

# VALORI TATTILI



Bernini

Giovanni Paolo de Agostini    Caravaggio e la Natività di Palermo    L'inventario di Carlo Saraceni

Giovan Pietro Bellori e Domenico Guidi    Antonio Balestra maestro di Anton Maria Zanetti

9 - 2017

€ 40,00

# VALORI TATTILI

numero 9 gennaio-giugno 2017

## COMITATO SCIENTIFICO

Gioacchino Barbera  
Raymond Ward Bissell  
Pierluigi Carofano (*redattore responsabile*)  
Marco Ciampolini  
Rosanna Cioffi  
Alberto Cottino  
David Ekserdjian  
Simone Ferrari  
Riccardo Lattuada  
Enrico Lucchese  
Francesco Federico Mancini  
Judith Mann  
Mario Marubbi  
Franco Paliaga  
Mario Alberto Pavone  
Giuseppe Scavizzi  
Gianni Carlo Sciolla †  
Claudio Strinati  
Diego Suárez Quevedo †  
Alessandro Tomei

## DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Sperindei

## SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alessandra Tamborino

*Tutti i contributi pubblicati sono stati sottoposti alla revisione dei pari (Peer Review)*

via Fiorentina, 315 - 56121 Riglione (Pisa)  
info@valoritattili.it

*Il Comitato di Redazione non è responsabile delle attribuzioni relative agli oggetti pubblicati nelle inserzioni pubblicitarie*

In copertina:

Gianlorenzo Bernini, *Busto del Salvatore*.  
Roma, S. Sebastiano.

© 2017 Felici Edizioni

Felici Edizioni è un marchio  
della Istos Edizioni S.r.l.

ISSN 2280-479X

*È vietata la riproduzione anche parziale senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. L'Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non gli è stato possibile comunicare, nonché per eventuali, involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle foto.*

Abbonamento annuale (2 fascicoli) € 70,00  
Fascicolo singolo € 40,00

*Aggiunte al Trecento cremonese: per il "Maestro del 1355"*

MARIO MARUBBI 3

*Cristoforo di Bindoccio, Meo di Pero e il ciclo francescano di Pienza. Rarità iconografiche e nuove scoperte*

SARA MAMMANA - ROGGERO ROGGERI 15

*Giovanni Paolo de Agostini e un problema di iconografia estense*

LAURA PAGNOTTA 33

*Un'antica 'trama' a palazzo. Una scheda per l'Arazzo di Giasone eseguito per Alfonso I Gonzaga di Novellara*

ELENA GHIDINI 45

*Imago Christi: Bernini Saviours. Lost and Found*

CHARLES SCRIBNER 49

*La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?*

MICHELE CUPPONE 61

*La Natività di Palermo del Caravaggio.*

*Nuove considerazioni a partire dalle indagini scientifiche*

ROBERTA LAPUCCI 85

*Jean Boulanger nel Palazzo Ducale di Sassuolo.*

*Opere perdute e nuovi ritrovamenti*

MASSIMO PIRONDINI 91

*L'inventario dei beni della vedova di Carlo Saraceni*

*e alcune riflessioni sulla fortuna della 'saraceniiana methodus' attraverso i documenti di Toledo*

CHIARA MARIN 109

*Osservazioni su Pasquale Chiesa, "scolaro" di Salvator Rosa e "imitatore grandissimo" di Ribera*

LUCA CALENNE 129

*Giovan Pietro Bellori, Domenico Guidi e Onorato Fabri per il sepolcro di Alessandro Algardi:*

*vicende di un monumento mai compiuto*

GIANPASQUALE GRECO 141

*Inediti di Paolo de Matteis tra Marcianise, Salerno e Montecatini*

MARCO DI MAURO 147

*Nel segno della grazia. Antonio Balestra*

*maestro di Anton Maria Zanetti di Girolamo*

*e nella "Scuola del Nudo" di Giambattista Tiepolo*

ENRICO LUCCHESI 155

*El príncipe Girón de Anglona y XIII duque de Osuna:*

*apuntes sobre un pionero fotógrafo y desconocido coleccionista*

HELENA PÉREZ GALLARDO 177

*L'incidenza della cultura ebraica nell'opera*

*di Antonietta Raphaël*

SERENA DE DOMINICIS 187

ABSTRACTS 194

RECENSIONI 197

*Angelo Caroselli, 1585-1652, pittore romano. Copista, pasticheur, conoscitore, restauratore (Pietro Di Loreto); Muziano: il San Matteo Contarelli e altro (Michele Cuppone); Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento (Elia Carrara); Caravaggio e il comico. Alle origini del naturalismo (Franco Paliaga)*

A.G. DE MARCHI, *Muziano: il San Matteo Contarelli e altro*, a cura di C. Ammannato, Roma, Campisano Editore, 2016.

Un piccolo grande volume per una piccola grande mostra – e inevitabilmente anche a essa ci si dovrà riferire nel recensire il primo. Questo è *Muziano: il San Matteo Contarelli e altro*, di Andrea G. De Marchi e a cura di Cinzia Ammannato per i tipi di Campisano, catalogo dell'esposizione tenutasi presso Palazzo Barberini (21 aprile-30 giugno 2016). L'importanza dell'iniziativa difatti va ben oltre la già inaspettata aggiunta al *corpus* muzianesco, fino a interessare gli studi su Caravaggio, nome altisonante e di facile richiamo ma che il titolo volutamente non chiama in causa, con la sobrietà che contraddistingue tutta l'operazione. L'esposizione, dall'allestimento minimalista e imperniata su un dipinto, veniva a essere, senza il consueto lancio alla stampa, quanto di meno strombazzato si sia visto ultimamente in fatto di appuntamenti culturali.

Proprio di recente facevo una riflessione sui cosiddetti *one-painting show*, spesso inutili se non “dannosi nei confronti della storia dell'arte”, ma che trovano un senso sotto particolari condizioni quali un restauro, nuove indagini tecniche, o una restituzione alla collettività, intendendo implicitamente con ciò anche un ritrovamento (M. CUPPONE, *Mostr(u)osamente Caravaggio: le 'ragioni' di un one-painting show*, in “News-Art”, 8 aprile 2016, <http://news-art.it/news/mostr-u-osamente-caravaggio--le--ragioni--di-un-one-paintin.htm>). Ebbene, tutto questo e molto più è stata l'esposizione in oggetto.

Tornando al catalogo, dopo il contributo d'apertura di Ammannato che testimonia dall'interno i tanti elementi di criticità in fatto di organizzazione di mostre in Italia, ciò che viene presentato è anzitutto un *San Matteo e l'angelo*, riconosciuto da De Marchi tra i beni della Guardia di Finanza e di indiscutibile mano di Girolamo Muziano. Il soggetto era stato trattato poche altre volte dal prolifico bresciano, e mai con tale fare monumentale. In uno sfondo neutro segnato da pochi riferimenti ambientali, il gigantismo del santo in particolare, di chiara derivazione michelangiolesca, ben si adatta alle dimensioni della tela (cm 267,5×195,5); impostato, direttamente a pennello, sui due colori del verde e del rosa tanto caro all'artista, egli siede



e scrive il Vangelo in una posa innaturale che rientra nei canoni della Maniera. Asseconda invece esageratamente certe raccomandazioni tridentine l'angelo, mai così pesantemente vestito, che singolarmente indossa la stola e sulle cui ali variopinte il pittore sembra essersi divertito a scaricare la tavolozza.

La piena autografia – benché evidente per *connoisseurship* e al di là di un trigramma sul retro della tela associabile a Muziano, cui pure si riferiva un vecchio ‘cartellino’ in dotazione all'opera –, è confermata peraltro per via documentaria dalla puntuale citazione con misure collimanti negli inventari Mattei; vi si può dunque riconoscere senza indugi la pala d'altare, sostituita nel tempo e finora creduta perduta, proveniente dalla cappella di famiglia all'Aracoeli, il cui ciclo muzianesco del 1586-1589 è ora felicemente ricostruito per intero. E su tale acquisizione la critica non potrà che concordare.

Ma De Marchi fa di più, nel suo appassionante saggio, spingendosi a ritenere il quadro, effettivamente

te più vicino allo stile giovanile di Muziano, frutto originariamente dell'incarico ricevuto nel 1565 da Matthieu Cointrel per la propria cappella in S. Luigi dei francesi, dal quale fu sollevato nel 1580 con un atto di concordia recentemente rinvenuto. Secondo tale allettante ipotesi il telone, entrato nei beni personali del cardinale cui corrisponderebbe una notazione inventariale *post mortem* ("un quadro grande con san Matheo"), sarebbe stato reimpiegato successivamente, riadattandolo alla loro cappella, dai Mattei, tenuto conto pure che al momento in cui essi si rivolgevano formalmente a Muziano, questi aveva già iniziato alcuni episodi delle storie dell'evangelista. E c'è da ragionare che le cose siano potute andare così, per quanto il lettore potrà scoprire e valutare criticamente, dovendosi tuttavia meglio comprendere come all'artista sarebbe stato concesso di disporre di un dipinto dell'eredità Contarelli: forse, fu circostanza per certi versi analoga a quella per cui la pala dell'*Assunzione* in S. Luigi, rimossa dall'altare maggiore, alla morte del cardinale passò in mano al pittore, che la rivendette anni dopo per conto proprio. Ma a ben vedere non è affatto scontata l'associazione della paternità muzianesca al grande "san Matheo" di cui sopra: in quell'inventario, in cui invero la quasi totalità dei quadri è ancora in cerca di autore, sono altri tre i pezzi di cui si attesta chiaramente la mano del Nostro, il quale doveva essere ben noto a casa Contarelli. Nondimeno a tutte le altre valide argomentazioni di De Marchi aggiungo che se, come traspare dal documento del 1580 – vale a dire nello stesso torno di tempo in cui disegnava per S. Pietro un *Isaia* dalle forti corrispondenze formali con il *San Matteo* –, a quella data il bresciano qualcosa aveva realizzato per la cappella Contarelli (tra i previsti riquadri ad affresco, tela centrale e stucchi), più verosimilmente egli avrebbe potuto portare a compimento o quanto meno iniziare proprio la pala, piuttosto che gli affreschi, a meno di pensare altrimenti che questi sarebbero stati poi abbattuti (gli stucchi, saranno riaffidati nel 1591 a Stefano Fuccari). La supposta prima destinazione Contarelli del nuovo Muziano è avvalorata peraltro dalle riduzioni in altezza subite dalla tela – accertate in sede di restauro, ancorché non quantificabili, spiegherebbero meglio l'impaginazione attuale che taglia gli elementi compositivi posti in basso; le dimensioni origina-

rie del dipinto si sarebbero pertanto avvicinate di più a quelle del Caravaggio ora in cappella (cm 296,5×195).

A voler essere 'puntigliosi' e spostandosi agli aspetti più propriamente caravaggeschi inevitabilmente richiamati, è possibile dubitare che i due *San Matteo* siano stati realizzati entrambi nel 1602, come qui si dà per assodato, in linea con una parte della critica. Studi recenti generalmente poco richiamati (S. PIERGUIDI, Vanta questa casa di avere quaranta quadri grandi per Altari. *Sulla collezione Giustiniani*, in "Studi Romani", 59, 2011, pp. 199-243), fanno maggiore luce sulla questione evidenziando peraltro come il contratto caravaggesco del febbraio 1602 non possa che riferirsi alla seconda versione – tenendo anche conto, aggiungo, che la richiesta di raffigurare i due protagonisti "con li corpi intieri" veniva comunque soddisfatta nelle intenzioni iniziali di Merisi, il quale tracciò tramite incisioni l'intero profilo delle gambe dell'angelo salvo poi non dipingerle per un ripensamento; invece l'esemplare Giustiniani doveva essere antecedente al 1602, se d'altra parte corrisponde più a quanto richiesto a Giuseppe Cesari nel 1591: "San Matteo *in sedia* [...] et *a canto a lui* l'angelo *in piedi*" (corsivi miei). Su dettami iconografici, fonti e sfumature per l'ispirazione del tema si concentra il breve ma intenso saggio di Michele Di Monte, che va a indagare sapientemente questioni di natura più filosofico-teologica, non meno importanti per contestualizzare la genesi dei dipinti. D'altro canto, andranno pur ridimensionate certe ascendenze e discendenze altrove adombrate, tra rappresentazioni romane e lombarde dell'evangelista con l'angelo, se in fondo sembra che sia il tema stesso a suggerire una certa impostazione iconografica, di fatto piuttosto ricorrente.

A Palazzo Barberini, ironia (amara) della sorte, accanto al quadro recuperato di Muziano veniva esposta utilmente una riproduzione in scala reale del quadro disperso a Berlino: posta ad altezza dello spettatore, questi aveva la rara occasione di poter valutare se, come qualcuno ha proposto, tale composizione funzionasse più per una collocazione privata *ab origine* in galleria, o sull'alto di un altare (dove tuttavia, per il formato tendente al quadrato, mal si adatterebbe la prima versione posto che, come è lecito pensare, non abbia subito decurtazioni). Inoltre, sotto il profilo tecnico, l'occhio poteva

cimentarsi e apprezzare, nella grande fotografia in bianco e nero, talune sovrapposizioni.

Completavano la piccola esposizione, provenienti rispettivamente dalla collezione permanente e dai depositi della stessa galleria e dunque in antitesi a una incontrollata e così diffusa logica movimentista delle opere per mostre, il *Cristo portacroce* di Muziano per un confronto stilistico sul medesimo autore, e un minuzioso ritratto di Paolo III mutuatato da Tiziano; quest'ultima presenza trovava un senso nella nuova attribuzione a Scipione Pulzone e in un'ottica di valorizzazione delle opere nei depositi.

Tornando al *San Matteo*, se ne apprezza il restauro condotto egregiamente da Chiara Merucci e Maria Milazzi, le quali hanno rilevato diversi pentimenti, piuttosto comuni per l'artista e che De Marchi soprattutto mette in relazione al possibile riadattamento della tela nel passaggio da Contarelli alla cappella Mattei (ma si può pensare a ripensamenti della prima ora intrinseci alla destinazione d'origine). Al di fuori di quanto pubblicato, le stesse restauratrici mi segnalano gentilmente la veste dell'angelo all'altezza del ginocchio sinistro, in un primo momento più ampia e svolazzante. In chiusura, le indagini stratigrafiche di Diego Cauzzi e Claudio Seccaroni, seppur non presentino particolari acquisizioni, comunque ampliano la conoscenza e più in generale costituiscono un significativo tassello della tecnica di Muziano per gli addetti ai lavori, proprio perché ancora poco indagata in tal senso.

Che in definitiva si voglia o meno accogliere l'ipotesi – credibile benché non vi siano prove schiaccianti – di una commissione Contarelli per il *San Matteo e l'angelo* poi Mattei, il ritrovamento e l'aggiunta al catalogo muzianesco sono di per sé una grande acquisizione; e il dipinto riveste una certa importanza anche per essere un precedente iconografico con ogni probabilità osservato da Caravaggio, sempre attento a guardarsi attorno e recepire più stimoli quando si accingeva ad affrontare una nuova impresa pittorica.

*Michele Cuppone*

FLORIANA CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. Vol. 1: Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze, Edifir, 2012. *Tra Napoli e Milano Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento II. Salvator Rosa*, Firenze, Edifir, 2014.

Nella scheda di presentazione dei due volumi sul sito della casa editrice possiamo leggere quanto segue: “Il piano complessivo di *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento* si articola in due tomi, il primo dei quali *Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, è stato stampato nel novembre 2012. Nell'opera, unitariamente considerata, si ricostruisce una vera e propria storia dell'arte nell'Italia del Seicento”.

Nella lucida postfazione di Marco Tanzi leggiamo invece: “Intriga l'ampio respiro del progetto, la genesi e la struttura del libro (con i due volumi che, nonostante la ferma rivendicazione dell'individualità e dell'autonomia di ciascuno da parte dell'autrice, non si possono, a mio avviso, in alcun modo considerare separatamente) (vol. II, p. 675)”.

Come in un sapiente gioco di specchi – e in modo del tutto involontario ed autonomo – concorrono a definire i due volumi due avverbi in una contrapposizione secca e precisa: unitariamente da un lato, e separatamente dall'altro.

A unire i due tomi del suo lavoro sono le personalità di alcuni artisti e dei loro committenti che, nello scorrere scandito del tempo, in un susseguirsi di prima e di dopo, fissano dati documentari e elementi visivi in una galleria di figure che riacquistano (o ne acquisiscono una tutta nuova) statura propria e identitaria. Ma il legante più profondo dei volumi è rappresentato da quello che, a mio avviso, è stato il vero elemento lievitante (e il riferimento a Gombrich non è causale) dell'opera, ossia il tema del viaggio: viaggiano gli artisti, si spostano le opere (ivi compresi i testi, manoscritti o a stampa che siano), cambiano dimora e città (a volte anche regione e paese) i committenti. Spesso a partire da centri considerati, a torto o a ragione, minori nella geografia storico-artistica, letteraria e più ampiamente culturale finora consolidata, in un rapporto centro e periferia che si è rivelato ampiamente fruttuoso nell'economia dei volumi di cui oggi parliamo e che

## Abstracts

MARIO MARUBBI *Aggiunte al Trecento cremonese: per il “Maestro del 1355”*

(keywords: Maestro del 1355, Bartolomeo e Jacopino “da Reggio”, Cremona, San Giovanni Vecchio)

The discovery of some paintings' fragments dating back to the 14th Century in some churches of Cremona offers the possibility to have more information about the wall painting of that time. In Saint Agostino Church were found some fragments that can be connected with the work of already known painters, like the “Painter of the two-tone nimbus”, the Master of San Geroldo and the workshop of the so-called Bartolomeo and Jacopino “da Reggio”. However, the most important finding was the decoration of the ancient church San Giovanni Vecchio that was, then, transformed in a house where were found some fragments of a cycle of paintings with Christ's life probably painted by the Master of 1355 and commissioned by a member of Stavoli or de' Staulis family.

SARA MAMMANA - ROGGERO ROGGERI *Cristoforo di Bindoccio, Meo di Pero e il ciclo francescano di Pienza. Rarità iconografiche e nuove scoperte*

Gli autori analizzano il ciclo di affreschi sulla vita di S. Francesco, dipinti da Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, attorno al 1380, nell'abside della chiesa omonima di Pienza, cercando, per la prima volta, di attribuire all'uno o all'altro le varie scene e di individuare i momenti di collaborazione. La parte più corposa e importante del saggio è però dedicata alla descrizione iconografica del ciclo che presenta notevoli diversità rispetto alle maggiori testimonianze pittoriche raffiguranti la vita del Santo. Nella realizzazione degli affreschi, infatti, vengono utilizzate soluzioni originali, praticamente uniche, sia per quanto riguarda le fonti letterarie di ispirazione sia per l'uso di soluzioni iconografiche molto rare o addirittura, in alcuni casi, presenti solo in quest'opera. Con uno studio puntuale delle fonti biografiche francescane, dalle più antiche a quelle contemporanee ai pittori, gli autori cercano di far luce sui vari problemi interpretativi delle singole scene e anche sul significato iconografico e concettuale dell'intero ciclo fino ad ora mai indagato in modo analitico.

LAURA PAGNOTTA *Giovanni Paolo de Agostini e un problema di iconografia estense*

(keywords: Giovanni Paolo de Agostini, Alfonso I d'Este, Anna Visconti Sforza)

Il saggio prende in considerazione la personalità artistica del pittore Giovanni Paolo de Agostini del quale, a tutt'oggi, si conoscono soltanto due dipinti firmati: il Doppio ritratto del Detroit Institute of Arts e il Compianto di Cristo morto con due donatori, già nella chiesa di S. Maria alla Porta a Milano ed oggi conservato nel Museo Diocesano di Milano.

Sulla base dell'analisi iconografica del Doppio ritratto è probabile che esso raffiguri un ritratto di due giovani sposi da identificarsi, con ogni probabilità, con Alfonso I d'Este e Anna Visconti Sforza, figlia di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia, nonché nipote di Ludovico il Moro. L'ipotesi è che questo Doppio ritratto sia stato commissionato dalla famiglia Visconti Sforza successivamente alla morte di Anna Sforza assecondando una funzione commemorativa di carattere strettamente privato, con cui si voleva ricordare, proprio in un momento in Alfonso dopo alcuni anni di vedovanza era passato a seconde nozze, la prima moglie Anna prematuramente scomparsa.

ELENA GHIDINI *Un'antica ‘trama’ a palazzo. Una scheda per l'Arazzo di Giasone eseguito per Alfonso I Gonzaga di Novellara*

(keywords: Giovanni Rost, Nicola Karcher, Giovanni Stradano)

L'articolo ripercorre le vicende storico artistiche dell'arazzo (Novellara, Museo Gonzaga) raffigurante Giasone e Medea sul vascello degli Argonauti, commissionato dal conte Alfonso I Gonzaga alla metà del Cinquecento per la propria corte di Novellara.

Su basi documentarie sappiamo che l'arazzo fu tessuto a Firenze, nella manifattura di Cosimo I de' Medici, da Giovanni Rost e Nicola Karcher su cartone di Giovanni Stradano. Lo studio si sofferma sull'iconografia dell'episodio raccontato nelle Argonautiche scorgendo anche analogie tipologiche a livello compositivo con La spedizione degli Argonauti di Lorenzo Costa e con la coeva pittura fiamminga.

CHARLES SCRIBNER *Imago Christi: Bernini Saviours. Lost and Found*

(keywords: Gian Lorenzo Bernini, Saviour, Corpus)

“Bernini's ‘imago Christi’ is the subject of two recent discoveries and debated attributions: the bronze Corpus for a crucifix in Toronto and the marble *Saviour* in San Sebastiano, Rome. Analyzing them both stylistically and iconographically, this article argues that the Toronto corpus is not an original Bernini but a later recasting, a pastiche; while defending the attribution of the Salvatore bust in Rome as Bernini's original and final sculpture the author proposes a new kinetic iconographic interpretation of its enigmatic and much-debated gesture of blessing.

MICHELE CUPPONE *La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?*

(keywords: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Nativity with Saints Lawrence and Francis, Fabio Nuti, Contarelli chapel)

For long time, the so called Nativity with Saints Lawrence and Francis by Caravaggio, once in the oratory of St Law-

rence in Palermo, was generally considered as executed in 1609 during the artist's Sicilian stay. Recent acquisitions make us believe that, actually, this artwork was executed in Rome, in 1600, and then transferred from here to Sicily. If some important documentary findings were often ignored or not properly read, art historical essays focused less on complementary technical aspects, and opposite. A traditional dating still seemed to be the most credible hypothesis: the present essay aims at making a tabula rasa of all the previous ideas and at clarifying this matter with some logical order, without forgetting any element, rather adding new information. On this occasion, a copy of the painting is introduced, known only by a photograph, in addition to the one already known by Paolo Geraci.

ROBERTA LAPUCCI *La Natività di Palermo del Caravaggio. Nuove considerazioni a partire dalle indagini scientifiche* (keywords: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Nativity with Saints Lawrence and Francis, Technical Art History) The current essay studies the technical aspects, the structure and the state of preservation of the Nativity of Palermo, before it was stolen in 1969. This research is based on the photographic images, some already known and some still unpublished, and on the scientific tests of the lining canvas which was found along the side edges of the painting. A copy of this artwork, unknown to the critics up till now, is also published here

MASSIMO PIRONDINI *Jean Boulanger nel Palazzo Ducale di Sassuolo. Opere perdute e nuovi ritrovamenti* (keywords: Jean Boulanger, Palazzo Ducale di Sassuolo, Francesco I d'Este) In the context of the recent discovery of two important works by Giovanni Boulanger once in the Chamber of Fountains of the Palazzo di Sassuolo, summer residence of the Dukes of Modena, the article enumerates and accurately describes (with relative dimensions) the subjects of further twenty-four paintings on canvas, mysteriously disappeared, from the aforementioned building, between the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. These too were from Boulanger, one of the best pupils of Guido Reni and court painter of Francesco I d'Este; that Boulanger who owes most of the wall paintings of the extraordinary Estense "Delizia".

CHIARA MARIN *L'inventario dei beni della vedova di Carlo Saraceni e alcune riflessioni sulla fortuna della 'saraceni-na methodus' attraverso i documenti di Toledo* (keywords: Saraceni, inventory, caravaggism) As it has been known so far, no document or inventory had been found in Rome to support the hypothesis that Carlo Saraceni had run a workshop, with the exception of

some volumes 'Stati delle Anime', ranging from 1612 to 1619, where, among the inhabitants of his house in Via Ripetta, the painters Pietro Paolo Condivi, Giovan Battista Parentucci, Antonio Giarola and Jean Le Clerc were noted. If, therefore, the only documents directly related to Saraceni's biography, with quotations of his paintings, had been found only in Venice, the essay in question deals with the discovery of the inventory of works that were probably already in Saraceni's house / workshop in Rome and later on passed to the widow of the painter, Grazia Luna. Among the works cited in the inventory are twenty paintings, on copper and canvas, with typical Saraceni subjects and some objects of interest, such as a painting by Bassano. In addition, through some other new documents founded in Toledo, the essay aims to highlight the influence of the "saraceni methodus" well beyond the Italian borders and the importance that Saraceni had in the expansion of the caravaggism in Spain and France.

LUCA CALENNE *Osservazioni su Pasquale Chiesa, "scolaro" di Salvator Rosa e "imitatore grandissimo" di Ribera* (keywords: Salvator Rosa, José Ribera, Sebastiano Resta) This Essay throws light on the relationship between Salvator Rosa and his young collaborator "Pasquale genovese", whose death he lamented in a letter directed to his friend Giovan Battista Ricciardi on 15th September 1654. Thanks to Sebastiano Resta's testimony, we are sure that this unknown painter was Pasquale Chiesa, a talented imitator of Ribera, who worked especially for Camillo Pamphilj; his works were in various Roman collection, and in Tuscany too. One of these can be recognized in the Cathedral of St. Martino in Lucca, despite of the current attribution to Paolo Biancucci.

GIANPASQUALE GRECO *Giovan Pietro Bellori, Domenico Guidi e Onorato Fabri per il sepolcro di Alessandro Algardi: vicende di un monumento mai compiuto* (keywords: Algardi, Tomb, Bellori) This article is dedicated to Alessandro Algardi's roman tomb, never requested according to his last will, and so probably never realized. Exactly, it is dedicated to the process of building which Giovan Pietro Bellori refers in his Vite, by describing an already done tomb, and by let believe this misunderstanding to other historians until 20th century. By examining again all the documents about the question, it's possible to recognize the origins of the misunderstanding, not done as a pure mistake, but as a weapon of persuasion, among connoisseurs and Algardi's admirators, to let them build a monumental tomb soon, feeling this absence like something of inappropriate for a so important artist like him.

MARCO DI MAURO *Inediti di Paolo de Matteis tra Marcianise, Salerno e Montecatini*

(keywords: Paolo de Matteis, Neapolitan painting, Baroque)

The essay is focused on some unpublished works by Paolo de Matteis, linked to various stages of his career. To his early activity we can refer the four Evangelists painted in Marcianise cathedral, under the influence of his master Luca Giordano. Till now, these frescos have been attributed to Paolo de Maio, but only for an erroneous transcription of documents. At the complete stage of his maturity we can attribute the Magdalene with angels (private collection in Salerno), a brilliant composition with classical accent. Finally, the Virgin and Child with Saints (private collection in Montecatini Terme) has to be referred to de Matteis too. This work bears marked devotional features, peculiar of his last works.

ENRICO LUCCHESI *Nel segno della grazia. Antonio Balestra maestro di Anton Maria Zanetti di Girolamo e nella "Scuola del Nudo" di Giambattista Tiepolo*

A review of the exhibition catalogue *Antonio Balestra. Nel segno della grazia* (winter 2016) can carry out a new critical point of view on this 18<sup>th</sup> century acclaimed painter in Venice, where he lived up to 1718, and in Verona, his birthplace.

About his Roman formation, Balestra's relationship with the learned Francesco Bianchini and the rapports of the latter with the circle of Cardinal Ottoboni should be pointed up. In Rome, Balestra studied old and contemporary paintings, from Raphael to Carracci and Lanfranco, from his teacher Maratti to Luca Giordano, Baciccio and Sebastiano Ricci: at the same time, the young artist could have considered the two canvases painted by Ludovico Antonio David for the church of Sant'Andrea al Quirinale.

Throughout his Venetian years, Balestra was recorded as a "noble" master. He was a close friend of Rosalba Carriera and her 'clan': in 1701, he sketched on the retro of a letter to Rosalba a humoristic drawing, a particular figurative category linked to caricaturist production of another friend of them, Anton Maria Zanetti di Girolamo. The latter's album in Giorgio Cini Foundation contains caricatures of three men entitled "del Balestra". Otherwise, the sources state that Zanetti was a pupil of Balestra, evidence now attested by the etchings after *Saint John the Baptist* for San Nicolò in Verona and after a *Charity*, maybe the painting formerly in Algarotti's collection.

The autobiography sent to Lione Pascoli remains an important document. This manuscript mentions a painting for Camaldoli Abbey, today in the Diocesan Museum of Pienza. Other archival records are related to the friendship between the Veronese painter and Gabriel Mesquida, an artist born in Maiorca: the so-called self-portrait of Balestra in Castelvechio Museum, not exposed in the examined exhibition, seems to be a portrait of Mesquida.

The cousin of Zanetti, Anton Maria Zanetti di Alessandro, wrote in 1771 that Antonio Balestra had a "school" in Venice. The well-known Giambattista Tiepolo sheet *Scuola del Nudo* (1716-18 ca.) represents a classroom with two teachers, here identified as Gregorio Lazzarini and Balestra (the "corrector" named by Morassi in 1971). Following an educational assignment started in 1690, the couple of Venetian painters are leading a life drawing class: among the participants, Tiepolo, the genial pupil of Lazzarini.

HELENA PÉREZ GALLARDO *El príncipe Girón de Anglona y XIII duque de Osuna: apuntes sobre un pionero fotógrafo y desconocido coleccionista*

(keywords: príncipe Girón de Anglona, Scuola Romana di fotografia)

SERENA DE DOMINICIS *L'incidenza della cultura ebraica nell'opera di Antonietta Raphaël*

(keywords: Jewish culture, womanhood, School of via Cavour)

The critics examined over time several aspects of Antonietta Raphaël's work, which swings between painting and sculpture. The main issues, such as the recurring theme of motherhood, womanhood, identity and creation, have been analysed, as well as her fascination for mythology. Her contribution to the "School of via Cavour," with Mario Mafai and Scipione Bonichi, has also been examined.

In this context, we should like to emphasize an issue insufficiently highlighted so far, concerning the Jewish influence. Underlying Raphaël's work was her Jewish background, a solid cultural substrate that acted as both a frame of reference and a filter in the relations with others. Her Jewish roots were more a complex matter of identity than a question of faith. It was primarily on this complex bedrock that Raphaël built her personal polyphonic language. We propose, therefore Jewish culture as a unifying factor in her work, playing an essential role as transversal element throughout her artistic production.