

Martina Corgnati, Alessandro Leri, *L'oratorio di Sant'Andrea in Casanova: i recenti ritrovamenti pittorici e documentari. Osservazioni preliminari*

Sinossi

*Il piccolo oratorio di Sant'Andrea in Casanova (Como), costruito nell'XI secolo e varie volte rimaneggiato in fasi successive, conserva un interessante ciclo di affreschi, che era noto soltanto in minima parte prima dell'avvio di una campagna di restauro ancora in corso. Le immagini portate alla luce finora attestano una decorazione ambiziosa e di carattere piuttosto aulico, che comprende una teoria di sante clipeate e scene narrative, riferite in prevalenza a figure femminili. Il presente contributo ne propone una lettura preliminare, in attesa del completamento dei restauri, suffragata dall'analisi delle visite pastorali e di altri documenti inediti.*

Summary

*The small oratory of Sant'Andrea in Casanova (Como), built in the eleventh century and remodelled several times in successive phases, preserves an interesting cycle of frescoes that was only partially known before the start of an ongoing restoration campaign. The images brought to light so far attest to an ambitious decoration of a rather aulic nature, comprising a theory of saints, portrayed within clipeo frames, and some narrative scenes, mainly referring to female figures. This contribution proposes a preliminary reading of the frescoes, pending the completion of restoration, supported by the analysis of pastoral visits and other unpublished documents.*

Carolina Trupiano Kowalczyk, *Jacometto Veneziano ante Vittore Carpaccio. Affinità tecnico-stilistiche e nessi critici*

Sinossi

*Lo studio prende avvio da una ricostruzione dell'opera di Jacometto Veneziano (1435 circa - ante 1497), con l'obiettivo di chiarire alcune questioni irrisolte legate alla figura di questo poliedrico artista del Quattrocento veneziano. Nonostante sia ampiamente menzionato dalle fonti coeve – in qualità di ritrattista del patriziato, autore di opere su tavola e su carta «de chiaro et scuro dacquarella negra», nonché miniatore di libri «inminiati sottilissimamente et perfettamente» – Jacometto rimane un artista sfuggente, cui non è stata finora attribuita con certezza alcuna opera grafica, né sono stati stabiliti validi collegamenti critici.*

*Nel corso del Novecento e anche più recentemente, gli sono stati attribuiti vari dipinti su tavola, tutti ritratti a mezzo busto, caratterizzati da superfici levigate e da un marcato realismo espressivo, elementi che suggeriscono un'influenza diretta dell'insegnamento di Antonello da Messina (1430 circa - 1479). Tuttavia, fu Michelangelo Muraro a proporre un legame con Vittore Carpaccio (1460/1465 - 1525/1526) come suo allievo, sulla base della comune resa volumetrica delle forme – sintetiche e modellate dalla luce – e della precisa rappresentazione della realtà, nonché della resa miniaturistica dei paesaggi, evidente nel verso del Dittico Contarini (New York, Metropolitan Museum) e nel Ritratto di Giulio Mellini (Parigi, Louvre). Tali caratteristiche si ritrovano anche nella celebre Caccia agli aironi, conservata al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, la cui originaria connessione con le Cortigiane del Museo Correr di Venezia fu suggerita per la prima volta da Carlo Ludovico Ragghianti, figura centrale in una delle più rilevanti scoperte attributive del Novecento.*

*Lo studio propone infine l'attribuzione a Jacometto del disegno su carta azzurra Ritratto di dama veneziana di tre quarti, mettendo in luce affinità tecniche e stilistiche con l'opera grafica di Carpaccio. Il confronto tra i profili essenziali, tracciati con pietra nera, e le lumeggiature a biacca*

– che conferiscono un effetto chiaroscurale vibrante – rivela, accanto a significative consonanze, anche un'evoluzione in direzione di maggiore eloquenza e modernità, che segnala uno scarto temporale di circa vent'anni rispetto alle opere del maestro.

## Summary

*This study begins with a reconstruction of the oeuvre of Jacometto Veneziano (about 1435 – before 1497), with the aim of shedding light on unresolved issues surrounding this multifaceted artist of the Venetian Quattrocento. Although extensively mentioned in contemporary sources—as a portraitist of the patriciate, a painter of works on panel and paper «de chiaro et scuro dacquarella negra», and a book illuminator «inminiati sottilissimamente et perfettamente»—Jacometto remains an elusive figure. No drawings have yet been convincingly attributed to him, nor have any solid critical connections been established.*

*Throughout the twentieth century and more recently, several panel paintings have been attributed to him, all depicting bust-length portraits characterized by highly polished surfaces and pronounced expressive realism—features that point unmistakably to the influence of Antonello da Messina (about 1430–1479). However, it was Michelangelo Muraro who linked Jacometto to Vittore Carpaccio (1460/1465–1525/1526) as his pupil, a connection based on their shared volumetric rendering of forms—synthetic and shaped by light—as well as their precise representation of reality and the miniature-like depiction of landscapes. These qualities are evident on the reverse of the Contarini Diptych (New York, Metropolitan Museum) and the Portrait of Giulio Mellini (Paris, Louvre). Such elements are also present in the celebrated Hunting Herons, now at the J. Paul Getty Museum in Los Angeles. The latter's original connection to the Courtesans of the Museo Correr in Venice was first proposed by Carlo Ludovico Ragghianti, whose contribution proved pivotal to one of the most significant attributional discoveries of the twentieth century.*

*Finally, this study proposes the attribution to Jacometto of the drawing on blue paper Portrait of a Venetian Lady in Three-Quarter View, underscoring its technical and stylistic affinities with Carpaccio's graphic work. The comparison between the essential profiles outlined in black chalk and the white highlights that create a vibrant chiaroscuro effect reveals, alongside notable similarities, a development toward greater eloquence and modernity, suggesting a temporal gap of approximately two decades from the work of his predecessor.*

Francesca Funis, *La chiesa romanica di San Pier Scheraggio nei progetti dei Medici*

## Sinossi

*Documenti inediti relativi a un contenzioso sull'antica chiesa romanica fiorentina di San Pier Scheraggio offrono nuove prospettive sulla strategia adottata dal duca Cosimo I de' Medici per trasformarla in una chiesa palatina.*

*A tal fine Cosimo adotta una strategia a lungo termine, basata sul progressivo snaturamento dell'edificio sacro, facendolo usare come sedime di cantiere. La chiesa romanica non serve soltanto per il cantiere degli Uffizi, ma è usata anche, dal 1542 al 1546, per molti altri cantieri aperti in città, come per i fuochi d'artificio in piazza della Signoria, per la Loggia del Mercato Nuovo, per sollevare le travi dei soffitti dell'adiacente Palazzo Ducale, attestando che la chiesa fungeva anche da montacarichi, oltre che da sedime del cantiere.*

*Il progetto di Cosimo prevedeva la completa trasformazione della chiesa, ma certamente non la sua demolizione. Recentemente è stata posta l'attenzione sull'interesse che le costruzioni del romanico fiorentino suscitavano presso la corte di Cosimo, e nelle quali lo stesso Giorgio Vasari vedeva elementi di continuità fra il mondo antico e il Rinascimento. Il carteggio che raccoglie le istanze dei*

*parrocchiani all'arcivescovo fiorentino attesta che anche altri motivi ostacolano la ricostruzione dell'antica basilica romanica. Infatti, nel primo decennio del cantiere degli Uffizi (1559-1568), al di là della cospicua mole edilizia della chiesa, ragioni giuridiche e di opportunità politica si opponevano alla sua ricostruzione. In primo luogo, essendo parrocchia, la chiesa apparteneva alla comunità parrocchiale, non allo Stato né al duca, e non poteva pertanto essere espropriata senza l'autorizzazione della massima autorità ecclesiastica.*

*Inoltre, sebbene fosse lecito l'uso improprio della chiesa parrocchiale come base operativa di cantiere, tuttavia le tombe presenti nel chiostro e nel pavimento della chiesa dovevano restare accessibili alla devozione che i parrocchiani riservavano alle sepolture dei propri avi.*

## Summary

*Unpublished documents concerning a dispute over the ancient Florentine Romanesque church of San Pier Scheraggio shed light on the strategy implemented by Duke Cosimo I de' Medici to transform it into a palatine church. To this end, Cosimo adopted a long-term strategy based on the gradual distortion of the sacred building by having it used as a building site. The Romanesque church was not only used for the Uffizi building site but also, from 1542 to 1546, was used by many other building sites in the city, such as for the fireworks in Piazza della Signoria, for the Loggia del Mercato Nuovo, and to raise the ceiling beams of the adjacent Palazzo Ducale, proving that the church also served as a goods lift as well as building site.*

*Cosimo's project envisaged the complete transformation of the church but certainly not its demolition. Recently, attention has been drawn to the interest that the Florentine Romanesque buildings aroused at Cosimo's court and in which Giorgio Vasari himself saw elements of continuity between the ancient world and the Renaissance. The new documentation collecting the parishioners' petitions to the Florentine archbishop attests that other reasons also hindered the reconstruction of the ancient Romanesque basilica. Indeed, in the first decade of the Uffizi building site (1559-1568), beyond the church's conspicuous size, legal reasons and political expediency opposed its reconstruction. Firstly, as a parish, the church belonged to the parish community, not to the state or the duke, and therefore could not be expropriated without the authorisation of the highest ecclesiastical authority. Furthermore, although it was permissible to use the parish church as a building site, the tombs in the cloister and floor of the church had to remain accessible for the devotion that the parishioners owed to the burials of their ancestors.*

Simona Vergassola, *Il riscoperto disegno preparatorio del Giudizio Universale di Ercole Ramazzani e alcuni confronti con la pianta di Arcevia dell'Historiarum libri duo di Pietro Ridolfi*

## Sinossi

*Il saggio intende presentare e attribuire a Ercole Ramazzani un inedito disegno del Giudizio Universale, preparatorio per il suo grande dipinto conservato oggi nella collegiata di San Medardo, ad Arcevia. Questo fu commissionato al pittore dalla Compagnia della Morte per il proprio oratorio, che faceva parte del convento di Sant'Agostino, ed è visibile in alcune versioni della Pianta panoramica di Roccacontrada, eseguita per Angelo Rocca. Il foglio documenta che il Giudizio doveva essere realizzato ad affresco nella controfacciata, ma fu invece eseguito su tela, probabilmente per le cattive condizioni di salute del pittore. Sono evidenti le alte capacità grafiche raggiunte in questa sua ultima, ricca e complessa composizione, ispirata dal lavoro di Michelangelo nella Cappella Sistina. Il disegno va ad arricchire l'esiguo catalogo grafico di Ramazzani, e si offre al confronto con il disegno della mappa di Arcevia dell'Historiarum libri duo di Pietro Ridolfi, mostrando comuni*

*caratteristiche stilistiche che, insieme con altri elementi qui analizzati, ne supportano l'attribuzione a Ramazzani.*

#### Summary

*The anonymous drawing of the Last Judgement, here presented and attributed to Ercole Ramazzani, was in preparation for the large painting today preserved in the collegiata di San Medardo in Arcevia. It was commissioned by the Fraternal Order of Death for its oratory, which was part of the Convent of Saint Augustine, visible in some versions of the Pianta panoramica di Roccacontrada executed for Angelo Rocca. This drawing documents the commission of a fresco to be realized on the counterfaçade, with the final work executed on canvas probably due to the artist's poor health. It highlights the elevated drawing skill he achieved in this final rich and complex composition, inspired by Michelangelo's work in the Sistine Chapel. The sheet enriches his limited graphic catalogue, and its comparison to the map of Arcevia in Pietro Ridolfi's Historiarum libri duo shows common stylistic features that, alongside other examined elements, support its attribution to Ramazzani.*

Paola Betti, *Ancora su Giovanni Coli e Filippo Gherardi*

#### Sinossi

*Il testo presenta alcune novità sull'attività svolta tra la città natale, Roma e Venezia dai due pittori lucchesi Giovanni Coli (1636-1681) e Filippo Gherardi (1643-1704), offrendo alla conoscenza del pubblico precisazioni documentarie desunte dalle carte d'archivio, ma anche opere finora inedite, oppure pubblicate con un'erronea paternità. Prevalgono, tra queste, alcune tele già conservate nella collezione formata dal cardinale Orazio Filippo Spada e i lavori eseguiti dal solo Gherardi in seguito alla scomparsa del suo fedele collaboratore e amico Giovanni, avvenuta nel 1681 mentre i due erano impegnati nell'affrescatura del catino absidale della cattedrale di Lucca.*

#### Summary

*The text presents new information about the activity carried out by the two Lucchese painters Giovanni Coli (1636–1681) and Filippo Gherardi (1643–1704) between their hometown, Rome and Venice, offering the public documentary evidence deduced from archival papers as well as works hitherto unpublished or published with erroneous authorship. Predominant among these are some paintings once part of the Cardinal Orazio Filippo Spada's collection, and the works carried out by Gherardi alone following the death of his faithful collaborator and friend Giovanni, which occurred in 1681 while the two were engaged in the frescoing of the apse of the cathedral of Lucca.*

Mattia Ciani, *Osservazioni su alcune fonti figurative di Giovanni Camillo Sagrestani*

#### Sinossi

*L'articolo prende in esame la sopravvivenza di puntuali fonti figurative cinque e seicentesche in alcune opere di Giovanni Camillo Sagrestani, artista eclettico e dal linguaggio impregnato di forestierismi, criticato da alcuni contemporanei di essere 'ammanierato', oltre che su posizioni antidogmatiche. Si ricorda dunque il fondamentale apporto della pittura veneta conosciuta durante i viaggi di formazione, del Veronese, di Sebastiano Ricci e di Luca Giordano, talvolta citato fedelmente nel recupero di sigle evidentemente di successo, nonché ammirato per la nota velocità*

*esecutiva e di invenzione. Con particolare attenzione si affronta quindi il caso degli affreschi eseguiti per i Tempi, nel palazzo fiorentino e nella villa suburbana del Galluzzo; qui, infatti, si delineano al meglio i contributi di situazioni artistiche contemporanee e la dipendenza, sottolineata dal Gabburri, dalle stampe da opere di Vouet, la cui effettiva circolazione in città è già stata oggetto di approfondimenti.*

#### Summary

*The article examines the survival of figurative sources from the sixteenth and seventeenth centuries in certain works by Giovanni Camillo Sagrestani, an eclectic artist whose language is marked by the presence of foreignisms, and who was therefore criticised by some contemporaries for being ammanierato (affected) and for adopting anti-dogmatic positions. The fundamental contribution of Venetian painting, which he encountered during his formative travels, namely that of Veronese, Sebastiano Ricci and Luca Giordano, is recalled: this is evidenced by the fact that these artists were sometimes faithfully cited, by means of evidently successful motifs, and admired for their well-known speed of execution and invention. The article pays particular attention to the case of the frescoes painted for the Tempi family, in the Florentine palace and in the suburban villa of Galluzzo, where the contributions of contemporary artistic situations and their dependence on the prints of works by Vouet, stressed by Gabburri and whose actual circulation in the city has already been the subject of accurate studies, are described in detail.*

Beatrice Lampariello, Anna Saviano, «Così a volte guardo con occhio archeologico le città moderne». *L'insula nella ricerca di Aldo Rossi (1968-1977)*

#### Sinossi

*L'archeologia ha da sempre nutrito l'immaginario degli architetti, influenzando sulle loro riflessioni e i loro progetti. Nella seconda metà del Novecento essa diventa il riferimento fondamentale per l'avanzamento e la precisazione di una nuova teoria dell'architettura della città. Le scoperte di Guido Calza sul tipo dell'insula a Ostia e gli studi a esso dedicato diventano lo spunto per Aldo Rossi per la redazione di un progetto editoriale rimasto sino a oggi inedito. Condotta tra il 1968 e il 1970 a partire dalla scoperta della persistenza dell'insula nella storia urbana, lo studio approfondisce e chiarisce concetti e intuizioni relativi all'architettura della città. Attraverso documenti d'archivio, annotazioni e disegni mai considerati prima, questo articolo fa luce sulla definizione del tipo nell'opera di Rossi tra la fine degli anni Sessanta e la metà dei Settanta, ne illustra le varie denominazioni per precisarne forma e significato, infine ne rivela il ruolo di «fatto razionale» in grado di conciliare esigenze individuali e collettive. Alla luce dello studio sul tipo, l'insula è elevata da Rossi a «guscio» di vite di persone e «capanna» primeva e primitiva del piano della città.*

#### Summary

*Archaeology has always fuelled the imagination of architects, shaping their reflections and projects. In the second half of the twentieth century, it became a fundamental reference for developing and refining a new theory of the architecture of the city. Guido Calza's discoveries regarding the insula in Ostia, together with the studies dedicated to it, served as the starting point for Aldo Rossi to conceive an editorial project, conducted between 1968 and 1970, that remains unpublished to this day. Stemming from the discovery of the insula's persistence in urban history, Rossi's study explores and clarifies concepts and intuitions related to the architecture of the city. Through archival documents, notes, and drawings that have never been previously examined, this article sheds light on*

*Rossi's own definition of typology from the late 1960s to the mid-1970s. It investigates its various meanings to clarify its form and significance and reveals its role as a «rational fact» capable of combining individual and collective needs. In Rossi's interpretation, informed by his study of typology, the insula is elevated to the status of a «shell» of human life and a primordial «hut» of the urban plan.*

Ilia Rodov, *The Index of Jewish Art, I: Iconographic Repertory and Ethnic Art*

Sinossi

*Questo saggio si occupa dell'Index of Jewish Art conservato presso il Center of Jewish Art della Hebrew University di Gerusalemme. Inizialmente concepito come un repertorio iconografico delle arti visive ebraiche nel corso della storia, l'Index si è evoluto nel corso di cinquant'anni, influenzato dai mutevoli paradigmi della storia dell'arte, della cultura ebraica e dell'ideologia israeliana. La rivitalizzazione del progetto nasce in risposta a problematiche relative alla globalizzazione, alle identità nazionali, alle comunità diasporiche, all'inclusione di prospettive marginalizzate, così come a un discorso che sia in grado di rispondere a questioni etniche nell'ambito della storia dell'arte contemporanea. L'Index funge da risorsa dinamica utile ad esaminare come la cultura visiva ebraica abbia articolato il discorso sulle identità etniche, nazionali e religiose, nonché a proposito dei valori coesivi o distintivi espressi attraverso la creazione artistica nel corso del tempo. Lo sviluppo dell'Index of Jewish Art rivela la propria importanza come deposito per la conservazione di un patrimonio artistico etnicamente definito, caratterizzato da una lunga storia, dall'ampia dislocazione geografica, dai confini labili e dalla profonda interconnessione tra le culture globali.*

*Questo articolo prende in esame i contesti storici e ideologici della creazione e dell'evoluzione dell'Index. Il testo ne approfondisce il ruolo come strumento di memoria collettiva e di conservazione del patrimonio culturale.*

Summary

*This study explores the Index of Jewish Art at the Center of Jewish Art at the Hebrew University of Jerusalem. Initially envisioned as an iconographic repertory of Jewish visual arts throughout history, the Index has evolved over fifty years, informed by changing paradigms in art history, Jewish culture, and Israeli ideology. The reassessment of this project arises in response to issues of globalization, national identities, diasporic communities, the inclusion of marginalized perspectives, and ethnically responsive discourse in contemporary art history. The Index functions as a dynamic resource for examining how Jewish visual culture has articulated ethnic, national, and religious identities, as well as the cohesive or distinctive values expressed through artistic creation over time. The development of the Index of Jewish Art underscores its significance as a repository for preserving an ethnically defined artistic heritage, distinguished by its long history, wide geographical dispersion, fluid boundaries, and profound interconnectedness with global cultures.*

*The current article discusses the historical and ideological contexts of the Index's establishment and evolution. The text delves into the Index's role as a medium for collective memory and the preservation of cultural heritage.*

Raffaele Piero Galli, *Gentile da Fabriano. Lettera di congedo*

Sinossi

*La lettera autografa del pittore Gentile da Fabriano, datata 18 settembre 1419, scritta a Brescia e conservata a Fano, è l'oggetto preso in esame, in un'indagine di comprensione e interpretazione non priva di elementi di novità.*

*Solitamente considerata come una richiesta di salvacondotto indirizzata a Pandolfo III Malatesta, signore di Brescia, Bergamo e Fano, la missiva è finalizzata a lasciare la città, visti i lavori ultimati, per poter raggiungere il papa, Martino V, diretto a Roma. In realtà, il testo rivela un diverso destinatario, e assume, nell'insieme, il carattere drammatico della fuga dall'assedio. Il pittore, con una certa fretta, andava cercando di ottenere il lasciapassare per otto persone e otto cavalli, che gli desse sicurezza durante il viaggio, ovvero gli garantisse, in via di privilegio, libertà di movimento e l'arrivo a destinazione.*

*Mentre il Carmagnola operava con le truppe a pochi chilometri da Brescia, assediando Rovato, Gentile scriveva una 'lettera di congedo' che il suo servo avrebbe dovuto consegnare a un uomo d'alto rango, in grado di riferire al Carmagnola. Da un'attenta lettura emergono nuovi interrogativi che aprono a possibili inedite conclusioni interpretative. La lettera è mai stata recapitata? Com'è finita a Fano insieme con gli altri documenti portati da Pandolfo III? Era forse solamente una bozza di prima stesura? Pandolfo III ha avuto un ruolo nell'ideazione del piano di fuga? Gentile è veramente uscito con i suoi compagni su otto cavalli dalla città assediata tramite salvacondotto? Un'opera esposta nel Palazzo Ducale di Venezia, dipinta nel Cinquecento da Antonio Vassilacchi detto Aliense, sembra raffigurare Brescia, con il suo riconoscibile castello, e un corteo di cittadini che consegna le chiavi della città al Carmagnola. Se lo immaginassimo riferito all'assedio del 1419, potremmo rintracciare nel quadro, tra gli illustri bresciani in testa al corteo, il destinatario della lettera di Gentile da Fabriano.*

## Summary

*The object of the present examination is the signed letter of the painter Gentile da Fabriano, dated 18th September 1419, written in Brescia and preserved in Fano, here investigated in light of further understanding, with the possible discovery of novel elements of interpretation. Usually considered as a request for safe passage addressed to Pandolfo III Malatesta, lord of Brescia, Bergamo and Fano, the letter is from Gentile da Fabriano leaving the city, having completed the commissioned works there, in order to reach the Pope, Martino V, on his way to Rome. In reality, the text reveals a different recipient and takes on, overall, the dramatic character of an escape from a siege. The painter, with some haste, was trying to obtain a pass for eight people and eight horses which would give him security during the journey, or guarantee him, as a privilege, freedom of movement and arrival at his destination.*

*While Carmagnola was operating with his troops a few kilometers from Brescia, besieging Rovato, Gentile wrote a 'letter of farewell' that his servant should have delivered to a high-ranking man, capable of reporting to Carmagnola. From a careful reading, new questions emerge which open up possible new interpretative conclusions. Was the letter ever delivered? How did it end up in Fano with the other documents brought by Pandolfo III? Was it perhaps just a first draft? Did Pandolfo III have a role in devising the escape plan? Did Gentile really leave the besieged city with his companions on eight horses safely?*

*A work exhibited in the Doge's Palace of Venice, painted in the sixteenth century by Antonio Vassilacchi (known as Aliense), seems to depict Brescia, with its recognizable castle, and a procession of citizens handing over the keys of the city to Carmagnola. If we imagine it referring to the siege of 1419, we could trace in the painting, among the illustrious Brescians at the head of the procession, the recipient of Gentile da Fabriano's letter.*