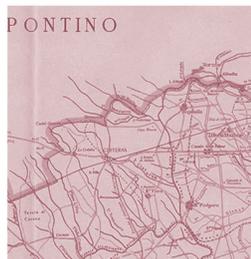
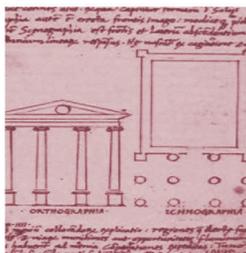
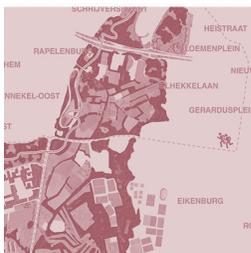
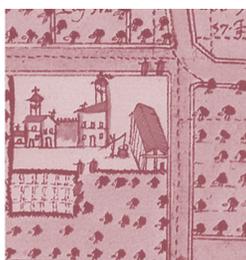


Dialoghi sull'Architettura I

Dottorato di Ricerca in Storia,
Disegno e Restauro dell'Architettura

a cura di

Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta



Collana Materiali e documenti 82

Dialoghi sull'Architettura I

Dottorato di Ricerca in Storia,
Disegno e Restauro dell'Architettura

a cura di

Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2022

Il presente volume è stato pubblicato grazie ai Fondi di Dottorato 2019 (responsabile prof.ssa Emanuela Chiavoni, coordinatrice del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura).

Copyright © 2022

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-218-1

DOI 10.13133/9788893772181

Pubblicato nel mese di maggio 2022



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta.

In copertina: elaborazione grafica a cura di Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta.

Indice

Presentazione	7
<i>Carlo Bianchini</i>	
Sentieri culturali per la conoscenza. Seminari del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura	11
<i>Emanuela Chiavoni</i>	
Alcune note sull'attività seminariale del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura	17
<i>Daniela Esposito, Augusto Roca De Amicis</i>	
Attraverso le attività seminariali del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura	23
<i>Elena Ippoliti</i>	
PARTE I – CONOSCENZA E RICONOSCIMENTO IN ARCHITETTURA	
La conoscenza al di là della visione	31
<i>Mario Dozzi</i>	
La Rappresentazione dell'Architettura. Il modello e il suo doppio	43
<i>Mario Centofanti</i>	
Riconoscere il presente: limiti e possibilità degli strumenti di tutela. Da Gio Ponti alle <i>Vatican Chapels</i>	57
<i>Claudio Varagnoli</i>	
Conoscere e riconoscere l'architettura. Alcune riflessioni	69
<i>Simone Lucchetti</i>	

PARTE II – PRESENTAZIONE DELL'OPERA D'ARTE E VALORIZZAZIONE

- Il miglioramento del racconto delle opere d'arte. La domanda inespresa e inconsapevole di apprendere 79
Antonio Lampis
- Fonti di luce e punti di visione per le sculture. Casi di studio dai cantieri di restauro per una migliore presentazione e valorizzazione dell'opera d'arte 91
Sante Guido
- Riflessioni sull'Opera d'arte: contesto, narrazione e materia 109
Sofia Menconero

PARTE III – PAESAGGIO: STORIA, RAPPRESENTAZIONE E CONSERVAZIONE

- Rappresentare il paesaggio instabile 121
Francesco Garofalo
- I tre paesaggi: note sulle trasformazioni paesaggistiche dell'Agro Pontino 129
Massimo de Vico Fallani
- Riflessioni sul Paesaggio: storia, rappresentazione e conservazione 151
Alessandra Ponzetta

LOCANDINE DEI SEMINARI

Fonti di luce e punti di visione per le sculture. Casi di studio dai cantieri di restauro per una migliore presentazione e valorizzazione dell'opera d'arte

Sante Guido

Università di Trento

Numerosi sono gli esempi di opere scultoree che hanno perso la loro collocazione originale, strettamente connessa con le fonti di luce e i punti preferenziali di visione in relazione ai quali furono realizzate e che in fase di progettazione per una migliore fruizione e valorizzazione, dovrebbero essere tenuti presenti. Nelle pagine seguenti si analizzeranno tre opere come esemplificative delle problematiche tutte inerenti alla scultura al fine di mettere in evidenza l'importanza dello studio specifico che ogni singola opera necessita per raggiungere un ottimale standard nella sua presentazione al pubblico.

Un caso emblematico della importanza dell'illuminazione di un'opera scultorea che ne ha condizionato già in fase di realizzazione il suo aspetto finale è il grande altorilievo raffigurante «l'Assunzione della Beata Vergine con gli Apostoli di marmo di mezzo rilievo, opera di Pietro Bernino Fiorentino»¹ (fig. 1). Padre del più celebre Gian Lorenzo, Pietro nacque nel capoluogo toscano nel 1562 e morì a Roma nel 1629, ove si era trasferito nel 1607 da Napoli ove era considerato uno dei migliori scultori ivi attivi. Fu su proposta del Cavalier d'Arpino a papa Paolo V Borghese che Pietro Bernini venne appositamente chiamato a Roma per eseguire l'altorilievo raffigurante l'apoteosi di Maria al fine di decorare la parete esterna della monumentale cappella (fig. 2) che il pontefice stava facendo edificare su disegno di Flaminio Ponzio² sul lato meridionale della Basilica di Santa Maria Maggiore e della quale il pittore aveva l'incarico di sovrintendere alle opere di decorazione³.

¹ BAGLIONE 1990, p. 170.

² GUIDO 2016, pp. 19-34.

³ BARROERO 1988, p. 254.



Fig. 1. Pietro Bernini, *L'Assunzione della Beata Vergine*, 1607-1610. Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Battistero, già Cappella del Coro (foto dell'autore, per gentile concessione della Basilica papale di Santa Maria Maggiore).

La maestosa raffigurazione, capolavoro dello scultore, che misura in altezza 394 cm ed in larghezza 245 cm, fu realizzata in due blocchi di marmo di Carrara tra il 1607 ed il 1610; l'oggetto massimo delle figure



Fig. 2. Flaminio Ponzio, *Cappella Paolina*, esterno, 1605-1607. Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (foto Simone Lucchetti).

dal fondo è di 45 cm⁴. La scena è suddivisa in due registri sovrapposti nettamente distinti che identificano lo spazio terreno della sepoltura di Maria, pervaso dallo stupore degli Apostoli di fronte al sepolcro vuoto,

⁴ GUIDO, MANTELLA 2015, pp. 297-319.

e la dimensione celeste nella quale, in un clima gioioso, il corpo della Vergine assisa su nubi è sorretto, in un caotico sovrapporsi di figure, da putti alati e angeli musicanti che accompagnano con le note dell'organo e della cetra l'apoteosi della Madre di Dio.

In basso, gli Apostoli disposti su più piani – con le figure più distanti rilevate appena dal fondo e quelle in primo piano di Pietro e Andrea che emergono plasticamente modellate quasi a tuttotondo e sembrano staccarsi dal fondo ed incombere sull'osservatore – animano la scena mossi da incredulità e sorpresa, levando le braccia al cielo, oppure stando assorti e raccolti in contemplazione e preghiera.

L'opera venne inizialmente ideata per essere collocata «nella facciata della Cappella Paola a s. Maria Maggiore»⁵ ad una altezza di circa sei metri da terra alla luce diretta del sole sul lato sud della Basilica ed essere osservata di sotto in su «verso la guglia nella sallita del monte»⁶ Esquilino. I pagamenti allo scultore, a scadenza quasi mensile, sono databili al periodo che intercorre tra il 25 ottobre del 1607 e il 13 dicembre 1608, fanno sempre riferimento alla collocazione esterna mentre il primo pagamento del nuovo anno, datato 20 marzo 1609, cita per la prima volta la decisione, in corso d'opera, di collocare «l'istoria dell'assunta della Madonna che egli [Pietro Bernino] fa in marmo bianco»⁷ in una nuova sede «sopra l'altare del Choro della nuova Sacrestia di quella Basilica, fatta da Paolo V»⁸ (fig. 3). Si tratta della grande aula al piano terreno dell'edificio voluto da papa Borghese sul lato settentrionale della Basilica Liberiana.

L'Assunzione della Beata Vergine con gli Apostoli fu quindi collocata sulla parte nord della Cappella del Coro ove è tutt'oggi visibile – trasformata in battistero nel 1826 da Giuseppe Valadier, con monumentale fonte in porfido di età romana e bronzi dorati fusi di Giuseppe III Spagna⁹– con una visione molto diversa da quella ideata inizialmente per essere vista alla luce naturale, colpita direttamente dal sole sulla parete esterna (a sud) e fruita dal basso e da una discreta distanza. Il monumentale altorilievo, nato come decorazione parietale ma destinato a pala d'altare, dovette da subito apparire mortificato e di difficile

⁵ BAGLIONE 1935, p. 305.

⁶ KESSLER 2005, doc. 71, p. 434, con bibliografia precedente.

⁷ KESSLER 2005, p. 437.

⁸ BAGLIONE 1935, p. 305.

⁹ GUIDO 2020, pp. 138-158.

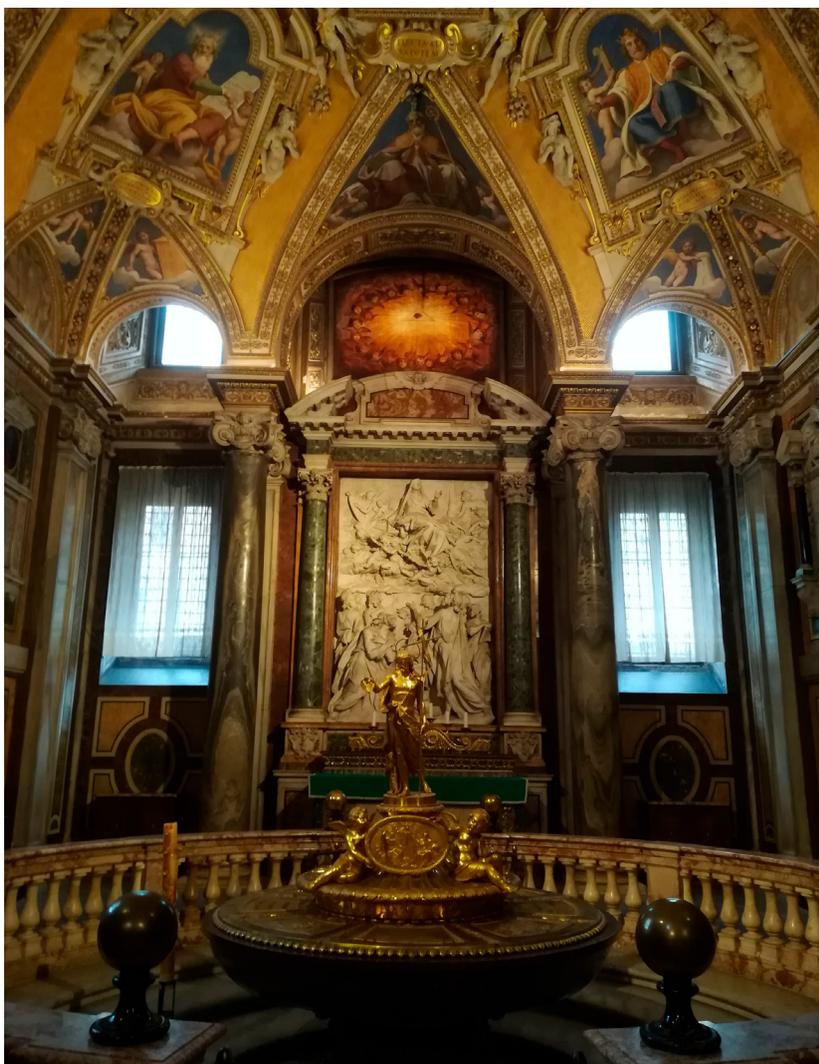


Fig. 3. Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Battistero (già Cappella del Coro), parete settentrionale (foto dell'autore, per gentile concessione della Basilica papale di Santa Maria Maggiore).

visione una volta collocato nella penombra della parete di fondo (a nord) della Cappella del Coro, illuminato da una finestra sulla parete laterale sinistra e cinque altre sul fondo aperte a settentrione ed inserito in una strombatura delimitata da grandi colonne in marmo verde antico ed ancor più racchiuso in una nicchia sopra la mensa tra due altre colonne, dello stesso marmo, posto inoltre quasi in penombra in

quanto scarsamente illuminato con un effetto in controluce che annulla buona parte della sua plasticità. La visione frontale al piano mortifica ulteriormente l'effetto di scorcio voluto da Bernini *senior* per apprezzare i volumi delle figure in primo piano ed accentuare nella parte alta la visione sempre più rarefatta dell'empireo ove Maria è assunta.

Le osservazioni emerse durante il restauro del 2015 hanno evidenziato come Pietro Bernini risolse tali inconvenienti di visione e illuminazione rilavorando per massima parte le superfici marmoree, che nell'inverno del 1610 dovevano essere già in avanzato stato di ultimazione; per mezzo di un espediente del linguaggio scultoreo l'artista trattò le superfici al fine di catturare la poca luce che investiva l'altorilievo marmoreo. Perfettamente finite e levigate appaiono infatti solo poche zone tutte in sottosquadro quindi poco visibili – ad attestare che l'opera fosse in fase di ultimazione fin tanto nei più minuti dettagli – mentre tutte le parti aggettanti per circa il 90% delle superfici sono caratterizzate da una lavorazione a gradina, uno strumento dentellato usualmente utilizzato per sbizzare i volumi in fase di lavorazione intermedia del blocco di marmo, qui impiegato per rimuovere la lucidatura finale già eseguita e rimasta solo in pochi punti non a vista. Lo scultore rese nuovamente scabre le superfici al fine di far vibrare la poca luce a disposizione con infinitesimi passaggi nei profondi solchi prodotti sulla pietra. Al contempo dovette accentuare alcuni dettagli come i risvolti dei panneggi e ancor più le lunghe e fluenti capigliature e barbe degli Apostoli con profondi "intagli" del marmo eseguiti a trapano. Le superfici incise a gradina furono interpretate come non ultimate, quale fase intermedia della lavorazione del blocco, dall'architetto Flaminio Ponzio e da alcuni scultori quali Nicolas Cordier, Ambrogio Buonvicino e Camillo Mariani anch'essi coinvolti nelle decorazioni della Cappella Paolina, chiamati a redigere – redatte nel dicembre del 1610 e in data non precisata nelle prime settimane del 1611¹⁰ – due perizie conclusive al fine di saldare il lavoro. Il pagamento conclusivo del 5 febbraio 1611, maggiorato rispetto a quanto stabilito, assegnava «A maestro Pietro Bernino scultore scudi quattrocento moneta a bon conto dell'istoria della santissima assunta fatta nel altare del coro di Santa Maria Maggiore»¹¹ ad attestazione che la lavorazione a gradina fosse da considerarsi conclusiva e finalizzata al ben preciso

¹⁰ KESSLER 2005, doc. 95 e 96, pp. 437-438.

¹¹ KESSLER 2005, doc. 99, p. 438.

scopo "luministico". Un espediente che si ritroverà più di venticinque anni più tardi ad opera di Gian Lorenzo per il trattamento finale delle superfici del *San Longino*. La grande scultura, inizialmente progettata per essere collocata nel pilastro sud-est della crociera della Basilica di San Pietro in Vaticano, dopo varie vicende, fu definitivamente destinata al pilastro di nord-ovest. Per essa Bernini *junior*, come evidenziato con grande risalto da tutta la letteratura critica, utilizzò quanto appreso dal padre molti anni prima circa «la gradinatura a vista [grazie alla quale si] ottiene a distanza un risultato particolare: la superficie rigata del marmo cattura la luce, restituendo una sottile, vibrante transizione luce-ombra paragonabile all'uso dei colori cangianti dei dipinti del Lanfranco o del Guercino»¹². Parole cariche di significato che evidenziano l'uso di specifiche lavorazioni a riprova della importanza della stretta correlazione tra illuminazione e ottimale fruizione di un'opera scultorea.

Le sculture fin qui citate, tutt'oggi collocate nel luogo ove gli autori le posizionarono, danno la misura di come fosse importante, fin dalle fasi della loro genesi, l'esatta ubicazione. Purtroppo molti dei monumenti scultorei che ci sono pervenuti hanno perso il proprio contesto costringendo gli operatori contemporanei, coscienti delle specificità di alcune classi di opere d'arte, a tenere in considerazione numerosi e complessi aspetti caratterizzanti un manufatto per la sua migliore valorizzazione.

Caso rappresentativo di un'opera che ha perso l'ambiente originale nel quale era collocata ed è oggi esposta all'interno di una struttura museale – realizzata con un allestimento del 1975 (fig. 4), ad opera dell'architetto Franco Minissi (1919 – 1996) – è il *Monumento funebre di Papa Sisto IV della Rovere* (pontefice dal 1471 al 1484) (fig. 5)¹³, celeberrimo capolavoro di Antonio del Pollaiuolo realizzato fra il 1484 e il 1493 su commissione del cardinal nipote Giuliano della Rovere, futuro pontefice con il nome di Giulio II¹⁴.

Sisto IV è raffigurato su un letto funebre coperto di sontuosi tessuti – sui quali compaiono le ghiande e le foglie di quercia riferenti allo

¹² HIBBARD 1965, p. 238, nota 84.

¹³ GALLI *et al.* 2009.

¹⁴ GALLI 2000, pp. 927-932.



Fig. 4. Antonio del Pollaiuolo, *Monumento funebre di papa Sisto IV della Rovere*, 1484-1493. Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano, Museo del Tesoro (foto dell'autore, per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano).

stemma della nobile famiglia ligure – e vestito con sontuosi paramenti sacri con il capo, racchiuso dal triregno, appoggiato su due voluminosi cuscini sapientemente decorati con bassorilievi incisi a bulino. Tutto intorno alla figura del giacente sono sette formelle con le immagini delle 'virtù cardinali', sui due lati, e 'teologali' a incorniciare la parte alta della figura. Dietro il capo della Rovere è la raffigurazione della 'Carità' fra due stemmi papali mentre ai piedi, fra altrettante insegne del cardinal Giuliano, è una lapide nella quale Sisto IV viene ricordato più come sovrano che come capo della Chiesa Cattolica Romana; descrizione che ricorda la sua appartenenza all'ordine francescano, l'aver liberato l'Italia dal pericolo ottomano, l'aver restaurato e realizzato nell'Urbe strade e ponti, aver aperto al pubblico la Biblioteca Vaticana e celebrato il giubileo del 1475. Il prezioso letto funebre è sorretto da un'alta base a tronco piramidale ove grandi e voluminose foglie d'acanto, impostate su zampe leonine, racchiudono dieci riquadri ove sono raffigurate 'le Arti' e 'le Scienze' effigiate come fanciulle, molto spesso dagli abiti succinti, intente nel mostrare volumi o strumenti relativi alla propria disciplina. A differenza dei moltissimi monumenti



Fig. 5. Antonio del Pollaiuolo, *Monumento funebre di papa Sisto IV della Rovere*, 1484-1493. Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano, Museo del Tesoro (foto dell'autore, per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano).

papali, tutti realizzati a parete, il sontuoso sepolcro di Sisto IV segue la tipologia del monumento a pavimento che a Roma era stata precedentemente utilizzata nel solo caso della *Tomba di papa Martino V* (1417-1431) nella Basilica di San Giovanni Laterano, opera definitivamente attribuita a Donatello, databile ai primi anni Trenta del XV secolo.

Tale nuovissima tipologia di monumento funebre – che da subito riscosse un enorme successo come attestato da più di un documento archivistico – fu probabilmente ideata da Antonio del Pollaiuolo in stretta relazione con il luogo nel quale doveva essere collocata, esattamente al centro della Cappella del Coro costruita sul lato meridionale della Basilica di San Pietro in Vaticano dallo stesso Sisto IV, a sormontare e dare sontuosità al sacello ove il corpo del pontefice venne seppellito. Abbiamo testimonianza grafica della cappella da un dettaglio della pianta dell'antica basilica costantiniana nel volume di Tiberio Alfano *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, incisa da Natale Bonifacio e datata 1590, grazie alla quale si può ricostruire il perfetto rapporto fra il sacello e lo spazio del grande ambiente quadrangolare (fig. 6) caratterizzato da scranni lignei, sulle pareti laterali, un grande cancello di accesso sulla parete settentrionale, mentre sul lato opposto era l'altare. Quest'ultimo era posizionato in una nicchia semicircolare, come documentato da un disegno di Giacomo Grimaldi all'interno del codice *Barberini latino 2733* del 1619, impreziosita da un affresco del Perugino raffigurante la Madonna in mandorla e cherubini tra le figure stanti dei santi Pietro e Paolo, assieme a Francesco da Assisi e Antonio da Padova, a ricordare l'appartenenza del pontefice all'ordine francescano; accanto a questi era la figura dello stesso Sisto IV quale offerente della intera cappella. Il volto del pontefice, dagli occhi ormai chiusi, era orientato verso l'altare – sul quale per un lungo periodo fu collocata la *Pietà* di Michelangelo – e l'intero monumento era illuminato da due grandi finestre che si aprivano sulla parete sud inondando la Cappella del Coro di luce e mettendo primariamente in risalto la figura del pontefice sdraiato e successivamente rischiarando, con intermedi passaggi tonali, l'intero grande simulacro sul quale il committente era adagiato. Fonte luminosa impreziosita da grandi vetrate istoriate con gli stemmi del pontefice così come i rami di quercia decoravano le maioliche del pavimento, gli intagli degli scranni e ogni altro dettaglio decorativo a formare precisi nessi figurativi, fra il contenitore e il monumento collocato al suo centro, plastico-luministici, grazie alla luce che proveniva dalle due grandi finestre, e non ultimi celebrativo-trionfalistici nella ossessiva ripetitività dello stemma della famiglia papale. L'opera presentava sui lati corti due precisi punti focali di lettura dell'intera decorazione: la parte anteriore con la lapide che ricordava le gesta del pontefice poteva essere fruita soltanto dai celebranti sull'altare mentre il lato posteriore, non meno importante,

ove era collocata l'immagine della Carità, la più importante delle virtù teologali, poteva essere osservata soltanto dai fedeli dall'esterno della cappella, a loro inibita in quanto riservata ai Canonici Vaticani. In stretta relazione con quest'ultimi osservatori, Antonio del Pollaiuolo collocò al centro del risvolto del lenzuolo funebre, in asse con la parte terminale del triregno, una targa ove incise «OPUS ANTONI POLAIOLI / FLORENTINI ARG(ento) AUR(o) / PICT(ura) AEREE CLARI / AN(no) DOM(ini) MCCCCLXXXIII» (Opera di Antonio del Pollaiuolo da Firenze, famoso nell'argento, nell'oro, in pittura e nel bronzo. 1493).

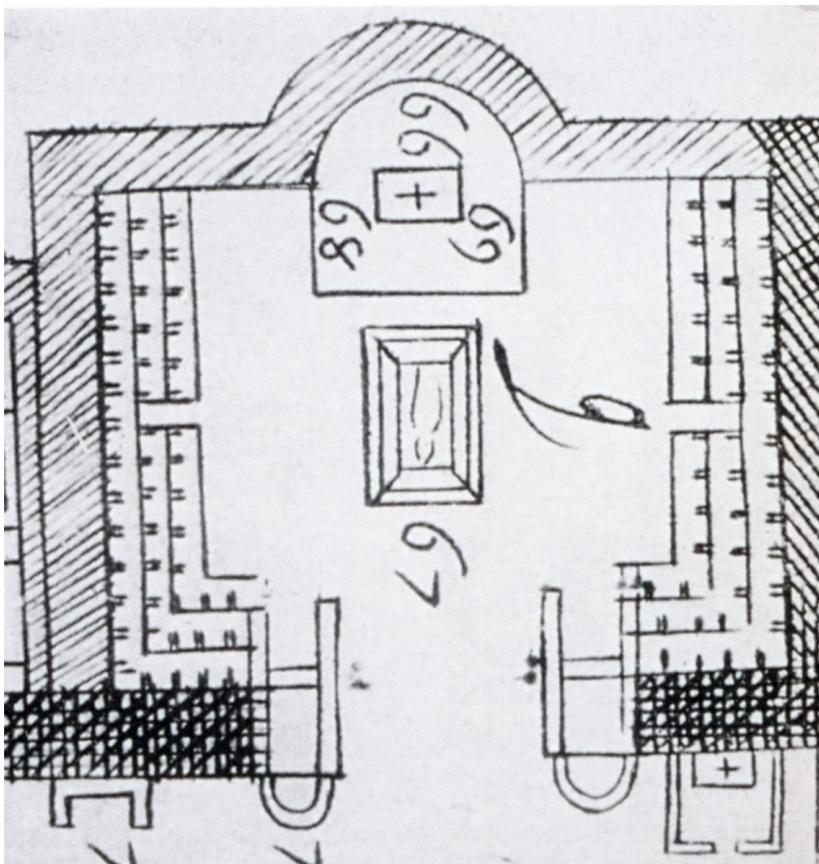


Fig. 6. Da Tiberio Alfarano, *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, Roma 1590.

Tutti questi sottili nessi significanti tra il monumento e il suo "contenitore" vennero a perdersi nel 1610 durante il pontificato di papa Paolo V Borghese con la demolizione della Cappella del Coro per

permettere l'edificazione della nuova basilica di San Pietro. Il monumento e gli altri arredi vennero quindi trasferiti per un quindicennio nell'antica Sacrestia Vaticana, cioè sino al 23 agosto del 1625, quando l'architetto Carlo Maderno per volontà di papa Urbano VIII Barberini (1623-1644) lo ricollocò al centro della nuova Cappella del Coro, probabilmente nel tentativo di ricostruire un insieme purtroppo irrimediabilmente perso, ma anche per restituire dignità al celebre monumento sepolcrale di papa della Rovere. Un intento che ebbe vita breve poiché circa dieci anni più tardi, su richiesta dei Canonici Vaticani e a causa dell'ingombro del monumento al centro dello spazio della cappella, questo venne spostato nella Cappella del Santissimo Sacramento ove rimase almeno fino al 1858, come attestato da un'immagine fotografica; nel 1922 fu quindi nuovamente spostato nel costituendo Museo Petriano, ove vennero raccolte opere provenienti dall'antica basilica costantiniana, per passare successivamente nelle Grotte Vaticane, ed infine nel 1971 nel Museo del Tesoro ove è ancora ubicato in una sala di ridotte dimensioni. In quest'ultima il sontuoso monumento, avendo perso ogni primitivo originario rapporto spaziale e luministico, appare quale un grande manufatto senza alcun rapporto con il contesto, un cimelio in uno spazio completamente estraneo la cui valorizzazione, al fine di migliorarne la lettura, necessiterebbe di una più moderna ed accorta musealizzazione. Quest'ultima dovrebbe tenere conto sia della privilegiata fruizione dei due lati corti che, come accennato, hanno una specifica valenza comunicativa rispetto all'intera struttura e al ricco ciclo figurativo, sia di una più attenta illuminazione che, pur nella possibilità di una lettura di tutti i più minuti dettagli decorativi tipici dell'arte del Pollaiuolo e della sua formazione da orafo, permetta di apprezzare i valori plastici della grande "macchina" bronzea.

L'ultimo esempio che si intende presentare è il caso di un'opera della quale, a differenza delle precedenti, non si hanno notizie certe sul nome del suo autore, sulla sua genesi né tanto meno se questa sia stata realizzata in relazione ad uno specifico contesto nel quale collocarla. Le osservazioni emerse dal restauro sull'uso degli strumenti e dei trattamenti superficiali finali quali levigatura e lucidatura, integrate dalle indagini diagnostiche effettuate non solo per eseguire mirate operazioni di pulitura, ma anche per meglio approfondire quanto evidenziato sulle superfici in corso d'opera, hanno consentito di supplire alla

manca di dati storici e archivistici e permettere di suggerire una più auspicabile migliore presentazione e valorizzazione della scultura.



Fig. 7. Sala delle Oche. Roma, Palazzo de' Conservatori, Musei Capitolini (foto dell'autore, © Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Roma).

Si tratta del busto marmoreo raffigurante *Medusa* – alto 50 cm per 41 cm in larghezza e 38 cm circa in profondità – documentato dal 1734 nella “Sala delle Oche” del Palazzo dei Conservatori (fig. 7) sul Campidoglio¹⁵. L’opera, sebbene non sia citata da alcun documento del XVII secolo, è attribuita dai primi decenni del XX secolo da parte di tutti gli studiosi di scultura barocca a Gian Lorenzo Bernini ed è datata tra il 1644 e il 1648, ai primi anni del pontificato di papa Innocenzo X Pamphilj (1644-1655), quando l’artista venne allontanato dalla corte pontificia immediatamente dopo la morte di papa Urbano VIII Barberini suo protettore¹⁶. L’immagine trova possibile ispirazione in un madrigale del famoso poeta Giovan Battista Marino (1569 – 1625): «Non so se mi

¹⁵ DI GIOIA *et al.* 2007, pp. 63-69.

¹⁶ Circa il novero degli studiosi che riconoscono il busto con le opere di Gian Lorenzo Bernini si rimanda a DI GIOIA 2007, pp. 137-193.

scolpi scarpel mortale, / o specchiando me stessa in chiaro vetro / la propria vista mia, mi fece tale». La scultura ritrae la Gorgone punita da Minerva (fig. 8) nell'attimo in cui non è ancora completata la trasformazione delle sue carni in marmo; l'opera immortala Medusa con una espressione di dolore e sbigottimento mentre sulla nuca i serpenti minacciosamente si attorcigliano ancora fra di loro.

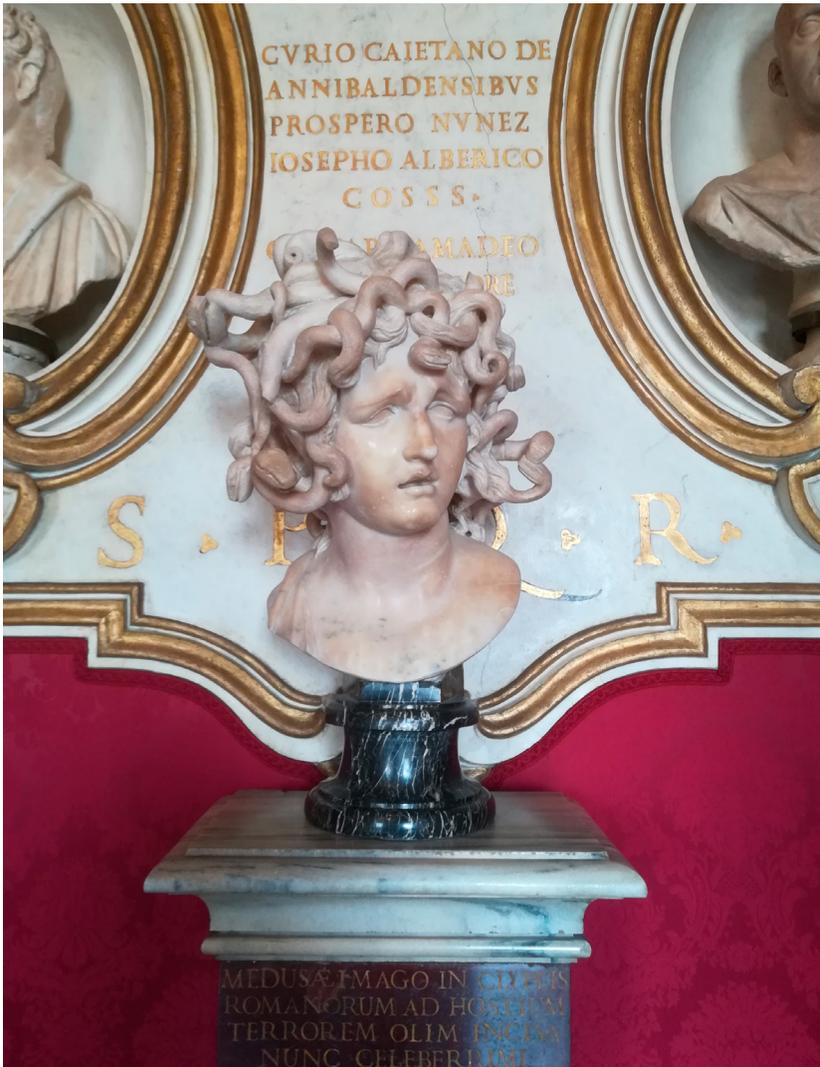


Fig. 8. Gian Lorenzo Bernini, *Medusa*, 1644-1648. Roma, Palazzo de' Conservatori, Musei Capitolini (foto dell'autore, © Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Roma).

La mancanza di dieci dettagli costituiti da teste e code di serpenti che si protendevano nello spazio – sette dei quali sul fronte a completare la “corona circolare” che recinge il volto – impoveriscono un’opera in origine ben più articolata. Una vera e propria «sfida virtuosistica, consistente nel rendere il marmo adatto a rappresentare soggetti inadatti» e che si misura «sul filo audace della tecnica esecutiva, che dunque non può, nel caso di Bernini, essere considerata solo un mezzo per raggiungere un risultato espressivo, ma parte integrante di esso»¹⁷. Lo scultore ha usato un unico blocco di marmo di Carrara della cava di Polvaccio dalla tonalità leggermente calda e trasparente per suggerire la colorazione dell’incarnato. Come evidenziato dal restauro¹⁸, con sapiente uso degli strumenti vennero realizzati forti contrasti tra luci e ombre, specie sul fronte, tra le parti perfettamente levigate del volto e altre meno definite per la capigliatura, quest’ultima inoltre è lasciata ad uno stadio più semplificato sul lato destro mentre sul retro appare quasi non ultimata. Effetti luministici delle differenti superfici trattate con zone lucide e altre opache ove si vedono i segni di raspe e scalpelli annullati, prima dell’intervento conservativo, da polveri, particolato carbonioso presente nell’atmosfera inquinata del centro città di Roma ma soprattutto cere e protettivi alterati e molto scuriti. Materiali impropri che, una volta rimossi, hanno permesso di evidenziare sulle superfici la presenza di un ulteriore trattamento intenzionale, limitato ad alcune zone come parte del viso, il lato destro del petto, tutti i serpenti e i capelli attorno al volto. Si tratta di una patinatura dorata, stesa sulle superfici in modo non uniforme ma rispondente ad una logica “luministica” al fine di creare, con una ben determinata inclinazione, zone d’ombra in contrapposizione ad altre prive di tale trattamento quali veri “colpi di luce”. Le indagini scientifiche che hanno accompagnato passo passo le operazioni di restauro hanno altresì permesso di capire che tale patinatura è costituita da cera di origine naturale¹⁹. Inoltre, grazie ad una attenta e mirata indagine multispettrale, con luce infrarossa e ultravioletta, è stato possibile confermare quanto ipotizzato ad un esame autoptico, che l’applicazione di questa patinatura è stata realizzata con un preciso intento di creare luci e ombre in relazione ad

¹⁷ COLIVA 2002, p. 31.

¹⁸ GUIDO, MANTELLA 2007, pp. 255-304.

¹⁹ MILIANI *et al.* 2007, pp. 353-357.

una precisa fonte di illuminazione proveniente dal lato destro con una inclinazione di $45^{\circ 20}$ (fig. 9).



Fig. 9. Ricostruzione grafica della *Medusa* ad opera di Maurizio Fabretti e Giuseppe Fabretti (per gentile concessione di Maurizio Fabretti e Giuseppe Fabretti).

La *Medusa* e la sua genesi, così attenta alle fonti di illuminazione al fine di una perfetta fruizione, si può accostare per un simile intenzionale trattamento delle superfici alla statua raffigurante *Santa Bibiana* realizzata tra il 1624 ed il 1626, su commissione di papa Urbano VIII Barberini, da Gian Lorenzo Bernini per l'omonima chiesa romana nel

²⁰ FABRETTI M., FABRETTI G. 2007, pp. 325-351.

quartiere Esquilino²¹. Anche in questo caso la statua presenta su alcune parti, in base ad un preciso intento luministico, zone trattate con una patinatura che produce un leggero abbassamento di tono, suggerendo ombre, ciò rappresenta un caso di studio di fondamentale importanza per un approccio corretto alla moderna presentazione e valorizzazione di una opera d'arte. La *Medusa*, oggi esposta su una parete frontale alle due finestre che illuminano la "Sala delle Oche", riceve un'illuminazione diffusa che non valorizza quanto lo scultore ha voluto suggerire con la lucidatura finale di alcune zone "in luce" e la patinatura di altre parti "in ombra". Elementi che andrebbero presi in considerazione per un'opera dallo spiccato valore plastico e che proprio grazie a tali accorgimenti luministici acquisterebbe una migliore valenza sia dal punto di vista espressivo, dell'angoscia che attanaglia la Gorgone, sia scultoreo mettendo ancor più in evidenza la tecnica, in questo caso parte integrante della raffigurazione del mito di Medusa che si sta trasformando sotto i nostri occhi in marmo.

²¹ TIBERIA 2000, in particolare pp. 24-77.

Bibliografia

- BAGLIONE, G., *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1935 (rist. anast. a cura di V. Mariani dell'edizione di Roma 1642).
- BAGLIONE, G., *Le nove chiese di Roma*, Roma 1990.
- BARROERO, L., *La Basilica dal Cinquecento all'Ottocento*, in C. Pietrangeli (cur.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Firenze 1988.
- COLIVA, A. (cur.), *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, Roma 2002.
- DI GIOIA, E. B., *Il dono segreto di Francesco Bighi: Raffaello, Michelangelo e la fontana di Bernini*, in E. B. Di Gioia (cur.), *La medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, 137-193.
- DI GIOIA, E. B., GUIDO, S., MANTELLA, G., *Il restauro del Busto di Medusa di Gian Lorenzo Bernini*, I Beni Culturali. Tutela e valorizzazione, 4-5 (2007), 63-69.
- FABRETTI, M., FABRETTI, G., *Indagini multispettrali e di controllo non distruttivo delle superfici del busto di Medusa dei Musei Capitolini*, in E. B. Di Gioia (cur.), *La medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, 325-351.
- GALLI, A., *Il monumento di Sisto IV*, in A. Pinelli (cur.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, 927-932.
- GALLI, A., GABRIELLI, N., GUIDO, S., MANTELLA, G., *Monumento di Sisto IV*, Bollettino d'archivio, 6-7 (2009).
- GUIDO, S., MANTELLA, G., *Il busto di Medusa. Tecnologia, conservazione e restauro*, in E. B. Di Gioia (cur.), *La medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, 255-304.
- GUIDO, S., MANTELLA, G., *Pietro Bernini e l'Assunzione della Vergine nella Basilica di Santa Maria Maggiore. Note di tecnica artistica e restauro*, Studia Liberiana. Studi e documenti sulla storia della Basilica Papale e del Capitolo di Santa Maria Maggiore, Roma 2015, 297-319.
- GUIDO, S., *Il restauro dell'apparato scultoreo in Santa Maria Maggiore: lettura storico-artistica, problematiche conservative e soluzioni tecniche*, Materiali e Strutture, 6 (2016), 19-34.
- GUIDO, S., *L'ultimo Valadier: il fonte battesimale della Basilica di Santa Maria Maggiore e annotazioni sulla «Custodia della Sacra Culla»*, OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, XXI (2020), 138-158.
- HIBBARD, H., *Bernini*, Harmondsworth 1965.
- KESSLER, H.-U., *Pietro Bernini: 1562-1629*, Monaco di Baviera 2005.
- MILIANI, C., VAGNINI, M., BRUNETTI, B. G., SGAMELLOTTI, A., *Studio non-invasivo in situ tramite spettroscopia mid-FTIR a fibre ottiche per l'identificazione e la mappatura di patine e contaminanti e per il controllo delle operazioni di pulitura*, in E. B. Di Gioia (cur.), *La medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, 353-357.
- TIBERIA, V., *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma: i restauri*, Todi 2000.

LOCANDINE DEI SEMINARI

CONOSCENZA E RICONOSCIMENTO IN ARCHITETTURA

Primo Ciclo di Seminari 2020

Lunedì 7 Dicembre ore 15.30

Dibattito ore 17.30

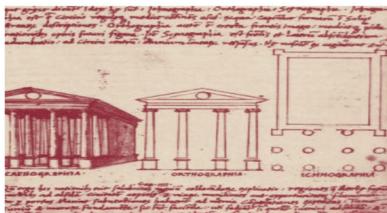
**Stefano CATUCCI**

DiAP - Sapienza Università di Roma

Riconoscimento e indistinzione:
dall'unità estetica all'eclissi dell'opera**Mario DOCCI**

DSDRA - Sapienza Università di Roma

La conoscenza al di là della visione

**Mario CENTOFANTI**

DICEAA - Università dell'Aquila

La rappresentazione dell'architettura
il modello e il suo doppio**Claudio VARAGNOLI**

DdA - Università G. D'Annunzio Chieti - Pescara

Riconoscere il presente: possibilità e
limiti degli strumenti di tutela

PRESENTAZIONE DELL'OPERA D'ARTE E VALORIZZAZIONE

Primo Ciclo di Seminari 2021

Giovedì 8 Aprile ore 15.30

Dibattito ore 17.00



Tomaso MONTANARI

Università per stranieri di Siena

Pensieri, parole, opere, omissioni: Bernini e la presentazione delle sue sculture.



Antonio LAMPIS

Provincia Autonoma di Bolzano
Alto Adige

Il miglioramento del racconto delle opere d'arte. La domanda inespressa e inconsapevole di apprendere.



Sante GUIDO

Università di Trento

Tra fruizione e valorizzazione: fonti di luce e punti di visione per le sculture. Casi di studio dai cantieri di restauro.

PAESAGGIO: STORIA, RAPPRESENTAZIONE E CONSERVAZIONE

Primo Ciclo di Seminari 2021

Giovedì 24 Giugno ore 15.30

Dibattito ore 17.00



Carlo TOSCO
Politecnico di Torino

Nuovi orientamenti nella
ricerca sul paesaggio storico.



Francesco GAROFALO
Openfabric_Rotterdam | Milan

Il progetto implicito.
Rappresentazione e paesaggio.



Massimo de VICO FALLANI
Università Sapienza di Roma

I tre paesaggi dell'Agro
Pontino-note storiche ed
attuali.

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

UMBERTO GENTILONI

Membri

ALFREDO BERARDELLI
LIVIA ELEONORA BOVE
ORAZIO CARPENZANO
GIUSEPPE CICCARONE
MARIANNA FERRARA
CRISTINA LIMATOLA

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA MATERIALI E DOCUMENTI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

70. Introduzione al neurodesign
L'applicazione delle neuroscienze agli studi di design
Fabio Babiloni, Loredana Di Lucchio, Marco Montanari, Alessio Paoletti, Davide Perrotta
71. Nascita e sviluppo dei Corsi di Laurea in Psicologia alla Sapienza
a cura di Maria Casagrande
72. La guarigione dopo "EVAR"
Aspetti clinici e metodologici
a cura di Maurizio Taurino
73. Past (Im)Perfect Continuous
Trans-Cultural Articulations of the Postmemory of WWII
edited by Alice Balestrino
74. Architetture per il restauro: l'anastilosi
a cura di Rossana Mancini, Roberta Maria Dal Mas, Maria Giovanna Putzu
75. Annuario 2021
Osservatorio Giuridico sulla Innovazione Digitale
Yearbook 2021
Juridical Observatory on Digital Innovation
a cura di Salvatore Orlando e Giuseppina Capaldo
76. The best interest of the child
a cura di Mirzia Bianca
77. Fare la differenza
Stereotipi di genere e nuove pratiche di affermazione nei campi scientifici
a cura di Mariacristina Sciannamblo e Assunta Viteritti
78. La metropoli continua
Storia e vita sociale del quadrante Sud di Roma
a cura di Roberta Cipollini, Francesca Romana Lenzi, Francesco Giovanni Truglia
79. Cefalea: dal dolore alla sofferenza dell'anima
a cura di Vittorio Di Piero e Edmond Robert Gilliéron
80. Extra-Vacant Narratives
Reading Holocaust Fiction in the post-9/11 Age
Alice Balestrino

81. Covid, azione pubblica e crisi della contemporaneità
Primato o declino della politica?
a cura di Andrea Millefiorini e Giulio Moini
82. Dialoghi sull'Architettura I
Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
a cura di Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta

Il volume raccoglie i contributi presentati in occasione dei seminari del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura di Sapienza Università di Roma nell'a.a. 2020/2021 e ripercorre le tre tematiche individuate come oggetto di riflessione trasversale tra i tre *curricula*: Conoscenza e riconoscimento in architettura; Presentazione dell'opera d'arte e valorizzazione; Paesaggio: storia, rappresentazione e conservazione. Sono presenti scritti di Carlo Bianchini, Mario Centofanti, Emanuela Chiavoni, Massimo de Vico Fallani, Mario Docci, Daniela Esposito, Francesco Garofalo, Sante Guido, Elena Ippoliti, Antonio Lampis, Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta, Augusto Roca De Amicis, Claudio Varagnoli.

Simone Lucchetti è architetto e dottorando in Storia dell'Architettura presso Sapienza Università di Roma e in Storia dell'Arte e Archeologia presso Sorbonne Université, dove svolge una ricerca multidisciplinare sul complesso di Cecilia Metella e *castrum* Caetani sull'Appia Antica.

Sofia Menconero, architetto e attualmente assegnista di ricerca, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel curriculum Disegno dell'Architettura con una tesi sull'analisi e l'interpretazione spaziale delle Carceri di Piranesi.

Alessandra Ponzetta è architetto, specialista in beni architettonici e del paesaggio, dottoranda nel curriculum di Restauro dell'Architettura dove svolge una ricerca sulle problematiche conservative e le prospettive di restauro delle ville eclettiche nel Salento tra Otto e Novecento.

ISBN 978-88-9377-218-1



9 788893 772181

