

RECENSIONI

* *Gli editori che desiderano sottoporre a recensione un loro libro di carattere storico-artistico, sono invitati a inviarne due copie alla redazione di Storia dell'Arte. Per le semplici segnalazioni è sufficiente l'invio di una sola copia.*

A. Cavallaro, S. Petrocchi (a cura di), *Antoniazio Romano Pictor Urbis 1435/1440-1508*, cat. della mostra (Roma Palazzo Barberini 1 novembre 2013-2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 191

Non è solo una mostra monografica quella che si è svolta dal 1 novembre 2013 al 2 marzo 2014 nelle sale di Palazzo Barberini a Roma, ma è qualcosa in più, come dimostra il volume: “Antoniazio Romano. Pictor Urbis” 1435/1440 – 1508, a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi edito da Silvana Editoriale. Il testo affronta la vita e le opere di Antonio di Benedetto Aquili, detto Antoniazio Romano, protagonista di un secolo attraversato da una serie di mutamenti, nell'Urbe ravvivata dagli studi umanistici tra il pontificato di Eugenio IV e Niccolò V. Stefano Petrocchi apre il catalogo con un saggio di rilievo incentrato sulla pittura romana prima dell'arrivo di Antoniazio. Non si può infatti prescindere dalla presenza documentata nella città eterna tra il 1427 e il 1431 di due fondamentali artisti: Gentile da Fabriano e Pisanello che lasciano un segno indelebile nella storia dell'arte con il grandioso cantiere tardogotico voluto da Papa Martino V Colonna nella Basilica di San Giovanni in Laterano. Una testimonianza che tuttavia possiamo solo intuire, dopo che il nuovo progetto di Francesco Borromini ne ha spazzato via quasi ogni traccia. Dall'analisi delle varie tendenze culturali del Rinascimento romano, Petrocchi fa emergere l'influenza del linguaggio figurativo umbro-marchigiano, di sponda adriatica, attraverso la figura di Bartolomeo di Tommaso da Foligno. Allo stesso tempo viene valorizzato il ruolo della pittura fiorentina con i cantieri romani di Masolino da Panicale, senza trascurare la maturazione di Beato Angelico e Benozzo Gozzoli.

A questo primo capitolo corrisponde la prima sezione delle opere esposte, tra cui spicca il *Redentore benedicente in trono* proveniente dalla chiesa di San Giuliano a Faleria attribuito a Simone da Roma e il *San Vincenzo Ferrer* di Antonio da Viterbo, della chiesa di San Biagio a Tivoli.

Il saggio di Anna Cavallaro pone al centro la figura di Antoniazio Romano, analizzando tutti i passaggi di una vita d'artista contrassegnata dal successo: «pittore “dei migliori che furono allora in Roma”». Vengono così passati in rassegna gli anni della formazione, quelli delle prime commissioni di cicli di affreschi, l'attività centrale degli anni sessanta del Quattrocento, la società con Melozzo da Forlì. L'analisi storica ed artistica evidenzia il ruolo fondamentale delle committenze religiose ovvero quelle delle comunità femminili e quelle della corte pontificia, che tanto furono importanti per l'attività di Antoniazio, per finire poi con la produzione degli ultimi anni.

Nel saggio emergono una serie di questioni che meritano di essere menzionate come il tema del recupero del Medioevo e la riflessione sulla produzione “minore” dedicata agli apparati per feste, spettacoli teatrali e cerimonie.

Antoniazio fu infatti un copista di straordinaria abilità, come dimostrano le riproduzioni delle più celebri e venerate immagini della Roma medievale, dal Volto Santo Lateranense all'icona mariana della *Salus Populi Romani* di Santa Maria Maggiore, nel contesto di un fenomeno culturale di revival bizantino che si lega alla figura del Cardinale Bessarione. La riflessione sulla produzione di stendardi, gonfaloni ed emblemi non è di minore importanza, poiché fa emergere il ruolo dinamico e versatile della bottega di Antoniazio che fu un punto di riferimento privilegiato per l'allestimento delle cerimonie pontificie.

Osservata in maniera così completa la personalità dell'artista appare sotto una luce nuova e nitida, come si può apprezzare anche dalle opere descritte nel corpus delle schede del catalogo, che vanno dalle grandi pale d'altare, agli affreschi, alle tavole-tabernacolo. La concezione strutturale delle pale d'altare di Antoniazio è visibile a partire dalla tavola proveniente dalla chiesa di San Pietro a Fondi dove per la prima volta il maestro si firma con l'appellativo di *Antonatus Romanus*, fino all'esempio della pala realizzata per la cappella Costa, nella chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo a Roma e successivamente portata a Montefalco, dove sull'uniformità attardata del fondo oro emergono le figure e la santa Caterina d'Alessandria (o Santa Illuminata), dolcissima nelle sue forme e nell'ovale candido del volto.

Il volume ha inoltre il merito di esaminare opere fino ad ora difficilmente accessibili, sia dal grande pubblico sia dagli studiosi, come gli affreschi provenienti dalla cella dove, nel 1380, Santa Caterina da Siena morì nell'antico convento domenicano di via del Papa, oggi Piazza di Santa Chiara. Antoniazio Romano con l'aiuto della sua bottega realizzò qui un ciclo di affreschi con l'*Annunciazione*, la *Crocifissione*, il *Cristo in Pietà* e una serie di santi. Il ciclo nel Seicento subì varie vicissitudini, a partire dalla sua nuova collocazione in due diversi luoghi: nel vano adiacente la sagrestia della chiesa di Santa Maria sopra Minerva e nel monastero delle monache terziarie domenicane in Santa Caterina a Magnanapoli.

Proprio da Santa Caterina provengono i due affreschi frammentari, esposti in mostra, di Santa Caterina d'Alessandria e di Santa Brigida (attualmente custoditi nella sede dell'Ordinariato Militare, a Roma).

A firma di Carlo La Bella è un approfondimento sulla scultura che, nell'ambito delle committenze di monumenti funebri, come viene attestato negli esempi di Andrea Bregno, favorì un intenso dialogo tra le arti, soprattutto nell'uso decorativo della cromia o di veri e propri apparati dipinti.

L'ultimo, ma non meno interessante saggio, è quello di taglio storico di Anna Esposito, la quale, con il sostegno delle fonti documentarie, mette in luce il ruolo centrale delle Confraternite nella Roma del-

la metà del Quattrocento. Si trattava di sodalizi devozionali, come il cosiddetto Gonfalone, al quale partecipò con incarichi di rilievo lo stesso Antoniazio. Il volume si avvale anche di schede descrittive con note paleografico-linguistiche relative ai documenti che sono stati esposti (lettere autografe, registri di pagamento, fino al Testamento di Antoniazio), mentre tra gli apparati si segnala anche la presenza dell'Appendice documentaria.

Nel suo complesso il volume di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi se da un lato manifesta la volontà di approfondire la personalità di un pittore di qualità e degno di considerazione, dall'altro rivela come il Quattrocento artistico a Roma sia ancora un terreno fertile per gli studi.

Anna Delle Foglie

M. C. Paoluzzi, *La collezione Colonna nell'allestimento settecentesco. La Galleria negli acquerelli di Salvatore Colonnelli Sciarra*, Roma, Campisano 2014, pp. 196.

Due studi in uno, si potrebbe definire questo lungo avvincente saggio di Maria Cristina Paoluzzi: la collezione prevalentemente cinque-secentesca dei quadri messi insieme nel tempo dai rappresentanti della famiglia Colonna, fra Filippo I (1636) e Filippo III (1783); e la personalità di Salvatore Colonnelli Sciarra, vedutista settecentesco finora rimasto nell'ombra, collaboratore di Giovanni Paolo Pannini (si veda per esempio la *Veduta di Piazza Navona allagata*), le cui due serie di acquerelli permettono di visualizzare la situazione della Galleria e della Sala della Colonna Bellica (o del Trono) all'epoca di Fabrizio Colonna (1730). Il matrimonio di quest'ultimo con Caterina Maria Salviati, nel 1718, aveva incrementato la raccolta di dipinti, giacché la sposa ereditò anche parte della quadreria della madre, Lucrezia Rospigliosi, portando con la "nuova stanza dei quadri" (o Sala di Martino V) a una trasformazione nell'allestimento dell'intera collezione. Le date suindicate si riferiscono agli *Inventari* dei Principi, accomunati da un gusto raffinato e preciso che si dipana fra la nota *Pala Colonna* di Raffaello, del

1505, ora al Metropolitan Museum di New York; e il *Sacrificio di Giulio Cesare* del Maratti, che figura in Casa già al tempo di Lorenzo Onofrio Colonna (1679 e 1689), da lui commissionato in occasione delle proprie nozze con Maria Mancini nel 1661. Oggi ubicato negli appartamenti privati, quest'ultimo si trovava – seguendo gli acquerelli di Colonnelli Sciarra – nella sezione della Galleria corrispondente al lato che dà sul cortile-giardino, e precisamente nella seconda campata a sinistra entrando dalla Sala dei Paesaggi: circondato da dipinti di Parmigianino, Guido Reni, Domenichino, Guercino, Albani, insieme ad alcuni artisti di moda in quegli anni, come Salvator Rosa, Francesco Mola e Pietro Testa – la cui assai discussa opera, ancor oggi in Galleria, rappresenta in realtà la storia di *Cimone e Ifigenia*, con ascendenze guercinesche e venete nel paesaggio.

Vorremmo prendere in considerazione soprattutto due quadri, particolarmente cari all'Autrice. Il primo è *Le nozze mistiche di Santa Caterina*, del Parmigianino: una copia del dipinto della Pinacoteca di Bologna sul quale si sono soffermati tutti i critici del Novecento, rivendicandone l'idea di abbozzo, pur trattandosi di pala finita, e lodandone il pannello arcaico organizzato secondo schemi curvilinei. Nell'*Inventario* di Filippo II (1714) esso è confuso con il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (Parma, Chiesa di S. Antonio Abate, di cui si conosce anche una copia a Somerly, Ringwood Hants, collezione Hearl of Normanton), dalla luce filtrata e indiretta proveniente da una finestra che si apre in una stanzetta nel fondo e da un'altra circolare in alto, tagliata a metà quasi a formare una mezzaluna. È in questo caso l'acquerello del 1730, che – con la precisione documentaria tipica dei Settecentisti – riesce a fugare ogni dubbio circa l'autenticità della tela. Secondo poi *Il ratto d'Europa*, di Francesco Albani, rimasto tra i quadri di Casa e semplicemente spostato nella Sala di Martino V, e addirittura scelto per illustrare la copertina di questo importante libro sul collezionismo non solo Colonna. È giusto dare una parte rilevante a un dipinto citato dal Malvasia nella *Felsina pittrice*, del 1678, in quanto parrebbe che il gusto della famiglia propenda decisamente verso l'arte emiliana, quasi a sottolineare come, dopo il Ri-

nascimento – l'epoca d'oro in cui trionfarono Michelangelo e Raffaello piuttosto che gli artisti bolognesi –, nel Seicento furono invece i Carracci ed i loro allievi a dominare incontrastati il panorama della produzione pittorica italiana.

Basti considerare i due dipinti di Annibale Carracci, allora situati nella parete di destra della Sala della Colonna Bellica, prospiciente l'attuale via IV Novembre: *Il bevitore* (probabilmente l'esemplare ora a Cleveland) e l'ancor più prezioso *Mangiafagioli*, proveniente dalla raccolta Pallavicini Rospigliosi, anch'esso emigrato nella Sala dei Quadri, da considerare il cuore del Palazzo. Quest'ultimo ambiente fu allestito in occasione del matrimonio Colonna-Salviati, che arricchì la collezione di capolavori del Cinquecento (Bronzino, Jacopo Palma il Vecchio, Anton van Dyck), operando una prima modifica nella *mise en scène* dei dipinti. Anche nella Sala del Trono – attenendosi all'inventario pittorico del Colonnelli Sciarra - nella parete di sinistra entrando, si aveva un'assoluta prevalenza di artisti emiliani: soprattutto Guercino, ma anche Lanfranco, oltre al veneto Francesco Bassano, accanto ad un cospicuo numero di ritratti, il genere più rappresentato in questa sezione; mentre sulla parete destra prospiciente l'attuale via IV Novembre oltre ai Carracci dominavano due dipinti del Correggio, a dimostrazione della preferenza attribuita ad artisti di scuole dell'Italia settentrionale in direzione antivasariana.

Un importante cambiamento, fra il 1730 e il 1740, fu quello di spostare i quattro specchi con putti di Maratti in collaborazione con Mario dei Fiori, dalla Stanza del Trono alla Galleria.

L'allestimento della Galleria e della Sala della Colonna Bellica, quale si nota negli acquerelli da cui la Paoluzzi è partita, rispecchia la volontà di Filippo II (1714). Tali fogli, che a quel tempo potevano considerarsi una guida figurata, conservano ora il valore di un prezioso documento, indicando l'autore e il soggetto di ogni dipinto attraverso la legenda del frontespizio. Due di questi sono ancora esistenti nella collezione privata dei Colonna; un altro è stato rinvenuto presso Christie's Londra, raffigurante la parete sinistra della Galleria, con la collocazione delle opere e il nome degli ar-

tisti nel riquadro delle cornici; mentre una serie è conservata a Chatsworth e un'altra, finora inedita, è stata ritrovata nel Windsor Castle dalla stessa Autrice. Questi due importanti gruppi di disegni mostrano le pareti laterali delle sale commentate e vi sono anche i fogli che raffigurano il pavimento, ove la suddivisione geometrica dei marmi corrisponde alla decorazione attuale.

Collaboratore di Pier Leone Ghezzi e Gaetano Piccini e solito disegnare nelle botteghe dei più affermati incisori alla metà del secolo, Salvatore Colonnelli Sciarra, di cui erano note le tempere di Roma antica, probabilmente legato ai Colonna da un rapporto privilegiato, possedeva i requisiti tipici di un illustratore del Settecento, scivolando dallo scrupolo documentario a una forma di ermetismo forse propria del suo mestiere di incisore (mi riferisco alla mancanza di precisione nella resa delle figure dipinte, alcune volte coperte da statue quando le opere erano posizionate nei registri inferiori). È ciò che attira la Paoluzzi

verso l'affascinante conclusione di intravedere nell'allestimento settecentesco una lettura dinamica, un omaggio alla formazione della quadre ria con riferimento ai suoi fondatori e proprietari. Se la maggiore dispersione avverrà in epoca napoleonica, quando la famiglia è costretta ad alienare parte della collezione per partecipare al risarcimento chiesto dai francesi in seguito al Trattato di Tolentino, il gusto e la cura dei Principi resta inalterato nel tempo, ed ha potuto essere così ben colto da una persona che dedica a Palazzo Colonna e alle sue raccolte artistiche una vicinanza quotidiana: tanto da permetterle di individuare opere inedite lì già custodite, quadri importanti oggi vanto di grandi istituzioni e altri dispersi in musei internazionali. Il libro costituisce quindi un valido apporto alla storia del collezionismo europeo cinque e seicentesco, e non semplicemente un'aggiunta agli studi sulla prestigiosa dimora dei SS. Apostoli.

Elisa Debenedetti



LA STORIA DELL'ARTE
nelle esperienze e nei ricordi
di un suo cultore

Julius von Schlosser

CHRISTIAN
MARINOTTI
EDIZIONI

LXXII
BIBLIOTECA DI «LETTERE ITALIANE»
STUDI E TESTI

CARLO OSSOLA
AUTUNNO DEL RINASCIMENTO
«Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento

Seconda edizione ampliata

Prefazione di
MARIO PRAZ



BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»
Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

426

GIOVANNI MARIA FARA

ALBRECHT DÜRER
NELLE FONTI
ITALIANE ANTICHE
1508-1686



LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXIV

NORME REDAZIONALI

Storia dell'arte pubblica esclusivamente testi inediti e firmati dai rispettivi autori. I testi dovranno essere inviati alla direzione nella loro redazione definitiva, su supporto informatico (CD, o e-mail) in formato Word, accompagnato da una conforme redazione a stampa. I testi, anche se non pubblicati, non si restituiscono. Gli autori rivedranno le prime bozze di stampa, rendendole alla direzione della rivista con le adeguate correzioni (la cui entità non dovrà superare il 5% dell'intero testo) entro il termine di 10 giorni dalla consegna. La redazione potrà apportare modifiche non sostanziali al fine di aumentare la chiarezza e l'accuratezza del testo, informandone l'autore quando i tempi lo consentano.

STESURA DEL TESTO:

Le parole, le locuzioni e le citazioni in lingua straniera devono essere in corsivo, così come i titoli di opere d'arte e di opere letterarie.

Tutte le citazioni sono racchiuse tra caporali (« »).

Parti di testo mancante o aggiunte dell'autore, all'interno delle citazioni vanno segnalate con 3 punti di sospensione tra parentesi quadre. Es.: I due si erano impegnati a realizzare «il paliotto d'altare nella cappella e più una cartella che fra mezzo li doi frontespizi dove hoggi sta il modello di stucco et anche rifare le lettere dell'epitaffio [...] il qual paliotto farlo conforme al modello disegno di Pietro Paolo pittore». Le parentesi quadre con i 3 punti all'interno non vanno mai adoperate all'inizio e/o alla fine delle citazioni.

L'uso delle virgolette doppie alte (“ ”) è riservato a parole e a locuzioni in lingua italiana che si intende sottolineare (es.: la carica di “idealità” nella pittura di Poussin), oppure alle citazioni all'interno di brani riportati (es.: «disse a Giosuè: “Ecco io do in tuo potere Gerico”»).

I nomi dei santi sono preceduti da una maiuscola puntata quando denominano una chiesa, secondo le seguenti modalità: la chiesa di S. Giovanni; la chiesa dei Ss. Apostoli; la chiesa del SS. Nome di Gesù. Viceversa, “santo/santa” vanno scritti per esteso in minuscolo quando si tratta della persona (es.: i miracoli di san Nicola), con la sola eccezione dei titoli delle opere, laddove rappresentino l'inizio del titolo stesso (es.: la pala raffigurante *San Nicola di Bari*).

I nomi dei musei e degli enti stranieri vanno mantenuti nella grafia originale (es.: Musée du Louvre, Alte Pinakothek, Kunsthistorisches Museum, ecc.).

I riferimenti alle note vanno indicati in apice con numeri arabi dopo la punteggiatura (es.: Sovrastato dall'imponente figura di Gian Lorenzo Bernini [...] l'inalterabile ossequio, e filiale amore»²).

I segni di punteggiatura sono sempre successivi a caporali, virgolette alte e parentesi.

CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE:

LIBRI E SAGGI

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, Milano 1927, pp. 312-314 – E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, II ediz., London 1962, p. 48 – R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, ediz. it. con il titolo Bernini. Lo scultore del Barocco romano, Milano 1990, p. 123 – G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, Roma 1663, ediz. crit. a cura di K. Noehles, Berlin 1966, p. 12.

ARTICOLO SU RIVISTA

M. Rothlisberger, *Additions to Claude*, in “The Burlington Magazine”, CX, 1968, 780, pp.115-119, in part. p. 117.

CONTRIBUTO PRESENTE IN UNA MISCELLANEA

P. Rusconi, *Renato Birilli: Eldorado*, in A. Negri (a cura di), *Esercizi di lettura*, Ginevra-Milano 2002, pp. 130-141.

CONTRIBUTO PRESENTE IN ATTI DI CONVEGNO

L. Puppi, *Un racconto di morte e di immortalità: “S. Girolamo nello studio” di Antonello da Messina*, in G. Ferroni (a cura di), *Modi del raccontare*, atti del convegno, Palermo 1985, p. 34.

SCHEDA DI CATALOGO

A. Barsanti, *Cecco Bravo: “San Giorgio e il drago”*, in A. Barsanti, R. Contini (a cura di), *Cecco Bravo, pittore senza regola. Firenze 1601-Innsbruck 1661*, cat. della mostra di Firenze (Casa Buonarroti, 23 giugno-30 settembre 1999), Milano 1999, pp. 76-77, cat. 18.

Qualora si indichino di seguito due contributi dello stesso autore, nel secondo riferimento bibliografico il nome dell'autore deve essere sostituito con “Idem/Eadem”: M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione*, in “Bollettino d'Arte”, 43, 1958, pp. 309-328; Idem, *Sacri paradossi del Lotto: “I mungitori bendati” e “Amore nella bilancia”*, in “Storia dell'arte”, 115, 2006, pp. 9-16

Qualora si indichino di seguito due contributi di diverso autore contenuti in un identico volume, nel secondo riferimento bibliografico il testo di riferimento deve essere sostituito con “Ibidem”: L. Testa, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in M. Calvesi, A. Zuccari (a cura di), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, “Storia dell'arte. Collana di Studi”, 1, Roma 2009, pp. 289-328; M. Pulini, *Il grandangolo gentileschiano*, in *Ibidem*, pp. 365-372.

Dopo la prima citazione, quelle successive si daranno in forma abbreviata, seguita dall'indicazione della nota in cui l'opera è stata citata per la prima volta: Rothlisberger, *cit.* (nota 5), p. 116. **Qualora siano stati menzionati all'interno della stessa nota più di un contributo ad opera dello stesso autore:** Rothlisberger, *cit.* (nota 5), 1968, p. 116.

Per i testi senza una specifica curatele, dopo la prima citazione si citerà l'inizio del titolo seguito da 3 punti, la dicitura “cit.” e l'indicazione della nota di riferimento: *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra di Roma (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Roma 1995 = *La regola e la fama... cit.* (nota 6), p. 3.

CITAZIONI ARCHIVISTICHE

Le citazioni da codici o documenti d'archivio dovranno comprendere: luogo, denominazione dell'archivio o della biblioteca, indicazione dell'eventuale fondo e del documento in corsivo secondo i seguenti esempi: Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Vat. lat. 13650*, c. 36v Roma, Archivio di Stato (ASR), *Trenta Notai Capitolini*, uff. 11, Angelus Justinianus, vol. 8, c. 15r.

DIDASCALIE

Le didascalie dovranno essere redatte in base ai seguenti esempi: - G. Cavedoni, *Adorazione dei Magi*, 1614. Bologna, S. Paolo Maggiore - C. Bravo, *Figura virile*, ca. 1650. Matita rossa e gessetto bianco, mm 414x270. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10595 F – U. Boccioni, *Ritratto femminile*. Roma, coll. priv. (o semplicemente Coll. priv.).