

RICCHE MINERE

2022

18

SCRIPTA EDIZIONI

RICCHE MINERE

Rivista semestrale di storia dell'arte
Anno IX numero 18 - Dicembre 2022

Direzione e redazione

Cannaregio 5243
30121 Venezia
riccheminere@scriptanet.net | www.scriptanet.net

Rivista scientifica riconosciuta
dall'ANVUR di Classe A
per la Storia dell'arte (settore 10B1)

Direttore: GIUSEPPE PAVANELLO

Comitato scientifico

FRANCESCO ABBATE · BERNARD AIKEMA · IRINA ARTEMIEVA · VICTORIA AVERY · JEAN CLAIR · ROBERTO CONTINI · KEITH CHRISTIANSEN · ALBERTO CRAIEVICH · GIOVANNI CURATOLA · MIGUEL FALOMIR FAUS · MASSIMO FERRETTI · ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS · ANDREAS HENNING · LARISSA HASKELL · CLAUDIA KRYZA-GERSCH · JUSTYNA GUZE · SIMONETTA LA BARBERA · DONATA LEVI · STÉPHANE LOIRE · LAURO MAGNANI · ANNE MARKHAM SCHULZ · GIUSEPPE PAVANELLO · NICHOLAS PENNY · LOUISE RICE · SERENA ROMANO · PIERRE ROSENBERG · SEBASTIAN SCHÜTZE · PHILIP SOHM · NICO STRINGA · MICHELE TOMASI · ALESSANDRO TOMEI

Elaborazioni fotografiche: GIOVANNI FELLE

I contributi (anche quelli su invito), che devono presentare originalità e qualità di risultati e di metodologie, vengono sottoposti al vaglio del Comitato Scientifico e dei Revisori anonimi (con doppia valutazione "cieca"). Indispensabile il requisito dell'esclusività per la stampa in *Ricche Minere*. I testi dovranno rispettare le norme redazionali della rivista ed essere consegnati in formato Word; le immagini a corredo in formato digitale, ad alta risoluzione e libere da diritti, con relative didascalie in specifico file. Saranno accettati anche testi in lingua francese e inglese.

Indirizzare a: riccheminere@scriptanet.net

La pubblicazione della rivista si ispira al codice etico elaborato dal COPE. Best Practice Guidelines for Journals Editors.

Essays, including those by invitation, must show originality and quality in both outcomes and methodology. Essays are evaluated by the Scientific Committee and subject to "double blind" peer review. Publication in Ricche Minere requires exclusivity. Essays must respect editorial guidelines of the magazine and must be submitted in Word format. Accompanying pictures must be in digital format, in high resolution, free of any intellectual property rights and with corresponding captions sent separately.

Essays can also be submitted in French and English.

All documents shall be submitted to: riccheminere@scriptanet.net

The publication of the magazine follows the ethical recommendations of COPE. Best Practice Guidelines for Journals Editors.

Amministrazione e pubblicità

Scripta edizioni
viale Cristoforo Colombo 29, 37138 Verona
amministrazione@scriptanet.net

Autorizzazione del Tribunale di Verona
Registro stampa n. 2007 del 16 dicembre 2013

Direttore responsabile: Enzo Righetti

© 2022 Scripta edizioni
ISSN 2284-1717
ISBN 979-12-80581-54-9

Ogni numero: Italia, euro 29,00

Esteri, euro 29,00 + euro 10,00 contributo spedizione

Abbonamento annuale (due numeri): Italia, euro 50,00

Esteri, euro 50,00 + euro 20,00 contributo spedizione

Versamento a mezzo bonifico bancario:

CASSA RURALE VALLAGARINA

IBAN: IT 49 P 08011 11700 000020500095

BIC CCRTIT2T01A

Nella causale specificare "rivista Ricche Minere" e inserire indirizzo di spedizione, completo di codice di avviamento postale, nome, cognome e codice fiscale per la fatturazione



HAUSBRANDT TRIESTE 1892 S.p.A.

Un traguardo importante, quello dei 130 anni di *Hausbrandt*.

Dalla sua fondazione a Trieste nel 1892, la storia e la tradizione *Hausbrandt*

si sono sempre intrecciate con il percorso di crescita civile, economica e culturale dell'Italia, con un'attenzione particolare al mondo della cultura, dell'arte e della sua storia.

«Ricche Minere» ringrazia Hausbrandt e la famiglia Zanetti per la sensibilità e il sostegno che ha sempre offerto alla rivista.

Sommario

CONTRIBUTI

CLARIO DI FABIO

Oportuna marmora de Urbe. Un volto classico 'sottilmente' rilavorato e Arnolfo di Cambio 5

ALESSANDRO VOLPE

Giotto a Ravenna. Una ricerca indiziaria..... 19

AGATA GAZZILLO

Un Graduale trecentesco della chiesa del Carmine di Firenze e altre considerazioni su Cola di Fuccio..... 43

ENRICO DE IULIS

Tra immagine e testo (III). La stanza delle Sorti. Il gioco dei vaticinii di Francesco Marcolini nel fregio del castello di Torre Alfina..... 58

PAOLO MARZANO

Santa Croce a Lecce. Dall'esorcismo 'meridiano' all'emblematico fasto antiquario di 'buona maniera' 75

FRANCESCO SARACINO

Cristo fra i peccatori pentiti. Un soggetto per Francesco Solimena e Pietro Paolo Raggi..... 95

ROBERTA CRUCIATA

Persistenze barocche nell'oreficeria sacra della prima metà del Settecento in Sicilia occidentale..... 105

GIUSEPPE PAVANELLO

Giandomenico Tiepolo: il fregio di palazzo Correr ritrovato a Parigi..... 117

SCHEGGE

CHIARA LO GIUDICE

Il Ritratto di Paolo Rolli di Jacopo Amigoni 137

STEFANO L'OCCASO

Felice Campi: il *Ritratto di Luigi Vettori*..... 145

ATTUALITÀ

Vita e opere di Giacomo Farelli (1629-1706).

Artista e gentiluomo nell'Italia barocca (MARCO VACCARO) 149

Canova 2022 (e un episodio curioso del 1922)

(GIUSEPPE PAVANELLO) 157



Clario Di Fabio

Oportuna marmora de Urbe. Un volto classico ‘sottilmente’ rilavorato e Arnolfo di Cambio

Per celebrare la conclusione dei lavori dell’acquedotto, un’infrastruttura pubblica destinata a migliorare sensibilmente la qualità della vita in città, nel 1277 il Comune di Perugia decretò l’installazione di una grandiosa fontana nella piazza principale. Per avere in proposito suggerimenti, si convocò – da Roma, dov’era attivo come maestro indipendente ed esercitava una vera e propria egemonia in campo scultoreo – quel *magistrum Arnolfum de Florencia* che fino a qualche anno prima era stato collaboratore precipuo di Nicola Pisano in imprese epocali come il pulpito della cattedrale di Siena e l’arca bolognese di san Domenico¹.

Il nome di Arnolfo di Cambio è fatto esplicitamente in relazione a Perugia da due documenti d’archivio datati, in rapida successione, 27 agosto e 10 settembre di quell’anno²; il primo di essi lo esalta come *subtilissimum et ingeniosum magistrum* e il secondo gli conferisce, d’ordine di Carlo I d’Angiò, re di Sicilia e senatore romano, la licenza di utilizzare per il lavoro della fontana (che in quel momento pareva dovesse essergli affidato) *oportuna marmora et lapides alios [...] de Urbe*, vale a dire: “marmi adeguati ed altre pietre [provenienti] da Roma”, secondo la richiesta che lo stesso *magister* aveva presentato a *domino Ugone pro ipso domino rege residente*, vale a dire Ugo di Besançon, *camerarius* del sovrano angioino che in quel periodo estivo non si trovava nell’Urbe ma soggiornava in

collina, a Lagopesole, nel castello ch’era stato una delle residenze di Federico II e di suo figlio Manfredi³.

Questo compito, rilevante anche sul piano dell’immagine, non fu – si sa – poi affidato ad Arnolfo e fu scelta invece, per ragioni non precisate, la bottega di Nicola Pisano, suo antico maestro, che condusse a termine il lavoro col contributo determinante di Giovanni, suo figlio, cui toccò l’onore di firmare nel 1278 insieme al padre l’opera finita.

Non si può certo escludere che il superlativo che nel primo atto dichiara la *subtilitas*, insieme all’*ingenium*, doti peculiari ed evidentemente conclamate di Arnolfo, abbia – come ha in altri casi – anche il valore di una lode topica; in quel contesto documentario, riferiti cioè a una riunione solenne in cui proprio al *magister* fiorentino (e a fra Bevignate, celebrato poi nell’epigrafe del secondo bacino come *operis structor* e *per omnia ductor* della fonte) si attribuisce un ruolo di primo piano – questi epiteti non sono affatto fuor di luogo, né hanno mero senso retorico⁴.

Più dell’esplicita *laudatio* colpisce tuttavia che nell’atto del 10 settembre si puntualizzi che ad Arnolfo era stato concesso di impiegare a Perugia marmi e altri pregiati materiali lapidei recati *de Urbe*, vagliati singolarmente in quell’immane “cava a cielo aperto” che era allora Roma, cioè tratti dalle sue ingenti, multiformi e grandiose rovine. Di questi materiali, se i *lapides* sono menzio-

1. Arnolfo di Cambio (?), *Testa di imperatore romano (Antonino Pio?) rilavorata come san Pietro*, veduta di tre quarti, marmo. Baltimora, Walters Art Museum



nati solo in forma generica, i *marmora* sono invece qualificati da un aggettivo, *oportuna*, che a tutta prima potrebbe sembrare una notazione ridondante, se non inutile, in un testo di questo tipo. Ma non è così: non si tratta di un mero pleonasma cancelleresco, perché l'aggettivo '*oportunum*', che equivale a '*idoneum*', designa infatti qualcosa di adatto a un uso specifico⁵; particolarmente, cioè riferito a marmi di reimpiego, questo termine sembra implicare che la licenza regia non riguardasse materiali qualsiasi, ma trascelti per formato, sagoma, adattabilità in riferimento al tipo di reimpiego preventivato a Perugia. Materiali più performanti non solo in termini qualitativi, ma soprattutto per l'originaria forma, che, facilitando la nuova lavorazione, consentiva di ridurre tanto i costi e i rischi di trasporto quanto il gravoso lavoro di sbazzatura⁶. Almeno in parte, erano infatti pre-lavorati.

Conoscendo la singolare capacità di Arnolfo nel reimpiegare i marmi antichi e la sua diabolica abilità nell'integrarli per farli diventare – con le modifiche e le rilavorazioni più attente, spericolate e appropriate – componenti virtualmente invisibili di contesti nuovi per tipologia e iconografia (monumenti funebri, in genere, ma non solo)⁷, è almeno legittimo il sospetto che egli stesso avesse additato con puntuale e previdente accortezza quelli per cui aveva chiesto la licenza di esportazione al sovrano-senatore francese, al cui servizio – come s'è detto – egli in quel preciso momento si trovava, per l'interposta persona del suo *camerarius*.

Gli esempi di questa pratica e di questa sua specifica destrezza professionale sono molti, e quelli più tipici ed eloquenti sono addirittura celebri: per molti versi paradigmatica è proprio la statua capitolina di *Carlo d'Angiò* (circa 1277) (fig. 2), ma non meno significativi sono la *Dea assisa* divenuta la *Madonna con il Bambino* del monumento funerario orvietano del cardinale de Bray (1282), e il *Bonifacio VIII* fiorentino (1297/98)⁸, per non citare che alcuni casi assai bene indagati⁹.

Tra questi, il secondo è davvero un esempio tanto raffinato quanto “sottile”: la statuetta seduta e paludata del II secolo d.C. fu infatti un punto di partenza quanto mai *oportunitum* per gli scopi di Arnolfo (fig. 3); trarne, con qualche mirata rilavorazione (la collana con la *lunula* isiaca, i piedi e l’orlo della veste, i tratti del volto, splendidamente ripassati di sua mano) e un inserto (il Bambino e la mano sinistra di lei) un’immagine mariana che è, da un lato, del tutto conforme ai più ortodossi standard iconografico-devozionali tardo-duecenteschi pur essendo riconoscibilmente arnolfiana in termini stilistici: coerente a tal segno, sul piano estetico, che fino al restauro del complesso di cui è parte – che ne consentì un’approfondita indagine autoptica – gli storici dell’arte non ne avevano mai percepito il carattere fattizio¹⁰.

Angiola Maria Romanini, che ne diede ampia notizia, lesse questo intervento anche come l’“esaugurazione” di un manufatto pagano da parte dello scultore medievale¹¹. L’intenzione ideologica non è comprovabile, ma concettualmente ha un suo fascino e appare coerente con una mentalità allora egemone; la si potrebbe estendere, anzi, perché riguardò anche lo stile della figura, e non solo il soggetto.

È vero che Arnolfo appare qui “indifferente all’*auctoritas antiquorum*” e che mostra di non subire davanti al manufatto classico quella “nostalgia *temporis acti* che sta all’origine del Medioevo e ne caratterizza l’intero corso”¹²; lo scultore moderno non entra infatti in vera competizione con l’Antico, ma intrattiene con esso un rapporto “laico” e spregiudicato di intrinsechezza culturale, di simbiosi tecnico-operativa e di continuità estetica. Atteggiamento che lo distingue – per fare solo qualche esempio eloquente – sia da Nicola Pisano, suo punto di riferimento nella fase formativa e nella prima maturità, sia dal figlio di lui, Giovanni, per molti aspetti diretto competitore di Arnolfo; e altresì da quel Marco Romano che dovette svolgere la propria formazione e com-



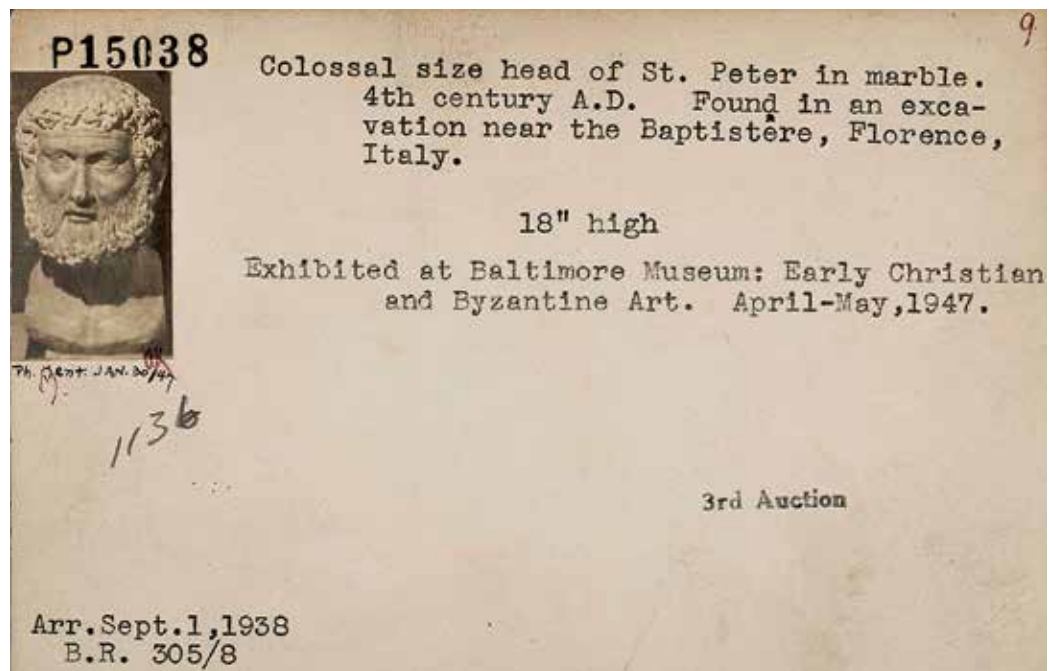
2. Arnolfo di Cambio, *Carlo d’Angiò re di Napoli e Senatore di Roma*, marmo di reimpiego. Roma, Musei Capitolini

3. Arnolfo di Cambio, *Iside rilavorata come Madonna con il Bambino*, marmo. Orvieto, San Domenico, *Monumento funerario del cardinale de Bray*

piere l’apprendistato, appunto, fra Roma e l’Umbria per distinguersi poi nel cantiere della facciata del Duomo senese, dapprima sotto l’egida diretta del citato Giovanni: in ambiti, almeno i primi due, non distanti da quelli in cui operava Arnolfo, del quale ebbe modo di apprezzare, col successo presso la committenza, l’audacia e la novità¹³.

Subtilitas e ingenium – specialmente nel reimpiego creativo dei marmi e delle sculture antiche – non erano, dunque, *tòpoi* retorici, ma qualità professionali oggettive e conclamate di Arnolfo: veri e propri tratti distintivi del suo lavoro di scultore, tanto nella sua veste di impresario di una fortunata bottega quanto nella sua peculiare, individuale, identità di artista. O, se si vuole, di “inventore di prototipi”, alla stregua del suo maestro, Nicola, e del suo più giovane collega, Giovanni¹⁴. Caratteri, insomma, che fanno meglio comprendere e giustificano il successo che riscosse a Roma (e a Viterbo, Orvieto e Perugia, centri politicamente ad essa legati) e poi anche in patria, a Firenze: una città nella quale, fra l’ultimo Due e il primo Trecento, le vestigia romane erano ancora presenze qualificanti dell’immagine

4. Scheda della collezione di Joseph Brummer n. P15038/recto, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Brummer Gallery Records



urbana, e il cui battistero – luogo simbolico dell'identità civile e religiosa cittadina – era palesemente ispirato al Pantheon di Roma, nell'articolazione delle pareti interne e nella sua cupola forata¹⁵.

Due opere significative di quest'epoca, coerenti al contesto culturale cui s'è appena accennato, fanno parte delle raccolte del Walters Art Museum di Baltimora.

La prima è una statua di *Madonna con il Bambino* di medie dimensioni (inv. 27.561, cm 78,8 × 26,4 × 23,9), di palese impronta arnolfiana; fu acquisita solo nel 1959, ma si trovava in territorio statunitense già prima del 1940, quando fu esposta con l'attribuzione alla bottega di Arnolfo in una mostra di opere medievali allestita al Museum of Fine Arts di Boston. Raccogliendo un punto di vista di Giovanni Previtali, ne sostenne l'autografia Luciano Bellosi, seguito in sostanza da Enrica Neri Lusanna, mentre Enzo Carli, che pure la vedeva "assai prossima" al maestro, vi rilevò una freddezza "classicistica" che gli spiaceva. La possibilità di esaminarla direttamente anche in Euro-

pa fu offerta dalla grande mostra fiorentina del 2005, nel cui catalogo Shelley Maclaren ne argomentò l'ascrizione ad Arnolfo e bottega, analizzandone poi soprattutto alcune peculiarità iconografiche¹⁶.

Se questa *Madonna* di Baltimora, pur con la varietà di accenti critici che s'è esposta, è comunque ormai nota e giustamente ascritta a pieno titolo al *corpus* del grande maestro fiorentino (cioè, in ogni caso, alla sua "officina"), si trova, nello stesso museo, un'altra scultura che, per quanto in pratica ignorata dagli studi, appare invece molto significativa dal punto di vista del discorso con cui questo scritto ha preso avvio: un pezzo che ci si propone di riesaminare qui in una nuova prospettiva.

Si tratta di una testa in marmo bianco di dimensioni grandi oltre il vero (cm 46,23 × 41,4; inv. 27.533), raffigurante un uomo di mezza età, con barba e capelli ricciuti, di classicistica ma un po'arrovellata connotazione formale, che la scheda del museo giudica un manufatto del II secolo d.C. rilavorato in guisa di *Ercole* nel XIV da parte di uno scultore italiano (figg. 1-7). Fino a un paio d'anni



5. Arnolfo di Cambio (?), *Testa di imperatore romano (Antonino Pio?) rilavorata come san Pietro*, profilo destro, marmo. Baltimora, Walters Art Museum

6. Arnolfo di Cambio (?), *Testa di imperatore romano rilavorata come san Pietro*, veduta postica, marmo. Baltimora, Walters Art Gallery

7. Scultore del II secolo d.C., *Testa dell'imperatore Antonino Pio*, profilo destro, marmo. New York, The Metropolitan Museum of Art

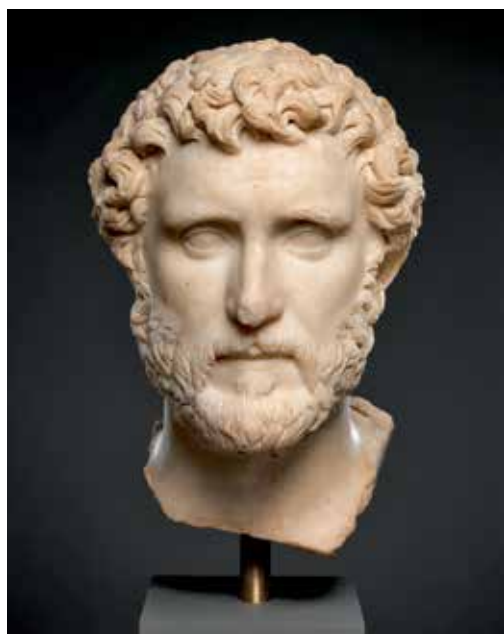
8. Scultore del II secolo d.C., *Testa dell'imperatore Antonino Pio*, veduta postica, marmo. New York, The Metropolitan Museum of Art



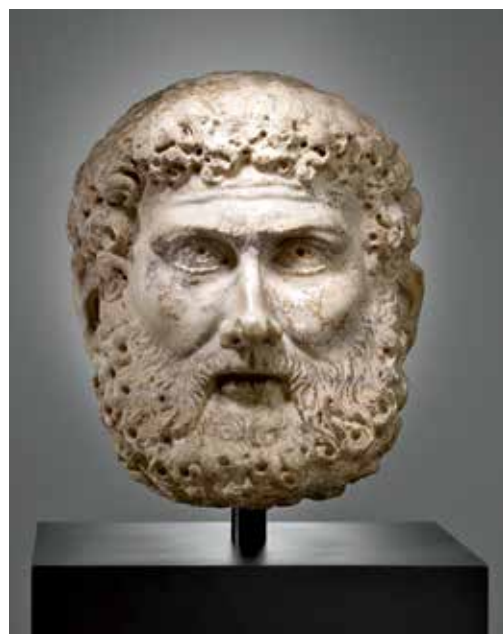
or sono, l'autore era qualificato nella scheda del sito ufficiale del museo come "venetian": puntualizzazione, questa, poi eliminata¹⁷. Il naso e l'orecchio sinistro, rotti in data imprecisata, non dovevano esser molto diversi

dagli attuali e furono risarciti forse nei primi due-tre decenni del Novecento. Le tappe documentate delle sue vicende di provenienza si snodano tutte in ambito antiquariale. Il Walters Museum l'acquistò nel

9. Scultore del II secolo d.C.,
Testa dell'imperatore Antonino Pio,
 veduta frontale, marmo.
 New York. The Metropolitan
 Museum of Art



10. *Arnolfo di Cambio* (?),
Testa di imperatore romano
rilavorata come san Pietro,
 veduta frontale, marmo.
 Baltimora, Walters Art Gallery



1949 a New York presso la casa Parke-Bernet¹⁸ all'asta della raccolta di Joseph Brummer¹⁹, un collezionista e mercante ungherese (1883-1947) trasferitosi nel 1921 da Parigi a Manhattan. Il Walters l'aveva in realtà ospitata già due anni prima della vendita, nell'ambito di una mostra dal titolo *Early Christian and Byzantine Art*. Brummer, che l'aveva concessa in prestito, la riteneva infatti un'opera bizantina (aggettivo che peraltro mal si attagliava alla datazione al IV secolo allora assegnatale) e la giudicava raffigurare un *San Pietro*.

Il collezionista l'aveva acquisita a Parigi nel luglio 1938 - a trattativa diretta, a quanto sembra di capire dalla documentazione disponibile, e non a un'asta - presso Arthur Sambon (1867-1947)²⁰, figlio ed erede professionale di Giulio (1831-1921), napoletano di nascita ma francese di famiglia, assai noto come studioso di numismatica e figura di non secondario rilievo anche come collezionista e mercante. Già dagli anni Ottanta del XIX secolo, infatti, Giulio Sambon era titolare di un'apprezzata casa d'aste con sedi a Roma, Napoli, Firenze e a Milano²¹. Qui, ad esempio, nel novembre 1887 ave-

va curato la dispersione della vastissima e sfaccettata raccolta, ricca di reperti antichi e medievali, del genovese Santo Varni (1807-1885), scultore di ottima fama e gran conoscitore di scultura antica, medievale e quattro-cinquecentesca, erudito storico dell'arte e collezionista compulsivo e onnivoro²².

Proprio nel periodo in cui nel capoluogo toscano la presenza di Sambon si affermava giunse verosimilmente in suo possesso la testa in esame, che ha appunto provenienza fiorentina. Lo specificano i *files* del Walters Museum, riproponendo esattamente ("*was excavated near the Florence baptistery*") quanto risulta nel catalogo della sopra citata vendita del 1949, che a sua volta riecheggia quasi alla lettera ciò che è scritto accanto alla foto dell'opera nella scheda dattiloscritta dell'archivio Brummer (fig. 4): "*Found in an excavation near the Baptistere [sic], Florence*"²³.

Finora mai valorizzata, quest'indicazione è evidentemente di estrema importanza: getta infatti di per sé un dubbio serio, oggettivo, sull'idea che il contesto culturale più idoneo a comprendere questo manufatto sia davvero quello veneziano, cui è stato - come si è detto - ancor di recente ascritto, ma sen-

za argomentare in alcun modo l'asserzione, che appare una *lectio* davvero *difficillima*. Obbliga invece a considerarla e a valutarla, non sui paradigmi di quel supposto 'bizantinismo' che Brummer (per valorizzarla, probabilmente, ma anche, forse, per quel classicismo eterodosso e un po' rigido che la rilavorazione le ha senz'altro conferito) diceva di ravvisarvi, ma in primo luogo in una prospettiva fiorentina.

Due sembrano le ipotesi possibili circa il sito del suo ritrovamento, poiché "*near the [...] Baptistere*" è un'espressione che non si presta a una lettura univoca: può significare cioè che sia stata rinvenuta entro il perimetro dell'edificio, o immediatamente al suo esterno, oppure che indichi, più latamente, l'ambito della piazza in cui esso sorge, o, almeno, gli spazi a est, a nord-est e a sud-est di esso. A partire dal 1895, per giunta, tutte le aree appena citate furono interessate da lavori: di scavo archeologico (nello stesso 1895, a sud ovest della scarsella; nel 1897, all'esterno della porta sud; fra 1912 e 1915 all'interno) e di demolizione – giustificata con la necessità di migliorare la viabilità in quell'area cittadina – di importanti complessi edilizi, tra cui una parte dell'Arcivescovado e gli immobili in cui si apriva il fornice detto "Volta de' Pecori"²⁴.

Tutto fa pensare che proprio in questi luoghi l'imponente frammento oggi a Baltimora sia affiorato dal terreno. Che sia pervenuto a Giulio Sambon potrebbe far credere più probabile che fosse venuto alla luce in quest'ambito, perché i pezzi ritrovati propriamente negli scavi del Battistero – diretti dall'architetto Corinto Corinti (1843-1930) e dall'etruscologo Luigi Adriano Milani (1854-1914) e poi (all'interno dell'edificio) da Edoardo Galli (1880-1956) – furono inventariati e destinati al locale Museo Archeologico, ed è difficile credere che un pezzo del genere, se fosse stato trovato in questi scavi ufficiali, potesse non essere notato – per le sue ragguardevoli dimensioni, le sue caratteristiche e la sua qualità – e non suscitare qualche

clamore, che avrebbe obbligato i locali uffici di tutela a intervenire. Del ritrovamento in questi ultimi lavori ufficiali di sterro di manufatti marmorei non si ha peraltro notizia, eccezion fatta per un rude sarcofago anepigrafo e non decorato, ed è noto che i magnifici resti del recinto battesimale e presbiteriale protoduecentesco non emersero affatto dal terreno, ma giacevano accatastati nell'attico interno del battistero e furono allora solo identificati e messi in valore²⁵.

Alla luce di tutto ciò, sembra che il "*near the Baptistere*" delle carte Brummer sia da intendere in accezione letterale. Anche il complesso edilizio dell'Arcivescovado (che sorgeva, e in parte sorge, appena a occidente dell'ottagono) potrebbe costituire un'opzione possibile, anche se mancano purtroppo notizie su ciò che vi fu rinvenuto durante le demolizioni avviate nel 1895. Il palazzo celava infatti significativi resti medievali, come testimonia Vincenzo Borghini (1515-1580), antiquario e filologo celebre nella Firenze granducale all'epoca di Cosimo I e di suo figlio Francesco I. Ricorda il Borghini: "egli ha molti anni, che, in Vescovato, cavandosi nel cortile, si scoperse, molte braccia sotterra un bellissimo pavimento di musaico di porfidi serpentini ed altri nobili marmi, e fu giudicato non poter essere d'altro, che d'un Tempio antico"²⁶. Il palazzo in questione inglobava anche la chiesa di San Salvatore al Vescovo, la cui facciata medievale (circa 1221) ancora sopravvive, prospiciente la piazza dell'Olio²⁷, e non si può dunque escludere a priori che proprio in un *excavation* compiuto in quel contesto urbano siano affiorati non soltanto tessere musive ma anche marmi scolpiti, di varia epoca ma comunque anteriori al XVI secolo. La notizia riferita dalle carte Brummer è dunque senz'altro generica, ma – poiché la stessa provenienza hanno anche altre sculture – la mera possibilità diventa quanto meno una non immotivata probabilità²⁸.

Chi, precisamente, abbia ceduto questa grande testa marmorea a Giulio Sambon,



11. Arnolfo di Cambio e bottega, *San Pietro*, particolare del *Monumento funerario di papa Adriano V (Ottobono Fieschi)*, marmo. Viterbo chiesa di San Francesco (da Santa Maria de' Gradi)

12. Arnolfo di Cambio, *San Pietro in cattedra*, particolare, bronzo. Roma, basilica di San Pietro

dunque, si ignora, ma non si deve dimenticare che se la transazione fosse intervenuta – come tutto fa pensare sia accaduto – prima del 1902 ed egli avesse avuto come interlocutore l'amministrazione ecclesiastica oppure un privato, nessun vincolo lo Stato italiano avrebbe potuto frapporre alla sua vendita e all'esportazione, in mancanza, fino a quella data, di una qualsiasi legge nazionale di tutela e in un regime di controlli spesso più quantitativo che qualitativo²⁹.

Iniziando lo studio di questa testa marmorea (fig. 5), il primo tema da approfondire è quello del materiale in cui essa è realizzata, intendendo con questo termine, tuttavia, non tanto la materia prima, il marmo, di origine apuana, ma quella “di secondo grado”: vale a dire, la scultura antica che, per darle forma, è stata trasformata e dalle cui caratteristiche originarie (dimensioni, proporzioni, soggetto, presenza e caratteri della barba e della capigliatura, conformazione e proporzioni relative di bocca, naso, orecchie, zigomi, occhi, arcate sopracciliari, senza dimenticare le condizioni conservative di tutto ciò) comunque le opzioni dello scultore medievale e gli esiti formali finali sono stati condizionati. Ciò che preesisteva, insomma, gli ha imposto limiti oggettivi che la sua fantasia e la sua abilità tecnica hanno dovuto talvolta assecondare, valorizzare, talaltra modificare o decisamente riconfigurare, ricavando da un volto antico, forse già danneggiato, una fisionomia maschile che reca – come si spera di riuscire a dimostrare – tutti i segni e i caratteri di una delle opzioni formali che, in campo scultoreo, a fine Duecento si potevano definire “moderne”. Né la redazione originaria, né quella finale si possono assegnare al IV secolo ed etichettarla come “bizantina” suona al minimo – lo si è detto – improprio. Sotto questo aspetto, il punto di vista di Brummer, che non accennava a rilavorazioni di sorta, non è nemmeno da confutare nel dettaglio, tant'è manifestamente infondato. Assai più vero-

simile è che si tratti invece di un pezzo romano del II secolo d.C. trasformato in età medievale, come correttamente asserisce la scheda museale.

Date le dimensioni, circa due volte maggiori del vero, si deve comunque pensare che appartenesse a una statua o ad un busto colossale, e anche l'enfasi dimensionale fa credere che il suo soggetto originario sia da ricercare, o nell'ambito dell'iconografia religiosa, o in quello della ritrattistica imperiale. Date le proporzioni generali della testa e la presenza della barba, nel primo caso, Giove, Plutone o Ercole (come appunto propone la scheda già citata) dovrebbero essere i candidati più probabili, anche perché tutti e tre questi soggetti hanno fornito esempi creativamente reinterpretati da grandi scultori italiani del XIII secolo come il Maestro della Porta di Capua, Nicola e Giovanni Pisano, ma l'opzione “politica” sembra più credibile, e, in questo secondo caso, si dovrebbe guardare a uno degli imperatori in carica fra il II e il primo III secolo che adottarono la barba, cioè Nerone, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio, Lucio Vero, Commodo, Settimio Severo, Caracalla, per citare quelli le cui immagini scultoree sono più abbondanti e diffuse.

In questo novero di aulici tipi ritrattistici, è forse quello di Antonino Pio ad offrire, con una buona congruità in quanto alla conformazione generale e alle proporzioni della testa³⁰, il maggior numero di punti di coincidenza con quella in esame, anche tenuto conto del fatto che – come s'è già ricordato – il naso, rotto in antico, fu integrato nel corso di un restauro eseguito prima (quanto, prima, non si sa) che pervenisse al collezionista statunitense.

Ponendola a dettagliato confronto con gli esemplari migliori e più noti dei ritratti di questo imperatore – tra cui spicca quello del Metropolitan Museum di New York³¹ (fig. 6) – è possibile desumere che il rilavoratore, con un uso accorto di scalpelli e trapani di varie misure riuscì a restituire coerenza, ad

esempio, a una capigliatura e a una barba di andamento complesso, sostituendo del tutto sulla nuca (evidentemente compromessa) i corposi ciuffi antichi con ciocche lavorate a scalpello (figg. 1, 5-8); profondamente riconfigurata fu la barba, con l'intervento del trapano per restituirle coerenza nelle parti inferiori (figg. 2, 4, 10), e con un'accorta ripassatura a scalpello e a punta dei baffi e della zona intorno alla bocca, forse danneggiata dal colpo che aveva causato la rottura del naso. Assai caratteristiche e abilmente lavorate sono poi le ciocchette serpeggianti forate al centro, che danno ai capelli un andamento *vermiculé* sulla fronte, abbassata rispetto al prototipo antico per la necessità di rimediare al danneggiamento della parte superiore del cranio.

Se le circonferenze delle iridi erano già segnate, minimamente abbassando la superficie del marmo, al momento della rilavorazione furono eseguiti nuovi fori delle pupille, che hanno, non a caso, lo stesso diametro e la stessa profondità di quelli eseguiti sulle ciocche di capelli rovinata per ottenere un effetto 'ottico' di modellato. Analoghi forellini semplici per le pupille si riscontrano nelle statuette della fontana di Perugia e anche nelle figure del *Presepe* di Santa Maria Maggiore, dove sono segnati a rilievo leggero anche i contorni delle iridi. Nel ciborio di Santa Cecilia hanno invece la forma diversa, più elaborata, a cuore, che si ravvisa in alcune delle figure della facciata di Santa Maria del Fiore, tra cui la *Madonna* sdraiata della *Natività*.

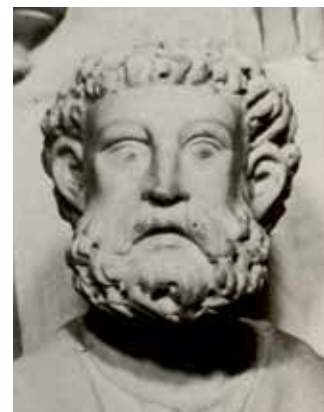
L'antico *marmor* con le caratteristiche tipologiche dell'*Antonino Pio* era stato scelto dallo scultore medievale proprio in quanto *oportunum*: idoneo, cioè, a ricavarne, modificandolo e integrandolo, qualcosa di puntualmente preventivato, la testa di un *San Pietro*. Il suo obiettivo, cioè, non era quello di ripristinare da un malandato originale, per quanto possibile, una generica 'testa imperiale' di fantasia; se così fosse stato, avrebbe senz'altro tentato di aggiungere una corona di lauro, nel XIII secolo post-federicia-

no attributo emblematico e indefettibile a tale scopo e capace di qualificarlo in chiave imperiale.

Il risultato di questo intervento, accurato come un'operazione di chirurgia plastica con finalità tanto estetiche quanto ricostruttive, porta invece a riconsiderare e ad accogliere l'impressione che Joseph Brummer aveva avuto a proposito del soggetto che lo scultore medievale intendeva ricavare dal riscolpito manufatto pervenuto nelle sue mani, un *San Pietro*. Se si parte da questo punto di vista, infatti, sia la sua tipologia somatica attuale, sia la sua connotazione stilistico-formale diventano comprensibili e utili a risolvere anche la questione attributiva, ovvero ad inquadrarlo nelle corrette coordinate culturali e cronologiche.

Come si è visto, della provenienza dell'opera da Firenze non vi è alcuna ragione di dubitare, ed è un dato di fatto troppo rilevante perché sia lecito disattenderlo, nel momento in cui si inizia a ragionare su di essa – come finora non sembra sia mai stato fatto davvero – anche in termini di cultura formale e di stile. Sotto ambo questi aspetti, in effetti, la "pista veneziana" (ormai peraltro sconosciuta anche nei *files* museali) non conduce da nessuna parte – lo si è detto – in quanto non si conosce alcuna opera di quella origine che possa essere richiamata, anche per sommi capi, a paragone.

I confronti riescono invece facili e coerenti se, anche sotto il profilo tecnico-esecutivo, la si analizza sulla filigrana del 'paradigma arnolfiano', quella riconoscibile concezione formale vincolata all'Antico che assai spesso determina e orienta l'approccio di Arnolfo al dato di natura, sottomettendolo a una dominante geometrica³². Una ricerca tanto peculiare, conseguente e determinata che nel suo caso si potrebbe davvero definire una 'volontà formale' individuale senza timore di cadere in idealismi di maniera, considerata la capacità di questo artefice nel rendere in pietra i dati di natura, come dimostrano gli sbalorditivi referti naturali-



13. Arnolfo di Cambio, *San Pietro*, particolare del ciborio di San Paolo fuori le Mura

stici reperibili nel pulpito senese, nell'arca bolognese, nella processione Annibaldi, e soprattutto i due sublimi *Accoliti reggicortina* della tomba de Bray³³.

Mostrare come l'opera di Baltimora rientri a buon diritto nell'ambito arnolfiano è agevole: basta il riferimento ad altre tre teste, ben note agli studi, che presentano con essa notevoli punti di contatto, iconografici, tecnico-esecutivi, stilistici. La prima da considerare è quella lavorata a rilievo nel frontone cuspidato del monumento funebre viterbese del papa Adriano V Fieschi, già in Santa Maria di Gradi e oggi in San Francesco di Viterbo, un insieme la cui impronta arnolfiana è stata discussa alla luce più di astratti pregiudizi che di dettagliate osservazioni autoptiche e, comunque, in mancanza di una moderna campagna fotografica di dettaglio. La protome (fig. 11) che spicca in quell'evidentissima posizione, è sensatamente definita da Poeschke un *San Pietro*, che è opinione senza dubbio più congrua al contesto e ai già sopra rievocati interessi politico-propagandistici della sua committenza che non la *lectio difficillima* della Romanini, che la riteneva un *Giove*, soggetto ben diversamente rappresentato nell'Antichità e mai (a cognizione di chi scrive) in ambito funerario cristiano medievale: una presenza, quella del Padre degli Dei pagani, tanto più eccentrica e imbarazzante a dominare visivamente il sepolcro di un Capo della Chiesa cristiana³⁴. Che non si tratti solo di un'ipotesi lo certifica il confronto col volto del *San Pietro* bronzo vaticano (fig. 12), opera assai discussa in passato ma ormai accreditata dai più ad Arnolfo³⁵: un viso, il suo, solo più magro e affilato di quello, appena ricordato, che spicca, isolato e sommitale, nella tomba di Adriano V. Se in quest'ultimo persiste una ricerca di conformità rispetto a tipi classici, nell'opera in bronzo questi sono invece 'goticamente' trasfigurati ed esaltati da barba e capelli formati da risentite chiocciolette metalliche stondate che reagiscono alla luce incidente conferendo al volto un piglio vibrante che

non si ravvisa in quello perugino, in cui un minuzioso lavoro di trapano conferisce alla barba una plasticità che non è effettiva, 'tattile', ma – almeno in larga parte – apparente, ovvero 'ottica'.

Le possibilità di trovare riscontri tanto tipologici quanto tecnico-esecutivi nel *corpus* di Arnolfo sono però anche altre. Si vedano ad esempio le teste del *San Pietro* e del *San Giuseppe* del *Presepe* di Santa Maria Maggiore (1291), che appartengono alla stessa "famiglia", e, per certi aspetti, anche a quella del *San Pietro* (fig. 13) del più precoce (1285) ciborio di San Paolo Fuori le Mura³⁶: manufatti che, esaminati sotto il duplice parametro sopra citato, sembrano svolgere una medesima linea di ricerca e di elaborazione di "tipi umani" (o, se si vuole, di "caratteri"). Il compito di rilavorazione della testa oggi a Baltimora fu limitato – se si vuole – in termini quantitativi ma certo non fu banale dal punto di vista concettuale e professionale: lo scultore, infatti, dovette ricavare il volto del *Princeps Apostolorum* da un ritratto di imperatore scelto non a caso, ma rientrante nella lista dei cinque "*boni principes*". Un esemplare che forse anche per le sue dimensioni superiori alla norma era eccezionale, e anche perciò sembrava congruo allo scopo. Parlando in termini aristotelico-tomistici, si potrebbe forse azzardarsi a dire che, in questo caso, Arnolfo di Cambio si confrontò con una *materia signata* di cui doveva mutare il *principium individuationis*. E bisogna riscontrare che, nel trattare e riconfigurare il frammento classico affidatogli, il "romanizzato" scultore fiorentino non mancò di manifestare tutto il proprio raffinato e sagace *savoir faire* di addestratissimo specialista del marmo: un *magister* che, anche nella Roma dei Vassalletto e dei Cosmati (uno dei quali firmò come suo *socius* il ciborio di San Paolo Fuori le Mura)³⁷ seppe assicurarsi un posizionamento che la qualità dei suoi illustri committenti (papi, cardinali locali e forestieri, prelati di Curia, grandi famiglie, le basiliche precipue e maggiori) rivela centralissimo e privilegiato.

In vista di quale destinazione finale o di quale progetto celebrativo questo compito gli fosse stato assegnato, non si sa. Più che un senso strettamente religioso-culturale, forse, l'«esaugurazione» del pezzo antico e pagano potrebbe avere avuto in questo caso un significato politico, ammesso che tra i due ambiti sia lecito distinguere con nettezza, a queste date. Ma, anche sotto questo aspetto, per la sua origine non meno che per la

sua presente collocazione politica in ambito strettamente filo-papale e antimperiale, il Fiorentino offriva le migliori garanzie, che si sposavano a una professionalità ineguagliabile. Almeno nel centro-sud d'Italia, perché più a nord Giovanni Pisano proponeva, anche in questo campo specifico, paradigmi inediti³⁸.

Università degli Studi di Genova
clarario.difabio@unige.it

NOTE

* Devo a Serena Romano la segnalazione dell'opera che qui presento e l'invito a studiarla: il minimo che possa fare, dunque, è dedicarle questo scritto, sperando che lo gradisca. Ringrazio poi Gianluca Ameri e Francesca Girelli per lo scambio di opinioni, Caroline Bruzelius per il soccorso bibliografico; il Walters Art Museum di Baltimora per i materiali fotografici forniti e l'autorizzazione a pubblicarli; la direzione e il personale dell'Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi e del Kunsthistorisches Institut di Firenze per la cortese disponibilità.

¹ Per i documenti senesi: G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941, pp. 267-226.

² Sulla fontana *pedis platee*, effettivamente realizzata, poi, da Arnolfo, cfr. A.M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo 'stil novo' del Gotico Italiano*, Milano 1969; E. Carli, *Arnolfo di Cambio*, Firenze 1993; *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, 2005) a cura di E. Neri Lusanna; *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra (Perugia 2005) a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005. Alcuni contributi specifici: G. Cuccini, *Arnolfo di Cambio e la fontana di Perugia "pedis platee" (percorsi umbri del maestro di Colle val d'Elsa)*, Perugia 1989; A.M. D'Achille, "..." *de concedendo magistro Arnulfo de Florentia pro vestri fontis opere postulat*". Ancora qualche considerazione sull'attività di Arnolfo a Perugia, in *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, a cura di A.M. D'Achille, A. Iacobini, P.F. Pistilli, Cinisello Balsamo 2021, pp. 455-468.

³ Cfr. M.T. Caciorgna, *L'influenza angioina in Italia: gli ufficiali nominati a Roma e nel Lazio*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age», 107, 1, 1995, pp. 173-206 (a p. 203).

⁴ A. Caleca, *Restoro d'Arezzo. Le idee d'un artista*, «Critica d'arte», 50, 1985, pp. 41-46; M.M. Donato, *Un «savio depentore» fra «scienza delle stelle» e «sutilità» dell'antico: Restoro d'Arezzo, le arti e il sarcofago romano di Cortona*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni», 1-2, 1996, pp. 51-78; M. Collareta, *Dalle "Diverse arti" alle "arti del disegno": un tracciato*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze 2010, pp. 233-240; D. Levi, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010, pp. 229-234; G. Ameri, *Tra subtilitas e humanitas: osservazioni sul collezionismo di Leonello d'Este*, in *Il Ritratto di Leonello d'Este del Pisanello*, a cura di C. Frosinini e M.C. Rodeschini, Firenze 2016, pp. 33-40 (33-34).

⁵ Ch. Du Fresne sieur Du Cange et al., *Glossarium mediæ et infimæ latininitatis*, VI, Niort 1883-1887, p. 49.

⁶ Romanini 2009, p. XXI, si pone il problema, ma non sembra cogliere (né sviluppa) il significato inedito e 'forte' del termine «oportunum».

⁷ Significativo, dal punto di vista di questo studio è: F. Caglioti, *Un 'Profeta' vaticano d'Isaia da Pisa attribuito ad Arnolfo di Cambio (Firenze, Palazzo Mozzi-Bardini)*, «Prospettiva», 113/114, gennaio-aprile 2004, pp. 60-72.

⁸ E. Neri Lusanna, scheda, in *Arnolfo* 2005, pp. 225-227.

⁹ Romanini 1969, pp. 158-160; V. Pace, *Questioni arnolfiane: l'Antico e la Francia*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 59, 1991, pp. 335-373; Carli 1993, pp. 59-64; J. Gardner, *Seated Kings, Sea-faring Saints and Heraldry: some themes in Angevin Iconography*, in *L'Etat Angevin. Pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle* (atti del colloquio, Roma e Napoli 1995), Roma 1998, pp. 115-26; E. Neri Lusanna, *Arnolfo e Firenze*, in *Arnolfo* 2005, pp. 27-53 (soprattutto pp. 42-43); V. Pace, scheda in *Arnolfo* 2005, p. 182. Ipotesi sulla collocazione originaria, cfr.: P. Cellini *L'opera*

di Arnolfo all'Aracoeli, «Bollettino d'Arte», IV s., 47, 2-3, 1962, pp. 180-195; ma cfr. S. Romano, *La facciata medievale del Palazzo Senatorio: i documenti, i dati, e nuove ipotesi di lavoro*, in *La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio. Momenti di storia urbana di Roma*, a cura di M.E. Tittoni, Pisa 1994, pp. 39-61 (a p. 52); C. Bolgia, *The so-called tribunal of Arnolfo di Cambio at S. Maria in Aracoeli, Rome*, «The Burlington Magazine», 143, 2001, pp. 753-755; E.B. Di Gioia, *Il monumento onorario a Carlo d'Angiò, Re di Sicilia e Senatore di Roma*, in *Carlo I d'Angiò, Re di Sicilia e Senatore di Roma: il monumento onorario in Campidoglio*, a cura di E.B. Di Gioia, C. Parisi Presicce, Roma 2009, pp. 57-105. Su Arnolfo e il reimpiego, in particolare: A.M. Romanini, *Une statue romaine dans la Vierge de Bray*, «Revue de l'Art», 105, 1994, pp. 9-18; P. Réfice, *Pulchra ut Luna. La Madonna de Bray in San Domenico a Orvieto*, Roma 1996; V. Pace, *Tradizione e rivalità. Aspetti dell'arte romana alle soglie del primo giubileo*, «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 16, 2002, pp. 63-90; A.M. Romanini, *La sconfitta della morte. Arnolfo e l'antico in una nuova lettura*, in *Arnolfo di Cambio. Il monumento del cardinal Guillaume de Bray dopo il restauro*, atti del convegno (Roma-Orvieto 2014), «Bollettino d'Arte», s. VII, 2009, numero speciale, pp. XI-LIX. Per il quadro generale di riferimento: J. Gardner, *The Roman Crucible. The Artistic Patronage of the Papacy. 1198-1304*, München 2013, soprattutto pp. 109-156.

¹⁰ Romanini 1994, ripreso in Romanini 2009.

¹¹ In netto dissenso è Pace 2002, p. 82 nota 34.

¹² Romanini 2009, p. XXI.

¹³ Per la bibliografia su Marco Romano cfr.: *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Colle Val d'Elsa, 2009) a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo 2009; C. Di Fabio, *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Arena*

di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano, in *Medioevo: immagine e memoria*, I convegni di Parma, 11, atti (Parma, 23-26 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 532-546; C. Di Fabio, *Giotto, Giovanni Pisano e Marco Romano: rapporti fra pittura e scultura nella Cappella degli Scrovegni*, «Bollettino dei Musei Civici di Padova», C, 2011 (ma 2017) (*Giotto e il suo messaggio. Aggiornamenti, interconnessioni, conservazione e restauro*, atti del convegno internazionale di studi [Padova, 25-26 marzo 2014] a cura di D. Banzato), pp. 143-183.

¹⁴ Su quest'ultimo aspetto: C. Di Fabio, «Gratis discenda parando». *La ricezione di un modello perduto di Giovanni Pisano: il Calvario della Fondazione Cini*, in *Le plaisir de l'art du Moyen-Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 841-847

¹⁵ Cfr. S. Piazza, *Allo zenit della cupola. L'eredità dell'oculus nell'arte cristiana fra Medio Evo latino e Bisanzio*, Roma 2018.

¹⁶ S. Maclaren, scheda, in *Arnolfo* 2005, pp. 372-375, con bibliografia precedente.

¹⁷ Cfr: <https://art.thewalters.org/detail/6852/colossal-head-in-the-guise-of-hercules/>

¹⁸ Cfr. Th.E. Norton, *100 Years of Collecting in America: The Story of Sotheby Parke Bernet*, New York 1984.

¹⁹ *Classical and Medieval Stone Sculptures including Pieces suitable for Garden and Patio Furniture & Works of Art, part III [final] of the Joseph Brummer Collection*, Parke-Bernet, New York, 9 giugno 1949, pt. III, n. 558, p. 132. Cfr. C.A. Bruzelius, J. Meredith, *The Brummer Collection of Medieval Art*, London 1991.

²⁰ Induce a crederlo la lettura di una nota nel retro della scheda dell'opera (P15038) nell'archivio Brummer (New York, The Metropolitan Museum, The Brummer Gallery Records: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll9/id/41346/rec/1>), in cui, precisando la data dell'acquisto (28 luglio 1938) e il prezzo (76.000 franchi), non si fa cenno ad aste. Un primo esame dei cataloghi d'asta Sambon reperiti non ha dato per il momento risultati diversi.

²¹ *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de l'antiquité... et du Moyen Âge, de la Renaissance et autres... formant la collection de M. Arthur Sambon*. Galerie Georges Petit, Parigi, 1914. Sulla casa e il suo contesto fiorentino: D. Levi, *Ricognizioni d'arte in Toscana a metà Ottocento la fortuna di mercato della scultura toscana del Medioevo e del Rinascimento in Viaggio di Toscana, percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi, M. Seidel, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Gabinetto G.P. Vieusseux, Centro Romantico, Convegno di studi (Firenze 28-29 novembre 1996), Vene-

zia 1998, pp. 171-198; B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato, relatore D. Levi, Università degli Studi di Firenze, 2011/2012, pp. 139-143.

²² *Catalogo della collezione Santo Varni di Genova: marmi, gessi e terre cotte, porcellane e maioliche, armi, ferri, bronzi, monete e medaglie, oggetti diversi e da vetrina, antichità classiche, quadri, miniature, stampe, disegni: di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Genova [...] lunedì 14 novembre 1887 [...]*, Milano 1887; *Santo Varni (1807-1885). Una donazione per Genova*, catalogo della mostra (Genova, Musei di Strada Nuova, 10 novembre 2011-29 gennaio 2012) a cura di P. Boccardo, C. Olcese Spingardi, M. Priarone, Cinisello Balsamo-Milano 2011; *Santo Varni, conoscitore, erudito, artista*, atti del convegno (Chiavari, 20-21 novembre 2015) a cura di L. Damiani Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa, Chiavari 2018. Cfr. anche C. Di Fabio, *Santo Varni: disegni dal Medioevo. Giovanni Pisano e la scultura fra Pisa e Genova*, in *Santo Varni (1807-1885). Una donazione per Genova*, catalogo della mostra (Genova, Musei di Strada Nuova, 10 novembre 2011-29 gennaio 2012) a cura di P. Boccardo, C. Olcese Spingardi, M. Priarone, Cinisello Balsamo 2011, pp. 52-60.

²³ Cfr. *supra*, nota 18.

²⁴ F. Toker, *Archaeological Campaigns Below the Florence Duomo and Baptistery, 1895-1980*, The Florence Duomo Project, II, London/Turnhout 2013, pp. 15-38 (cfr. rec. di C. Di Fabio, «Bulletin Monumental», 173, 2015, 3, pp. 274-276).

²⁵ *Ibidem*, pp. 15-24. Sul recinto battesimale: N. Matteuzzi, «Santi marmi e santi calcinacci». *Le tarsie marmoree del Battistero di Firenze*, in *Firenze prima di Arnolfo. Retroterra di grandezza*, atti del ciclo di conferenze (Firenze, 14 gennaio 2014-24 marzo 2015), a cura di T. Verdon, Firenze, pp. 163-175.

²⁶ *Discorsi di Vincenzo Borghini, con le annotazioni di D.M. Manni*, I, Milano 1808, I, p. 231 (per i ritrovamenti di teste classiche in altre zone della città, cfr. pp. 290 ss). Su questo contesto cfr. anche M. Seidel, *A Sculpture by Nicola Pisano in the 'Studiolo of Cosimo I de' Medici*, «The Burlington Magazine», 115, 1973, 846, pp. 599-600, 602.

²⁷ G. Tigler, *Toscana romanica*, Roma 2006, p. 134; M. Frati, «De bonis lapidibus concisus». *La costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2006.

²⁸ M. Salmi, *Arnolfiana*, «Rivista d'Arte», XIII, 1940, pp. 133-177.

²⁹ A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974³, pp. 60-65. Nelle fasi preparatorie di questo studio si è controllata la documenta-

zione prodotta dall'Ufficio Esportazione fiorentino dal 1895 al 1930. Non si è purtroppo trovata traccia puntuale del pezzo in esame, ma si è rilevato che moltissimi documenti parlano di sopralluoghi ispettivi a casse e vagoni ferroviari letteralmente pieni di 'marmi antichi' non meglio specificati per i quali furono concesse licenze di esportazione - soprattutto verso la Germania, gli Stati Uniti e la Francia - 'in blocco', cioè senza che si sentisse la necessità di compilare puntuali liste descrittive. Molte di queste generiche licenze sono accordate a Stefano Bardini (1836-1922), 'principe' degli antiquari fiorentini e specializzatissimo nel campo della scultura. Cfr. V. Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze 2009; A. Moskowitz, *Stefano Bardini, "Principe degli Antiquari" - Prolegomenon to a Biography*, Firenze 2015; *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860 to 1940*, a cura di L. Catterson, The Netherlands 2017; *Florence, Berlin and Beyond: Social Network and the late 19C Art Market*, a cura di L. Catterson, The Netherlands 2020.

³⁰ Sull'iconografia di questo imperatore: C. Evers, *Propagande impériale et portraits officiels. Le type de l'adoption d'Antonine le Pieux*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», 98, 1999, pp. 249-262; K. Fittschen, *Antonino Pio*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II, Suppl., Roma 1994, pp. 265-266.

³¹ New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1933; inv. 33.11.3; acquistata a Roma nel 1933 presso Alfredo Barsanti; marmo bianco, h. cm 40,2. Cfr. P. Zanker, *Roman Portraits: Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, New York 2016, pp. 82-83, n. 25.

³² Cfr. P. Rockwell, *L'uso degli strumenti nel monumento di Arnolfo di Cambio*, in *Arnolfo di Cambio. Il monumento* 2009, pp. 227-236

³³ Impossibile da sottoscrivere la tesi idealistica per cui «il significato e il valore di Arnolfo per la storia dell'arte risiedono ben più nell'ideazione complessiva delle sue creazioni che non nelle prove di scalpello, però non si può non avvertire che la rinuncia sostanziale a una definizione dello stile personale del maestro come scultore ha avuto come conseguenza che [...] oggi si sono guadagnate un posto nel suo catalogo opere che a lungo erano state decisamente escluse [...]»: (F. Pomarici, *Arnolfo di Cambio e le sue botteghe*, «Arte medievale», 2014, IV s, VI, 163-176).

³⁴ A.M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano*, Milano 1969, pp. 57-102; E. Carli, *Arnolfo*, Firenze 1993, pp. 119-170; J. Gardner *The Artistic Patronage of the Fieschi Family 1243-1336*, in *I convegni di Parma, 1. Le vie del Medioevo (Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998)*, atti,

a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2000, pp. 309-318; J. Poeschke, *Arnolfo tra Siena e Roma. Verso una nuova sintesi di stili nella scultura italiana del Duecento*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno (Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006, pp. 149-156; J. Gardner, *Arnolfo di Cambio: from Rome to Florence*, in *Arnolfo's Moments*, atti del convegno (Firenze 2005), Firenze 2009, pp. 141-157 (145-149).

³⁵ Cfr. M. Guarducci, *Riflessioni sulla statua bronzea di San Pietro nella Basilica Vaticana*, in «Xenia, rivista semestrale di archeologia», 16, 1988, pp. 57-72; A.M. Romanini, *Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano*, «Arte

Medievale», IV, 1990, pp. 1-50; A.M. Romanini, *L'attribuzione della statua bronzea di San Pietro al Vaticano*, in *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo*, atti del convegno (Viterbo e Roma, 5-8 settembre 2000), Louvain-la-Neuve 2001, pp. 549-568; Pace 2002, pp. 86-89; Caglioti 2004, pp. 60-61; M. Righetti, *Il San Pietro di Arnolfo e altre tracce della basilica medievale*, in *La basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di P. Iacobone, Città del Vaticano, 2015, pp. 131-143.

³⁶ Meno idonea al confronto mi pare la testa del disputatissimo *San Pietro in trono marmoreo* della Basilica Vaticana, per la cui bibliografia e le cui problematiche rimando a Caglioti 2004 e a Righetti 2015. Cfr. anche T. De Giorgio, *Arnolfo di Cambio, Boniface VIII and the Foot of the Vicar*

of Christ. A Study on Papal Iconography, in *Imago Papae. Le Pape en image du Moyen Age à l'époque contemporaine*, a cura di C. D'Alberto, Roma 2020, pp. 79-84.

³⁷ Anche per la bibliografia rimando a E. Scungio, *Il ciborio di S. Paolo fuori le mura. Osservazioni sulla decorazione interna*, in «Arte Medievale», VI, 2007, 1, pp. 85-104.

³⁸ Mi limito a citare solo: M. Seidel, *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012, 2 voll.; C. Di Fabio, *Giovanni Pisano e l'antico: passione e sublimazione*, in *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana da Federico II ad Andrea Pisano*, catalogo della mostra (Rimini, 20 aprile- 7 settembre 2008) a cura di M. Bona Castellotti, Pisa 2008, pp. 83-88.

Abstract

This paper studies a large Roman head of the emperor Antoninus Pius, largely reworked as St. Peter, preserved in the Walters Art Museum (Baltimore, USA), which has never been considered before by specialized studies. It is argued here its attribution to Arnolfo di Cambio, the great Florentine sculptor and architect active in Pisa, Siena, Bologna, Rome, Perugia and Florence between the second half of the 13th and the very early 14th centuries. The peculiarities and the meaning of its reworking and the technical-execution aspects are then explored and discussed in the broader context of the phenomenon of reuse and re-functionalization of classical marbles in the Middle Age.

ISBN: 979-12-80581-54-9



9 791280 581549

€ 29,00