

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)

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

MICHELE CUPPONE

Per lungo tempo la cosiddetta *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* di Caravaggio, già nell'oratorio di S. Lorenzo a Palermo, si è generalmente creduta dipinta nel 1609 durante il soggiorno siciliano [fig. 1]. Recenti acquisizioni portano tuttavia ad affermare che in realtà il quadro fu realizzato a Roma, nel 1600, e da lì spedito in Sicilia¹. Ma se importanti novità documentarie sono state talvolta ignorate o non valutate adeguatamente, contributi storico-artistici meno si sono soffermati su complementari aspetti più propriamente tecnici e viceversa. In assenza di un quadro completo la datazione tradizionale poteva sembrare ancora la più credibile: è certamente il caso di fare *tabula rasa* e riprendere ordinatamente la questione, senza trascurarne nessun aspetto e anzi cogliendo l'occasione per aggiungervi nuove acquisizioni.

Ripartendo dalle fonti, la prima testimonianza letteraria di un transito di Caravaggio da Palermo è di Giovanni Baglione che, descritta la fuga da Malta, narra: “arrivato all'Isola di Sicilia operò alcune cose in Palermo; ma per esser perseguitato dal suo nemico, convenne gli tornare alla Città di Napoli”². Vi si allaccia in seguito Giovan Pietro Bellori che, invece, inserisce una sosta a Palermo dopo Messina: “scorrendo egli la Sicilia, di Messina si trasferì a Palermo, dove per l'Oratorio della Compagnia di San Lorenzo fece un'altra Natività”³. Essenzialmente sulla base di queste due testimonianze indirette – Baglione e Bellori, romani, pubblicano a qualche decennio di distanza dallo svolgimento dei fatti –, si è basata la datazione tradizionale della *Natività*, tra il soggiorno messinese del 1608-1609 e il ritorno a Napoli entro l'autunno del 1609⁴. Se comunque da un lato fonti letterarie più tarde attingono ai

due – fra queste il messinese Francesco Susinno che singolarmente, prodigo di aneddoti su Siracusa e Messina, sulla terza città resta generico e non cita la *Natività*⁵ –, per il conterraneo Giuseppe Caccopardo Caravaggio, da Messina, “passò in Napoli”, dunque direttamente senza transitare da Palermo, circostanza di cui persino un biografo palermitano, Agostino Gallo, non era del tutto convinto⁶.

Eppure il quadro, come sempre è stato notato da più parti, è ben differente stilisticamente dalle altre tre opere autenticamente siciliane – il *Seppellimento di santa Lucia* di Siracusa, la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Adorazione dei pastori* di Messina – anche al di là dello stato conservativo non eccellente di queste ultime (ma la stessa *Natività* si presentava in condizioni conservative assai compromesse prima dell'ultimo restauro)⁷. La stesura pittorica del *Presepio* di Palermo è più accurata con una maggiore attenzione al dettaglio, e la tavolozza è più ricca e accesa rispetto ai tre dipinti; nei quali, peraltro, vi è sempre un grande spazio vuoto che sovrasta i personaggi, e che nella *Natività* appunto manca; per di più, nell'*Adorazione* decurtata in alto e nel *Lazzaro* che subì in basso un ampliamento “probabilmente non autografo”, lo spazio vuoto superiore era stato ideato originariamente da Caravaggio, come nel *Seppellimento*, ancora più preponderante in termini relativi⁸. Nella tela palermitana l'inquadratura è inoltre ravvicinata e tale tipo di impaginazione, ricorrente nelle opere romane, è indubbiamente estranea ai lavori di Siracusa e Messina [figg. 2, 8]. In virtù di tali caratteristiche gli studiosi si sono a lungo interrogati su un salto stilistico così repentino, o per meglio dire su un ritorno *una tantum* alla cifra della prima maturità romana – che è piaciuto legare suggestiva-

La Natività di Palermo del Caravaggio.

Nuove considerazioni a partire dalle indagini scientifiche

ROBERTA LAPUCCI

Durante una visita all'oratorio di S. Lorenzo di Palermo, nel settembre 2009, ebbi modo di osservare il telaio della *Natività* del Caravaggio, sui bordi del quale, conservatisi lungo tutto il perimetro e, dato interessante sulle prime, senza alcun segno di giuntura, erano rimasti dei residui di tela, malamente decurtati dai ladri nel 1969. Successivamente, il 9 ottobre 2009 mi fu consegnato, come campione da analizzare, un brandello di questa tela: i primi dati emersi furono presentati in una giornata di studi dalla scrivente nell'ottobre 2010, ma rimasero inediti¹ [fig. 2].

La fibra della tela

Il campione analizzato è di forma poligonale e della misura di circa 4 cm² e i saggi chimici e le prove di solubilizzazione hanno confermato che trattasi di fibra di lino². Le fibre, di natura vegetale, corrispondenti a lino di qualità Lungo Tiglio, sono caratterizzate dalla tipica sezione con striature a X, come visibile al microscopio ad ingrandimento 500X; in sezione trasversale le sezioni sono a contorno poligonale a 5 o 6 angoli vivi [figg. 3a-b]. La trama è regolare (armatura tela), piuttosto rada; fili molto sottili sono alternati ad altri lievemente più spessi, sia nel senso della trama che dell'ordito; sono ben attorti, di buona qualità e non presentano ringrossi a fuso; le fibre risultano depolimerizzate (fragili, poco elastiche).

La tela era fissata al telaio con chiodi a testa rotonda, arrugginitisi con il tempo. Purtroppo nei pochi lacerti ancora in loco non erano presenti tracce di strati preparatori, poiché il dipinto era stato tagliato e parzialmente strappato in fretta e furia, dai bordi esterni del telaio – non con un taglio netto interno alla luce della cornice, come avvenuto ad esempio durante il furto del *San Girolamo* de La Valletta³.



2. Campione di tela prelevato dal telaio della *Natività*.

Il rifodero

A un'attenta osservazione dello stato di conservazione del brandello di tela, le fibre appaiono di tonalità chiara e solo lievemente foto-ossidate; è quindi più opportuno ritenerla una recente tela di rifodero, tipo una "pattina", piuttosto che una porzione di tela antica, seicentesca. Va detto comunque che il campione analizzato presenta una riduzione (densità media) di circa $7/8 \times 7/8$ fili/cm², dunque piuttosto vicina alla misura calcolata da Claudio Seccaroni, per la tela della *Natività*, in $7,2 \times 7$ fili/cm², a partire dalle radiografie effettuate dall'Istituto Centrale per il Restauro⁴. Al fine di comprendere il possibile inquadramento cronologico della tela da me esaminata, è stato necessario ripercorrere e chiarire le vicende relative ai restauri strutturali dell'opera.

In occasione della mostra longhiana di Milano, il 28 gennaio 1951 arrivarono da Messina all'Istituto Centrale per il Restauro di Roma (ICR) l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione di Lazzaro* assieme a due tele di Alonso Rodriguez, che "a tamburo battente" (quattro tele di grandi dimensioni e con gravi problemi conservativi), vennero restaurate in soli due mesi e dieci giorni; il 10 aprile partivano per Milano. L'intervento cui furono sottoposte è citato come una

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

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-ana 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-ana 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 18th 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.