

Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra
- 155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia
- 168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva
- 184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia
- 193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti
- 207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre
- 215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?
- 245 **Emanuele Greco**
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**
Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)
- 250 **Francesco Speranza**
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda
- 253 **Valentina Filice**
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico
- 255 **Elisa Bonaiuti**
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Daniele Lauri

Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

«Era una grave lacuna che in un paese ricco di opere d'arte come l'Italia, non esistesse un'attrezzatura adeguata per il restauro delle opere d'arte». Con queste parole Cesare Brandi apriva un fondamentale contributo del 1946, nel quale presentava alla stampa internazionale il suo gioiello, l'Istituto Centrale del Restauro di Roma¹. In quel contesto, oltre a un ampio resoconto sulle difficoltà incontrate nella costituzione e organizzazione interna dell'ICR, venivano elencati i primi interventi fino a quel momento compiuti. Tuttavia soltanto uno di questi era descritto in maniera minuziosa: il restauro degli affreschi di Lorenzo da Viterbo con *Storie della Vergine* nella cappella Mazzatosta della chiesa viterbese di Santa Maria della Verità. Nel periodo tra marzo e aprile del 1944, infatti, la città e il territorio circostante avevano subito una serie di rovinosi bombardamenti alleati, durante i quali fu offesa la chiesa e, con essa, la cappella. Le azioni militari provocarono il crollo della facciata e di parte del soffitto della navata e causarono, per lo spostamento d'aria, il distacco e la caduta di importanti sezioni degli affreschi di Lorenzo. Le parti più colpite furono la volta e i riquadri della parete sinistra con le scene della *Presentazione della Vergine al Tempio* e del suo *Sposalizio* (fig. 1). Si trattò di una situazione molto grave e in continuo peggioramento, in quanto, a causa del conflitto e delle incessanti incursioni aeree, i quasi ventimila frammenti furono lasciati in loco, esposti alle intemperie e a qualsiasi altro tipo di danneggiamento dovuto al calpestio o a maldestre opere di messa in sicurezza dell'edificio e del suo contenuto. Solamente dopo la liberazione di Roma avvenuta nel giugno del 1944, Brandi e i restauratori dell'ICR, con il beneplacito della *Sub-Commission of Fine Arts* alleata, poterono iniziare gli interventi di recupero e di restauro².

La raccolta dei frammenti prese avvio nel mese di luglio dello stesso anno, con ovvie difficoltà per via delle piccole dimensioni delle porzioni d'intonaco da recuperare. A questa operazione fece seguito un meticolosissimo lavoro di ricomposizione, compiuto anche con l'ausilio di riproduzioni fotografiche precedenti, che permise la ricollocazione dei lacerti d'intonaco all'interno delle relative lacune³. Tuttavia, una volta riposizionati tutti i frammenti

¹ C. BRANDI, *L'Istituto Centrale del Restauro in Roma e la ricostituzione degli affreschi*, "Phoebus", I, 1946, pp. 165-172, sp. 165. L'Istituto, fondato nel 1938, di fatto aveva cominciato ad operare concretamente solo nell'immediato dopoguerra. Nel 2007 ha mutato la sua intitolazione ufficiale in Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR).

² C. BRANDI, *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, Roma 1946, p. 7; ID., *L'Istituto...cit.*, p. 169; G. BENTIVOGLIO, A.M. OTERI, 'Tanti sottili filamenti ravvicinati'. *L'integrazione pittorica tra ricomposizione e ricostruzione nelle prime esperienze di Cesare Brandi: il restauro del ciclo di affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta (1944-1946)*, in *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del XXI convegno internazionale Scienza e Beni culturali di Bressanone (2005), a cura di G. Biscontin, G. Drilussi, Marghera 2005, pp. 571-581, sp. 571-573, 575.

³ BRANDI, *Mostra...cit.*, pp. 7-10; ID., *L'Istituto...cit.*, pp. 169-172; BENTIVOGLIO, OTERI, 'Tanti sottili filamenti...cit.', pp. 574-576.



Fig. 1. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio e Sposalizio della Vergine*. Viterbo, Santa Maria della Verità, cappella Mazzatosta.

nella loro originaria porzione, il disegno non riusciva a ricomporsi. Per ovviare a questa ulteriore problematica, Brandi mise a punto una tecnica di completamento che consisteva «in tanti sottili filamenti ravvicinati, verticali e paralleli»⁴, e quindi «in un tratteggio sottile ma visibile, fatto ad acquerello, col quale si può arrivare a rendere esattamente anche il modellato, con un effetto, che, da vicino, ricorda la tecnica dell'arazzo»⁵. Fu per tale motivo, e per questo specifico cantiere di restauro, che nacque la fortunata tecnica dell'integrazione a tratteggio, denominata in gergo il 'rigatino', rivelatasi fondamentale per restituire alle storie affrescate la perduta unità e, con essa, una corretta visione e fruibilità. Nel maggio 1946 nella sala espositiva dell'Istituto a Roma, fu aperta al pubblico la *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, in cui vennero esposte alcune porzioni degli affreschi ricomposti prima di essere ricollocati *in situ* dai restauratori (fig. 2)⁶. Brandi firmò il catalogo nel quale si legge un dettagliato resoconto sulle modalità di intervento e di ripristino portate a termine in quello che

⁴ BRANDI, *Mostra...* cit., p. 10.

⁵ ID., *L'Istituto...* cit., p. 172.

⁶ Archivio Fotografico Documentazione Restauri dell'ISCR (d'ora in poi AFDR), nr. f. AS1026/02, int. 5202.



Fig. 2. *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, Roma, Istituto Centrale per il Restauro, maggio 1949.

viene considerato tutt'ora un importantissimo banco di prova dell'ICR da poco istituito⁷. Ma agli affreschi esposti non ritrovarono subito la strada di casa. Per espressa volontà degli alleati, un frammento rappresentativo (figg. 3-4) fu inviato negli Stati Uniti per prendere parte a una mostra tenutasi al Metropolitan Museum of Art di New York (*War's Toll of Italian Art*, 18 ottobre-24 novembre 1946), e trasferita successivamente al Philadelphia Museum of Art (1-22 dicembre 1946), al Toledo Museum of Art (11 gennaio-2 febbraio 1947), all'Art Institute of Chicago (26 marzo-16 aprile 1947), al Saint Louis Art Museum (14 luglio-15 agosto 1947), al Virginia Museum of Fine Arts (15-29 ottobre 1947), e infine alla Corcoran Gallery of Art di Washington (6 dicembre 1947-11 gennaio 1948), come manifesto dell'impegno del governo americano nel risanamento dei danni di guerra perpetrati contro il patrimonio artistico⁸. Oltre al catalogo pubblicato per l'occasione⁹, di tale partecipazione resta anche un'immagine conservata nell'archivio fotografico del Metropolitan Museum di New York, dove è chia-

⁷ BRANDI, *Mostra...*cit., pp. 7-12; BENTIVOGLIO, OTERI, *Tanti sottili filamenti...*cit., p. 577.

⁸ Cfr. <http://arcade.nyarc.org/record=b349391-S1>; "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", n.s. V, 1946, 3, s.p.; "Annual Report of Philadelphia Museum of Art", LXXI, 1947, p. 20; "Museum News The Toledo Museum of Art", 1946, 114, s.p.; "Bulletin of the Art Institute of Chicago", XLI, 1947, 3, p. 37; Saint Louis Art Museum Exhibitions Archive: <http://www.slam.org/exhibitions/archive.php?dec=1940>; Virginia Museum of Fine Arts: <http://vmfa.museum/library/wp-content/uploads/sites/16/2013/12/ExhibitionHistory.1940-1949.pdf>; Corcoran Gallery of Art: <http://corcoran-org-development.xululabs.us/exhibitions/past/war%27s-toll-of-italian-art>; S. VISMARA, *Il miracoloso restauro dello 'Sposalizio'*, "Il Messaggero Di Roma", 21 ottobre 1948; BENTIVOGLIO, OTERI, *Tanti sottili filamenti...*cit., p. 577.

⁹ *War's Toll of Italian Art*, catalogo della mostra, New York 1946, s.p.



Fig. 3. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine*, frammento durante il lavoro di ricomposizione.



Fig. 4. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine*, frammento a restauro ultimato.

ramente visibile la porzione di affresco raffigurante il gruppo di donne del corteo nuziale della Vergine nella scena dello *Sposalizio* fare bella mostra di sé negli spazi espositivi del museo newyorkese¹⁰. Tale frammento fece ritorno in Italia – non privo di danni, come si evince da alcuni documenti conservati nell'Archivio Storico dell'ISCR¹¹ – nel settembre del 1947, prima della conclusione delle esposizioni, e solamente nel 1949 i vari lacerti poterono tornare *in loco* a completare finalmente i riquadri delle pareti¹². Questa pietra miliare del restauro italiano portò agli onori della cronaca la figura di uno degli artisti più dotati dell'arte del Rinascimento laziale, Lorenzo da Viterbo, fino a quel momento conosciuto e apprezzato soltanto dalla storiografia artistica. Parallelamente all'attività di restauro, infatti, Brandi andava svolgendo ricerche e studi, che lo introdussero nel bel mezzo di un dibattito culturale e accademico che aveva già avuto modo di argomentare alcune tesi riguardo alla figura del pittore viterbese.

Le uniche notizie biografiche e storiche sull'artista vengono riferite da una sola fonte coeva, la *Cronaca di Viterbo* scritta da Niccolò della Tuccia. Questi, nei suoi resoconti redatti fino al 1476, annota una commissione per una cappella in Santa Maria della Verità a Viterbo allogata da uno «spettabile cittadino no-

minato Nardo Mazzatosta» a un pittore chiamato «mastro Lorenzo figliolo di Iacopo di Pietro Paulo di Viterbo». Dopo aver informato il lettore riguardo il tema della decorazione, il della

¹⁰ Inv. MM16947.

¹¹ AFDR, nr. f. AS1026/01, int. 5157, docc. 6357, 6358.

¹² C. BRANDI, in *VI mostra di restauri*, catalogo della mostra a cura di C. Brandi, Roma 1949, p. 19; BENTIVOGLIO, OTERI, *Tanti sottili filamenti...cit.*, p. 577.

Tuccia annota che nella scena dello *Sposalizio* molte figure di giovani astanti sono ritratti dal naturale. Inoltre, dichiara che tra questi personaggi

«detto mastro Lorenzo volse pingere me e cavarmi di naturale, e così fe'. Ove vederete uno omo antico d'età, d'anni settanta otto e mezzo o circa, vestito di pagonazzo, e col mantello adosso, e una berretta tonda in testa, e calze nere. E quello è fatto alla similitudine mia, fatta ai 26 d'aprile 1469»¹³.



Fig. 5. Pancrazio Jacovetti da Calvi, *Matrimonio mistico di santa Caterina con san Giovanni Battista*, 1477. Viterbo, Museo Civico.

¹³ N. DELLA TUCCIA, in I. CIAMPI, *Cronache e statuti della città di Viterbo*, Firenze 1872, p. 97.

Da questa precisa annotazione, e dalla conoscenza dell'unica opera pervenuta fino a quel momento dell'artista, la cappella Mazzatosta, prese le mosse una serie di studi critici che si proponevano da un lato di individuare ulteriori testimonianze della produzione di Lorenzo, e dall'altro di rintracciare le sue ascendenze stilistiche. Per questi motivi alla fine del terzo decennio dell'Ottocento Jean Baptiste Seroux d'Agincourt non escludeva che il pittore potesse essere allievo di Masaccio¹⁴, mentre Carl Friedrich von Rumohr giudicava Lorenzo influenzato dalla maniera fiorentina di Filippo Lippi, Alesso Baldovinetti e Benozzo Gozzoli, documentando, inoltre, lo stato di conservazione degli affreschi. Lo studioso ricordava come fosse presente un'infiltrazione d'acqua sul muro di destra della cappella con la scena della *Natività*, che rischiava di staccarsi e cadere¹⁵. Giovanni Rosini escludeva la possibilità che il pittore appartenesse all'orbita di Gentile da Fabriano e di Piero della Francesca, fantasticando su una possibile formazione di Lorenzo presso la bottega di Squarcione¹⁶. Giovanni Battista Cavalcaselle e Sir Joseph Archer Crowe consideravano il maestro un imitatore della maniera e delle invenzioni di Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca e Melozzo da Forlì, attribuendogli altre opere all'interno della stessa chiesa di Santa Maria della Verità, un'*Annunciata* e una *Madonna che*



Fig. 6. Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

allatta il Bambino ad affresco, e una tavola con lo *Sposalizio Mistico di Santa Caterina* (fig. 5). Infine, i due studiosi riconducevano alla mano di Lorenzo alcuni affreschi nella chiesa di

nessa all'orbita di Gentile da Fabriano e di Piero della Francesca, fantasticando su una possibile formazione di Lorenzo presso la bottega di Squarcione¹⁶. Giovanni Battista Cavalcaselle e Sir Joseph Archer Crowe consideravano il maestro un imitatore della maniera e delle invenzioni di Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca e Melozzo da Forlì, attribuendogli altre opere all'interno della stessa chiesa di Santa Maria della Verità, un'*Annunciata* e una *Madonna che*

¹⁴ J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI*, 6 voll., Prato 1827, IV, pp. 413-415, sp. 415.

¹⁵ C.F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Berlin 1827, II, pp. 175-176.

¹⁶ G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 8 voll., Pisa 1841, III, pp. 27-52, sp. 35-36.



Fig. 7. Confronto tratto da R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, 1926, p. 111.

San Francesco a Montefalco con *Storie di San Bernardino* e di *Sant'Antonio*¹⁷. Solamente alla fine degli anni ottanta dell'Ottocento Corrado Ricci affrontò l'argomento per la prima volta in maniera sistematica soffermandosi sul distico situato al di sotto della scena dello *Sposalizio* della cappella Mazzatosta (subito dopo le iniziali dell'artista e l'anno di esecuzione «L.V – MCCCCLXVIII») che recita «HACTENUS HAUD LUSTRIS OPUS ISTUD QUINQUE PERACTIS / CONDIDIT. OH QUANTI EST PICTOR UTRINQUE VIDE», poi tradotto come «il pittore non compiuto fino a questo punto i cinque lustri compose questo lavoro». Partendo da tale interpretazione ed essendo a conoscenza della data di esecuzione (1469), lo studioso riuscì agevolmente a risalire all'anno di nascita dell'artista, indicandolo, approssimativamente, nel 1444¹⁸. Sulla scorta delle precedenti argomentazioni, giudicava Benozzo Gozzoli l'artista più vicino a Lorenzo, e ricordava che il fiorentino nel 1453 era impegnato a Viterbo nella decorazione di un ciclo con le *Storie di santa Rosa* nella chiesa eponima. Lo studioso, inoltre, concordava nel riferire a Lorenzo la pala con il *Matrimonio mistico di*

¹⁷J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, 3 voll., London 1866, III, pp. 135-137. Gli affreschi di Montefalco sono stati attribuiti a Jacopo Vincioli; cfr. B. TOSCANO, *Jacopo Vincioli*, "Prospettiva", 1983-1984 (1985), 33/36, pp. 62-75; S. NESSI, *Jacopo di Vinciolo da Spoleto: un pittore sconosciuto rivelato dai documenti di archivio*, "Prospettiva", 1983-1984 (1985), 33/36, pp. 76-83.

¹⁸C. RICCI, *Lorenzo da Viterbo*, "Archivio storico dell'arte", I, 1888, pp. 26-34, 60-67, sp. 29.

santa Caterina (fig. 5)¹⁹. Il dibattito critico fu ulteriormente arricchito da Adolfo Venturi, che intravedeva per il pittore della Mazzatosta una probabile formazione in seno alla bottega di Piero della Francesca, contesto in cui, forse, era maturato l'incontro con Melozzo da Forlì. Lo studioso, inoltre, credeva di riconoscere la mano dell'artista in altre due opere: la *predella Kleinberger* (Philadelphia Museum of Art) e l'*Annunciazione Gardner* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) (fig. 6)²⁰.

La voce più autorevole, che aprì un nuovo capitolo tutt'oggi non ancora concluso, fu quella di Roberto Longhi. In un articolo del 1926, questi sosteneva che Lorenzo dovesse essersi formato a Viterbo, ribadendo l'ascendenza pierfrancescana e benozzesa rintracciabile nella sua opera²¹. Longhi, inoltre, avanzava una nuova proposta attributiva riguardante alcuni affreschi che decorano la cappella del palazzo Orsini di Tagliacozzo (L'Aquila), la cui datazione era stata stabilita giustamente con il termine *post quem* 1464, valutandoli come le primizie di Lorenzo (fig. 7), e criticando pertanto la proposta attributiva ad Andrea Delitio sostenuta da Margaret Jackson²². Un decisivo impulso agli studi fu la scoperta da parte di Carlo Grigioni di un rogito del 24 febbraio del 1462, redatto dal notaio romano Lorenzo De Festi, in cui «magistrum Laurentium de viterbio pictorem de Regione columne» acconsente al matrimonio di una nipote. Lo studioso affermava che questi non potesse che essere l'artista della cappella Mazzatosta; nel 1462 Lorenzo non poteva avere già acquisito il titolo di maestro avendo appena diciotto anni, pertanto ne anticipava la data di nascita intorno al 1437²³. Senza apportare ulteriori elementi di novità, Raimond van Marle nel 1934 riscontrava nell'arte di Lorenzo impressioni da opere di Andrea del Castagno²⁴.

In questo clima storico-critico si collocava l'intervento di restauro compiuto da Cesare Brandi, il quale riportava sulla scena, dopo un silenzio di circa dieci anni, la figura di Lorenzo. In relazione alla data di morte dell'artista, egli si dimostrava convinto che il silenzio della Tuccia nella sua *Cronaca* riguardo questo argomento portasse a fissarla a dopo il 1476. Cercando di rintracciare la mano del maestro in altri contesti, Brandi propose, seppur con riserva, una nuova attribuzione riferendo a Lorenzo alcuni affreschi nella cappella del Tabor e della Crocifissione nell'Isola Bisentina del Lago di Bolsena²⁵. Fu nel 1965 che Luigi Salerno

¹⁹ *Ivi*, pp. 64-67.

²⁰ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1913, VII-2, pp. 226-254, sp. 233-237, 247-254.

²¹ R. LONGHI, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, "Vita Artistica", I, 1926, pp. 109-114 (con lo pseudonimo Andrea Ronchi), ried. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, II-1 (1967), pp. 53-61, sp. 54, 58.

²² *Ivi*, p. 55; M.T. JACKSON, *Affreschi inediti a Tagliacozzo*, "L'Arte", XV, 1912, pp. 371-384.

²³ C. GRIGIONI, *Un documento romano sul pittore Lorenzo da Viterbo*, "L'Arte", XXXI, 1928, pp. 113-115, sp. 114-115.

²⁴ R. VAN MARLE, *The Developments of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938, XV (1934), pp. 305-315.

²⁵ BRANDI, *Mostra...cit.*, pp. 3-4. Gli affreschi delle due cappelle vengono generalmente attribuiti rispettivamente all'ambito di Jacopo Vincioli e a Benozzo Gozzoli: cfr. da ultimo G. DE SIMONE, *Per Lorenzo da Viterbo, dal palazzo Orsini di Tagliacozzo alla cappella Mazzatosta*, "Predella", 2011 (2012), 4, pp. 29-79, sp. 64-65 nota 63.

diede spunto per ulteriori studi e ricerche attribuendo a Lorenzo da Viterbo parte degli affreschi nella chiesa di San Biagio a Corchiano, nello specifico le figure di *San Giorgio e il drago*, l'*Annunciazione* e la *Madonna col Bambino*²⁶.

Insistendo sulle precedenti ipotesi, Italo Faldi citava un documento del 2 settembre 1471 che attestava Lorenzo ancora vivo a Viterbo fare da testimone per un atto del notaio Latino Latini²⁷, e individuava gli aiuti del pittore nella cappella in Santa Maria della Verità in alcuni personaggi dell'ambito locale; il Maestro di Corchiano, alias Pancrazio Jacovetti da Calvi²⁸, e il cosiddetto Maestro del Trittico di Chia²⁹. Successivamente Simonetta Valtieri ed Enzo Bentivoglio, oltre a indicare Beato Angelico come maestro di Lorenzo, ricordarono che per gli Statuti di Viterbo il maggiore di quattordici anni che esercitava un'arte e viveva separato dal padre poteva stare a giudizio senza alcuna assistenza, spiegando la ragione per cui il documento romano del 1462 nominasse *magister* un ragazzo di appena diciotto anni³⁰. La parola fine su questa importante problematica venne scritta nel 1977 da Anna Maria Corbo, la quale, recuperando nel protocollo del notaio *Petrus quondam Jacobelli de Caputgallis*, conservato nell'Archivio di Stato di Roma, un atto stipulato in data 23 maggio 1458 in cui compare un «Laurientus Anthonii pictor de Viterbio, regione Columne», concludeva che a Roma viveva nel rione Colonna un pittore omonimo del nostro artista al quale riferiva anche il documento del 1462³¹.

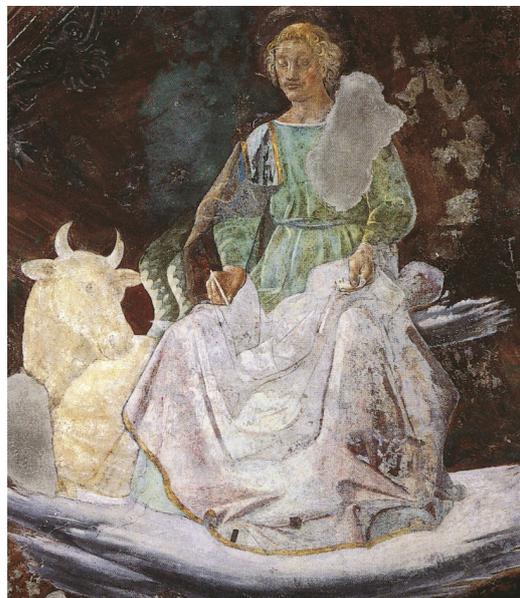


Fig. 8. Piero della Francesca, *San Luca*, Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, cappella d'Estouteville.

²⁶ L. SALERNO, in *L'arte nel viterbese, mostra dei restauri*, catalogo della mostra a cura di R. Pacini, Viterbo 1965, pp. 26-27. Tale campagna decorativa è stata correttamente riferita a Pancrazio Jacovetti da Calvi; cfr. da ultimo S. SANTOLINI, *I pittori del sacro. Pancrazio e Rinaldo Iacovetti da Calvi. Una famiglia di pittori umbri tra XV e XVI secolo*, Città di Castello 2001, pp. 45-57.

²⁷ C. PINZI, *Gli ospizi medioevali e l'ospedale grande di Viterbo*, Viterbo 1893, p. 130; G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della Chiesa*, 3 voll., Viterbo 1938, vol. II-1, p. 277.

²⁸ S. SANTOLINI, *Una nuova figura di artista umbro della fine del Quattrocento: Pancrazio Jacovetti da Calvi*, "Storia dell'Arte", 1995, 83, pp. 48-81.

²⁹ I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, pp. 30-32.

³⁰ S. VALTIERI, E. BENTIVOGLIO, *Le pitture di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta a Viterbo*, "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", XVII, 1973, pp. 87-104, sp. 89-90, 97; cfr. SIGNORELLI, *Viterbo...cit.*, p. 277.

³¹ A.M. CORBO, *Chiese e artisti viterbesi nella prima metà del XV secolo*, "Commentari", s. II, XXVIII, 1977, pp. 162-171, sp. 165. Al principio degli anni ottanta del secolo scorso Claudio Strinati affermava che lo stile di Lorenzo si era generato nell'ambiente mantegnaresco e urbinato, ipotizzando, inoltre, la conoscenza diretta degli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara: C. STRINATI, *Lorenzo da Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra di Viterbo a cura di R. Cannatà, C. Strinati, Roma 1983, pp. 179-201, sp. 180-183, 190-194.

Antonio Pinelli, in due differenti contributi, del 1984 e del 1987, avanzava dapprima una nuova lettura del distico al di sotto dello *Sposalizio*, affermando che questo avrebbe potuto riferirsi al committente, a cui il verbo *condidit* sembra forse meglio concordarsi³². Per quanto riguarda le influenze presenti nello stile del maestro, venivano identificate nell'arte di Antonio da Viterbo, nei perduti affreschi in Santa Rosa di Benozzo Gozzoli, nel ciclo di Beato Angelico nella cappella Niccolina in Vaticano e nelle opere romane di Piero della Francesca, andate in massima parte perdute. Infine, lo studioso non scartava l'ipotesi di una partecipazione di Lorenzo alla decorazione della cappella del Cardinal Bessarione ai Santi Apostoli a Roma, al fianco di Antoniazio Romano³³. In occasione di un ulteriore intervento di restauro, nel 1994 Anna Coliva poneva l'attenzione su rapporti inediti con Giovanni di Francesco e con il Maestro dell'Annunciazione Gardner, alias Piermatteo d'Amelia³⁴, ridimensionando l'influenza dell'ambiente ferrarese³⁵. Per di più, la studiosa, notando una corrispondenza di disegno tra le figure di *san Luca* (fig. 8) nella volta della cappella d'Estouteville in Santa Maria Maggiore a Roma, riferita a Piero della Francesca da Longhi³⁶, e nella volta Mazzatosta, ipotizzava che Lorenzo avesse utilizzato a Viterbo il medesimo cartone. Tuttavia, tale tesi, veniva confutata dalla stessa Coliva, a causa delle discordanze cronologiche tra le due imprese; la studiosa accoglieva, invece, l'ipotesi di Pinelli circa un coinvolgimento del pittore viterbese nella decorazione della cappella del Cardinal Bessarione ai SS. Apostoli³⁷. Nel 2009 Stefano Petrocchi, si soffermava su una lettera datata 17 agosto 1473 nella quale il cardinale Jacopo Ammannati Piccolomini scrive da Siena a Lorenzo il Magnifico raccomandandogli «uno maestro Lorenzo da Viterbo» che era stato già in parte pagato per «certi fregi, i quali havemo facti fare chosti»³⁸. Petrocchi riteneva che il pittore in questione fosse proprio Lorenzo da Viterbo, e che questi avesse decorato la villa senese del cardinale. Lo studioso, inoltre, pubblicava un affresco raffigurante una *Madonna in trono* in Santa Maria dei Forcassi a Vetralla, con un'attribuzione a Lorenzo che lo avrebbe realizzato durante il viaggio di ritorno da Roma a Viterbo, prima dell'impresa Mazzatosta. Ad ogni modo escludeva la partecipazione del viterbese nelle imprese romane in Santa Maria Maggiore e ai Santi Apostoli, confermando viceversa

³² A. PINELLI, *Un affresco di Lorenzo da Viterbo a Cerveteri*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 voll., a cura di M. Natale, Milano 1984, II, pp. 189-195, sp. 194.

³³ *Ibidem*; ID., *La pittura a Roma e nel Lazio nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano 1987, II, pp. 414-436, sp. 425-426.

³⁴ F. ZERI, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXVIII, 1953, pp. 125-139, 233-249.

³⁵ A. COLIVA, *Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, Firenze 1994, pp. 95-121, sp. 96-110.

³⁶ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Roma 1927, ried. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, III, 1963, pp. 52-53. Attribuito a Lorenzo da Viterbo da G. GALASSI, *Appunti sulla scuola pittorica romana del '400*, "L'Arte", XVI, 1913, pp. 107-112; E. LAVAGNINO, V. MOSCHINI, *Santa Maria Maggiore*, Roma 1924, p. 94; P. DE VECCHI, *L'opera completa di Piero della Francesca*, Milano 1967, pp. 90-91.

³⁷ COLIVA, *Lorenzo...cit.*, pp. 110-111, 117-119.

³⁸ J. AMMANNATI PICCOLOMINI, *Lettere (1444-1479)*, a cura di P. Cherubini, 3 voll., Roma 1997, III, p. 1743.



Fig. 9. Lorenzo da Viterbo, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Michele Arcangelo e Pietro*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

l'influenza che queste dovevano aver avuto sull'elaborazione del suo stile³⁹.

Tornando nuovamente ad occuparsi del pittore viterbese nel 2010, Pinelli ribadiva le sue opinioni circa le fonti figurative che avevano formato il vocabolario formale dell'artista. Ma di più, correggeva la sua precedente lettura del distico sotto lo *Sposalizio* Mazzatosta, affer-

³⁹ S. PETROCCHI, *Artisti viterbesi del Quattrocento a Roma: da Antonio a Lorenzo da Viterbo*, "Studi romani", LV, 2007 (2009), pp. 355-380, sp. 368-369, 377, 380.

mando che il verbo *condidit* dovesse necessariamente riferirsi a Lorenzo in quanto «nel verso precedente si loda l'*artifex*, in quello seguente il *pictor*». Quanto all'attribuzione avanzata da Petrocchi, lo studioso dichiarava di non poterla sottoscrivere senza accompagnarla da un punto di interrogazione⁴⁰. Da ultimo Gerardo de Simone avanzava l'ipotesi di un viaggio, compiuto da Lorenzo verso la metà degli anni sessanta del Quattrocento, in Toscana tra Arezzo, Firenze e Siena. Negli affreschi Mazzatosta riscontrava, oltre ai precedenti riferimenti, precisi rimandi ad opere di Andrea del Castagno, Maso Finiguerra e Antonio del Pollaiuolo. Riguardo le ipotesi di una presunta ascendenza padana mantegnesca e ferrarese, de Simone spiegava come questa dovesse individuarsi nella conoscenza dell'arte di Donatello. Altrettanto importante per lo studioso è la lettera del 1473 del cardinale Ammannati Piccolomini al Magnifico, che non solo permetteva di escludere che la morte fosse avvenuta nel 1472, ma soprattutto dimostrava la presenza di Lorenzo in Toscana⁴¹. Nel 2013 in un nuovo contributo sull'analisi degli affreschi Mazzatosta, de Simone sottolineava nella scena dello *Sposalizio* un ulteriore significato politico di concordia civica legato alla storia della città di Viterbo. Inoltre, lo studioso si soffermava sulla descrizione di alcuni monocromi presenti nelle cornici che inquadrano le scene narrative, rintracciandovi rapporti con opere di Pollaiuolo e Finiguerra⁴².



Fig. 10. Liberale da Verona, *Salvatore benedicente e santi*. Viterbo, Cattedrale di San Lorenzo.

⁴⁰ A. PINELLI, *Lorenzo da Viterbo*, in *Renovatio Urbis. Artisti alla corte di papi e cardinali (1420-1503)*, dispense del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2010/2011, s.p.

⁴¹ DE SIMONE, *Per Lorenzo...*cit., pp. 44-55.

⁴² ID., *Ercole e i leoni. Marginalia iconografici nella cappella Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo*, in *Arte e Politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. de Simone, T. Montanari, et al., Firenze 2013, pp. 26-32.



Fig. 11. Lorenzo da Viterbo, *Madonna col Bambino e santi*. Cerveteri, Chiesa di Sant'Antonio Abate.

Tornando nuovamente ad occuparsi di Lorenzo, un paio di anni più tardi de Simone (2015) confermava le opinioni espresse in precedenza, individuando come ulteriore modello per la decorazione Mazzatosta gli affreschi trecenteschi con Storie della Vergine di Lippo Vanni nell'eremo agostiniano di San Leonardo al Lago presso Siena⁴³.

Data spartiacque nella vicenda storico-critica sul pittore viterbese è tuttavia il 1953: quell'anno, infatti, Federico Zeri rendeva nota la scoperta di una pala d'altare firmata e datata da Lorenzo da Viterbo⁴⁴. Il dipinto, raffigurante una *Madonna in trono col Bambino tra san Pietro e san Michele Arcangelo* (fig. 9), si trovava a Cerveteri nella chiesa di Santa Maria Maggiore, confusa da Zeri con San Michele Arcangelo. In alto nella cimasa del trono della Vergine è presente la firma in capitali latine del pittore: «+ LAURENTIUS IACOBI DE VITERBIO 147II»⁴⁵. Analizzando la tavola, Zeri si accorse che alcune parti erano rimaste ad uno stato di abbozzo, e che l'altissima qualità pittorica riscontrata in alcuni particolari non era visibile in altri brani dell'opera. Tutto questo faceva pensare che il dipinto, lasciato a metà da Lorenzo, fosse stato completato da un allievo che non seppe far fronte alle zone da ultimare. Zeri si

⁴³ G. DE SIMONE, *The Use of Trecento Sources in Antoniazio Romano and Lorenzo da Viterbo*, "Predella", 2014 (2015), 9, pp. 99-113, sp. 104-106.

⁴⁴ F. ZERI, *Una pala d'altare di Lorenzo da Viterbo*, "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXVIII, 1953, pp. 38-44, ried. *Giorno per giorno nella pittura*, 5 voll., Torino 1998, V, pp. 265-268.

⁴⁵ *Ivi*, p. 265.

interrogava sulla ragione di questa interruzione, cercando di rintracciarla nella croce posizionata prima della firma del pittore «a significare [...] che si tratta di un'opera in un certo senso postuma, perché interrotta a metà dalla sua morte, sopraggiunta improvvisamente quando soltanto le parti principali erano state finite». Secondo lo studioso, la *Cronaca* della Tuccia non fa menzione della morte dell'artista in quanto avvenuta a Cerveteri, e quindi in una zona lontana da Viterbo⁴⁶. Sul piano formale Zeri sottolineava per la prima volta elementi mantegneschi e ferraresi, e ne indicava come causa scatenante, la presenza della pala licenziata da Liberale da Verona per il Duomo di San Lorenzo a Viterbo con il *Redentore benedicente e quattro Santi* (fig. 10)⁴⁷. Tale influenza venne successivamente riportata da Faldi, mentre fu rifiutata da Valtieri e Bentivoglio che ricordarono come l'opera in questione arrivò in città solamente dopo l'operato di Lorenzo, tra il 1472 e il 1481, grazie al vescovo Francesco Maria Settala⁴⁸. Pinelli nel 1984 rendeva nota una lettura inedita di Luisa Mortari che interpretava la croce posta prima della firma come indizio di una presunta condizione sacerdotale di Lorenzo⁴⁹. Tornando ancora sull'argomento, pochi anni più tardi, lo studioso nel riscontrare modelli squarcioneschi e più in generale padano-mantegneschi, confermava l'influenza della sopraddeffta fonte stilistica⁵⁰. Mentre in un ulteriore intervento contestava che la croce potesse essere simbolo della prematura scomparsa del pittore, visto che nel 1473 l'artista era stato raccomandato al Magnifico dal cardinal Ammannati Piccolomini. Per di più se Lorenzo fosse morto nel 1472, Niccolò della Tuccia avrebbe sicuramente ricordato l'evento nelle pagine della sua *Cronaca*⁵¹.

Ulteriore punto di svolta nella ricerca di opere autografe dell'artista nel territorio laziale, è stato il ritrovamento di un affresco compiuto da Pinelli negli anni settanta del Novecento, ma reso noto solamente un decennio più tardi. Tale frammento posto nella controfacciata della chiesa di Sant'Antonio Abate a Cerveteri raffigurava una *Madonna con Bambino* di mano di Lorenzo da Viterbo, parte di una precedente decorazione risparmiata da una ridipintura a finto travertino messa in opera in epoche successive. L'attribuzione veniva sostanziata dallo studioso confrontando le figure affrescate con quelle dipinte nella pala di Cerveteri; le contingenze erano talmente evidenti da portare Pinelli a dichiarare che l'affresco doveva essere stato realizzato negli stessi giorni di quest'ultima. Durante una campagna di restauro, vennero riportate alla luce sotto le ridipinture due figure che andavano a formare una sorta di trittico affrescato con la *Madonna col Bambino tra due santi* (fig. 11)⁵². Con questa scoperta lo studio-

⁴⁶ *Ivi*, pp. 266-267. Zeri rifiutava le attribuzioni avanzate da Brandi riguardo agli affreschi dell'Isola Bisentina (p. 267 nota 3).

⁴⁷ Erroneamente attribuita dallo studioso a Girolamo da Cremona, cfr. F. ZERI, *Una pala d'altare di Gerolamo da Cremona*, "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXV, 1950, pp. 35-42; *Id.*, *Una pala...*cit., p. 268.

⁴⁸ VALTIERI, BENTIVOGLIO, *Le pitture...*cit., pp. 96-99.

⁴⁹ PINELLI, *Un affresco...*cit., pp. 193, 195 nota 8.

⁵⁰ *Id.*, *La pittura...*cit., pp. 426-427.

⁵¹ *Id.*, *Lorenzo...*cit., s.p.

⁵² *Id.*, *Un affresco...*cit., pp. 189, 192-193.

so ha aggiunto un'importante opera all'altrimenti esiguo catalogo del pittore.

Questione ancora oggi aperta e dibattuta, e destinata a rimanere tale per molto tempo in assenza di argomentazioni decisive e inequivocabili, è l'attribuzione a Lorenzo della decorazione ad affresco in palazzo Orsini a Tagliacozzo. Infatti, riprendendo l'idea di Longhi, sia Maria Pia Fina nel 2004 che de Simone nel 2012 hanno con forza riaffermato l'autografia non solo della cappella decorata con *Storie di Cristo* ma anche dell'attigua loggia con gli *Uomini illustri*⁵³. La prova regina della presenza del pittore viterbese a Tagliacozzo, secondo de Simone, sarebbe da rintracciare in un monogramma, formato da più lettere sovrapposte, dipinto sul fusto di ogni finta colonna del loggiato, già notato da Margaret Jackson, che lo interpretava come monogramma di Napoleone e Roberto Orsini⁵⁴. Per la studiosa i caratteri formerebbero il nome LAURENTIUS, rivelando così l'autografia certa del ciclo⁵⁵.

In conclusione, appare evidente come, nel corso degli ultimi sessant'anni, l'attenzione degli studi si sia focalizzata su un numero davvero ampio di possibili influenze provenienti dai più svariati ambiti artistici, lontani anche geograficamente tra loro. Una tale diversità di posizioni critiche che se da un lato ha preso le mosse dal lodevole proposito di fare chiarezza sulla formazione del pittore, dall'altro ha ingenerato molta confusione aumentando, paradossalmente, le problematiche relative alla figura di Lorenzo. Resta il fatto che, come detto, al maestro sono, ad oggi, riconosciute unanimemente soltanto tre opere: il suo *opus magnum* nella cappella Mazzatosta, l'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino tra due santi* a Cerveteri e la tavola con la *Madonna col Bambino tra san Pietro e san Michele Arcangelo*, ora conservata nella Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini a Roma. Parimenti scarna è la rassegna documentaria riconducibile con certezza al pittore, ridotta soltanto all'annotazione presente nei resoconti del della Tuccia (1469) e all'atto notarile viterbese (2 settembre 1471) ricordato negli studi di Faldi.

Un approfondimento a parte merita l'opera di Pancrazio Jacovetti da Calvi conservata oggi nel Museo Civico di Viterbo raffigurante il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. 5). La tavola, esposta alla recente mostra di Antoniazio Romano in Palazzo Barberini a Roma, era stata attribuita a Lorenzo da Viterbo nel 1866 da Crowe e Cavalcaselle. Dal contratto datato 30 novembre 1477 si apprende che la corporazione di cittadini corsi di Viterbo allogava a Pancrazio una tavola da collocare sull'altare della loro cappella dedicata a santa Caterina d'Alessandria nella chiesa di Santa Maria della Verità. La pala doveva rappresentare il matrimonio mistico della titolare e, sull'altro lato, un giovane probabilmente oggetto di un miracolo, il tutto decorato con oro e azzurro oltremare e con le storie della santa nella predella. L'aspetto dell'opera non corrisponde a quello descritto nel contratto: al posto del fanciullo è presente san Giovanni Battista, mentre lo sfondo, decorato con un paesaggio, è animato dalla pre-

⁵³ M.P. FINA, *Il palazzo Orsini di Tagliacozzo e la sua decorazione*, Avezzano 2004, pp. 48-73; DE SIMONE, *Per Lorenzo...*cit., pp. 33-41.

⁵⁴ JACKSON, *Affreschi...*cit., p. 383.

⁵⁵ DE SIMONE, *Per Lorenzo...*cit., pp. 38-41, 66-67 nota 76.

senza di cherubini e angeli⁵⁶. Nel 1920 Andrea Scriattoli sosteneva, grazie a delle indagini fotografiche, che l'opera sarebbe stata realizzata su una pittura preesistente, portando Sandro Santolini nel 2001 ad ipotizzare che Pancrazio avesse modificato il lavoro in un secondo momento⁵⁷. Gli incarnati dolci dei volti, i colori tenui, il modellato tenero e aggraziato, i panneggi ampi e morbidi della Vergine e delle figure di destra, non si riscontrano nel San Giovanni Battista, caratterizzato da un modellato tagliente, quasi legnoso, lo sguardo vivo e i capelli disposti a ciocche indagate e definite. Il panneggio, costruito con un sapiente gioco di masse aderenti e pieghe che contribuiscono a scolpire le membra del corpo, sembra avere un precedente davvero molto simile in alcune soluzioni presenti negli affreschi Mazzatosta e nella pala Barberini. L'ipotesi che la tavola sia stata ridipinta in un secondo momento, forse perché il risultato non piacque ai committenti, oppure che il progetto sia stato modificato in corso d'opera, ha indotto Pinelli di ipotizzare che proprio la figura del Battista sia un saggio dell'arte di Lorenzo da Viterbo nel suo momento più alto, al culmine della maturità pittorica e del suo aggiornamento artistico⁵⁸. Questa ipotesi, se confermata, porterebbe ad escludere la congettura di Zeri riguardo alla morte del pittore nel 1472, e contribuirebbe a sostanziare le argomentazioni intorno al silenzio di Niccolò della Tuccia, probante per una postdatazione di tale evento dopo il 1476⁵⁹.

⁵⁶ S. PETROCCHI, in *Antoniazio Romano. Pictor Urbis 1435-1440/1508*, catalogo della mostra di Roma a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Cinisello Balsamo 2013, p. 156, cat. 41.

⁵⁷ A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915, ried. Viterbo 1988, p. 360; S. SANTOLINI, *I pittori...cit.*, p. 73 nota 144.

⁵⁸ Comunicazione orale, febbraio 2014.

⁵⁹ BRANDI, *Mostra...cit.*, p. 3; PINELLI, *Un affresco...cit.*, p. 195 nota 8.