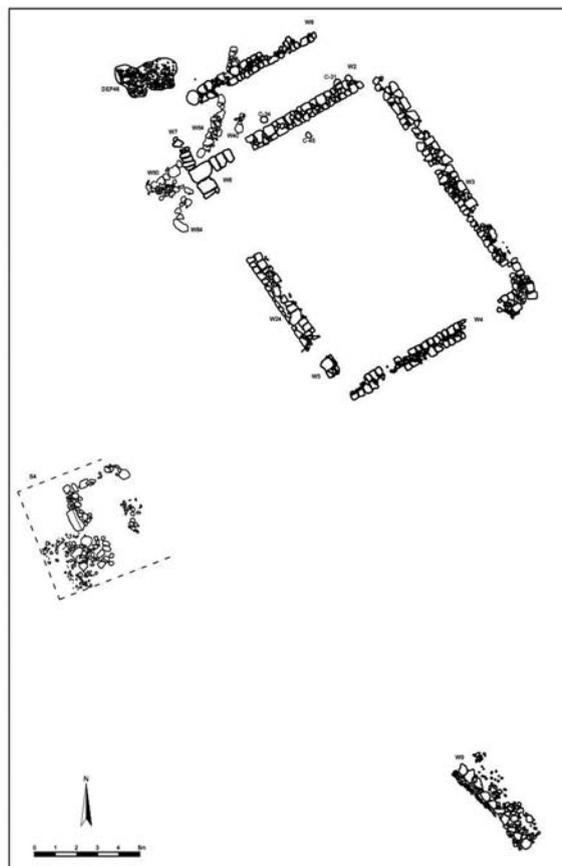
Dal 2009 un'*équipe* italiana, coordinata e diretta da Ida Oggiano (Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale – CNR), ha intrapreso uno studio dettagliato finalizzato alla pubblicazione di tutta la coroplastica.<sup>2)</sup> Il progetto si colloca nell'ambito di una ricerca più ampia, il *Kharayeb Archaeological Project* (KAP), che include anche lo scavo del luogo di culto,<sup>3)</sup> la progettazione di un Museo Archeologico *in situ* (KAM),<sup>4)</sup> l'esame macroscopico dei corpi ceramici,<sup>5)</sup> le analisi microscopiche e petrografiche<sup>6)</sup> e l'utilizzo della tecnica di *Ion Beam Analysis* (PIXE) su campioni di materiale coroplastico e ceramico.<sup>7)</sup>

### IL CONTESTO ARCHEOLOGICO

Il santuario di Kharayeb, situato tre chilometri a nord del fiume Litani, si trova in una posizione apparentemente isolata del Libano meridionale; era connesso e direttamente dipendente non solo dal suo contesto rurale, ma anche da alcuni centri costieri, tra cui spicca certamente la vicina Tiro, come testimoniano le caratteristiche dell'edificio di culto, le iscrizioni qui rinvenute e alcune similitudini riscontrabili nelle tecniche di produzione e di lavorazione.

Gli scavi effettuati da Chéhab e Kaoukabani determinarono la scoperta e la successiva conoscenza del sito, grazie alla pubblicazione delle strutture e dei molti reperti archeologici rinvenuti sia nel cortile pavimentato sia nella *favissa*: si tratta di elementi architettonici, tra cui un architrave con ureo, piccoli altari, frammenti di statue (delle quali due egittizzanti con *shendit*, un tipo ben noto in questa regione), monete, materiale ceramico e vitreo, oggetti di metallo e una gran quantità di statuette in terracotta.

Di recente, Ida Oggiano e Wissam Khalil, dell'Université Libanaise, hanno intrapreso delle nuove ricerche nel sito, che hanno consentito di ricostruire in



1 – SANTUARIO DI KHARAYEB (TIRO, LIBANO), PIANTA  
(da I. OGGIANO, *Collecting disiecta membra: What did the cult place of Kharayeb look like?*, in *Cercando con zelo di conoscere la storia fenicia*, a cura di G. GARBATI, Roma 2018, fig. 7)

modo dettagliato il contesto archeologico.<sup>8)</sup> I dati emersi, insieme allo studio puntuale della coroplastica, hanno fornito una cronologia più precisa del complesso, compresa tra il VII e il I secolo a.C. Le indagini sul campo hanno rivelato che, dopo un'intensa frequentazione durante il Paleolitico, la prima occupazione dell'area con destinazione culturale si data all'Età del Ferro II/periodo persiano (alcune ceramiche risalgono al IX–VIII secolo a.C.). Purtroppo, non è stato possibile documentare l'aspetto e le dimensioni degli edifici relativi a questa prima fase, ma è certo che nell'area sacra fu eretta almeno una statua. In un momento ascrivibile, verosimilmente, al primo ellenismo, queste strutture

IN MARGINE ALLA MOSTRA SUI MARMI TORLONIA

LUCILLA DE LACHENAL

**DIVAGAZIONI GIUSTINIANE: IL «FAUNO ANTICO ... IN ATTO DI GRIDARE»  
E LE SUE INTEGRAZIONI. UN CASO DA COLLEZIONE**

Tra i marmi antichi della collezione assemblata a Roma nel corso del Seicento dal marchese Vincenzo Giustiniani, si annovera un busto di satiro del tipo Ercolano, in marmo di Docimium e di misure di poco inferiori al vero (*figg.* 1-3).

Come documentato anche nel catalogo della recente mostra sui marmi Torlonia, allestita negli ambienti di Villa Caffarelli sul Campidoglio e curata da Salvatore Settis e Carlo Gasparri,<sup>1)</sup> esso fece parte sin dai primi anni Trenta del XVII secolo della raccolta pre-



1 – ROMA, FONDAZIONE TORLONIA – BUSTO DI SATIRO EBBRO, DEL TIPO ERCOLANO:  
VEDUTA FRONTALE

(© Fondazione Torlonia, foto di Lorenzo De Masi)

## UN MUSEO PER LA COLLEZIONE DI ANTICHITÀ DEI TORLONIA: DUE PROGETTI DI VINCENZO FASOLO NELL'IMMEDIATO DOPOGUERRA

Il 14 ottobre 2020 si è aperta a Roma, nella sede espositiva di Palazzo Caffarelli, la grande mostra sui *Marmi Torlonia*: una collezione di statue antiche che da circa 150 anni non era più accessibile al pubblico e che Filippo Coarelli, già nel lontano 1980, aveva definito come «un museo proibito».<sup>1)</sup>

Nel corso di una ricerca condotta nel Fondo Vincenzo Fasolo conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma, le autrici — inizialmente rivolte verso tutt'altra tematica — hanno rinvenuto un fascicolo segnato nell'inventario con la denominazione *Museo dei Marmi e Pitture di S.E. i Principi Torlonia*, contenente la documentazione di un progetto, mai realizzato, dell'architetto spalatino.<sup>2)</sup> L'instestazione riporta anche l'anno 1940, cosa che si è rivelata non veritiera poiché, per motivi che verranno illustrati in seguito, il progetto per il museo risale all'immediato dopoguerra, cioè agli anni 1946–1950. Gli elaborati riguardano la Collezione d'antichità dei Torlonia alla quale l'architetto Fasolo pensava di dare, con la realizzazione di un nuovo museo all'interno della villa del casato nobile sulla via Nomentana,<sup>3)</sup> una sede, e quindi una sistemazione migliore di quella nelle cantine dell'edificio alla Lungara, dove molto del materiale scultoreo era stipato da decenni.<sup>4)</sup>

Non è stato possibile definire con certezza le vicende che hanno portato ad affidare a Vincenzo Fasolo l'incarico del museo; non sappiamo per quale motivo la famiglia Torlonia avesse sentito l'esigenza di musealizzare le opere conservate alla Lungara, né se sia stata un'iniziativa dell'architetto di proporsi per il progetto. Ulteriori dubbi sono scaturiti ripercorrendo la storia di Villa Torlonia, divenuta sede del comando militare anglo americano tra il giugno 1944 e l'agosto 1947 e poi riconsegnata ai proprietari fortemente danneggiata.<sup>5)</sup> Sicuramente Fasolo vi aveva già lavorato con la trasformazione, tra il 1916 e il 1919, della Capanna Svizzera di Giuseppe Jappelli nell'attuale Casina delle Civette.<sup>6)</sup> Allo stato attuale delle ricerche, un altro progetto risulta commissionatogli dai Principi, quello della sistemazione museale all'interno del Palazzo già Giraud in via della Conciliazione, di cui si conservano alcuni disegni acquerellati del marzo 1918, senza che si abbiano notizie dei lavori effettivamente realizzati.<sup>7)</sup>

Nel caso del museo, anche se non è mai definito direttamente il committente, l'aver sottolineato nell'indicazione del fascicolo che si tratta della collezione del principe Torlonia, oltre ai continui richiami in tutta la documentazione ai possessi di questa famiglia,

rende estremamente verosimile che fosse proprio costui l'interlocutore di Fasolo. Di conseguenza, si potrebbe supporre che fosse stato richiesto un progetto museale in vista della restituzione della villa alla famiglia, e quindi della necessità di svolgervi dei lavori di manutenzione.

Negli anni successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, lo Stato Italiano cercò invano di entrare in possesso (anche solo parzialmente) della Collezione Torlonia; tra il 1949 e il 1950 tentò di destinare gli spazi della villa a parco pubblico<sup>8)</sup> e provò a trasformare gli edifici al suo interno in musei e padiglioni scolastici.<sup>9)</sup> Gli insuccessi di queste operazioni e la probabile mancanza di fondi portarono al definitivo abbandono di un progetto per un museo delle antichità.

Con questo contributo le autrici, oltre a presentare il ritrovamento della documentazione inedita, tentano sia di dare un'interpretazione dei grafici e degli scritti a essa afferenti, sia di gettare uno sguardo sulla produzione architettonica e linguistica dell'immediato dopoguerra di Fasolo, mettendo in evidenza, in un contesto finora poco indagato, le sue idee circa un nuovo, singolare museo di scultura antica.

### IL MUSEO NELLA DOCUMENTAZIONE DELL'ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO

Il fascicolo ritrovato reca sul suo involucro, oltre alla datazione 1940, la scritta *Progetto per la costruzione del Museo Torlonia tra Via Siracusa e Via Spallanzani*; al suo interno sono conservati 15 elaborati grafici che, già a prima vista, sono sembrati riconducibili a due fasi distinte di studio. Un'indicazione in tal senso è stata fornita da un plico, presente nello stesso incartamento, recante la dicitura *Soluzione B Museo dei Marmi e Pitture di S.E. i Principi Torlonia. Progetto per un museo di Arte Antica di S.E. il Principe Torlonia e contenente una relazione tecnica* — in forma di appunti scritti a mano su carta riciclata (con numerose correzioni) e in versione finale dattiloscritta — e un computo metrico.<sup>10)</sup>

Nella relazione, la soluzione progettuale indicata sul plico è descritta nel dettaglio, ma senza precisi rimandi agli elaborati grafici, lasciando così aperto il problema della sua attribuzione a una delle due versioni progettuali. Da un confronto tra quanto in essa riportato e i disegni, sono state distinte le due ipotesi di studio per un «museo di Arte Antica» e numerati di conseguenza i grafici secondo la loro appartenenza.

LUCILLA DE LACHENAL

## DAL MUSEO TORLONIA IN VIA DELLA LUNGARA ALLA MOSTRA IN PALAZZO CAFFARELLI. PER UNA STORIA DELLA TUTELA DI UN PATRIMONIO ARCHEOLOGICO PRIVATO

La pubblicazione dell'articolo di Sylvia Diebner e Francesca Lembo Fazio sul progetto elaborato da Vincenzo Fasolo verso la fine degli anni Quaranta del secolo scorso per un «Museo di antichità Torlonia» da erigersi all'interno della villa su via Nomentana, offre l'opportunità di ripercorrere le vicende e i rapporti (non sempre distesi) intrattenuti dai proprietari di questa celebre e ricchissima collezione con le istituzioni statali sin dal tardo Ottocento, con la finalità di meglio comprendere quel progetto e al tempo stesso di riflettere sui problemi della tutela del patrimonio archeologico privato.

Tutto ebbe inizio nel gennaio 1892 con la donazione, alla costituenda Galleria Nazionale di Arte Antica, dell'intera quadreria (380 dipinti) e di varie sculture moderne provenienti dal palazzo di famiglia (ex Bolognetti) in piazza Venezia, compiuta da Anna Maria Torlonia, alla condizione (poi disattesa dallo Stato) che la raccolta venisse esposta integralmente.<sup>1)</sup>

Sempre in quell'anno lo Stato Italiano provvedeva ad acquisire il monumentale gruppo canoviano di *Ercole e Lica*, già vanto della galleria al piano nobile dello stesso palazzo Torlonia (fig. 1), destinato a esse-



1 – ROMA, PALAZZO TORLONIA (EX BOLOGNETTI) IN PIAZZA VENEZIA (DEMOLITO)  
VEDUTA DELLA GALLERIA COL GRUPPO CANOVIANO DI ERCOLE E LICA NELL'ESEDRA DI FONDO (1890 CIRCA)  
OGGI CONSERVATO NELLA GALLERIA NAZIONALE DI ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI ROMA  
(da *I marmi Torlonia. Collezionare capolavori*, catalogo della mostra, Roma 2020, p. 128, fig. 5)

DANIELE SANGUINETI

## PRECISAZIONI SU VAN DYCK E LA PALA PER FRANCESCO ORERO A SAN MICHELE DI PAGANA

È significativo che sia stato un mercante — dal desiderio irrealizzato di venire ascritto al patriziato — ad adoperarsi per ottenere l'unica pala che Anton Van Dyck dipinse per una committenza locale durante il proprio soggiorno a Genova.<sup>1)</sup> I documenti noti indicano da un lato Francesco Orero, figlio di Gerolamo, risiedere nella Superba con la qualifica, condivisa con il fratello Bernardo, di «aromatarius»,<sup>2)</sup> dall'altro consentono di testimoniare un interesse costante nei confronti della parrocchiale di San Michele di Pagana, probabile località d'origine della famiglia, dove gli Orero possedevano una residenza.<sup>3)</sup> Nel corso del terzo decennio del Seicento la citazione del suo nome entro le carte parrocchiali è connessa alle proiezioni contabili della masseria e, come annotato il 7 agosto 1626, al ruolo uscente, cui seguiva un conguaglio, di «uffisario de detta chiesa in lo presente anno».<sup>4)</sup> Tra il 16 e il 17 ottobre 1627 Francesco Orero, con ciò che ancora doveva versare in cassa come elargizione, contribuì all'edificazione di una «capella nova».<sup>5)</sup> Contrariamente a quanto finora ritenuto,<sup>6)</sup> queste annotazioni non possono riferirsi in alcun modo alla cappella gentilizia di Orero, di cui le carte parrocchiali non danno purtroppo conto e dove sarebbe stata destinata la pala vandyckiana, ma, come espressamente dichiarato, a quella dedicata a Sant'Orsola, terminata, grazie al decisivo contributo di Orero, entro il 15 maggio 1628, quando vennero corrisposte le maestranze che si occuparono della fornitura dell'ancona.<sup>7)</sup> In quello stesso anno fu istituito infatti il sodalizio confraternale dedicato alla santa che, prima dell'edificazione del più tardo oratorio, ottenne un altare nell'aula chiesastica — allora dotata di tre altari per lato — in uno dei due «cantoni antichi» verso il coro, ove fu posizionata la pala dipinta da Orazio Bisagno (fig. 1).<sup>8)</sup> Costui, privo a oggi di altre opere certe, trasse una forte suggestione dai modi di Giovanni Battista Paggi, del quale è probabile che il padre Simone fosse stato allievo.<sup>9)</sup>

Chiarita quindi l'incomprensione del dato archivistico, viene meno la possibilità di ancorare la commissione della pala vandyckiana all'autunno del 1627, mese più o mese meno, quando si era ritenuto che l'impegno profuso da Orero per «fabricare una capella nova»<sup>10)</sup> fosse riferibile proprio al sacello gentilizio.

È tuttavia evidente che quando Francesco Orero si rivolse a Van Dyck dovesse aver ben chiara la destinazione della pala entro la propria cappella gentilizia (fig. 2), nel contempo individuata nella chiesa parrocchiale di Pagana. Il disinvolto linguaggio — che testi-

monia una conoscenza diretta, per la forza dei sentimenti e le soluzioni compositive e cromatiche attuate, delle prove caravaggesche viste da Van Dyck in Sicilia e a Napoli — permette comunque di considerare ancora valido, come tempo più probabile dell'esecuzione della pala, il biennio 1626–1627, termine del soggiorno genovese del pittore.<sup>11)</sup> L'affinità con il ritratto dedicato ai fratelli De Wael, condotto appunto in occasione della partenza, è in tal senso rilevatrice (figg. 3–4).<sup>12)</sup> Ma anche *l'Ecce Homo* di Birmingham,<sup>13)</sup>



1 – SAN MICHELE DI PAGANA (RAPALLO)  
ORATORIO DI SANT'ORSOLA PRESSO SAN MICHELE  
ORAZIO BISAGNO: MARTIRIO DI SANT'ORSOLA  
(foto Luigino Visconti, Genova)

CRISTIAN PRATI

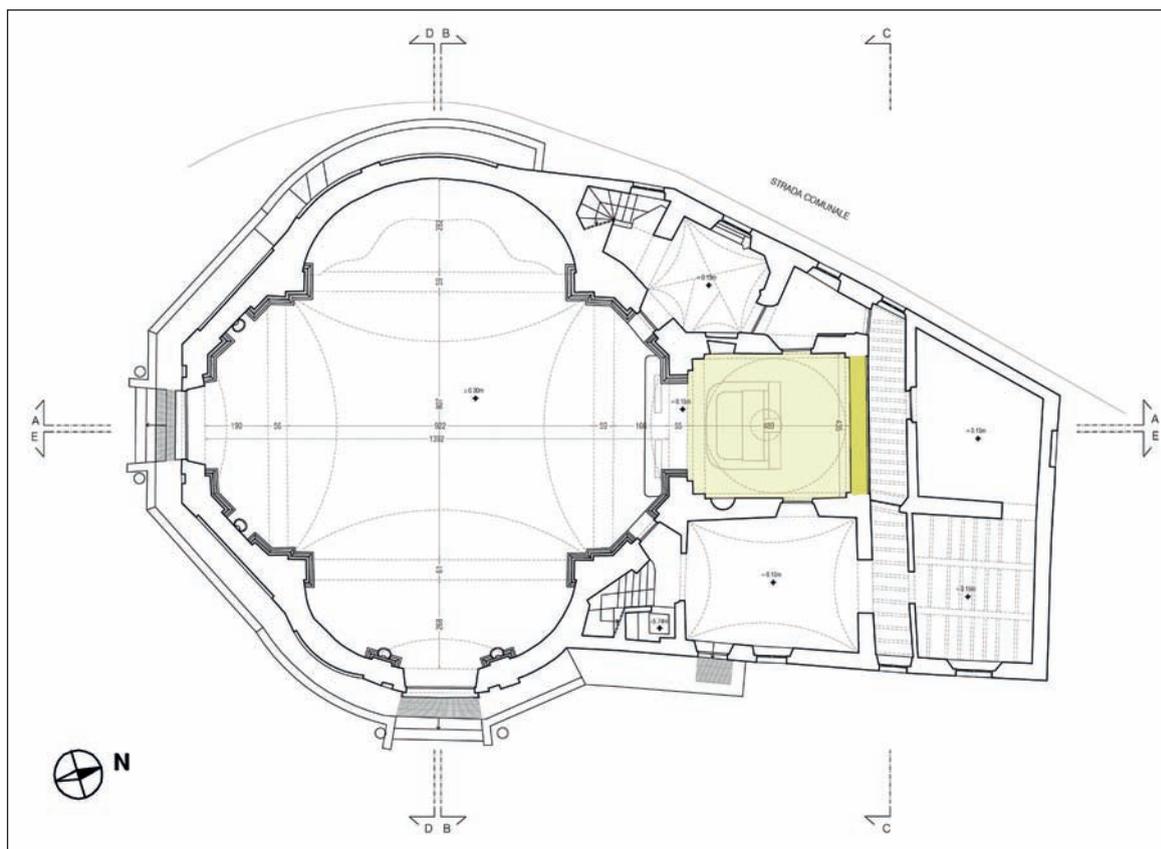
## L'ORATORIO DEL SERRAGLIO A SAN SECONDO PARMENSE: RIFLESSIONI, NOVITÀ E APPUNTI DAL RESTAURO

L'Oratorio del Serraglio (*fig. 1*) costituisce un episodio centrale della storia dell'arte, non solo italiana. Ne è una chiara testimonianza anche il suo precoce inserimento nell'*Elenco degli Edifici Monumentali in Italia* del 1902,<sup>1)</sup> a cura dell'allora Ministero della Pubblica Istruzione, a cui fece seguito la notifica del 10 luglio 1911, con la quale ne fu dichiarato l'interesse storico artistico ai sensi della Legge n. 364 del 1909.<sup>2)</sup>

Le vicende storiche dell'oratorio sono state indagate in diversi contesti, portando alla luce elementi di sicuro interesse, come i documenti relativi ai pagamenti effettuati da Scipione I Rossi a Sebastiano Ricci (1659–1734) e Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743), per la realizzazione dello straordinario ciclo di affreschi. Altri,

come ad esempio la paternità costruttiva della fabbrica, al contrario, restano ancora oggi ignoti, a dispetto delle numerose ipotesi avanzate, più o meno fondate.

Il presente contributo, nel ripercorrere le principali vicende costruttive dell'edificio e del relativo apparato decorativo, illustra una serie di considerazioni inedite emerse nel corso del recente cantiere di restauro condotto nell'ambito di un più ampio e complesso intervento conservativo dell'oratorio. L'intento non è quello di riscrivere la storia del fabbricato, per altro già rigorosamente affrontata nel volume curato da Eugenia Calunga e Sauro Rossi, pubblicato nel 2000;<sup>3)</sup> bensì di evidenziare i risultati di vari accertamenti effettuati in corso d'opera, sino a ora non verificabili,



1 – SAN SECONDO PARMENSE (PR), ORATORIO DEL SERRAGLIO – PLANIMETRIA ATTUALE DEL PIANO TERRA

*In evidenza la scarsella, parte ipotetica della struttura originaria dell'oratorio, e la muratura di fondo sulla quale si trova l'attuale ancona, forse sul sedime dell'antica cinta muraria.*

*(rilievo e restituzione grafica di Sauro Rossi)*

## IN BREVE

GILDA P. MANTOVANI – FABRIZIO LOLLINI

GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI, MARTINO DA MODENA  
E UN RITROVATO CODICE PER ERCOLE I D'ESTE

Tra le incalcolabili perdite culturali e artistiche dovute ai bombardamenti alleati sulla Germania — che hanno di fatto cancellato la *facies* originaria di migliaia di siti e, ancor più, opere pittoriche, scultoree e di arti applicate — vi furono, tra il 13 e il 15 febbraio del 1945, i manoscritti della Prinzliche Sekundogeniturbibliothek di Dresda. Di uno, almeno, è fortunatamente conservata una buona riproduzione (fig. 1), su cui si riporta in questa sede l'attenzione degli studi, che nell'ambito storico artistico, con una sola eccezione, non l'avevano più menzionato. Si tratta del ms. Oct. 14, pubblicato per la prima volta da Siegfried von Arx, nel libro su *Giovanni Sabatino degli Arienti und Seine Porretane*, edito nel 1909, nel quale è riprodotta una copia della novella *Storia di Piramo e Tisbe* in volgare italiano, codice allestito, se non interamente scritto — come qui si dimostra — dal celebre umanista. Il volume distrutto recava lo stemma della famiglia d'Este e una dedica di Sabadino degli Arienti a Ercole, senza che quest'ultimo vi sia ancora ricordato come signore di Ferrara, e dunque databile con certezza a prima del 20 agosto 1471, data della morte del fratello, il duca Borso.

GILDA P. MANTOVANI

*Giovanni Sabadino degli Arienti per Ercole I d'Este:*  
«Piramo et Tisbe»

Cinque voci dell'inventario del 1495 evocano esplicitamente la presenza di Giovanni Sabadino degli Arienti all'interno della biblioteca estense a quell'altezza cronologica.<sup>1)</sup> È poco più di un *excursus* tra le fatiche letterarie del bolognese, che non arriva (e non solo per ovvi limiti cronologici) a coprire la produzione con la quale, approssimativamente tra l'ottavo decennio del Quattrocento e la prima decade del secolo successivo, egli ricercò — peraltro senza recidere il legame né con la città natale, né con la famiglia Bentivoglio, e senza pervenire a legami di stabile dipendenza — una continuità di rapporti con la famiglia d'Este: con Ercole *in primis*, dedicatario di quelle *Porrettane* che gli assicurarono un posto nella storia letteraria italiana.<sup>2)</sup>

Almeno un'altra unità è stata da tempo aggiunta a questo breve elenco, integrando il nome dell'Arienti alla voce anonima «*Piramo et Tisbe*»: <sup>3)</sup> un'attribuzione

che gode, oggi, di unanime consenso sia nell'escluderne la paternità del testo,<sup>4)</sup> sia nell'assegnargli la responsabilità materiale di un testimone manoscritto documentato, seppure per lo più indirettamente.

Segnalato nella biblioteca privata di Girolamo Baruffaldi<sup>5)</sup> ai primi del Settecento,<sup>6)</sup> ma già alla fine dello stesso secolo dato per disperso,<sup>7)</sup> il codice sarebbe stato restituito alla comunità scientifica in occasione della catalogazione del fondo manoscritto della Sekundogeniturbibliothek di Dresda, nelle cui collezioni era pervenuto, insieme ad altro rilevante materiale manoscritto di provenienza italiana, grazie a una oculata campagna di acquisti.<sup>8)</sup> L'accertata identità tra questo codice e quello un tempo posseduto dal Baruffaldi,<sup>9)</sup> e l'attribuzione dell'autografia aprirono la strada alla sua utilizzazione nell'ambito degli studi italianistici.<sup>10)</sup>

Nel 1909 un giovane studioso dell'Università di Friburgo, Siegfried von Arx, dedicava a Giovanni Sabadino degli Arienti (Bologna 1445 circa – 1510), sotto la guida anche di Giulio Bertoni, la sua tesi di dottorato. Il contributo, tuttora voce imprescindibile nella bibliografia del letterato bolognese, è generalmente noto grazie alle pagine di un prestigioso periodico (*Romanische Forschungen*), dove era apparso nello stesso anno, privato però delle tre tavole (la seconda delle quali riproduceva la c. 1r del *Piramo e Tisbe*, qui pubblicata), che avevano invece corredato la prima edizione, peraltro apparsa nello stesso anno.<sup>11)</sup> Un ventennio più tardi Erhard Lommatzsch forniva l'edizione della novella, collazionando il codice di Dresda, ora descritto più nel dettaglio, con l'unico altro testimone allora noto. Anche in questo caso era fornita la riproduzione dell'iniziale foglio miniato.<sup>12)</sup> I due studi erano destinati a rappresentare l'estrema documentazione diretta del codice, irrimediabilmente perduto nel corso degli eventi bellici del secondo conflitto mondiale. Dalla loro testimonianza sono rese dunque possibili queste pagine, totalmente inedite per quanto attiene all'esame dell'apparato illustrativo del manoscritto.<sup>13)</sup>

Nessuna delle descrizioni del codice di Dresda riferisce cambi di mano nel testo. Ne deduciamo quindi siano dello stesso copista le righe rubricate che, unendo sottoscrizione del copista e dedica, lo chiudono alla c. 30v:

RICCARDO LATTUADA

UN NUOVO 'SAN MICHELE' DEL CAVALIER D'ARPINO:  
IL PERCORSO DI UN'INVENZIONE DA ROMA A MACERATA,  
E DA MACERATA A GRAGNANO

Devo alla cortesia dell'amico Egidio Valcaccia la possibilità di effettuare, nella prima metà del 2018, un sopralluogo nella chiesa di San Giovanni Battista nella città di Gragnano (Napoli). Lo scopo era visionare di persona una *Madonna del Rosario* di Giacomo Farelli, poi pubblicata nella monografia dedicata al pittore da parte di chi scrive e di Laura Raucci.<sup>1)</sup>

Ma prima di giungere davanti alla *Madonna del Rosario* di Farelli la mia attenzione è stata catturata da una potente immagine ubicata nell'angusto ingresso laterale della chiesa: un *San Michele che trafigge Lucifero*, di vaste dimensioni,<sup>2)</sup> i cui caratteri sono così evidentemente riferibili ai modi della maturità artistica di Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino (Arpino 1568 – Roma 1640), da non porre dubbi sulla sua attribuzione (*fig. 1*).

L'immediatezza di questa convinzione era rafforzata dall'esperienza diretta, compiuta ormai vari anni fa, di una delle opere più singolari dovute a un progetto di Giuseppe Cesari, e cioè il vasto mosaico di Giovanni Battista Calandra (*fig. 2*) che dal 1771 è conservato nella Cattedrale di San Giuliano a Macerata, quale dono di Papa Clemente XIV al Cardinale Mario Compagnoni Marefoschi. Proveniente dall'altare dedicato a San Michele nella Cappella di Santa Petronilla nella Basilica Vaticana di San Pietro, il mosaico di Cesari e Calandra, datato 1628 in basso a destra, è la prima opera realizzata con tale tecnica per uno degli altari della Basilica dopo la decisione di Papa Urbano VIII di sostituire le pale in tela e tavola con i mosaici, allo scopo di ovviare all'umidità ascendente che danneggiava i dipinti.<sup>3)</sup>

L'impeccabile monografia di Arabella Cifani e Franco Monetti su Giovanni Battista Calandra (Vercelli 1586 – Roma 1644) ha ricostruito il percorso di una figura di spicco della Corte di Urbano VIII Barberini, e non solo per le sue abilità di specialista del mosaico e restauratore del famoso pavimento di tema nilotico a Palestrina, ma anche di pittore, tecnico e perito delle arti plastiche e disegnatore professionale dei reperti archeologici emersi durante lo scavo delle fondazioni del Baldacchino nella Basilica di San Pietro.<sup>4)</sup> Cifani e Monetti hanno prodotto una puntuale ricostruzione delle vicende di committenza del mosaico oggi a Macerata, che fece da esperienza pilota per il plurisecolare programma di sostituzione delle pale d'altare della Basilica di San Pietro con copie musive via via sempre più accurate, la cui qualità esecutiva è

tale da ingannare ancora oggi l'occhio dei molti visitatori che le scambiano per dipinti.<sup>5)</sup>

Nella sua monografia su Cesari, Herwarth Röttgen ipotizza che un *San Michele* inventariato prima del 1630 nella Collezione Barberini possa essere stato il cartone predisposto per il mosaico.<sup>6)</sup> Per il cartone furono pagati al Cavalier d'Arpino 100 ducati il 3 luglio del 1627. Le dimensioni del dipinto a Gragnano (*fig. 1*) sono quasi uguali a quelle del mosaico a Macerata (che misura cm 284 × 204), ma per quel che è possibile comprendere mediante una difficoltosa visione dal basso sembra di poter affermare che esso sia stato eseguito ad olio su tela.

È nota l'ambiguità insita nella definizione tecnica dei manufatti denominati "cartoni"; nulla osta a ritenere che il "cartone", o semplicemente il modello in dimensioni reali per il *San Michele*, sia da indentificare proprio con il dipinto riemerso a Gragnano. L'altra ipotesi — a cui, chi scrive, crede molto meno — è che esso possa essere una derivazione dal cartone. L'opera proviene dalla chiesa del Monastero di San Michele Arcangelo al Trivione a Gragnano, un complesso francescano antichissimo che ha subito varie distruzioni per cause naturali, spoliazioni legate al conflitto tra la città di Gragnano e la Repubblica Partenopea (1799), e un progressivo decadimento e abbandono fino alla condizione attuale di monumento (apparentemente) in restauro, gestito dal Comune di Gragnano.<sup>7)</sup> Non è nota la data della collocazione del dipinto sull'altare maggiore di San Michele Arcangelo al Trivione; in ogni caso credo sia impossibile arretrarne l'arrivo a prima del 1627–1628, anni in cui il progetto per il mosaico di Calandra prese forma e fu attuato.

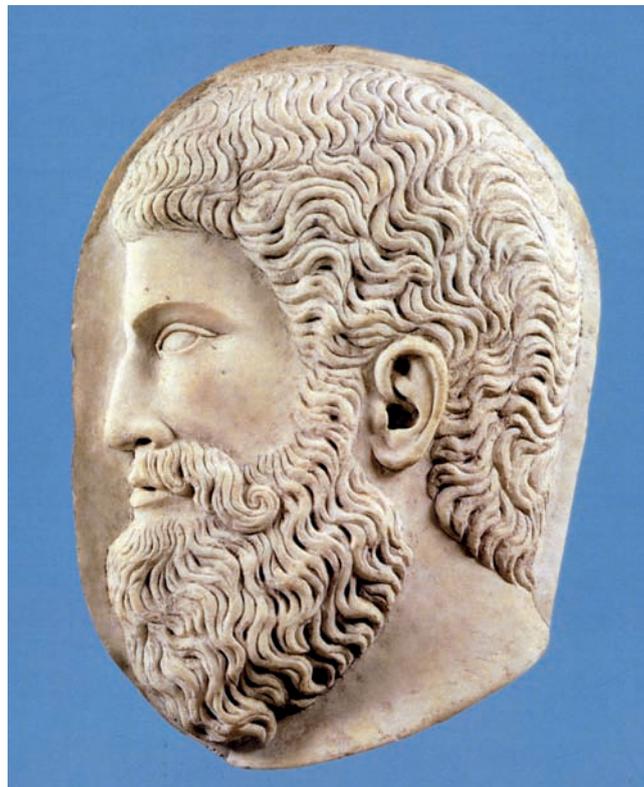
Si è già accennato che il *San Michele* del Cavalier d'Arpino mostra i caratteri tipici del tratto estremo del lungo percorso del pittore. Le stesure pittoriche, al netto dei ritocchi che punteggiano la tela, sono costruite con campiture larghe e sintetiche; l'accentuazione dei contrasti chiaroscurali non sembra aver solo a che fare con l'assai tenue attenzione — nei termini propri di Cesari — alle novità del caravaggismo apprese a Roma (caravaggismo, in verità, ormai in fase di estinzione ai tempi della commissione della tela per il mosaico di San Pietro). Sembra invece più logico ipotizzare che questo modo rispondesse all'esigenza di suggerire una più netta definizione delle forme che meglio si sarebbero adattate alle esigenze del mosaicista. Il complicato michelangiologismo della figura di

LIBRI\*

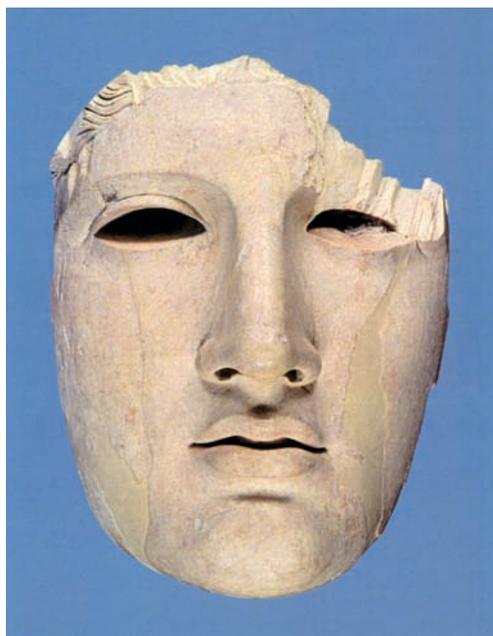
ANTONIO GIULIANO, *Mondi a confronto. Studi di archeologia, arte e storia*, Roma 2020, De Luca Edizioni d'Arte, 704 pp., foto b/n, 16 tavole a colori.

L'elegante e ponderoso volume, che raccoglie scritti miscellanei di Antonio Giuliano redatti nell'arco di oltre sessant'anni, reca un titolo quanto mai appropriato; *Mondi a confronto. Studi di archeologia, arte e storia* ben esprime, infatti, l'inesausta curiosità intellettuale di un maestro di profonda cultura, che ha fertilemente scandagliato la produzione artistica del mondo antico, medievale e moderno con uno sguardo penetrante e ampio, libero da confini disciplinari, tracciando spesso nuovi e fruttuosi percorsi di indagine.

Nel contempo, Antonio Giuliano ha continuato a perseguire diverse, e più intime, istanze intellettuali presenti sottotraccia nell'arco dell'intera vita. La raffinata raccolta, che riporta in luce non solo pubblicazioni su note riviste scientifiche, ma anche scritti dispersi in volumi d'occasione per onorare illustri colleghi, cataloghi di mostre e opere di alta divulgazione, viene a completare un progetto editoriale coltivato dallo stesso autore. *Mondi a confronto* si deve all'impegno partecipe e attento di Elena Ghisellini, Lucilla de Lachenal e Giulia Rocco, che sono state coadiuvate da Angela Gallottini nella ricerca del nuovo, eccellente, apparato fotografico, che riesce a restituire vitalità ed efficacia ad alcune rilevanti pub-



2 – COLLEZIONE PRIVATA  
CLIPPO DI ETÀ FEDERICIANA



1 – ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO  
DI PALAZZO MASSIMO – VOLTO D'AVORIO  
DA ROMA, LOCALITÀ VITELLARA (CESANO)

blicazioni *d'antan*. Le curatrici sono state sostenute da Giulia Fusconi nell'ideazione dell'impresa editoriale che è stata supportata da una densa schiera di colleghi, allievi e amici.

In questa miscellanea, in cui non sono solo recuperati e, per così dire, "restaurati", contributi giovanili — alcuni collaterali alla pubblicazione del prezioso catalogo dei ritratti del Museo Lateranense (1957), come anche altri ricollegabili alla monografia sui sarcofagi attici (1962) — gli scritti dedicati alla ricezione dell'antico, qui numericamente preponderanti, manifestano con evidenza la loro organicità. È questa una branca degli studi cui Giuliano ha dato un inestimabile apporto, non solo con le sue ricerche avviate fin dai primi anni Settanta del Novecento, ma anche mediante la sua generosa attività editoriale, con la fondazione della rivista *Xenia*, nel 1981, divenuta poi *Xenia antiqua*.

I contributi relativi alla cultura figurativa del mondo antico che vengono qui riproposti ci mettono di fronte a un campo di indagine esteso dalla Grecia arcaica e classica a quella di età romana, dalla cultura ellenizzante delle regioni dell'Italia centrale prima della romanizzazione alle produzioni artigianali della

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

Cisalpina, da Roma, repubblicana, imperiale e tar-doantica, alle province d'Asia. I quattro decenni in cui si dispiegano i saggi, solo apparentemente marginali, dedicati a Leopardi e alla temperie della Restaurazione, raccolti nell'ultima sezione del volume, testimoniano efficacemente di quanto fosse costante in Giuliano la meditazione sulla storia, intesa come strumento per la comprensione del mondo presente.

Davanti a questo imponente e articolato quadro culturale non si può che provare un ammirato rispetto e ringraziare le curatrici del volume per il loro paziente lavoro, che potrà essere un utile strumento per tutti coloro vogliono riflettere sulla storia della disciplina archeologica.

LUCIA FAEDO

*Art et économie en France et en Italie au XIV<sup>e</sup> siècle. Prix, valeurs, carrières*, a cura di NICOLAS BOCK, MICHELE TOMASI, Lausanne 2020, Unil (*Études de Lettres*, 314), 176 pp., 28 ill. b/n e a colori.

Aperto da un'efficace introduzione dei curatori, questo volume propone una selezione (sette su quattordici) dei contributi presentati il 19 e il 20 ottobre 2017 al colloquio da essi organizzato presso la Faculté des Lettres dell'Université de Lausanne: scelta che senza dubbio ha giovato alla coerenza interna della pubblicazione finale, da apprezzare anche per la qualità e l'aggiornamento delle bibliografie poste in calce a tutti i contributi, che la rendono sia un punto di partenza di grande utilità, suscettibile di promuovere nuove ricerche originali, sia uno strumento prezioso per impostare corsi universitari innovativi e di carattere interdisciplinare.

Se la prima parte del titolo ne precisa le coordinate geografiche (il *focus* delle analisi è su Francia e Italia) e cronologiche (il XIV secolo), la seconda ne esplicita l'oggetto vero e proprio: i prezzi e i valori (termine, quest'ultimo, cruciale e polisemico) delle opere d'arte, considerate anche nel loro nesso con le carriere professionali degli artisti.

In un quadro transnazionale, che vede oggi gli storici dell'arte medievale dediti in particolare, da un lato, a studi di carattere storico-formale e, dall'altro, all'applicazione dei concetti e dei metodi della *visual culture*, un contributo del genere non fornisce soltanto una serie di approfondimenti su temi, casi e problematiche poco frequentate, ma agisce come un provvido appello a una più storicamente determinata concretezza di approccio metodologico. Invita, innanzi tutto, a riflettere sulla natura più vera o, meglio, più originaria di tutto quell'ampio novero di prodotti del lavoro umano che *ab immemorabili* si usano raccogliere nell'ambito della capiente categoria di "arte". La cui natura "cosale" — avrebbe detto George Kubler — ne fa da sempre una merce, vale a dire un bene di consumo e di scambio, tanto diffuso che quasi non conosce frontiere, siano geografiche, politiche, religiose o culturali.

Appunto ai modi di produzione di questa multiforme classe di manufatti è collegato, non per caso, il termine invalso per designarla: il nostro "arte", derivato dal latino *ars*, che traduce il greco τέχνη, lemma che incorpora, almeno per noi Occidentali, un connotato polisemantico, ideativo-progettuale e produttivo-lavorativo. Prerogativa, questa "cosalità", che tende a essere scordata ed emarginata. Rammentando tale suo statuto originario — ma potremmo anche dire antropologico — si comprende perché un'iniziativa editoriale come questa tocchi problematiche non solo di metodo, ma addirittura di epistemologia disciplinare, che infatti i curatori mostrano, nell'*Introduzione*, di avere ben presenti.

Prezzi, valori e carriere degli artisti sono dunque senza dubbio tre parametri paradigmatici, legati da nessi tanto radicali quanto dialettici e fluttuanti di causa ed effetto. Non si tratta, cioè, di ribadire l'ovvio o il risaputo — che arte ed economia hanno avuto e hanno consolidati rapporti, o meglio vincoli, organici e reciproci — ma di mettere a fuoco e di intendere in termini storicamente determinati la nozione di valore, anzi, di valore artistico e, in ultima analisi, di qualità: concetti che oggi tendono a essere quasi rinnegati — proprio nell'ambito degli studi di storia dell'arte medievale — e accusati di idealismo estetizzante, sebbene quanto strutturale sia il potenziale simbolico della merce in sé fosse già chiaro a un intellettuale cui sarebbe bizzarro imputare simili derive, che già nel 1867 affermava: «A prima vista, una merce sembra una cosa triviale, ovvia. Dalla sua analisi, risulta che è una cosa imbrogliaatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci teologici».<sup>1)</sup>

È, dunque, vero il contrario di ciò che spesso si afferma: in termini di ricezione sociale, proprio questi valori e questa qualità hanno sempre fatto la differenza; ignorandoli, è arduo comprendere i processi di formazione dei prezzi dei manufatti artistici e le ragioni storiche che portarono alcuni artisti ad essere apprezzati più di altri a loro contemporanei e ad essere valutati (è il caso di Giotto) in sede storiografica come portatori di geni mutanti, promotori di innovazione e di svolta nella produzione artistica e, più complessivamente, nella civiltà figurativa di un'epoca.

La natura di merce, di bene di scambio, è in realtà uno dei caratteri originali del prodotto artistico; in età storica, per ogni bene di questo genere vi è sempre stata una questione di prezzo, legata alla considerazione culturale e sociale del bene fornito e alla stima nei confronti dell'artefice, la cui immagine di creatore individuale — e non solo di operatore manuale specializzato — si affermò con sempre maggiore nettezza, dopo l'Antichità, a partire dal primo Trecento. Cosa accadesse prima, ad esempio fra X e XII secolo, è in pratica ignoto, e non sapere in qual modo e in qual misura venissero compensati artefici esplicitamente celebrati quali Vuolvinio, Wiligelmo o Benedetto Antelami è una lacuna che inquina la percezione complessiva (cioè, storica) del problema.

JOANNA SMALCERZ, *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861–1909*, Leiden–Boston 2020, Brill (*Studies in the History of Collecting & Art Markets*, 8), XII–243 pp., 14 ill. a colori.

All'inizio del 2020 ha visto la luce, per i tipi dell'editore Brill, la monografia che Joanna Smalcerz ha elaborato a partire dal lavoro svolto per il conseguimento del dottorato di ricerca presso l'Università di Berna nel 2017. Si tratta di uno studio dedicato al fenomeno del contrabbando di opere d'arte dall'Italia nel periodo compreso fra il 1861 e gli inizi del XX secolo, che poggia su una solida base documentaria e si dipana con un incedere narrativo essenziale e fluido.

Ai ringraziamenti (*Acknowledgements*, pp. IX–X) e all'indice delle illustrazioni (*Figures*, pp. XI–XII) segue un prologo (*Prologue: A Dealer's Problem with the Government*, pp. 1–18) dedicato all'esportazione clandestina di due affreschi (che ritraggono rispettivamente un *Giovane presentato dalla Grammatica alle altre Arti liberali* e *Venere e le tre Grazie nell'atto di*

*offrire doni a una giovane donna*) dipinti, nel nono decennio del XV secolo, da Sandro Botticelli per la loggia di Villa Tornabuoni (poi Lemmi) a Careggi e scoperti nel 1873 sotto un denso strato di imbiancatura (fig. 1). Acquistati da Stefano Bardini, uno dei più influenti mercanti d'arte attivi in Italia fra Otto e Novecento, e rimossi sotto la sua supervisione nel 1881, entrarono a far parte delle collezioni del Louvre nonostante le autorità italiane avessero negato al nuovo proprietario la licenza di esportazione che egli aveva richiesto. Lo schema elaborato da Bardini per aggirare il divieto era semplice: il mercante aretino avrebbe formalmente venduto e consegnato le opere ad un acquirente di nazionalità straniera, sul quale sarebbe ricaduta la responsabilità di un'eventuale esportazione illecita. Infatti, sebbene perseguito dall'autorità giudiziaria, Bardini venne assolto da ogni accusa, essendosi limitato ad alienare le pitture in territorio italiano, fatto che in sé non costituiva reato. Benché le modalità con le quali avvenne la spedizione clandestina dei dipinti fuori dai confini nazionali rimangano tuttora oscure, fu lo stesso Bar-



1 – PARIGI, MUSÉE DU LOUVRE – SANDRO BOTTICELLI:  
GIOVANE PRESENTATO DALLA GRAMMATICA ALLE ALTRE ARTI LIBERALI (1486 CIRCA)

## MOSTRE

*Sfida al Barocco: 1680–1750 Roma, Torino, Parigi, Torino, Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo – 14 giugno 2020, a cura di MICHELA DI MACCO, GIUSEPPE DARDANELLO, prorogata fino al 20 settembre 2020.*

Recensire *Sfida al Barocco: 1680–1750 Roma, Parigi, Torino* non è impresa agevole, sia per le dimensioni della mostra — una straordinaria sequenza di opere (208 numeri) della più prestigiosa provenienza internazionale — e del relativo, ponderoso catalogo, sia per la ricchezza e la complessità dei temi affrontati. Nelle intenzioni dei curatori, la «sfida al Barocco» (e già il Barocco stesso, quale categoria artistica che comporta una riflessione e un rapporto con il concetto di limite e di confine, ha in sé l'idea di una sfida) è il tentativo, esperito tra il 1680 e il 1750 circa, di rielaborare nuove forme figurative a partire da un confronto con l'Antico e con i grandi maestri del Cinque e del Seicento; un laboratorio che trova i suoi due poli di riferimento in Roma e Parigi, che per la loro storia rappresentano al massimo grado questa tensione fra tradizione e rinnovamento, e nell'intermedia Torino uno dei banchi privilegiati di verifica per gli esiti di tale relazione.

La mostra è essa stessa una sfida alla magniloquenza che evoca la parola “Barocco”. Le 15 sezioni (precedute da una *ouverture*) attraverso cui si articola criticamente il percorso espositivo mirano, infatti, a fornire una rappresentazione “totale” della cultura visiva dell'epoca, alla luce di consolidati dibattiti teorici sulla creazione artistica: la dialettica tra nord e sud, passato e presente, invenzione e imitazione, norma ed

eccezione, testo e immagine; la questione dei generi; la gerarchia fra le arti; l'elaborazione di un canone di modelli; il ruolo dello spettatore; la ricezione del pubblico. Coerentemente — ed è questo uno dei pregi maggiori per il visitatore che abbia avuto la fortuna di vedere la mostra — un tale obiettivo è perseguito attraverso un'impressionante scelta di capolavori, di esemplare eloquenza e di eccezionale coerenza qualitativa: è difficile ricordare un'esposizione di tale ampiezza esente da “cadute”. Inutile dirlo, le arti cosiddette “decorative” hanno tutto lo spazio che a esse compete in un'epoca come quella presa in esame; lo stesso vale anche per la grafica, di figura e d'ornato, ma soprattutto fondamentale, insieme ai modelletti, per evocare i fasti dell'architettura e della quadratura: a Torino, in particolare, espressioni massime di caleidoscopiche meraviglie barocche. L'ampiezza dell'impianto storiografico è rispecchiata dalla robusta sezione dei saggi (complessivamente diciotto), tutti assai godibili per asciuttezza e ricchezza d'informazione, che, insieme alle schede, impeccabili, costituiscono una sorta di “manuale” tematico. Non sarebbe spiaciuto un testo introduttivo che desse unità d'insieme a una materia tanto lucente, ma inevitabilmente prismatica; così come non avrebbe guastato un più esplicito dialogo tra saggi e schede. Elevata la qualità fotografica e grafica; gradito, a completamento di una tal mole di materiali generosamente messi a disposizione dell'utente, il non scontato indice dei nomi.

In una mostra che ha nella ricerca dei modelli uno dei suoi fili conduttori, il ruolo di Roma è ovviamente primario. Vi si trovano le sedi istituzionali dell'apprendimento: l'Accademia di San Luca e quella di Francia; ma, soprattutto, le opere. Particolarmente significativa,



1 – TORINO, REGGIA DI VENARIA – ALLESTIMENTO DELLA SEZIONE  
“IL TEATRO DEGLI STILI (ROMA 1680–1720)”  
(foto di Giuseppe Dardanello)

Abstracts

ANGELO BOTTINI – AZZURRA SCARCI

*Torre di Satriano: old discoveries, new dates*

*This paper takes a further look at a small group of graves first published in the 1960s by R. Ross Holloway. They were from two burial grounds. One lies “some 700 metres northwest of the hilltop”. The other is on the “Faraone I” site in the Torre Satriano area, home to an important “nord-lucana” Italic community researched by M. Osanna.*

*The original fifth century date given to the graves has been backdated to the seventh or the first decades of the sixth century. This has followed a philological re-examination of the grave goods, in the light of recent research into the differences between offensive and defensive weapons. This now places the graves among the earliest yet found in the area. They stand out for their precise funerary ideology, which finds comparisons not just with “nord-lucana” communities but also with those from Daunia.*

MARIANNA CASTIGLIONE

*The Kharayeb (Tyre) models in a Mediterranean landscape:  
evidence of Greek culture in Hellenistic Phoenicia?*

*The paper presents some terracotta Hellenistic statuettes found in the Kharayeb sanctuary in Lebanon, active between the seventh and first centuries BCE. It illustrates just how much Greek culture had seeped into such a “peripheral” context as the hinterland of ancient Tyre. The images chosen are for the most part so-called Hellenistic koinè. These can be found throughout the Mediterranean world. The debate revolves around how much these are evidence for the local culture’s servile adhesion to, or autonomous adaption to the Greek, or whether they are nothing more than local craftsmen’s adaption to market trends. Specific aspects, such as clothing, hairstyles, objects and musical instruments, as well as certain behaviour which echoes those of a Hellenistic nature can be pieced together to give an idea of day to day life in ancient Phoenicia. This is otherwise undocumented, and it provides a chance to discuss the still lively debate over the so-called Hellenization of the Levant.*

LUCILLA DE LACHENAL

*Giustiniani digressions: the «Fauno antico ... in atto di gridare» and its restoration.  
A collector’s item*

*The paper discusses the bust of a satyr of the same type as a bronze example found in Herculaneum. In the first decades of the seventeenth century it was in the Giustiniani Collection. The extraordinary quality of its manufacture has made it celebrated and appreciated through the centuries.*

*Even its careful and limited restoration in the 1600s has been considered a mark of distinction, tying it to a very specific cultural mood, until now little noted by the critics. The brothers Benedetto and Vincenzo Giustiniani were no doubt a part of this movement, both refined collectors and the first owners of this ancient marble.*

*The piece’s destiny continued through the ages, right up to the early 1900s, by which time it had ended up in the Torlonia Collection. Though not yet protected by the State laws that were soon to be put in place, it was recognised as a part of the collection to be kept safe and preserved for the future.*

SYLVIA DIEBNER – FRANCESCA LEMBO FAZIO

*A museum to house the Torlonia collection of ancient artefacts:  
two of Vincenzo Fasolo's projects in the post war years*

*Post 1940 the architect Vincenzo Fasolo found himself drawing up plans for a “Museum for ancient artefacts” within Villa Torlonia in Roma. The idea was to transfer the Torlonia Collection from the rooms it was housed in in Via della Lungara. The blueprints for his work are in the Fasolo Archives kept in the Archivio Storico Capitolino. Fasolo had two differing architectural approaches to the job. They illustrate the stylistic and museographic changes going on in said debate during the years after the Second World War. Neither of the two proposals ever saw the light of day. However, the planned project goes to show that Fasolo's professional relationship with the Torlonia family didn't come to an end with the Casina delle Civette in 1917, or the project for the Palazzo già Giraud in Via della Conciliazione, but instead carried on after the war.*

LUCILLA DE LACHENAL

*From the Torlonia Museum in Via della Lungara to the exhibition in Palazzo Caffarelli.  
A history of protecting archaeological patrimony in private hands*

*The paper, as can be seen from the subtitle above, presents the history of the Ministry's activity in the preservation of a particularly excellent collection of antiquities, that of Prince Torlonia. This activity has run from the late 1800s up to the present day.*

*The various operations that the State undertook are illustrated, in its protection of one of the largest and interesting patrimonies of Rome. On top of this, following the demolition, in 1892, of the family's palace that had stood in what is now Piazza Venezia, the Galleria Nazionale di Arte Antica was enriched with a donation of paintings and sculptures. The draughting of better articulated protective legislation since the early 1900s has placed many important restrictions on the collections of antiquities housed in the Torlonia family's various palaces and villas. At the same time a better and more adequate arrangement is being sought for the collection of marble sculpture housed in Via della Lungara, which over the years has remained closed to the public. The various steps in an agreement between the State and a private individual are drawn out, an agreement that has lasted over a century. There has also been an attempt, always hampered by a lack of public funding, to acquire said collection for the public.*

*Only recently has there been a new agreement between the Ministry and the Fondazione Torlonia, foreseeing the loan of the collection of the over six hundred restrained marble antiquities, as well as their custody and promotion. This hails a new and promising arrangement for the family's patrimony, given the complete refurbishment of the museum in Via della Lungara, originally furnished in the late 1800s. This means that in the future the collection will be put on display in a more adequate setting.*

DANIELE SANGUINETI

*Precisions over Van Dyck and the altarpiece for Francesco Orero in the Church of San Michele di Pagana*

*The paper examines the only altarpiece left by Anton Van Dyck in the ancient Republic of Genoa. It was commissioned by the merchant Francesco Orero for the noble chapel in the Church of San Michele di Pagana, near Rapallo.*

*Until now it was believed that the parish accounts indicated that Orero, in 1627, had funded the construction of a “new chapel”. Actually, more careful reading of the accounts entry shows that it refers to a shrine dedicated to Sant'Orsola, furnished with an altarpiece in 1628 by Orazio Bisagno. From a detailed analysis of Orero's will, drawn up in 1643, it becomes clear that the family chapel was as yet unfinished. The importance*

*of the role of his brother Bernardo in finishing the furnishings also emerges. Just two months after the death of his brother in 1644, he drew up a contract to commission two sculptors, Francesco Falcone and Battista Barberino, active in Genova at the time. The discovery of this unpublished legal document serves as a conclusive piece in the oft debated puzzle over the placing of the Van Dyck altarpiece in the Pagana chapel.*

CRISTIAN PRATI

*The Oratorio del Serraglio in San Secondo Parmense:  
reflections, news and observations on the restoration*

*The paper pieces together the main events during the construction of the Oratorio del Serraglio in San Secondo Parmense, with its extraordinary decoration by Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743) and Sebastiano Ricci (1659–1734). It hopes to shed light on a series of as yet unpublished observations made during the recent restoration and consolidation, part of a broader and more complex operation to conserve the Oratory. Thanks to scaffolding it was possible to get a privileged close up view of the work. As a result it we could check things that had previously been left undocumented. Though there is no new archive evidence, the paper illustrates certain elements that have so far only marginally been treated in the past. These include the numerous restorations the work was subject to during the 1900s, unfortunately not always well documented.*

GILDA P. MANTOVANI – FABRIZIO LOLLINI

*Giovanni Sabadino degli Arienti, Martino da Modena and a refound codex for Ercole I d'Este*

*The paper focuses on a manuscript that was destroyed during the Second World War. There is, however, one photograph left and a description from an early 1900s publication. Until now overlooked, it was probably a dedicated copy of the anonymous *Historia di Piramo et Tisbe*, derived from the Ovidian tradition and staged by Giovanni Sabadino degli Arienti, a celebrated humanist. His hand is clearly identifiable in the text. It documents the relationship with members of the court of Ferrara, Ercole in particular, to whom the codex is dedicated. This was some time prior to Ercole's rise to power following the death of his brother Borso in the summer of 1471. The opening page, along with other decorative elements, shows a scene from a crucial part of the story. The illuminated initial of the frontispiece is signed «Martinus miniator», marking it down as a work by Martino da Modena. This makes it prior to the works attributed to him by critics that date to the 1480s.*

RICCARDO LATTUADA

*A new 'Saint Michael' by Cavalier d'Arpino:  
the travels of a creation from Rome to Macerata, and from Macerata to Gragnano*

*The paper deals with the identification of a Saint Michael the Archangel by Giuseppe Cesari, Cavaliere d'Arpino (Arpino 1568 – Roma 1640). It was found in the Church of San Giovanni Battista in Gragnano, near Naples. The work is almost certainly the “cartoon” presented by the painter prior to the laying of Giovan Battista Calandra's first micromosaic as an altarpiece in St Peter's Basilica. The painting may have been part of the Barberini Collection in Rome. It was intended for the main altar of the church in the Franciscan monastery of Saint Michael the Archangel al Trivione in Gragnano. It's not clear when it arrived at the monastery, but it may have been thanks to the Cardinal of Naples, Ascanio Filomarino. The cardinal had been tied to the Barberini family, and subsequently the Franciscan order, ever since his early days as a prelate in Rome.*

---

CARLO BERTELLI: carlobertelli1@gmail.it  
ANGELO BOTTINI: angelobottini@libero.it  
MARIANNA CASTIGLIONE: marianna.castiglione1@gmail.com  
LUCILLA DE LACHENAL: ldelachenal@libero.it  
SYLVIA DIEBNER: diebner@libero.it  
CLARIO DI FABIO: clario.difabio@unige.it  
LUCIA FAEDO: lucia.faedo@unipi.it  
RICCARDO LATTUADA: riccardo.lattuada1@virgilio.it  
FRANCESCA LEMBO FAZIO: fra.lembofazio@gmail.com  
FABRIZIO LOLLINI: fabrizio.lollini@unibo.it  
GILDA P. MANTOVANI: gilda.mantovani@libero.it  
MARCELLO MOSCONE: marcello.moscone@beniculturali.it  
RICCARDO NALDI: rriccardo@unior.it  
CRISTIAN PRATI: cristian.prati@beniculturali.it  
DANIELE SANGUINETI: daniele.sanguineti@unige.it  
AZZURRA SCARCI: scarci@rgzm.de

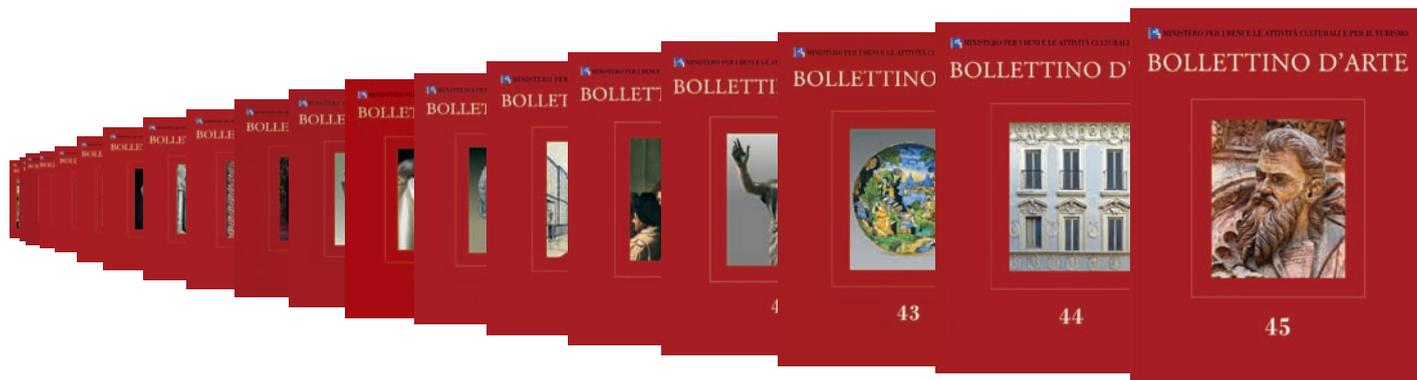


**REDAZIONE**  
Via di  
San Michele 22  
00153 Roma

**BOLLETTINO D'ARTE**  
fondato nel 1907

Complesso Monumentale  
del San Michele  
a Ripa Grande

## Serie VII – Fascicoli degli anni 2009-2020

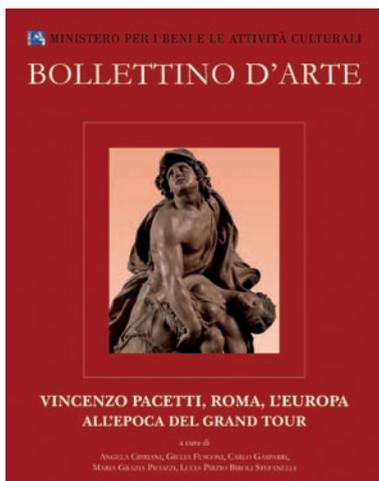


## Volumi Speciali

*già pubblicati*

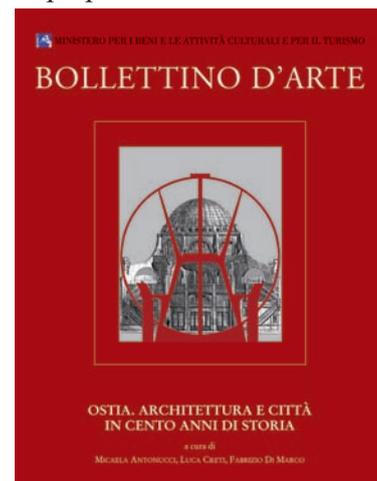


**PALAZZI DEL CINQUECENTO  
A ROMA**  
a cura di  
C. CONFORTI e G. SAPORI



**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

*in preparazione*



**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 marzo 2021  
da «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER,  
tipografia CSC Grafica s.r.l. via A. Meucci, 28  
00012 - Guidonia - Roma