©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

BOLLETTINO D'ARTE

28

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Editore
MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO
DIREZIONE GENERALE BELLE ARTI E PAESAGGIO
BOLLETTINO D'ARTE
Direttore responsabile Francesco Scoppola

Coordinatore scientifico Lucilla de Lachenal

Consiglio di redazione
Luciano Arcangeli – Carlo Bertelli – Caterina Bon Valsassina – Gisella Capponi – Giovanni Carbonara
Matteo Ceriana – Sybille Ebert-Schifferer – Christoph Luitpold Frommel – Enzo Lippolis
Massimo Osanna – Paola Pelagatti – Pia Petrangeli – Maurizio Ricci

Redazione tecnico–scientifica Camilla Capitani – Marina Coccia – Anna Melograni – Elisabetta Diana Valente

Segreteria di Redazione e Produzione Luisa Tursi

Grafici Loredana Francescone e Donato Lunetti

Segreteria Alessandra Tomassini

Collaborazione al sito web Maria Rosaria Maisto

Traduzioni Julia C. Triolo

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

Stampa e diffusione
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 — 00193 Roma
tel. 06 6874127
sito web: www.lerma.it

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

LONDRA, THE BRITISH LIBRARY, ADD. MS 18161 – GRADUALE (SANTORALE), FOL. 77*r*
MAESTRO DELLA COMMISSIONE DONATO: SANTI PIETRO E PAOLO (PARTICOLARE)
(© *British Library Board*)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATO NEL 1907

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

28 OTTOBRE–DICEMBRE 2015

ANNO C
SERIE VII

SOMMARIO

Massimo Osanna, Pier Giovanni Guzzo: *Monili in materiale prezioso dall'*anaktoron *di Torre di Satriano* 1

Appendice A – Roberto Teghil, Antonella Smaldone: *Analisi LIBS (Laser Induced Breakdown Spectroscopy) di manufatti in argento provenienti da Chiaromonte e Torre di Satriano* 14

Appendice B – Daniela Ferro: *Collana di Satriano: indagini morfologiche e composizionali SEM–EDS* 17

Appendice C – Daniela Ferro: *Fibula in argento da Torre di Satriano* 20

Marisa Corrente: *Una sepoltura infantile a Orsara di Puglia con fibula a forma di volatile* 24

Lilian Armstrong: *The Master of the Donato Commission: Four Choirbooks* 35

Paola Coniglio: *Giovann'Angelo Montorsoli e la 'Sant'Agata' di Taormina* 61

Davide Dossi: *Tra Venezia e Roma: il 'Buon Samaritano' di Marcantonio Bassetti conservato a Oxford* 81

Loredana Lorizzo: *La collezione dell'avvocato Giuseppe Valletta (1636–1714) tra le carte dell'Archivio Orsini* 87

Fondi e Archivi fotografici storici: conoscenze a confronto

Giovanna Bertelli: *Mario Nunes Vais: l'opera di un fotografo ritrattista tra i Fondi dell'ICCD* 97

Archivio

Maddalena Cima: *Ludwig Pollak e il Museo Biscari di Catania* 113

Libri

Susanne A. Meyer: recensione a *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere. A cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912). Un bilancio storiografico e una riflessione del presente,* a cura di Claudia Cieri Via, Elisabeth Kieven, Alessandro Nova (Atti del convegno tenuto presso l'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 23–24 novembre 2012), in *Atti dei convegni Lincei,* 289, Bardi Edizioni, Roma 2015 131

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

PAOLO COEN: recensione a SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Carlo Marchionni caricaturista tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona*, Campisano Editore, Roma 2015 135

LILIANA BARROERO: recensione a EDGAR PETERS BOWRON, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, Yale University Press, New Haven and London 2016 142

MARIA GRAZIA BERNARDINI: recensione a *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, a cura di ANTONIO PAOLUCCI, SILVIA DANESI SQUARZINA (Atti della giornata di studi del 26 maggio 2010, Sapienza – Università di Roma, curata da Alessandro Zuccari), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2016 148

Abstracts 155

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

MASSIMO OSANNA – PIER GIOVANNI GUZZO

MONILI IN MATERIALE PREZIOSO DALL'*ANAKTORON* DI TORRE DI SATRIANO

Il ritrovamento ed il suo contesto

Torre di Satriano (nel Comune di Tito, in Basilicata), un centro italico dell'Appennino lucano, ha restituito una documentazione straordinaria per ricostruire la storia di un insediamento antico, nato intorno alla metà dell'VIII secolo a.C. e abbandonato con la conquista romana intorno alla fine del III a.C. (*fig.* 1)

La comunità qui insediata, dal momento del primo impiantarsi sullo scorcio della I età del Ferro e fino alle trasformazioni che porteranno alla definizione dell'*ethnos* lucano (IV secolo a.C.), non mostra alcuna tensione verso l'acquisizione di uno *standard* urbano, come testimonia il permanere di una articolazione policentrica in vari nuclei insediativi, delle tombe in stretto contatto con gli spazi domestici, nonché la mancanza di spazi destinati al culto di divinità, indipendenti dalle strutture residenziali. Qui, dove il gruppo parentelare rimane la cellula fondamentale di un'articolazione sociale basata sul rango, il luogo ove esplicitare le *performances* rituali del sacro e, dunque, cementare struttura, memoria e senso di appartenenza del gruppo, è la residenza del capo. L'enfasi nel consumo e le manifestazioni di socialità ritualizzata rimangono ancorati agli spazi della vita quotidiana delle *élites* al vertice del rango e della comunità e ai connessi luoghi funerari. Non è dunque un caso che i segni del potere e del prestigio si concentrino tutti nelle tombe — come finora ritenuto — e nei palazzi dei capi — come le scoperte di Torre di Satriano documentano.[1)]

Una fastosa residenza, che ospitava i personaggi al potere in età arcaica, viene costruita intorno alla metà del VI secolo a.C., su un pianoro alle pendici settentrionali di una imponente altura che con i suoi 1000 m s.l.m. rimane il cuore dell'insediamento fino alla fine della vicenda insediativa[2)] (*fig.* 2). L'edificio si ispira alla contemporanea architettura templare greca, in particolare per la messa in opera di uno straordinario tetto fittile, riccamente decorato, realizzato da un *team* di architetti e artigiani greci di Taranto — come rivelano le iscrizioni apposte sulle terrecotte architettoniche — che si sono avvalsi senza dubbio di mano d'opera e materiali reperiti *in loco*,

1 – Torre di Satriano (PZ) nel quadro degli insediamenti di area lucana

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

MARISA CORRENTE

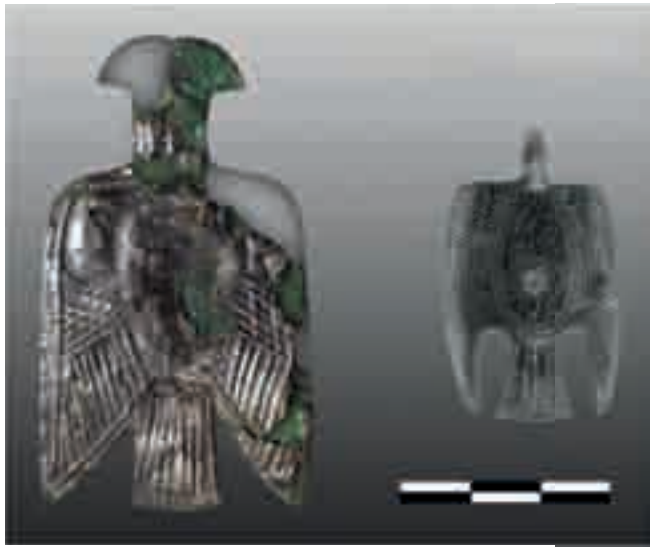
UNA SEPOLTURA INFANTILE A ORSARA DI PUGLIA CON FIBULA A FORMA DI VOLATILE

La rarità di attestazione della spilla conformata a volatile nel repertorio delle oreficerie antiche, distinguibile per particolare tipologia e soggetto iconografico, si presta ad un'indagine correlata agli sviluppi dei modelli e agli stilemi spazialmente e culturalmente prossimi a quelli elaborati nel singolarissimo esemplare di Torre di Satriano.[1)]

La convergenza dei dati archeologici a disposizione verso una produzione accomunata dall'adesione agli stessi spunti ornamentali è ben esemplificata dalla presenza di un ulteriore esemplare, proveniente dalla necropoli di Giardinetto, nel territorio di Orsara di Pugli (in provincia di Foggia) (*figg*. 1 e 2). Anticipando le conclusioni sulle affinità iconografiche con l'esemplare di Torre di Satriano, si possono mettere in evidenza l'esistenza di committenze diverse, la destinazione funeraria della fibula apula e la diversa formazione culturale della maestranza artigianale. Il ritrovamento di Giardinetto è infatti indicativo, nel diretto termine di confronto, della specializzazione del linguaggio iconografico e della possibilità di enucleare un filone produttivo, pur nella diversità di realizzazione.

Il sito di rinvenimento è al confine dell'*ager Aecanus* ricadente nel bacino idrografico del Cervaro, l'antico *Cerbalus* delle fonti, che, dopo il tratto appenninico, riceve vari apporti fluviali e attraversa l'ampia piana della Capitanata. I lavori per il raddoppio della ferrovia Alta Velocità nella tratta pugliese Cervaro–Bovino, che hanno portato alla luce il più importante nucleo demografico di età arcaica–classica dell'agro, hanno interessato aree alluvionali prossime a Giardinetto, uno dei borghi rurali minori della bonifica fascista della Capitanata, attuata con un'importante opera di appoderamento e realizzazione di infrastrutture.

Le superfici indagate sono notevolmente ampie, pari a 65000 mq e, pur nel condizionamento proprio dei lavori lineari, secondo l'asse in questo caso del tracciato ferroviario Italferr, già si delinea l'ampiezza degli spazi di occupazione antropica in antico. Rilevante è il campione funerario,[2)] sviluppatosi con una rigorosa organizzazione spaziale che vede, secondo il costume indigeno, la commistione fra unità abitative e tombe, con lotti distinti, una forte strutturazione socio–economica e una omogeneità topografica segnata dal limite geografico di paleoalvei.[3)] L'incremento demografico tra VI e V secolo risulta stabilizzato e le condizioni materiali delle produzioni sollecitano forme omogenee di comportamento nei gruppi familiari in netta competizione per l'affermazione nella scala sociale. Lo stanziamento, che controllava lo sbocco dei prodotti tra il versante



2 – LA SPILLA IN ARGENTO E BRONZO DALLA T. 241 DI ORSARA DI PUGLIA, LOC. GIARDINETTO (A SINISTRA) E L'ESEMPLARE IN ARGENTO PROVENIENTE DA TORRE DI SATRIANO (A DESTRA) A CONFRONTO

appenninico e la piana interna della Daunia, evidenzia dinamiche sociali ed economiche vivaci, con *markers* etnici dauni e segni identitari che indicano la complessità degli apporti culturali e una rapida crescita nel corso del V secolo a.C. La formazione sociale, espressione di molteplici unità familiari, permette di connotare l'insediamento come realtà aperta ad influssi allogeni,[4)] in un distretto geografico certamente non marginale della periferia daunia. Per una possibile sintesi degli elementi caratterizzanti la comunità di Giardinetto nel suo insieme, si può rilevare: l'aggregazione delle tombe a fossa per plessi familiari ravvicinati, con il diritto alla sepoltura riservato a tutte le fasce di età, e la vicinanza delle sepolture infantili alle abitazioni; la grande uniformità dei rituali funerari, distinti dalla presenza di un ciottolo di fiume come cuscino, dall'attestazione di una nicchia per la deposizione dell'olla, dalla disposizione del corredo in nuclei separati, con alcune forme vascolari ai piedi del defunto e coppe potorie all'altezza degli arti superiori; la possibilità di riconoscere fasi distinte del rituale funerario, con la collocazione di armi e spiedi come estrema offerta negli ultimi livelli di sigillatura della fossa con riempimento di ciottoli; la frammentazione dei vasi nelle tombe

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

LILIAN ARMSTRONG

THE MASTER OF THE DONATO COMMISSION: FOUR CHOIRBOOKS

An elaborately decorated Italian gradual has been a proud possession of Wellesley College in Massachusetts for many years (*fig.* 1). It was presented to the college by its founder Henry Fowle Durant soon after he acquired it in 1880, and has therefore been known as the *Durant Gradual*.[1] Never previously published, the gradual has recently been exhibited in *Beyond Words: Illuminated Manuscripts from Boston Area Collections*.[2] The goal of this article is to present the *Durant Gradual* in relation to three contemporary choirbooks: a gradual in the Biblioteca Nazionale Marciana in which the miniaturist of the *Durant Gradual* shared a commission with Cristoforo Cortese; a gradual in the British Library which is the counterpart of the *Durant Gradual*; and an antiphonary in the Bodleian Library, some of whose detached folios also exist in the British Library.[3] These manuscripts are best understood in the broader context of choirbook production in early Quattrocento Venice and the Veneto.

Cristoforo Cortese and Venetian Choirbooks of the Early Quattrocento

Among the books required by churches and monastic institutions in Medieval and early Renaissance Europe were missals containing the texts for the Mass throughout the liturgical year, and graduals which provided the musical chants accompanying the Mass. Similarly, breviaries contained the texts and antiphonaries contained the musical chants for the Divine Office.[4] The chants within both graduals and antiphonaries were divided between two sequences. The Temporale sequence provided for the Christological feasts beginning with Advent; and the Sanctorale included the chants for the feasts with fixed dates, normally beginning with Saint Andrew on November 30. Graduals and antiphonaries tended to be very large, since groups of clergy or monks would need to view them as they stood near high lecterns to sing the chants. Many series of choir books were commissioned for Italian religious institutions in the fourteenth– and fifteenth–centuries, and their splendid script, musical notation, and decoration evidence huge investments of time and money.[5]

In the early fifteenth–century Venice, the most prominent miniaturist was Cristoforo Cortese (act. 1390s–1445) to whom have been attributed a number of magnificently illuminated choirbooks.[6] Although the chronology of Cortese's choirbooks remains under discussion, the date of 1415–1425 has been proposed for an *Antiphonary for San Salvatore* of Venice,[7] and at least four *corali* have been dated in the late 1420s and 1430s, most extensively discussed by Giordana Mariani Canova. These volumes demonstrate Cortese's patronage by a varied number of religious institutions, especially the reformed orders of the early Quattrocento. Impressive fragments only remain of choirbooks illuminated for the reformed Benedictines of Santa Giustina in Padua,[8] whereas for the Camaldolese Order in Murano, either at San Michele or at San Mattia, Cortese illuminated a splendid Gradual, containing the Temporale chants for the first half of the liturgical year.[9] The pair to Cortese's volume for the Camaldolese, with the Temporale chants for the second half of the year, was magnificently illuminated by the so–called Maestro di San Michele a Murano (Maestro di Murano), a miniaturist active in Venice whose style evolved out of the Scuola degli Angeli, that is, artists associated with the Camaldolese monastery of Santa Maria degli Angeli in Florence.[10] The pair for the Camaldolese is an indicator that for major commissions of choirbooks, the scale of production often required work by more than one miniaturist.

Most important for the discussion of the *Durant Gradual*, however, is the two–volume *Gradual for Sant'Andrea della Certosa*, for which Cortese provided the historiated initials in the first volume and in the first half of the second volume.[11] Sant'Andrea was the important church and monastery of the Carthusian Order, formerly on an island in the lagoon near the Lido in Venice.[12] Mariani Canova has noted that the Venetian Certosa was founded in the period 1422–1425, and she has dated the illumination of the gradual to the mature period of Cristoforo Cortese shortly thereafter, in the 1430s. Cortese's style can be easily recognized in the *Pentecost* initial for the same feast (BNM, MS Lat. III, 18 [=2288], f. 41*v*).[13] A dense crowd of apostles and the Virgin Mary gaze reverently upward toward the Dove of the Holy Spirit; the pink–orange initial "S" terminates in threatening green dragons' heads, while in the margin a characteristic Cortese peacock displays his brilliant feathers. The miniaturist completing the second volume of the *Sant'Andrea della Certosa Gradual* is now known as the Master of the Donato Commission, and is also one of the principal miniaturists of Wellesley's *Durant Gradual*, to whom we may now turn.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

PAOLA CONIGLIO

GIOVANN'ANGELO MONTORSOLI E LA 'SANT'AGATA' DI TAORMINA

«Mentre che il frate si andava trattenendo in Roma, avendo i Messinesi deliberato di fare sopra la piazza del lor Duomo una fonte con un ornamento grandissimo di statue, avevano mandati uomini a Roma a cercare d'avere uno eccellente scultore; i quali uomini, se bene avevano fermo Raffaello da Montelupo, perché s'infermò quando apunto volea partire con esso loro per Messina, fecero altra resoluzione e condussero il frate, che con ogni instanza e qualche mezzo cercò d'avere quel lavoro. Avendo dunque posto in Roma al legnaiuolo Angelo suo nipote, che gli riuscì di più grosso ingegno che non avea pensato, con Martino si partì il frate, e giunsono in Messina del mese di settembre 1547; dove accomodati di stanze, e messo mano a fare il condotto dell'acque che vengono di lontano et a fare venire marmi da Carrara, condusse con l'aiuto di molti scalpellini et intagliatori con molta prestezza quella fonte (…)».[1)]

Estrapolato dalla *Vita* vasariana dedicata a Giovann'Angelo Montorsoli, il brano informa sulla natura "fortuita" del trasferimento del frate servita nella città dello Stretto. Ulteriori notizie sull'episodio verranno fornite da un'attestazione documentaria pubblicata nel 1932 dall'erudito siciliano Domenico Puzzolo Sigillo. L'atto, datato 13 maggio 1547, prescriveva che «magister Dominicus Vanello, civis Messanensis, marmorarius (…) se obligavit et obligat magnificis dominis (…) provisoribus aqueflomarie Cammariorum (…) se conferre in partibus Ytalie et ibi invenire un mastro sculturi valenti homo, zoè a Joanni di Nola, napolitano sculturi, oy ad Raffaeli di Munti Lupu, florentino, ad Tribulo et ad frati Angelo et ad qualunque altro mastro valenti homo sufficienti ad lavurari la infrascritta fonti di lo modello dato a dicti signori provisuri per ipso mastro Dominico, et ditti mastri non poza piglari si primo non advisa ad ipsi signuri provisuri».[2)]

Dal rogito si evince chiaramente che, tra i marmorari eventualmente contattati dal carrarese Domenico Vanello,[3)] il Montorsoli sarebbe stato l'ultimo della lista, preceduto dal nolano Giovanni Meriliano, a quel tempo il più noto maestro di scultura operante a Napoli, e dai toscani Raffaello da Montelupo e Niccolò Tribolo.[4)] Trovandosi a Roma, dove aveva da poco ricevuto il titolo di cavaliere di San Pietro, Giovann'Angelo accettò di buon grado, secondo il Vasari, la proposta siciliana, tanto che la sua permanenza a Messina si prolungò per dieci anni e, a dispetto dell'iniziale accidentalità, impresse un forte segnale di novità nel panorama artistico cittadino.[5)]

1 – TAORMINA (MESSINA), DUOMO – GIOVANN'ANGELO MONTORSOLI: SANT'AGATA
(*foto dell'Autrice*)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

DAVIDE DOSSI

TRA VENEZIA E ROMA: IL 'BUON SAMARITANO' DI MARCANTONIO BASSETTI CONSERVATO A OXFORD

La fase più complessa da indagare nella biografia e nell'opera di Marcantonio Bassetti e che forse può rappresentare la sua "linea d'ombra" coincide con quel momento di transizione fra le due macroesperienze che tanto peso ebbero nell'evoluzione artistica del veronese: il (quasi) decennale soggiorno veneziano situabile fra il 1605 e il 1614[1] e il lustro trascorso a Roma — fra il 1615/1616 e il 1620 circa[2] — al riparo dalla Guerra degli Uscocchi (dal nome dei pirati della penisola balcanica appoggiati dall'Impero, i quali effettuavano saccheggi ai danni della Repubblica di Venezia),[3] che vide fronteggiarsi nel biennio 1615–1617 la Serenissima e il ramo austriaco degli Asburgo. Questo breve momento, che separa quella che potrebbe essere definita l'adolescenza artistica di Bassetti da una fase di affermazione e consapevolezza, vide il rientro momentaneo dell'artista da Venezia nella natia Verona dove è registrato nel 1614 presso il padre notaio nella parrocchia di San Silvestro.

Come Carlo Ridolfi ricorda ne *Le Maraviglie dell'arte* (Venezia 1648),[4] il veronese si trattenne nella laguna veneziana diversi anni a riprodurre in molteplici disegni a olio su carta le pitture più insigni degli artisti delle due generazioni precedenti, da Palma il Vecchio a Palma il Giovane. La maggior parte di essi pervenne fra fine Settecento e inizio Ottocento nelle collezioni reali inglesi, dove si trovano tuttora; altri, venduti in piccoli lotti o singolarmente a dilettanti del disegno, entrarono in tempi più o meno recenti in altre collezioni pubbliche e private.

Ma non solo di disegni e di studi si compone la sua (ri)produzione artistica nel primo decennio del Seicento. All'imprecisata attività giovanile del Bassetti Anna Ottani Cavina ascrive il *Ritratto di uomo con guanto* del Museo di Castelvecchio, sottraendolo alla prima metà del terzo decennio del Seicento dove lo aveva collocato Dirce Diana, e i *Santi Pietro* e *Paolo* a figura intera su pietra di paragone (parimenti a Verona, Museo di Castelvecchio).[5] Il *Ritratto di uomo con guanto* scaturisce secondo Ottani Cavina dalla visione diretta dei ritratti della fase matura di Jacopo Bassano allo stesso modo dei due paragoni, nutritisi dell'eredità del Da Ponte dal quale ricalcano la gamma cromatica (in particolare l'accostamento fra il rosso acceso e il verde scuro).[6] Ottani Cavina non specifica se questo piccolo gruppo di opere sia stato allestito a Venezia oppure a Verona, né fornisce una data indicativa circa l'applicazione di Bassetti alla pratica pittorica.

In seguito alle ricognizioni nei depositi della Kunstkammer del Kunsthistorisches Museum di Vienna e all'emergere sul mercato dell'arte di alcune pietre dipinte da Bassetti, abbiamo potuto dimostrare negli anni scorsi che il veronese iniziò già nella bottega del maestro Felice Brusasorci a impratichirsi con la tecnica della pittura su paragone e che le sue prime opere, realizzate a Venezia nella seconda metà del primo decennio del Seicento, furono eseguite su supporto litico (si tratta della *Pietà con la Maddalena* di ubicazione sconosciuta e di dodici lastre applicate a due stipi architettonici raffiguranti episodi di storia romana, sacerdoti e vestali, oggi alla Kunstkammer di Vienna).[7] Dal confronto con queste prime prove, che denotano una certa padronanza della pittura in piccolo, ma anche un gusto ancorato al manierismo brusasorciano che aderisce *in extremis* alla lezione tintorettesca, i dipinti di Castelvecchio paiono appartenere a una fase diversa, più tarda, ma non ancora permeata della Roma di Caravaggio e dei suoi seguaci. Potrebbero quindi collocarsi — come suggerisce Rodolfo Pallucchini — tra il soggiorno veneziano e l'andata a Roma, quando l'artista inizia a licenziare alcuni quadri in completa autonomia per qualche chiesetta del contado e la natia Verona (orfana a quelle date di Alessandro Turchi, trasferitosi nel frattempo a Roma, ma ben presidiata da Pasquale Ottino che accentra su di sé le principali commissioni ecclesiastiche).[8]

Nella stessa congiuntura si colloca una tela poco conosciuta di Bassetti, che non solo si inserisce nella scia delle opere che guardano fortemente a Venezia e alla vicina Bassano del Grappa, ma che rappresenta un'imprescindibile chiave di volta fra i due periodi fondanti dell'arte del veronese. Ci riferiamo al *Buon Samaritano* conservato alla Christ Church Picture Gallery di Oxford (*fig.* 1).[9] Il dipinto è misconosciuto agli studi sull'arte scaligera del Seicento e gode soltanto di una laconica schedina nel catalogo del museo del 1967, che non ne fornisce un'analisi stilistica, né mette a fuoco l'importanza dell'opera quale fondamentale nodo di comunicazione fra Veneto e la Roma postcaravaggesca. Tale dipinto di esigue dimensioni è probabilmente l'ultima opera che Bassetti realizzò a Verona nel 1614 prima del trasferimento a Roma.

Il *Buon Samaritano* entrò nella sede attuale nel 1765 per legato del generale Sir John Guise (1682/83–1765), ufficiale dell'esercito britannico e collezionista d'arte, con riferimento a Sisto Badaloc-

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

LOREDANA LORIZZO

LA COLLEZIONE DELL'AVVOCATO GIUSEPPE VALLETTA (1636–1714) TRA LE CARTE DELL'ARCHIVIO ORSINI

Giuseppe Valletta, giurista e filosofo, fu figura di spicco della Napoli tardo seicentesca, al cui rinnovamento culturale contribuì formando una ricca biblioteca di più di sedicimila volumi stampati e manoscritti, che offriva agli intellettuali del tempo un ampio panorama della letteratura europea contemporanea. Dopo la sua morte parte del patrimonio librario andò a comporre, su suggerimento del filosofo Giovan Battista Vico, il nucleo fondante della Biblioteca dei Girolamini.[1] Al contempo, Valletta aveva messo insieme una raccolta di oggetti artistici, comprendente medaglie, monete, vasi apuli, ritratti disegnati e incisi, quadri e statue antiche,[2] descritti in vari passi delle *Vite de' pittori scultori et architetti napoletani* di Bernardo De Dominici e in altre fonti contemporanee. In un brano della narrazione dedominiciana dedicata a Salvator Rosa, ad esempio, l'autore cita due dipinti dell'artista presenti in casa dell'avvocato: un paesaggetto con costone roccioso e pescatorielli e una *Negazione di San Pietro* descritta come «veramente tra le più belle che Salvatore dipingesse per lo disegno come per la bella idea del componimento e bontà del colorito».[3] A questa informazione De Dominici ne aggiunge un'altra assai interessante, ovvero che quest'ultima tela «fu venduta in Roma dallo stesso Salvatore all'avvocato Giuseppe Valletta», sottintendendo una frequentazione tra i due rafforzata anche da un altro episodio durante il quale l'artista avrebbe mostrato al curioso estimatore un ritratto di Masaniello, «meno della grandezza naturale», che conservava tra le sue carte. Proseguendo nella descrizione di casa Valletta, il biografo ricorda altri manufatti inconsueti per il panorama napoletano come «il ritratto di Salvatore naturalissimo, testa con busto di rilievo, fatto in picciolo in terracotta dal Cavalier Bernino, e per compagno è il ritratto dello stesso Bernino, anco di sua mano». A essi si aggiungeva «un vaso bellissimo della stessa materia [ovvero di terracotta] di capricciosa figura di bassorilievo che rappresenta un baccanale» anch'esso definito opera di Bernini.

Nessuno ha finora preso sul serio le parole di De Dominici, dubitando delle altisonanti attribuzioni, nonché del fatto che Bernini potesse aver ritratto un suo fiero avversario.[4] Eppure una terracotta di piccole dimensioni raffigurante il volto del grande scultore esiste ed è conservata presso l'Ermitage di San Pietroburgo (*fig*. 1). La scultura giunse nel museo come ritratto di Bernini nel 1919 proveniendo dalla collezione di terracotte sei–settecentesche dell'abate Filippo Farsetti acquistata dallo zar alla fine del Settecento e, dopo una prima attribuzione alla mano dell'artista stesso, è stata in seguito considerata di un allievo del maestro, probabilmente eseguita negli ultimi anni di vita di Bernini.[5] Ci si può quindi chiedere se fosse questa la terracotta dell'avvocato Valletta, in considerazione anche del fatto che l'abate Farsetti,[6] intellettuale bibliofilo proprietario della scultura, fosse solito frequentare Napoli nella seconda metà del Settecento quando sicuramente la dispersione della collezione Valletta era ancora *in fieri*. È possibile dunque che non si fosse fatto sfuggire l'occasione di acquistare una terracotta raffigurante Bernini appartenuta al proprietario della più importante biblioteca napoletana dell'epoca. Più difficile invece individuare il ritratto di Salvator Rosa e la tanto celebrata *Negazione* dipinta dal pittore. Come ha notato Caterina Volpi nella sua monografia sull'artista, Rosa guardò sempre con interesse al grande protagonista del Barocco romano, dimostrando nelle sue opere un'attenzione costante alla scultura berniniana come provano, ad esempio, il disegno dell'*Apollo e Dafne* conservato ad Haarlem, Tylers Museum, o la tela della *Musica* della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, ispirati rispettivamente al gruppo statuario dell'*Apollo e Dafne* della Galleria Borghese e alla cosidetta *Anima beata* conservata nell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede nel Palazzo di Spagna.[7] I due artisti erano vicini di casa, abitando Rosa a via Gregoriana e Bernini a Sant'Andrea delle Fratte,[8] e non dubitiamo che ebbero occasioni d'incontro, frequentando gli stessi ambienti accademici e teatrali che animavano Roma in quel periodo. Una ulteriore prova di questa conoscenza potrebbe essere offerta dal foglio attribuito alla mano di Salvator Rosa, conservato presso il British Museum, nel quale è ritratto il volto di Gian Lorenzo Bernini[9] (*fig*. 2).

Per Giuseppe Valletta i ritratti di Salvator Rosa e Bernini, che possiamo immaginare esposti l'uno di fianco all'altro sul piano di una *console* o di un mobile, potevano incarnare e rappresentare perfettamente lo spirito artistico del periodo storico da lui vissuto. I due artisti, entrambi napoletani di nascita, avevano trovato fortuna a Roma e i loro nomi probabilmente erano sovente pronunciati nelle conversazioni con i dotti personaggi italiani e stranieri che visitavano la casa, ai quali Valletta poteva mostrare con orgoglio di collezionista le due teste di terracotta.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

GIOVANNA BERTELLI

MARIO NUNES VAIS: L'OPERA DI UN FOTOGRAFO RITRATTISTA TRA I FONDI DELL'ICCD

Nunes Vais, nato a Firenze il 16 giugno 1856, dove vivrà tutti i suoi 76 anni, è tra i più noti personaggi nella città del suo tempo. Membro di una delle più agiate e note famiglie israelite, studiò all'Istituto Svizzero e, come il padre, divenne anche lui agente di cambio. Nel 1881 sposò Sofia Uzielli, anche lei di notabile famiglia fiorentina, e nel 1894 nacque Laura, la loro unica figlia (*fig*. 1). Esponente dell'alta società, si muoveva con disinvoltura tra riservati incontri diplomatici ed iniziative pubbliche, dedicando il suo tempo anche alla frequentazione di artisti e letterati. Tutto questo non sarebbe sufficiente a fare di lui un nome di primo piano nel mondo della fotografia, se non fosse per la sua speciale passione per quest'arte nella quale, pur considerandola espressione del decoro tipico della ritrattistica borghese di tardo Ottocento e dei primi decenni del secolo seguente, riversava la sua acuta percezione dei caratteri umani.[1)]

La sua produzione si inserisce, con spiccata originalità, nel patrimonio d'immagini di opere d'arte e monumenti conservati presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del MiBACT; il fondo Nunes Vais riveste un notevole interesse sia per la popolarità di alcuni dei personaggi ritratti, sia per la sua ampiezza. L'intero *corpus* fotografico è stato realizzato dall'autore, senza l'aiuto di alcun assistente alla ripresa, tra la metà degli anni ottanta dell'Ottocento e l'inizio del terzo decennio del Novecento. Questo dato lascia stupiti, essendo una mole di lavoro degna di una ditta più che di un singolo autore, peraltro non professionista, che dedicava alla fotografia il tempo libero.

Attualmente il fondo è costituito da circa 20.000 negative (lastre di vetro alla gelatina d'argento, in diversi formati, da 30 × 40 a 4 × 6 centimetri) e 200 stampe coeve e successive, a cui si sommano quelle a contatto, ancora oggi in uso per la consultazione in sede, realizzate dalle negative originali nei laboratori del Gabinetto Fotografico Nazionale. Ogni pezzo, recentemente, è stato digitalizzato per la conservazione e consultazione remota *on–line*.

Le lastre originali si trovano attualmente nei depositi dell'ICCD: ognuna, negli anni Settanta è stata stampata a contatto e incollata su una scheda descrittiva, completa di tutte le informazioni conosciute sul soggetto, il luogo e la data della ripresa. Ancora oggi queste schede di catalogo sono utilizzate per la consultazione manuale presso la fototeca dell'Istituto.

1 – MARIO NUNES VAIS (1857–1932): AUTORITRATTO NEGATIVO SU VETRO, GELATINA AI SALI D'ARGENTO MM 130 × 180 (1920 CIRCA)

(foto Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione, Gabinetto Fotografico Nazionale, fondo Nunes Vais, inv. F047467)

È questo un archivio, tra i molti conservati all'ICCD, dove, in modo evidente, la fotografia non è strumento passivo per la documentazione di opere d'arte, ma

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

MADDALENA CIMA

LUDWIG POLLAK E IL MUSEO BISCARI DI CATANIA

«Promemoria. An der direzione generale di antichità e belle arti in Roma.

Colasanti [1]

Nell'occasione di una troppo fugace visita nel febbraio 1925 (credo che dal 1866 pochissime persone hanno potuto vedere quel Museo) ho visto che lì c'era un centinaro di sculture antiche greche e Romane, fra le quali una importantissima testa greca arcaica di un efebo studiata dal Petersen alcirca 30 anni fa (e che da se stessa vale oggi quanto fu periziato tutto il Museo), poi una eccellete replica del Doriforo di Policleto, un maestoso grande torso di Giove, una testa di Menandro ecc. Poi vasi greci della miglior epoca, in parte già rotti dai numerosi gatti, che lì dormono indisturbati e figliano, molte terrecotte arcaiche, bronzi ed altri oggetti dell'epoca classica, tutto questo sparso nei tre grandi saloni ed in alcune piccole stanze. I vetri degli armadi sono quasi tutti rotti.

Però, quello che mi colpì assai, era la raccolta perfettamente sconosciuta delle antichità medioevali e del Rinascimento. In una piccola stanza sono conservati alcirca trenta bronzi assai rari e di grandissimo pregio. Per esempio due acquamanili del Trecento, un Marsia dell'Antonio Pollaiuolo, una statuetta alcirca 50 cm. alta di un Perseo, vicinissimo al Cellini, una cassetta del Caradosso, bronzi del Gian Bologna ecc. Questi bronzi furono, come mi fu detto a Catania, periziati da quel Sboto[2] come oggetti senza valore speciale, trattandosi delle riproduzioni. Poi contiene il Museo una raccolta assai interessante di avori, smalti di Limoges, vetri veneziani ecc. e, cosa unica –un completo giuoco di tarochi (*sic*) del Quattrocento dipinti forse dal Mantegna.

Lo squallore incredibile, la polvere alta alcuni centimetri, l'acqua piovana, che entra dai soffitti rotti, la sporchizia lasciata dai gatti, i vetri delle finestre rotti, i due giardini interni in completo annoso abbandono – tutto questo insieme lasciò in me una penosissima e tristissima impressione.

dottore Ludovico Pollak

Roma lì 6/XII '25».

Comincia in questo modo il rapporto tra Ludwig Pollak e il Museo Biscari di Catania, rapporto per certi versi sfortunato perché, nonostante l'impegno dello studioso, il suo lavoro sul Museo non vide mai la luce. Singolare, peraltro, risulta l'interessamento di Pollak alla collezione catanese, così lontana dal suo centro di attività privilegiato, saldamente incardinato su Roma, sul suo ambiente culturale, sul suo mercato artistico, nel quale la figura dell'archeologo ceco si era consolidata come quella di grande esperto dall'infallibile *flair*.[3]

1 – IGNAZIO PATERNÒ CASTELLO PRINCIPE DI BISCARI (1719–1786) INCISIONE

(da I. PATERNÒ CASTELLO, PRINCIPE DI BISCARI, *Viaggio per tutte le antichità della Sicilia*, Napoli 1781, tav. a fronte di p. 7)

Il suo interesse nei confronti della raccolta si era manifestato nel corso di una visita svoltasi nel febbraio 1925,[4] in compagnia di Guido Libertini,[5] archeologo catanese, nel sontuoso Palazzo Biscari, dove dal 1758 Ignazio Paternò Castello, V principe di Biscari (1719–1784) (*fig.* 1) aveva allestito un'imponente collezione di antichità e di *naturalia*.[6]

Ma la visita e, forse, anche il breve e accorato promemoria di Pollak alla Direzione Generale delle Antichità non rimasero senza conseguenze perché nel 1930, dopo numerosi decenni di abbandono, la collezione Biscari fu definitivamente trasferita al Comune di Catania e costituì il nucleo fondante del Museo Civico del Castello Ursino, inaugurato il 20 ottobre 1934 alla presenza del re Vittorio Emanuele III.

Fu proprio l'appassionata opera di Guido Libertini[7] a condurre, alla fine di un lungo e complicato processo, all'acquisizione della collezione da parte del Comune di Catania e al suo trasferimento nel Castello Ursino, restaurato per l'occasione. Inizialmente Libertini era stato incaricato da Paolo Orsi, Soprintendente di Siracusa, della catalogazione scientifica dei materiali archeologici della raccolta,[8] per la realizzazione della quale gli fu consentito di accedere e lavorare nei locali del vecchio Museo. Così andarono avanti di pari passo i lavori di catalogazione di Libertini, poi pubblicati nel volume *Il Museo Biscari* del 1930, gli atti relativi all'acquisizione delle raccolte, le operazioni che portarono allo spostamento della collezione[9] (*fig.* 2), i

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere. A cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912). Un bilancio storiografico e una riflessione del presente, a cura di Claudia Cieri Via, Elisabeth Kieven, Alessandro Nova (Atti del convegno tenuto presso l'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 23–24 novembre 2012), in *Atti dei convegni Lincei*, 289, Bardi Edizioni, Roma 2015, pp. 328.

A Roma il 16 ottobre del 1912 si aprì a Palazzo Corsini il *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* presieduto da Adolfo Venturi. L'evento da tempo è considerato di centrale importanza nella storia della disciplina storico–artistica per una serie di caratteristiche: si trattava, innanzitutto, del primo congresso internazionale di storia dell'arte organizzato fuori dall'ambito linguistico tedesco. La crescente internazionalizzazione della ricerca — confermata dalla partecipazione di studiosi di almeno diciassette nazioni — mise in moto una nuova dialettica nel rapporto della storia dell'arte con le identità nazionali che si era consolidato nel XIX secolo attraverso lo stretto legame instaurato tra patrimonio storico–artistico e nazione. La seconda novità del congresso romano era stata la scelta di dedicare la sezione centrale del convegno — tradizionalmente incentrata su questioni organizzative della ricerca e della didattica — a un argomento di ricerca: il rapporto reciproco tra l'arte italiana e quella delle altre regioni europee, scelta tematica dovuta in prima linea ad Aby Warburg, l'altro grande protagonista dell'incontro. La geografia europea che emerse dagli interventi presentati in questa sezione del congresso fu sorprendentemente ampia e stratificata, trattando temi che dal Mediterraneo arrivarono fino alla Svezia, passando per la Catalogna medievale, l'isola di Rodi, le Alpi svizzere e l'Ungheria.

Tuttavia, il congresso deve la sua importanza soprattutto al fatto che in questa occasione Warburg tenne la famosa relazione sul Palazzo Schifanoia che si concluse con quel (quasi disperato) appello a favore del superamento della "grenzpolizeilichen Befangenheit" (dell'esagerato rispetto dei confini), nonché per l'abbattimento delle frontiere geografiche nella ricerca, invito che suona ancora più drammatico se collocato nei mesi che precedono lo scoppio della Prima guerra mondiale. L'esasperazione delle tensioni nazionalistiche non aveva del resto risparmiato lo stesso congresso, visto la scarsissima partecipazione degli studiosi austriaci (con l'eccezione sembra di Dvorak che però non prese la parola e di un giovanissimo Fritz Saxl a Roma come borsista dell'Istituto austriaco), dovuta con ogni probabilità alle tensioni nate con l'Austria in seguito all'inclusione, nel programma della sezione del congresso dedicata allo studio delle fonti storico–artistiche italiane, di quelle relative al Trentino, all'Istria e Dalmazia.[1)]

Cento anni più tardi, nel novembre 2012, nelle stesse sale all'Accademia Nazionale dei Lincei e alla Bibliotheca Hertziana si è tenuto un convegno per celebrarne il centenario,[2)] i cui atti ora sono raccolti in un volume curato da Claudia Cieri Via, Elisabeth Kieven e Alessandro Nova, di cui si dà qui notizia. Il convegno del 1912 viene in questa occasione programmaticamente presentato come strettamente legato alla "nascita della storia dell'arte come disciplina" — una delle tante nascite di una disciplina eternamente giovane. Più precisamente il volume appare incentrato su un confronto tra il comparativismo culturale d'inizio Novecento e la "crescente multidisciplinarietà multifocale" della storia dell'arte nell'epoca della globalizzazione (p. 13). Al centro di gran parte delle riflessioni sta infatti la figura e il pensiero di Aby Warburg, mettendo forse un po' troppo in ombra le altre voci (certo meno strutturate e meno "attuali") che composero il congresso del 1912. Questa scelta implica anche il restringimento alla dinamica tra Europa e Mediterraneo delle complesse geografie artistiche europee delineate (anche se in modo embrionale) nel 1912, focalizzando così uno degli snodi culturali e politici che ci appaiono oggi incredibilmente e dolorosamente attuali. In questo aspetto forse soprattutto la "riflessione sul presente" ha condizionato il "bilancio storiografico". Più che uno studio sul convegno del 1912, sulle sue ragioni, le tappe organizzative, la sua importanza metodologica e ideologica, gli atti del 2012 nel loro complesso offrono dunque uno sguardo caleidoscopico sulla storiografia dell'inizio Novecento la cui complessità, incoerenza e contraddittorietà offre uno specchio profondo e stranamente rassicurante ad una disciplina che oggi si trova in una indiscutibile crisi di identità.

Va osservato che "L'Italia e l'arte straniera" non era, come scrivono i curatori nell'introduzione del volume, il titolo ufficiale del congresso del 1912 ma era l'intestazione con cui apparvero gli atti ben dieci anni dopo (dunque dopo la fine della Guerra mondiale e pochi mesi prima della presa di potere di Mussolini) a cura del segretario Roberto Papini.[3)] Rimane tutt'ora da chiarire quando e a chi vada attribuita la scelta del titolo. Nel programma a stampa del 1912 si parlava invece, in modo molto più differenziato e complesso, di una sezione del congresso dedicato alla «storia delle relazioni artistiche internazionali e specialmente dei rapporti fra l'Italia e le altre Nazioni attraverso i secoli» (p. 14). Sorprende inoltre trovare citati tra gli organizzatori del congresso del 1912 Heinrich Wölf-

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

sches Institut di Firenze – Max–Planck–Institut e i Musei Vaticani.

3) *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*, Roma 1922.

4) Per ulteriori notizie sul congresso del 1912 mi permetto di segnalare S.A. Meyer, *"L'Italia e l'arte straniera": temi, polemiche e prospettive del X Congresso internazionale di storia dell'arte (Roma 1912),* in *Annali di critica d'arte*, 9, 2013, 1, pp. 333–346.

5) In generale il ruolo di Federico Hermanin, traduttore "ufficiale" del congresso tra tedeschi e italiani, rimane poco o niente indagato e meriterebbe maggiore attenzione. Basti pensare alle difficoltà di comprendere il complesso e linguisticamente sofisticato discorso di Warburg per un uditorio composto non solo da studiosi di lingua tedesca.

6) S. Valeri, *La polemica di Lionello Venturi al convegno del 1912*, in *Annali di critica d'arte*, 9, 2013, 1, pp. 403–415.

7) J. Schilling, *"Distanz halten": das Hamburger Bismarckdenkmal und die Monumentalität der Moderne*, Göttingen 2006; *Das Bismarck–Denkmal in Hamburg 1906–2006: Beiträge zum Symposium "Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal"*, a cura di J. Schilling, Heidelberg 2008.

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Marchionni caricaturista tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona*, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 464, con oltre 370 illustrazioni in b/n e a colori.

I. – Carlo Marchionni (1702–1786) è ormai divenuto una stella fissa nel firmamento della storia dell'arte a Roma nel diciottesimo secolo. La sua rivalutazione si lega inizialmente a due studiosi tedeschi, Rudolf Berliner e Joachim Gaus.[1] Gaus, in particolare, ne definì per la prima volta l'attività principale, quella di architetto. Allievo di Filippo Barigioni, Marchionni — che vantava origini marchigiane — emerse con prepotenza nel 1728, quando vinse il primo premio della Prima Classe di architettura, messo a bando dall'Accademia di San Luca.[2] Da allora la sua fu una carriera in ascesa, fondata essenzialmente sul caratteristico e allora in apparenza immarcescibile sistema clientelare romano, che, com'è noto, traeva linfa dai contatti sociali e dalle protezioni, spesso offerte da potenti conterranei. Lo stesso 1728 coincise difatti con le prime commissioni del casato marchigiano degli Albani, e in particolare del cardinale Alessandro, ossia per la villa di Anzio e, a seguire, per la facciata della chiesa di Nettuno. Dal 1752, con la par-

1 – Giovanni Battista Piranesi: casino di villa Albani, incisione
(da G.B. Piranesi, *Vedute di Roma*, Roma 1788, I/1, tav. 138)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

1786). Deux albums de dessins acquis par le départment des arts graphiques du Louvre, in *Revue du Louvre*, 43, 1993, pp. 28–40.

19) Per l'inventario cfr. F. Petrucci, *Pittura barocca romana: la collezione Marchionni*, in *Antologia di Belle Arti, Studi sul Settecento*, III, 2003, 63–66, pp. 79–88, in part. p. 88.

20) Fondo Parmense, cubo D, cassetto 1, in vol., n. 16; cfr. G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma 1991, cat. n. 169–202.

21) *Rossiano 619: caricature di Carlo Marchionni e Filippo*, a cura di E. Debenedetti, S. Ceccarelli, Città del Vaticano 2016.

22) Cfr. P. Coen, *Da collezione privata a museo pubblico: la raccolta di Fabio Rosa e il suo ingresso in Accademia di San Luca*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 107, 2012, pp. 5–16, in part. pp. 5 e 6, figg. 1 e 2.

23) P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, con una prefazione di E. Castelnuovo, Firenze 2010, *ad indicem*.

24) Kieven, *Fantasia creativa …, cit.*, p. 10.

25) Cfr. P. Coen, *La forza del destino, esportare opere, plasmare lo stile nazionale: studi sul Vittoriano e intorno al Vittoriano*, in corso di stampa.

26) Cfr. J. Grantham Turner, *"A Wanton Kind of Chace": Display as procurement in* A Harlot's Progress *and its reception*, in *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, a cura di B. Fort, A. Rosenthal, Princeton–Oxford 2002, pp. 38–61; M. Hallett, *Manly Satire: William Hogarth's a Rake Progress*, *ivi*, pp. 142–161.

27) Cfr. per esempio W. Feaver, *Masters of Caricature from Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, New York 1981; *The Exhibition of British Caricature from Hogarth to Hockney*, catalogo della mostra, a cura di J. Murdoch, L. Lambourne, Tokio, The National Museum of Western Art, 24 ottobre – 13 dicembre 1987, Tokio 1987.

28) E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche nell'arte*, con una prefazione di E. Gombrich, Torino 1988.

29) F. Antal, *Hogarth e l'arte europea*, Torino 1990.

30) Cfr. A. de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, Paris 1988; B. Heid, *Ist sie aber gut, so begreift ihr alles von selber. Daumiers Druckgraphik für Le Charivari*, in *Monsieur Daumier, Ihre Serie ist reizvoll!*, catalogo della mostra, a cura di F. Butte et Alii, Staatliche Graphische Sammlung München 2012, Berlin–München 2012, pp. 86–97.

31) S. Prosperi Valenti Rodinò, *La caricatura a Roma nel Settecento*, in *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'Illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia* (Atti del convegno internazionale, Roma Accademia dei Lincei, 23–24 novembre 2005), Roma 2009, pp. 257–282.

32) S. Röttgen, *Un ritratto allegorico di Lord Charlemont dipinto da Mengs, e alcune annotazioni sul rapporto tra Piranesi e l'ambiente neoclassico romano*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Atti del convegno Roma, 14–17 novembre 1979, a cura di M. Calvesi, A. Monferini, Roma 1983, pp. 149–169, in part. p. 149.

Edgar Peters Bowron, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, Yale University Press, New Haven and London 2016, 2 voll., pp. 730, figg. 481.

Nelle alterne fortune del Settecento romano, la figura di Pompeo Batoni (Lucca 1708 – Roma 1787) è tra le poche a godere ai giorni nostri di un'elevata e ormai stabile reputazione, consolidata anche a livello internazionale e di cui fanno fede, tra l'altro, le quotazioni raggiunte in asta e sul mercato dell'arte. Da pochi mesi lo Stato italiano ha assicurato al patrimonio pubblico uno dei capolavori della sua ritrattistica, lo strepitoso *Ritratto di Abbondio Rezzonico senatore di Roma* (1766), opportunamente destinato alla prestigiosa sede di Palazzo Barberini (*fig.* 1). È questo un vero e proprio ritratto di stato, allegoria dell'autorità civile nella Roma di Clemente XIII, sintesi di significati profondi tradotti nei colori splendenti della porpora e dell'oro. Fin dalla sua prima comparsa[1)] ha goduto di una meritata fama grazie anche alla sua presentazione in grandi esposizioni internazionali, a partire da quella dedicata al *Settecento a Roma* nel 2005–2006 a Palazzo Venezia.[2)] Si può però dire che solo oggi sia stata resa piena giustizia alla grandezza del suo autore per merito di Edgar Peters Bowron, che ha dato alle stampe l'atteso catalogo generale dell'opera pittorica di Batoni. L'impresa era stata preceduta nello scorso decennio da due ampie mostre dedicate all'artista, che avevano raccolto una considerevole parte della sua produzione rendendola disponibile al grande pubblico e agli studiosi: la prima aperta a Houston (2007–2008) e proseguita con qualche modifica a Londra (2008),[3)] la seconda (2008–2009)[4)] allestita nel Palazzo Ducale di Lucca, seguita da un convegno internazionale tenutosi a Roma (2009), la città in cui Batoni visse a partire dal 1727 e lavorò senza mai allontanarsene.[5)] Le esposizioni e il convegno sono stati l'occasione per una riconsiderazione della sua figura alla luce di nuovi ritrovamenti di opere e documenti (come le cento lettere da lui inviate al suo protettoIre fiorentino Andrea Gerini). Edgar Peters Bowron, autorevole studioso e noto conoscitore del Settecento europeo, è stato l'ideatore e il curatore della prima esposizione e il presidente del comitato organizzativo e scientifico della seconda. Il catalogo da lui pubblicato rappresenta l'attesa conclusione di un lungo percorso di ricerca, i cui frutti erano stati resi già parzialmente disponibili dallo stesso Bowron, oltre che nelle citate esposizioni, in una serie di contributi dedicati a specifici aspetti dell'attività dell'artista.[6)]

L'avvio degli studi moderni su Batoni si può collocare nella mostra dedicata al *Settecento a Roma* del 1959,[7)] dove per la prima volta era stato presentato un consistente nucleo di dipinti del maestro inseriti nel contesto romano e internazionale, cui è seguita l'esposizione monografica del 1967,[8)] promossa a Lucca da Isa Belli Barsali, che mantiene ancora una sua rilevanza storica, benché risulti inevitabilmente datata e superata nei fatti. Ma il vero recupero storico–critico di questo gigante del Settecento europeo è costituito dal primo

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

contrapposizione al "pittore filosofo" Mengs. «Comparve poeta nel carattere grandioso, e più nel leggiadro», avrebbe scritto più tardi, con squisita sensibilità, Luigi Lanzi.[21] Tuttavia, di lì a poco le fortune di Mengs e di Batoni sarebbero state accomunate in un oblio durato circa un secolo e mezzo, da cui li avrebbe fatti risorgere principalmente — al di là di alcuni sporadici episodi quali la mostra fiorentina del 1922[22] — la grande esposizione del 1959, da cui sarebbero scaturite ricerche ancor oggi fruttuose. Il catalogo da poco apparso ne è uno degli esiti più significativi.

LILIANA BARROERO

1) G. PAVANELLO, *I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma,* in *Arte Veneta*, 52, 1998. Per il dipinto cfr. soprattutto le pp. 86–111, figg. 1 e 14–16.

2) G. ERICANI, in *Il Settecento a Roma,* catalogo della mostra, a cura di A. LO BIANCO, A. NEGRO, Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005 – 26 febbraio 2006, Cinisello Balsamo 2005, scheda 66 alle pp. 184 e 185.

3) *Pompeo Batoni Prince of Painters in Eighteenth–Century Rome*, catalogo della mostra a cura di E. P. BOWRON, P. B. KERBER (Houston, Museum of Fine Arts, 21 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008; Londra, National Gallery, 20 febbraio – 18 maggio 2008), Yale University Press, New Haven and London 2007.

4) *Pompeo Batoni 1708–1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra a cura di L. BARROERO, F. MAZZOCCA, Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008 – 29 marzo 2009, Cinisello Balsamo 2008.

5) *Intorno a Batoni.* Convegno internazionale di Studi, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 – 4 marzo 2009, Atti a cura di L. BARROERO, Lucca 2009.

6) Ricordiamo in particolare la mostra e il catalogo a cura di E. P. BOWRON, *Pompeo Batoni and his British Patrons,* Kenwood 8 giugno – 30 agosto 1982, Leicester and London 1982; da ultimo, dello stesso, *From Homer to Faustina the Younger: representations of antiquity in Batoni's British Grand Tour portraits,* in *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth–century Rome,* ed. by D. R. MARSHALL, S. RUSSELL, K. WOLFE, London 2011, pp. 183–191.

7) *Il Settecento a Roma,* Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo – 31 maggio 1959, Roma 1959. In quell'occasione furono esposti ben 29 dipinti di Batoni (nn. 27–55, pp. 49–56).

8) *Mostra di Pompeo Batoni*, a cura di I. BELLI BARSALI, Lucca 1967.

9) A. M. CLARK, *Pompeo Batoni. A complete Catalogue of his works with an introductory text,* Edited and prepared for publication by E.P. BOWRON, London 1985.

10) A. M. CLARK, *La carriera professionale e lo stile del Batoni*, in *Mostra di Pompeo Batoni*, *cit.*, pp. 23–50.

11) Si veda l'imponente monografia di S. RÖTTGEN, *Anton Raphael Mengs 1728–1789*, I: *Das malerische und zeichnerische Werk*, München 1999; I: *Leben und Wirken,* München 2003.

12) Cito in particolare i numerosi studi di B. Baumgärtel e il catalogo della mostra di Düsseldorf – München – Chur (*Angelika Kauffmann,* a cura di B. BAUMGÄRTEL, B. ALLEN, München 1998).

13) M. T. CARACCIOLO, *Giuseppe Cades 1750–1799 et la Rome de son temps,* Paris 1992.

14) *Domenico Corvi,* catalogo della mostra a cura di V. CURZI, A. LO BIANCO, Viterbo, Museo Nazionale Archeologico, 12 dicembre 1998 – 28 febbraio 1999, Roma 1998.

15) *Art in Rome in the Eighteenth–Century,* catalogo della mostra a cura di E. P. BOWRON, J.J. RISHEL (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo – 28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno – 17 settembre 2000), London 2000 (dipinti e disegni di Batoni alle pp. 305–320 e 470–476; biografia, schede nn. 162–175 e 310–318 di E.P. BOWRON).

16) *Pompeo Batoni, re dei ritrattisti,* in *Il Sole 24 Ore*, 14 agosto 2016 (inserto domenicale).

17) In *Apollo*, 183, n. 643 (June 2016), pp. 120 e 121.

18) Lettera scritta da Genova il 19 agosto 1786 a Innocenzo Ansaldi. Biblioteca Statale di Lucca, ms 1104, ms. 1913, 184*v*–185*v*. Come il Ratti, l'Ansaldi (1734–1816) aveva frequentato Mengs a Roma. Su di lui e sul suo epistolario si veda ora E. PELLEGRINI, *Settecento di carta: l'epistolario di Innocenzo Ansaldi,* Pisa 2008.

19) Roma, Biblioteca Nazionale; riprodotto in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova,* catalogo della mostra a cura di F. MAZZOCCA et ALII, Milano, Palazzo Reale, 2002, Cinisello Balsamo 2002, p. 178.

20) O. BONI, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni,* Roma 1787.

21) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fino presso al fine del XVIII secolo,* Bassano 1809; ed. a cura di M. CAPUCCI, Firenze 1968–74, I, p. 420.

22) *Mostra della Pittura italiana del Seicento e del Settecento*, Firenze, Palazzo Pitti, Roma 1922.

Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro, a cura di ANTONIO PAOLUCCI, SILVIA DANESI SQUARZINA (Atti della giornata di studi del 26 maggio 2010, Sapienza – Università di Roma, curata da Alessandro Zuccari), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2016, pp. 332.

Il volume sul restauro della Cappella Paolina, curato da Antonio Paolucci e da Silvia Danesi Squarzina e pubblicato con una elegante veste editoriale da Edizioni Musei Vaticani, presenta gli atti del convegno che si tenne nell'Aula Magna della facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza il 26 maggio del 2010, realizzato grazie all'impegno di Alessandro Zuccari. Il convegno presentava i risultati, davvero importanti e sorprendenti, del restauro della Cappella Paolina, uno dei luoghi più rappresentativi della Chiesa, cappella personale del pontefice, insieme a vari interventi di carattere più storico, che hanno offerto un quadro

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Abstracts

Massimo Osanna – Pier Giovanni Guzzo

Precious metal jewelry excavated in the anaktoron *at Torre di Satriano*

In the building known as anaktoron *in Torre Satriano (Potenza), among the many finds that enable a reconstruction of the sequence of the occupation of the site during the Archaic period, were two jewels. These comprise portions of a necklace in gold leaf, and a silver brooch with a bird–shaped bow. In the article these personal adornments are contextualized as to their pertinent classes of manufacture also on the basis of scientific analyses.*

Marisa Corrente

A bird–fibula from the Tomb 241 in the indigenous necropolis of Giardinetto (inland from Orsara di Puglia)

The difficulty in developing a clear definition for the Daunian ethnos *is evident in analysing the indigenous community of Giardinetto (inland from Orsara di Puglia), an important archaeological site in the province of Foggia recently excavated by the Soprintendenza before named as Archeologia della Puglia. The large cemeterial site, with 450 inhumation tombs containing grave goods, provides useful information about the permeability of ethnic–geographical borders as well as about a broad expansion in interregional interaction. The indigenous community tended to show the cultural features of the Daunians' political and territorial organization in combination with the distinctive cultural features of the Apennine Samnite peoples.*

This study identifies a high concentration of receptivity in an area of intense contact between separate ethnic groups. During the fifth century B.C., patterns of finds appears to display growth in the population of the settlement and also a development in differentiation of the status between families. In support of such positive evidence, the recent discovery of a bird–fibula, a silver plaque mounted on a bronze support found in an infant's burial, constitutes a further contribution to the current research on the circulation of different forms of jewellery. This recent find demonstrates several distinctive regional distributions, craftsmanship production and workshops. The infant's bird–fibula is an isolated case in the archaeology of the Daunia, but the "circulation of form" in an inter–elite networking has parallels in the existing documentation of neighbouring regions.

Due to its typological and decorative features, this precious metal object is comparable to the most fascinating example from significant house: the anaktoron *in Torre di Satriano, an excellent example of the "regimes of value" in palatial societies.*

The example from Giardinetto in the burial ritual of the late 5th century B.C. and the specific assemblage of forms in a well–documented context suggest that the fibula was incorporated into the systems of amulets with protective powers for women and children. Moreover, the "indigenous" version, with combinations of bronze and silver translated into the local vocabulary, needs to be considered as testimony of a particular conservatism in metallurgical knowledge. This is clearly illustrated by a number of plate fibulae *(brooches) produced in the 5th century B.C. at Minervino Murge, a site within the compass of Lavello and Canosa.*

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Lilian Armstrong

The Master of the Donato Commission: Four Choirbooks

The article argues that a heretofore unpublished choirbook known as the Durant Gradual *(Wellesley College Library, MS 2), was illuminated by the Master of the Donato Commission and another master in the 1430s in Venice or the Veneto. The* Durant Gradual *contains the Temporale chants for the entire year, and the author has discovered that its counterpart Sanctorale, with evidence of the same provenance, is in the British Library (Add. MS 18161). The two choirbooks may have been commissioned by the Benedictine nuns of San Zaccaria in Venice. They are closely related to a previously published two–volume Gradual, illuminated by the well–known miniaturist, Cristoforo Cortese (act. 1390s–c.1445), in collaboration with the Master of the Donato Commission in Venice probably slightly later in the 1430s (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS Lat. III, 18 [=2283, 2284]). It has also been possible to reconstruct a fragmented Antiphonary illuminated by the Master of the Donato Commission (Oxford, Bodleian Library, MS Douce a.1 and London, British Library, Add. MS 22310). Collectively, these commissions greatly expand the oeuvre of the Master of the Donato Commission, proving him to be a significantly more important contemporary of Cristoforo Cortese than has previously been recognized.*

Paola Coniglio

Giovann'Angelo Montorsoli and the 'St. Agatha' in Taormina

This contribution, which analyzes a segment of Giovann'Angelo Montorsoli's activity in Messina, offers a new critical reading of a small group of sculptures already known to the specialized literature. The work from which the author's considerations spring is the marble 'St. Agatha' in the Cathedral of Taormina, presented here with a strengthened attribution to Montorsoli, in contrast to the opinions of other critics who have attributed it to Montorsoli's pupil, Martino Montanini. The restoration of the Taormina statue to Montorsoli's oeuvre furnishes an opportunity to reconsider the entrenched attribution to Montorsoli of a second 'St. Agatha', that in Castroreale and commissioned from Giovann'Angelo in 1554, but which in fact was produced by a collaborator. In light of comparisons between the 'St. Agatha' in Taormina and the sculptures of 'St. Catherine of Alexandria' by Forza d'Agrò (1559) and Milazzo (1560–61), the author proposes that the role of archetype for this small series of images of Holy Virgins was played by the Taormina 'St. Agatha'.

Davide Dossi

Between Venice and Rome: the 'Good Samaritan' by Marcantonio Bassetti conserved in Oxford

A small canvas by Marcantonio Bassetti depicting the 'Good Samaritan' in the Christ Church Picture Gallery at Oxford, had previously not been assigned its proper place within the oeuvre of the Veronese painter. In the article, the work is seen to represent a fundamental node of intersection between the two foundational periods of the painter's art: Venice (1605 – ca. 1614) and Rome (ca. 1615 – ca. 1620). The 'Good Samaritan' is probably the last work he carried out in Verona in 1614, before his move to the capital of the Papal States.

The painting offers the occasion for a reconsideration of the earliest period in Bassetti's career marked by several lacunae that the author attempts to fill, throwing light on the fundamental shift that occurred around 1614 when the painter turned his back on Venice and embraced the new circumstances of post–Caravaggio Rome.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Loredana Lorizzo

The collection of the lawyer Giuseppe Valletta (1636–1714) among the documents of the Orsini archives

The lawyer Giuseppe Valletta was a prominent intellectual in late seventeenth–century Naples, and a collector of books, medals, coins, Apulian vases, drawn and engraved portraits, paintings, and ancient sculptures, whose estate was dispersed by his heirs over the first half of the eighteenth century. A study of Valletta's estate inventory, identified in the Orsini archive in Rome, permits the author to propose new attributions for several works of art formerly kept in his house situated near Palazzo Gravina, including the terracotta 'Portrait of Gian Lorenzo Bernini' (St. Petersburg, Hermitage), paintings by important Dutch and Flemish artists such as Jan Lievens, Michaelina Wouthers and Abraham Brueghel, and fine examples of Neapolitan painting such as 'The Elderberry Branch' by Andrea Belvedere (Museo Nazionale di Capodimonte). It has also been possible to highlight the innovation represented by the arrangement of Valletta's collection for display in the Neapolitan context, into which he imported the Roman taste for rooms decorated with large painted mirrors of the kind found in the Borghese and Colonna palaces.

Giovanna Bertelli

Mario Nunes Vais : The oeuvre of a portraitist photographer among the collections of the ICCD

Mario Nunes Vais (Florence, 1856–1932), a photographer not by profession but solely for pleasure, began to take photographs towards the middle of the 1880s with small cameras that permitted him to capture the daily life of society, but by the end of the century he had already chosen studio portraiture as his main photographic genre.

It is not known how many plates he exposed in the circa fifty years of his activity, but an approximate calculation by default would be around 60,000 images, all of which realized with glass negatives.

Those who posed before his lens were members of royal families, nobles, intellectuals, actresses, writers, diplomats, scientists and prelates. With his glance he was able to capture the individuality of his subjects, while his affability put all at ease during the sittings. His pantheon enables us to give a face to a society, an epoch, a lifestyle.

Much of his archive was ruined or destroyed in the 1966 flood of Florence. What survived in good condition was donated by his daughter Laura to the GFN in 1971. The Nunes Vais collection, today conserved in the ICCD, consists of about 20,000 glass plates and 200 original photographs.

In 2014–2015 the present writer was charged with making a survey of the collection. The photographs conserved in the ICCD are still requested for exhibitions and publications, and as regards the latter, the two GFN monographs realized after the acquisition of the collection remain crucial points of reference.

Maddalena Cima

Ludwig Pollak and the Museo Biscari in Catania

In February 1925, Ludwig Pollak (1868–1943), an archaeologist of Czech origin, paid a visit to the Museo Biscari in Catania, then in a serious state of neglect. In December of the same year, he addressed a letter to the Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, in which he forcefully denounced the gravity of the situation.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

In this manner, Pollak began an activity of intensive research on the prestigious collection in close collaboration with Guido Libertini: while the latter focused chiefly on the study of the archaeological collections (besides his work for the acquisition of the collection on the part of the municipal government of Catania and its exhibition in the Castello Ursino), Pollak was occupied with the lesser–known post–antique objects in the museum. Libertini's catalogue was published in 1930, but despite various announcements of publication, Pollak's work never appeared.

Important documents (manuscripts and typescripts), up to now unpublished, in the Ludwig Pollak archive conserved in the Museo Barracco in Rome, testify to the strenuous efforts made by the Prague scholar in his undertaking to analyze the extraordinarily different categories of post–antique artistic materials collected by Ignazio Paternò Castello, Prince of Biscari, and displayed in his palace museum inaugurated in May of 1758.

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

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

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 2009-2015

Volumi Speciali

già pubblicato

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

in preparazione

PALAZZI DEL
CINQUECENTO
A ROMA

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

SERIE VII
I fascicoli 1–10 sono stati stampati dalla Casa Editrice Leo S. Olschki, Viuzzo del Pozzetto, 8 – 50126 Firenze.
I fascicoli 11-19/20 sono stati stampati dalla Casa Editrice De Luca Editori d'Arte s.r.l., Via di Novella, 22 – 00199 Roma.
Dal fascicolo 21 (gennaio-marzo 2014) e dal Volume speciale *Principi etruschi. Le Tombe orientalizzanti di San Paolo a Cerveteri*, la stampa e la distribuzione della Rivista è affidata alla Casa Editrice «L'Erma» di Bretschneider.

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

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

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Finito di stampare nel mese di settembre 2016
da «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER,
tipografia CSC Grafica s.r.l. via A. Meucci, 28
00012 - Guidonia - Roma