MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI ©

BOLLETTINO D'ARTE

Estratto dal Fascicolo N. 35-36 – luglio-dicembre 2017 (Serie VII)

Barocco 'in nuce'. Il recupero critico della 'Santa Bibiana' di Gian Lorenzo Bernini

Roberta Porfiri

"ARS EST CELARE ARTEM". NOTE CRITICHE SULLA FORTUNA E SUL RESTAURO DELLA SCULTURA

Maria Grazia Chilosi

CONSIDERAZIONE A MARGINE DEL RESTAURO

Maria Grazia Chilosi

APPENDICE TECNICA

Francesca Bencetti

APPENDICE DOCUMENTARIA

Stampa e diffusione
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Editore
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO
BOLLETTINO D'ARTE
Direttore responsabile Caterina Bon Valsassina

Coordinatore scientifico Maria Vittoria Marini Clarelli

Consiglio di redazione
Luciano Arcangeli – Carlo Bertelli – Gisella Capponi – Giovanni Carbonara – Maria Luisa Catoni
Matteo Ceriana – Sybille Ebert-Schifferer – Carlo Gasparri – Dieter Mertens
Massimo Osanna – Maurizio Ricci – Maria Antonietta Rizzo

Redazione tecnico–scientifica Camilla Capitani – Marina Coccia – Lucilla de Lachenal – Giorgio Marini
Anna Melograni – Federica Pitzalis – Elisabetta Diana Valente

Grafici Loredana Francescone e Donato Lunetti

Collaborazione al sito web Maria Rosaria Maisto

Traduzioni James Manning–Press

Via di San Michele, 22 – 00153 Roma
tel. 06 67234329
e-mail: bollettinodarte@beniculturali.it
sito web: www.bollettinodarte.beniculturali.it

Stampa e diffusione
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Marianna Dionigi, 57 — 00193 Roma
tel. 06 6874127
sito web: www.lerma.it

© *Copyright by Ministero per i beni e le attività culturali*

La Rivista adotta un sistema di Peer Review.

Spetta agli Autori dei vari articoli soddisfare eventuali oneri derivanti dai diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto.

È vietata qualsiasi forma di riproduzione non autorizzata. Per ogni controversia è competente il Foro di Roma.

In copertina:

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA
PARTICOLARE DEL COLLO E DEL BORDO DECORATO DEL CHITONE
(*foto di Mark Gittins*)

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATO NEL 1907

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

35-36 LUGLIO–DICEMBRE 2017 ANNO CII SERIE VII

SOMMARIO

Ricordo di un maestro: Antonio Giuliano, di Carlo Gasparri 1

In memoria di Francesco Negri Arnoldi, di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò 4

Giulia Rocco: *Riflessioni sui motivi ornamentali nelle vesti delle statue–stele daunie* 7

Roberta Salibra: *Una lekythos "calcidese" con Gorgone e Pegaso dalla necropoli di Rifriscolaro a Camarina* 23

Laura Nazim: *Tanzende Satyrn. Ein etruskisch polychrom bemaltes Gefäss aus Grab 454 in Monte Abatone* 43
con *Appendice tecnica,* di Andrea Rossi 53

Eugenio Polito: *I "Trionfi di Annibale Cartaginese". Una lunetta da Villa Aldobrandini alla Glyptothek di Monaco e le lunette di Villa Albani* 57

Maria Giovanna Putzu: *La chiesa di San Lussorio a Fordongianus. Cantiere, tecniche e restauro* 69

Veronica Merlo: *Giovanni Piacere, un pittore romano tra Pintoricchio e Antoniazzo. Documenti, fonti e ipotesi* 97

Paolo Venturoli: *Architettura dei polittici e delle ancone lignee nell'Italia settentrionale tra Quattro e Cinquecento* 119

Giorgio Rolando Perino: *La tecnica costruttiva di due polittici gaudenziani a confronto* 135

Maria Barbara Guerrieri Borsoi: *Nuovi dati biografici su Carlo Lambardi e la sua cappella in Santa Maria in Via* 151

Domenica Sutera: *Divulgazioni, plagi e incisioni di architettura nel Seicento europeo. Il caso della Bibbia di Melchior Küsel* 167

Barocco 'in nuce'. Il recupero critico della 'Santa Bibiana' di Gian Lorenzo Bernini
Roberta Porfiri: "Ars est celare artem". *Note critiche sulla fortuna e sul restauro della scultura* 183
Maria Grazia Chilosi: *Considerazioni a margine del restauro* 205
Maria Grazia Chilosi: *Appendice tecnica* 235
Francesca Bencetti: *Appendice documentaria* 237

In breve
Chiara Tarditi: *I leoni e il cerbiatto. Osservazioni su un'ansa in bronzo conservata all'Hermitage* 247
Andrea G. De Marchi: *Note sulla Predella Colonna e su Fra Carnevale* 253
Stefano Pierguidi: «*La testa colossale non di chiaroscuro*»: *Sebastiano del Piombo "teorico" alla Farnesina* 259
Serena Romano: *Un disegno cinquecentesco e una traccia per il Trittico Stefaneschi* 269
Cecilia Mazzetti di Pietralata: «*E particolarmente le ricordo dell'Angelino di Tiziano*»: *sulla storia e la provenienza di una tavola Doria Pamphilj* 277
Antonio Russo: «*Sfiorare quanto di bello e di buono sta ne' disegni di Roma*». *Il progetto di Mauro Oddi per l'allestimento dell'antica icona di Santa Maria della Steccata a Parma* 285

La memoria istituzionale
Anna Melograni: *Pietro Toesca e il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti (1919–1928): discussioni che posero le basi per la tutela del patrimonio artistico italiano e la legge del 1939* 291

Tutela e Valorizzazione
Stefano Gizzi: *Riflessioni sulla chiesa di San Bernardino a Urbino tra storia e recenti restauri* 317

Libri
Francesca Baldassari: recensione a S. Castellana, *Johannes Hispanus*, Persico Dosimo (CR) 2017 341
Fabrizio Federici, recensione a S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini,* Firenze 2017 344

Abstracts 347

MARIA GRAZIA CHILOSI

CONSIDERAZIONI A MARGINE DEL RESTAURO

Il marmo e la sua lavorazione

Nel lungo e dettagliato scritto del 1627, Domenico Fedini esprime la sua ammirazione per la scultura della martire con queste parole:

«e ella la statua di Santa Bibiana di candido marmo, opera del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, di cui tacerà la mia penna, poiché i marmi parlano da se stessi».[1)]

Un grande atto di umiltà verso un capolavoro su cui era difficile esprimere giudizi e che, a un anno dalla creazione, doveva lasciare attoniti per la sua rivoluzionaria innovatività. Ma in queste righe troviamo un altro significato, dettato dalla natura stessa della materia, il marmo. Quel bianco e tenace materiale che, nelle mani di un grande scultore, diventa plasmabile come creta e mantiene nei secoli, se non oltraggiato, la forma e l'intenzione del suo creatore offrendo, a chi voglia leggerne i segni, la sua vera essenza.

Il 10 agosto 1624 Gian Lorenzo Bernini riceve da Marcello Sacchetti 60 scudi «per il prezzo di un pezzo di Marmo per la statua che doverà fare di S. Bibiana».[2)] A quanto è dato rilevare sull'opera, la pietra, proveniente dalle cave apuane, è di media qualità: il marmo bianco è ricco di brevi macchie di colore grigio, dorato e nero,[3)] associate a leggere e rare venature filiformi continue, di colore bruno chiaro, e a numerosi vacuoli puntiformi (taròli), concentrati sul fusto della colonna (*fig*. 1); un aggregato di macchie color bruno arancio, di tipo limonitico, è visibile nel panneggio della figura, sulla manica sinistra (*fig*. 2).

La qualità del marmo ha forti analogie con quella dei blocchi utilizzati dall'artista per le sculture dell'*Apollo e Dafne* e del *David*, eseguite contemporaneamente o negli anni immediatamente precedenti.[4)] È quindi probabile che i blocchi provenissero tutti dalla cava di Polvaccio, espressamente citata nei documenti di pagamento dell'*Enea e Anchise* e dell'*Apollo e Dafne*.[5)]

La scultura è eseguita in un unico blocco, ad eccezione di una piccola porzione della piega della veste sotto il ginocchio sinistro, costituita da un raffinato e appena visibile inserto, espediente già rilevato in altre opere di Bernini (*fig*. 3).[6)]

L'artista in genere progettava le sue sculture eseguendo bozzetti in argilla cotta, su cui probabilmente calcolava le dimensioni del blocco in cui inscrivere la forma.[7)] Possiamo quindi immaginare, come primo stadio del lavoro, il calcolo dell'ingombro dell'opera all'interno del blocco grezzo. Questo blocco di partenza è spesso ancora ben percepibile nell'opera finita; ma nel caso della *Santa Bibiana*, ad un primo sguar-

1

2

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARI)

1 – COLONNA CON DISOMOGEINEITÀ DEL MARMO (TARÒLI); LA SOTTILE INCISIONE ORIZZONTALE È DOVUTA AL TAGLIO DEI SETTORI DI CONTROFORMA DURANTE LA CALCATURA; 2 – MANICA SINISTRA CON MACCHIE LIMONITICHE

(*foto di Mark Gittins*)

3 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA
GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA
PARTICOLARE DEL PANNEGGIO DEL GINOCCHIO SINISTRO
CON L'INSERTO DI MARMO
(*foto di Domenico Ventura*)

do, il braccio destro proteso ci sembra emergere notevolmente dall'ipotetico parallelepipedo di marmo. La nostra ipotesi è che l'altezza del blocco di partenza non superasse di molto l'attuale altezza della statua (cm 185) e la sua larghezza non fosse sufficiente a contenere l'aggetto progettato del braccio; di conseguenza, lo scultore avrebbe deciso di disporre il blocco leggermente in obliquo, per sfruttarne al meglio le dimensioni e potervi inscrivere la forma da realizzare (*fig.* 4).[8)]

In tutte le sue opere Bernini utilizza gli strumenti canonici della scultura classica, recuperati alla loro molteplicità nel Rinascimento: la subbia per sgrossare, la gradina e poi lo scalpello per creare le forme, il trapano per scavare i sottosquadri, la raspa e poi gli abrasivi per rifinire le superfici. Caratteristico è il suo uso quasi costante dell'unghietto, per scavare e rifinire (dopo l'uso del trapano) i solchi continui che dividono le diverse masse della composizione. Ma ciò che è veramente distintivo del suo lavoro è la singolare capacità di caratterizzare cromaticamente le superfici con il solo uso dei differenti strumenti, sfruttando l'incidenza della luce e il trascorrere delle ombre: i diversi stadi della levigatura e l'andamento di solchi, incisioni, fori e graffi trasformano le superfici in stoffe, incarnati, fronde, chiome. Anche per questo progetta ogni opera in una ambientazione scenografica ben studiata, obbligando l'osservatore a guardare la sua creazione secondo un preciso punto di vista. Ogni statua berniniana ha settori non finiti, perché nascosti alla vista dal modellato stesso, dall'altezza o dalla vicinanza di una muratura (*fig.* 5).[9)] Dovendo porre la statua di Bibiana all'interno di una nicchia, Bernini lascia tutto il retro in stato di abbozzo (*fig.* 6), lavorato con la sola subbia, mentre in alcune parti compaiono superfici ancora grezze di cava. La punta della subbia asporta con segni paralleli e obliqui il materiale in eccesso, portando in piano la superficie (Tav. XI). La parte destra del retro, delimitata dalla spalla, il braccio e parte del drappo, è stata probabilmente asportata in un secondo momento, quando la parte frontale della statua era già scolpita. Nell'operazione lo scultore elimina una grande porzione di materiale in eccesso, con colpi di subbia quasi perpendicolari alla superficie, probabilmente per evitare che la massa superflua di marmo compromettesse con il suo peso il delicato equilibrio dell'insieme; ma nell'asportare la pietra ha mal calcolato la profondità dell'incavo opposto della manica, già scavato, e ha causato una

4 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA
GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA
SIMULAZIONE DELL'INCLINAZIONE DEL BLOCCO IN MARMO
(*grafico di Stefano Stella*)

5

6

7

serie di sfondamenti passanti. Altri sfondamenti accidentali, legati allo scavo del trapano, si sono rilevati all'interno di pieghe della veste (*fig*. 7 e Tav. XV,2) e su alcune foglie.[10)] Sul retro altre parti abbozzate recano i segni della subbia: la testa, la schiena, la spalla sinistra e parte del dorso della mano destra; le unghie di questa mano non sono disegnate, perché alte e poco visibili all'osservatore (*fig*. 5), al pari delle mani protese di *Proserpina* e di *Dafne*.

I fianchi della scultura sono portati a compimento esclusivamente nelle zone in vista, con un gioco sapiente di rifinitura graduale, che sfuma dalla sgrossatura a subbia fino alla levigatura, passando per i diversi livelli di lavorazione intermedia a gradina, scalpello, raspa. Sul fronte appare il lavoro perfettamente finito, studiato con quel gioco di luci e ombre profonde, di grande suggestione, tipico dei lavori berniniani. Ne è parte essenziale il lavoro del trapano utilizzato per scavare profonde cavità tra le pieghe, i capelli, il fogliame. Quello che in altre sculture era l'unghietto, protagonista assoluto nella rifinitura della suddivisione delle masse, qui è direttamente il trapano, che realizza i solchi tra le pieghe del lino grezzo delle maniche, del cotone ruvido delle frange della fusciacca, del sottile ricamo delle foglie di eupatoria, protese e leggere, legate da esili ramoscelli.[11)] La differenza con altre opere analizzate è che qui l'uso del trapano si apprezza in tutti i suoi passaggi: nello scavare solchi profondi con brevi fori ravvicinati, più o meno larghi o continui, e nell'eseguire fori minutissimi che delimitano le parti da dividere, come la fusciacca sul tessuto del chitone o gli

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA

5 – PARTICOLARE DEL DORSO NON FINITO DELLA MANO

6 – RETRO DELLA STATUA CON LAVORAZIONE A SUBBIA

7 – BORDO INFERIORE DEL CHITONE CON SFONDAMENTI ACCIDENTALI CAUSATI DALLA LAVORAZIONE DEL TRAPANO (*foto di Mark Gittins*)

8 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA, PARTICOLARE DELLA FUSCIACCA CON LAVORAZIONE A TRAPANO, SCALPELLO E UNGHIETTO (*foto di Mark Gittins*)

incavi tra le dita dei piedi (*fig*. 8). Il largo uso del trapano è sottolineato dalla presenza di numerose leggere impronte della sua punta arrotondata, ubicate in zone improbabili, che si sono prodotte nell'assicurare la saettuzza al trapano o piuttosto nel fermarne la rotazione.[12)] Sono visibili in gran numero sulla parte frontale del suolo e la loro presenza è giustificata dal gran lavoro di scavo delle foglie adiacenti (*fig*. 9); e sulla grande piega frontale, sotto la fusciacca e tra le maniche, in prossimità di pieghe e increspature largamente scavate. Tra le foglie, nella traiettoria di un canale di scavo, appare un frammento della punta di una saettuzza, spezzatasi durante la lavorazione (*fig*. 10).

Sul fronte, i segni dello scalpello appaiono solo per lavori di decoro e dettaglio: definiscono gli occhi, le unghie, le ciocche dei capelli, qui a tratti intervallati da colpi di gradina (*fig*. 11). Nelle bordure del chitone, Bernini ripropone l'intaglio già sperimentato sui piviali del *Paolo V* della Borghese e dell'*Urbano VIII* di San Lorenzo in Fonte: per far risaltare le decorazioni a fiori e palmette entro cornici mistilinee, incide il fondo con piccole tacche, ottenute con lo spigolo dello scalpello (*fig*. 12). Sorprendente è la matericità della fusciacca in cui alle pieghe orizzontali del tessuto si alternano, con la stilizzazione tipica dello scultore, fasce idealmente colorate, rese con sottili righe verticali ai lati del nodo. Rara è la presenza di segni della raspa, usata nei passaggi di lavorazione tra lo scalpello e gli abrasivi, ma qui mai intenzionalmente lasciata in vista per rendere superfici omogeneamente scabre, come avviene invece nel fingere il tessuto del panneggio di *Proserpina*.

Il contributo di Giuliano Finelli nell'esecuzione dell'opera, attestato da Giovanni Battista Passeri,[13)] non è facile da individuare, essendo peraltro già difficilmente ricostruibile l'alternanza delle mani nell'*Apollo e Dafne*, dove la collaborazione tra i due artisti è certa. Il loro sodalizio, nato per le straordinarie capacità tecniche di Finelli, può essere stato rafforzato dall'esigenza di Gian Lorenzo di portare a termine contemporaneamente un gran numero di opere, tutte di estrema importanza e audacia. Se immaginiamo che il prezioso aiutante abbia prestato la sua mano virtuosa per qualcosa che Bernini aveva maggiore difficoltà a realizzare, il dato è più comprensibile sull'*Apollo e Dafne*, meno sulla *Santa Bibiana*. In quest'opera le parti di maggior cesello sono i capelli e le foglie: nei capelli, ciocche sottili sono sospese nel vuoto, per ricadere inarcandosi sulla chioma più in basso, dando l'impressione d'essere mosse dal vento (*fig*. 13); la grande ciocca sulla tempia destra, oggi rotta alla radice, doveva enfatizzare maggiormente questo effetto.[14)] La specialità di Finelli sarebbe stata proprio la creazione di aggetti esili, il groviglio aereo di acconciature, barbe e trine;[15)] si può quindi ipotizzare la sua collaborazione nell'eseguire le ciocche, sospese e sottilissime di Bibiana. Il racconto condotto da Paul Fréart de Chantelou, sul lavoro di scultura del busto di *Luigi XIV*, testimonia la consapevolezza che Bernini aveva dei propri limiti tecnici:

«il Cavaliere lavorava ai capelli, ed ha detto che gli antichi li eseguivano in modo da farli sembrare estremamente leggeri; lui si sforzava di imitarli ma non vi riusciva».[16)]

Non mancano nelle sculture di Bernini aggetti sospesi o spessori minimi, come il pizzo della veste del *Paolo V* della Borghese o il padiglione delle orecchie dell'*Urbano VIII* di Palazzo Barberini.[17)] Certo è difficile associare il virtuosistico intaglio delle sculture del Finelli, sempre composto e ordinato, alla morbidezza e al disordine turbinoso delle chiome che accomunano Proserpina, Dafne e Bibiana; e anche con l'inestricabile groviglio delle foglie sul suolo di *Santa Bibiana* e di *Apollo e Dafne*, analoghe nel modo in cui sono stati realizzati gli incavi, con punte di differente diametro, con fori profondi, sovrapposti e incrociati (*fig*. 14), che tuttavia risultano totalmente invisibili se osservati dal giusto punto di vista. La collaborazione di Finelli va dunque circoscritta, a mio avviso, alla dettagliata e paziente esecuzione tecnica di un'intenzione tutta berniniana. Mi conforta in questa ipotesi il prezioso contributo di Peter Rockwell sulla tecnica dell'*Apollo e Dafne*:[18)] egli individua alcune particolarità esecutive da attribuirsi al lavoro di Finelli, come l'uso del trapano a corda (fino ad allora da lui mai rilevato nelle opere del Bernini), l'uso della raspa per tagliare alcune parti di dettaglio, o i supporti in gesso per contrastare le vibrazioni causate dai colpi del mazzuolo in zone di

9

11

10

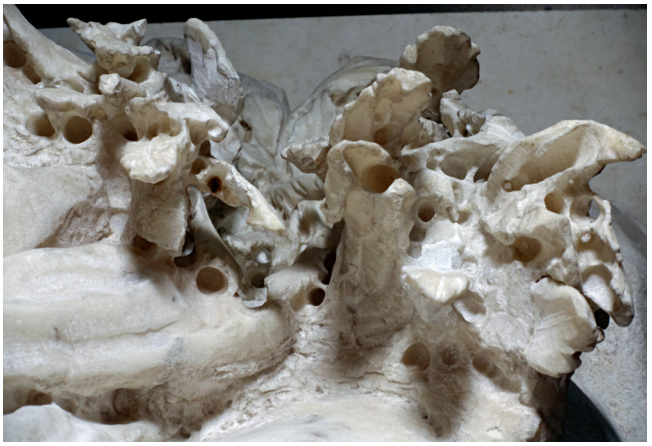
12

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARI)
9 – BASE DELLA STATUA CON IMPRONTE DELLA PUNTA DEL TRAPANO
10 – FOGLIAME CON FRAMMENTO IN FERRO DELLA PUNTA DI UNA SAETTUZZA
11 – CHIOMA DELLA SANTA CON LAVORAZIONE A SCALPELLO E GRADINA
12 – BORDO DECORATO DEL CHITONE: LAVORAZIONE DEL FONDO CON LO SPIGOLO DELLO SCALPELLO
(*foto di Mark Gittins*)

particolare fragilità.[19)] Rockwell identifica il vero contributo di Finelli in una sorta di aggiornamento tecnico che consentiva singolari virtuosismi, forse originato dalla scuola carrarese dove l'artista si era formato.

Bernini termina la scultura di *Santa Bibiana* con una generale levigatura, non troppo spinta e lasciata più scabra sulle vesti, in cui compaiono qua e là tracce della raspatura sottostante; poi crea il miracolo, che qui sperimenta per la prima volta: la macchina che ha ideato tra architettura e scultura si fonde in un'unica entità attraverso la luce.[20)] Con la statua probabilmente già *in situ*, Bernini lucida solo alcune sue parti, in modo che riflettano i raggi luminosi provenienti dalla finestra sapientemente ideata a sinistra della volta e mimetizzata dalla cornice in stucco decorata da Ciampelli. L'apertura a vetri traslucidi costruisce quell'illusione che solo una luce in radenza può fornire a una scultura. La finestra è ingannevolmente piccola; le sue forme sono sapientemente aberrate per mascherare le dimensioni reali della sua apertura che si ingrandisce verso l'esterno della muratura; lo sguincio di destra, visibile dalla navata, è dritto e decorato; sul lato opposto il muro rientra obliquamente verso sinistra, come il lato superiore obliquo verso l'alto[21)] (*fig*. 15). Così Bernini forma una sorta di "imbuto" che convoglia la luce proveniente da est in un punto preciso.[22)] Lucida tutto ciò che è investito dai raggi luminosi: la metà precisa del volto e del collo della figura, la colonna, alcune creste di pieghe sul lato sinistro, il lembo del chitone che ricade sul ginocchio avanzato, le punte delle dita e il palmo della mano protesa, la parte sinistra del dorso e delle dita della mano che sostiene la palma. Con questo

13



14

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARI)

13 – INTAGLIO DELLE CIOCCHE DEI CAPELLI

14 – VISIONE DALL'ALTO DELLA LAVORAZIONE A TRAPANO DEL FOGLIAME

(*foto di Mark Gittins*)

espediente Bibiana diventa protagonista assoluta in un ambiente poco illuminato, in cui la grande vetrata presbiteriale, molto luminosa, è "da contrastare" perché opposta e troppo alta, mentre l'apertura di controfacciata, ricavata all'interno del porticato superiore, trasmette una luce fioca, insufficiente a darle il giusto risalto.[23)]

LA STORIA DEGLI INTERVENTI

Già da una prima osservazione, la posizione in cui la statua si trovava prima dell'intervento è risultata poco convincente.[24)] Il volto della santa era rivolto verso destra con lo sguardo diretto su un punto indefinito del presbiterio; la colonna, eccessivamente in primo piano rispetto alla figura, pendeva vistosamente verso destra; la gamba avanzata appariva torta in una piega obliqua, sgraziata e poco armonica rispetto alla composizione (Tav. XII); la base risultava decentrata rispetto al piedistallo, con uno slittamento che la portava oltre il bordo sinistro; inoltre, il masso roccioso ai piedi della colonna era eseguito in stucco, dato anomalo in una scultura berniniana;[25)] lungo lo spigolo inferiore del plinto comparivano, infine, alcune piccole scagliature, spiegabili con l'uso di attrezzi di leva per una movimentazione (*fig*. 16). Una volta che l'inizio del restauro ha consentito di analizzare l'opera in ogni sua parte, la prova di uno spostamento è emersa chiaramente.[26)]

È importante tenere presente le caratteristiche del "non finito" in Bernini e l'attenzione che l'artista prestava a rifinire le sue creazioni solo fin dove l'osservatore poteva vederle, o anche solo percepirle, rispetto al punto di vista privilegiato.[27)] Ora nella *Santa Bibiana*, racchiusa nello spazio di una nicchia, e dunque visibile assai parzialmente sui lati, la superficie "finita" dallo scultore superava il limite visibile nel lato destro, occupando un tratto del retro nascosto all'osservatore (Tav. XXII,1); sul lato opposto, invece, specialmente lungo il fusto della colonna, risultavano troppo visibili i passaggi tra l'abbozzo e la rifinitura della superficie (Tav. XXII,2). Queste incongruenze ci hanno portato ad immaginare una più tarda rotazione della figura rispetto a quanto eseguito dallo scultore, con la conseguente perdita di frontalità dell'immagine. Ci è sembrato che anche la lucidatura del marmo, che Bernini "spinge" solo sulla metà sinistra della statua per farvi riflettere sopra la luce proveniente dalla finestra laterale, confortasse la nostra ipotesi (Tavv. VII e X).

Per avere ulteriori conferme rispetto all'orientamento, si sono ricercate con Roberta Porfiri raffigurazioni storiche dell'opera, che potessero aiutarci a identificare la sua posizione iniziale. Si sono selezionate tre rappresentazioni grafiche, considerate le più attendibili per cronologia, fedeltà di esecuzione e perché rappresentavano il basamento, la cui fronte indicava un punto di vista riconoscibile. La più antica la dobbiamo a Domenico Castelli che collaborò con Bernini e riportò in scala il progetto della chiesa.[28)] La seconda è un'incisione molto dettagliata del fiammingo Robert Van Audenaerde, precedente al 1689 (Tav. II), in cui la statua compare con il volto perfettamente frontale, la gamba e la colonna verticali, la mano protesa vista di tre quarti, la base centrata sul plinto e le zone di luce coincidenti con i punti lucidati da Bernini. Nell'ultima immagine, di Nicolas Dorigny (edita nel 1704), la scultura, se pur vista sul lato sinistro, sembrerebbe nella posizione corretta (Tav. IV). La stessa impressione data dal bozzetto in creta dell'Hermitage, probabilmente eseguito all'inizio del XVIII secolo: la base è tagliata sul davanti con una linea diritta che suggerisce la visione frontale (Tav. III).[29)]

Si è quindi cercato di comprendere la causa della rotazione, analizzando i segni evidenti sulla superficie dell'opera: sul retro del plinto la metà sinistra è lacunosa nel tratto superiore e la superficie di frattura,

15 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI:
FINESTRA LATERALE DELLA CAPPELLA MAGGIORE, VISIONE DALLA POSIZIONE DELLA STATUA
(*foto di Mark Gittins*)

con un andamento obliquo verso il basso, è regolarizzata a scalpello e dente di cane.[30)] Sullo stesso lato della statua, compare la corposa integrazione in malta (*fig*. 17). L'osservazione della stessa parte con luce UV (*fig*. 18)[31)] ci ha permesso di stabilire che il rifacimento era composto da un nucleo più antico, cui si sovrapponeva in parte un'abbondante stuccatura (di colore grigio scuro nelle riprese a ultravioletto), che andava a colmare i bordi del nucleo e i vuoti del perimetro inferiore della statua.

I PRIMI INTERVENTI

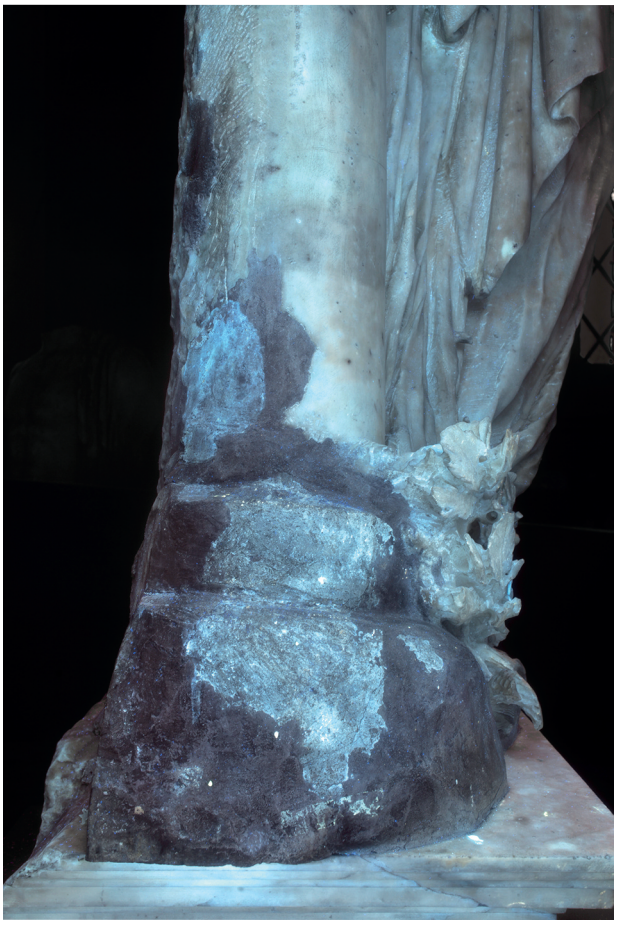
L'integrazione più antica è formata da un nucleo di mattoni legati e ricoperti da un rinzaffo pozzolanico, rifinito da un sottile strato di intonachino di colore bianco, composto da calce, gesso e polvere di marmo (*fig*. 19).[32)] Essa ricostruisce una grave perdita di materiale marmoreo — una profonda scagliatura creatasi in corrispondenza di una debolezza strutturale del marmo — segnalata da una venatura di colo-

16 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA
GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBBIANA (PARTICOLARE)
BORDO INFERIORE DEL PLINTO CON SCAGLIATURE
DOVUTE ALL'USO DI STRUMENTI DI LEVA
(*foto di Mark Gittins*)

re giallo–bruno (*fig*. 20).[33] La mancanza comprende gran parte della base della colonna, l'intero masso roccioso laterale (sino al limite delle foglie sul fronte) e parte dello spigolo sul retro. In un primo momento si è ritenuto che il grave danno fosse avvenuto durante lo spostamento dell'opera per l'esecuzione di un calco, di cui si erano rilevati alcuni segni sulla superficie del marmo: sottili strati di gesso negli incavi del fogliame; le tracce di argilla rossa rilevate dalle analisi, riferibili all'acqua di creta utilizzata come distaccante nella pratica di calcatura tradizionale; e una leggera linea orizzontale, in parte incisa e in parte solo segnata, sul fusto della colonna (*fig*. 1). Il ritrovamento di documenti inediti, conservati nell'Archivio Papale della Basilica di Santa Maria Maggiore qui pubblicati nella *Appendice documentaria*, ci ha confermato che un calco fu effettivamente eseguito nel 1752, finanziato dall'abate Farsetti e realizzato in più copie. Una di queste versioni della statua fu eseguita per papa Benedetto XIV, al fine di essere studiata dai giovani artisti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, la sua città. L'operazione fu realizzata sotto la direzione di Paolo Posi, scultore e architetto senese, che lavorava in quel periodo per il cardinal Colonna e poteva garantire l'alta qualità richiesta.[34] Il ritrovamento della versione in gesso della statua (*fig*. 21), ancora conservata all'Accademia di Belle Arti di Bologna, ci ha consentito di avere una lettura completa della realizzazione tecnica del calco.[35] L'opera, di buona fattura e in discreto stato di conservazione, ricalca la forma del primo rifacimento in stucco del masso (*fig*. 22).

I documenti manoscritti che attestano la calcatura comprendono la supplica, datata 9 dicembre 1752, con cui il Posi si rivolge al Cardinal Colonna «affinché venga dato all'oratore tutta la libertà, e commodo nella suddetta Chiesa per fare la detta forma», permesso che viene concesso dal cardinale nello stesso giorno (cfr. *Appendice documentaria*, Doc. 1); e la supplica a papa Benedetto XIV, da parte del Capitolo della Basilica di Santa Maria Maggiore, in data 27 dicembre, affinché il Privilegio dell'altare maggiore in cui si trova la statua, venga spostato per «la grazia durante l'impedimento» (cioè nel periodo in cui si sarebbe effettuata la calcatura della *Santa Bibiana*), «all'Altare di Santa Geltrude in detta Chiesa» (Doc. 2); permesso che viene accordato lo stesso giorno e registrato con chiarezza in una seduta del giorno seguente (Doc. 3). Quanto detto dimostra che la statua fu estratta dall'altare per essere sottoposta all'applicazione delle forme per il negativo, operazione complessa, tanto da richiedere il trasfe-

17



18

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARI)
17 – VEDUTA LATERALE DEL MASSO ROCCIOSO IN STUCCO
(*foto di Mark Gittins*)
18 – RIPRESA CON LUCE UV DEL MASSO ROCCIOSO IN STUCCO
(*foto di Domenico Ventura*)

rimento delle funzioni religiose in un'altra cappella della chiesa.

Il ritrovamento di un quarto importante documento, in data 3 gennaio 1753, conferma che alcuni danni alla statua non si erano verificati durante lo smontaggio per il calco, come inizialmente si era ipotizzato, ma in precedenza. Il Posi infatti si obbliga a restituire la statua «intatta come al presente si ritrova senza veruna offesa, o lesione» ad eccezione delle parti danneggiate e cioè «fuori di 4 foglie di marmo mancanti» e del piedistallo della statua «che nel fianco è di gesso» (Doc. 4). È quindi chiaro che la scultura era già stata integrata sul fianco tra il 1628 e il 1753 ed erano anche già mancanti le parti apicali di quattro foglie di eupatoria. La posizione attuale del calco bolognese, posto su un cubo ligneo, è frontale (*fig*. 21)[36] e la parte del masso roccioso risulta perfettamente integra (*fig*. 22); questo ci porta a pensare che, prima della calcatura, la scultura doveva essere posizionata in modo corretto, nonostante il rifacimento in malta. Il cambiamento di posizione deve essere dunque avvenuto a calcatura ultimata, nel rimontaggio della statua sul suo plinto e sull'altare.

In tutte le copie o immagini successive all'esecuzione del calco, Bibiana appare infatti ruotata verso destra. Le testimonianze più interessanti le troviamo nel bozzetto in terracotta mandato dall'autore Isidro Carnicero, nel 1766, alla Real Academia de San Fernando a Madrid (pubblicato nel precedente articolo di Roberta Porfiri, cfr. *supra fig*. 6), che pur essendo posto all'interno di una controbase di ignota datazione, appare chiaramente plasmato per quella visione.[37] Anche nella tela raffigurante *Il Sermone a Santa Bibiana* di François Marius Granet, eseguito tra il 1802 e il 1824, la santa è decentrata sul plinto di base e chiaramente girata verso destra[38] (*fig*. 23).

La voluminosa e grossolana stuccatura sovrapposta all'integrazione in stucco — composta esclusivamente di gesso, come è risultato dalle analisi — integrava una mancanza sul fusto della colonna e proseguiva sul retro, lungo il bordo inferiore e lungo tutto il perimetro della base, sovrapponendosi abbondantemente al marmo originale. Nella parte posteriore emergevano schegge di laterizio e le parti terminali di listelli in legno, utilizzati come "zeppe" per tenere bloccata la statua sul retro (*fig*. 24). Dopo aver asportato parte della stuccatura in gesso e liberato il risarcimento in malta, si è costatato che questo era fratturato in più punti, nonché distanziato dalla parte scagliata che andava a integrare. Tale dato rivela che la scultura ha subìto il distacco e la fratturazione dell'integrazione in malta, fatta poi

19

20

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARI)
19 – MASSO ROCCIOSO DURANTE L'ASPORTAZIONE DELLA STUCCATURA IN GESSO
20 – FUSTO DELLA COLONNA E BASE DELLA STATUA CON LA SCAGLIATURA DEL MARMO
(*foto di Mark Gittins*)

riaderire con un riempitivo in gesso per garantirne la stabilità. Si può quindi ipotizzare che la rottura della parte in stucco si sia verificata durante il rimontaggio settecentesco della statua sul suo plinto, dato che essa risulta integra nel calco di Bologna. Ma vi erano altre stuccature in gesso, non attribuibili all'intervento del Posi: alcune erano visibili in corrispondenza di elementi perduti, come parte della grande piega sotto la cintura e la piccola nappa del chitone pendente sopra le foglie, o colmavano piccole lacune, quali i fori di sfondamento dovuti all'azione del trapano nel fondo della manica e una mancanza al lato del ginocchio in primo piano; altre servivano per far aderire le foglie staccate sulla parte frontale.

Per individuare la data di queste manomissioni, di cui non si sono trovati riscontri documentari, si sono studiate le immagini fotografiche, eseguite dai primi del Novecento in poi. Mentre le foto più antiche, dei primi anni del secolo scorso, presentano la scultura ancora integra (Tav. V), in quelle più recenti risultano perdute la grande ciocca di capelli, sospesa sulla destra del volto, la parte superiore della piega che corre orizzontale sotto il ventre della figura e la piccola nappa del chitone, sospesa sopra le foglie di eupatoria (Tav. VI). Abbiamo dapprima immaginato una movimentazione nel periodo bellico, ma le notizie documentarie attestano che la chiesa di Santa Bibiana, e in particolare la scultura, furono protette con sacchi di sabbia (*fig*. 25).[39] Si è quindi ipotizzato che il peso e la pressione dei sacchi di protezione possano aver causato il distacco dei sottili aggetti, forse già in parte fessurati. Un altro eventuale spostamento deve ipotizzarsi nel dopo guerra, quando la chiesa può aver subìto interventi manutentivi. In documenti conservati negli archivi della Soprintendenza di Roma è segnalata, già nel 1921, l'apertura di un crepaccio nell'abside della chiesa, con la seguente richiesta di accertamenti.[40] Il danno era stato notato nel 1882 dall'architetto del Capitolo liberiano, Pietro Bencivenga, che descrive lo stato generale della chiesa come estremamente precario.[41]

Dopo numerose segnalazioni sul pessimo stato del soffitto, delle coperture e del pavimento, solo nel 1964–1965 la Soprintendenza ha attuato il loro consolidamento e restauro, nonché un intervento sugli affreschi.

21–22 – BOLOGNA, ACCADEMIA DI BELLE ARTI – ALESSANDRO MAZZONI (?): COPIA IN GESSO DALLA SANTA BIBIANA DI GIAN LORENZO BERNINI
VISIONE INTERA FRONTALE E PARTICOLARE DEL MASSO ROCCIOSO
(*foto Accademia di Luca Marzocchi*)

Dalla testimonianza dell'attuale parroco della chiesa, don Augusto Frateschi, è emerso che agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso la chiesa fu chiusa dai Vigili del fuoco per la caduta di detriti dal soffitto della navata centrale. Secondo un'altra testimonianza orale, in quegli stessi anni la statua della santa era stata collocata nella navata destra della chiesa. Di queste notizie però non è stato trovato alcun riscontro scritto.

L'intervento del 1998/1999

Negli anni che precedettero il Grande Giubileo del 2000, l'allora Soprintendenza ai Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Roma attivò il restauro dei dipinti della navata centrale e del presbiterio della chiesa, dell'edicola marmorea dell'altare maggiore e della statua berniniana. I lavori, diretti da Vitaliano Tiberia, furono eseguiti da Marcello Castrichini. Una pubblicazione descrive i risultati del restauro, eseguito con i metodi utilizzati nella prassi del periodo e molto cauto nelle operazioni di pulitura della *Santa Bibiana*.[42)]

In mancanza di una approfondita ricerca documentaria sulle vicende conservative dell'opera, l'intervento è stato impostato supponendo che la scultura non fosse mai stata in precedenza sottoposta a restauro o trattamento alcuno, e mai spostata dal suo altare.

Un fattore fortemente sottolineato da Tiberia nel suo scritto è la presenza di una patinatura che il maestro avrebbe applicato sulle superfici, a statua ultimata. Gli «effetti luministico–cromatici» sarebbero stati realizzati con una «coloritura» della superficie, messa a discrezione solo su alcune parti del rilievo. Egli così motivava la sua tesi:

«Ma poiché il candore naturale del marmo non avrebbe certo dato credibilità realistica alla nuova opera, Bernini sottopose la scultura ad un trattamento finale della sua superficie, per ottenere un equilibrio delle proporzioni scultoree che fosse realisticamente definito, con il conseguente ridimensionamento della naturale iattanza del marmo, dai contrasti fra parti in rilievo e zone sottostanti […] questa statua sarebbe stata caratterizzata unicamente dalla tradizionale dialettica di parti lisce e parti, per così dire, satinate, ambedue cromaticamente omogenee e in gran parte riassorbite dall'abbacinante, irreale, turgore materico del marmo bianco».[43)]

Troviamo un singolare contrasto tra il passo di Tiberia e la descrizione del Montesquieu, che illustra le stoffe delle vesti di Bibiana come reali e palpabili, frutto esclusivamente della maestria dello scolpire:

«La grande arte di Bernini consiste nel saper tagliare il marmo. Pare che ne abbia fatto ciò che ne ha voluto. Con Adam sono stato a vedere a Santa Bibiana una statua della santa, in cui, con arte grandiosa, Bernini ha fatto apparire ed ha distinto una stoffa di lana, con grandi pieghe, come manto, una specie di camiciola di seta, che arriva

23 – COLLEZIONE PRIVATA – FRANÇOIS MARIUS GRANET: IL SERMONE NELLA CHIESA DI SANTA BIBIANA PARTICOLARE DELLA STATUA NELLA NICCHIA
(*foto Collezione*)

24 – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARE) VEDUTA LATERALE DELLA COLONNA DURANTE L'ASPORTAZIONE DELLA STUCCATURA IN GESSO NEL CANTIERE DI RESTAURO ALLA GALLERIA BORGHESE
(*foto di Mark Gittins*)

25 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA, CAPPELLA DELL'ALTARE MAGGIORE
PROTETTA CON I SACCHI DI SABBIA PER EVITARE I DANNI DEI BOMBARDAMENTI
(*foto Gabinetto Fotografico Nazionale – ICCD, inv. C11332*)

fino alle anche, sotto, e la camicia, ancora più sotto. Il manto ha grandi pieghe e sembra di lana. La camicetta ha piccole pieghe, ed è liscia, sembrando di seta, come la fodera del manto. La camicia è contraddistinta ancora dalle pieghe, che non sono né così grandi come le prime, né così piccole come le seconde, e del resto, essendo di tela, non è levigata».[44)]

Fin dal rinascimento, con la riscoperta dell'antico, gli scultori si cimentarono nell'imitazione dell'arte classica e la conservarono come esempio assoluto anche nel Seicento, pur sfidandosi nel superarla. Gli esempi che avevano sotto gli occhi erano statue romane uscite dalla terra prive di colore o con strati di ossalati bruni interpretati come "tartaro". La coscienza della policromia nella scultura antica si diffuse più tardi e con molta lentezza e diffidenza. Orfeo Boselli, nel descrivere l'arte della scultura, non illustra mai patinature finali per le statue; le indica invece nei capitoli sul restauro delle sculture antiche, per ovvi motivi di differenza tonale tra il marmo antico, alterato dal tempo, e quello delle integrazioni.[45)]

In occasione del restauro delle opere borghesiane è stata eseguita una campagna diagnostica sugli strati rilevati sulle superfici.[46)] Le indagini testimoniano la presenza costante di gesso e ossalati di calcio con tracce esigue, a seconda dei casi, di proteine animali, paraffine, ossidi di ferro, cloruri e solfati. Solo sul *Ratto di Proserpina* e sull'*Apollo e Dafne* è presente cera d'api. Sulla *Santa Bibiana* sono state effettuate analisi simili, per poter confrontare i dati. Sulla superficie si sono rilevati tre strati di natura diversa presenti solo sul fronte della statua: il primo di colorazione giallo–bruna, penetrato tra i cristalli; il secondo, di colore grigio, presente solo su alcuni aggetti, il terzo identificato come un protettivo sintetico che aveva assunto uno sgradevole tono grigio–verdastro.[47)] I primi due strati sono caratterizzati da ossalati di calcio e, nel solo strato giallo–bruno, è stata rilevata una discreta quantità di argilla rossa.[48)] Tutte le sculture borghesiane sono bianche, con macchie e sottili strati di natura organica di colorazione giallo chiara (o bruno chiara), riconducibili a manutenzioni o calcature, con depositi di particellato. Sotto lo strato in gesso applicato nel secondo spostamento della statua, il marmo è risultato candido e nelle superfici interne degli strati di gesso asportato, non si apprezzava nessun residuo di patinatura (*fig*. 26). Va anche valutata l'ubicazione della chiesa:

costruita tra vigne e orti, il suo contesto si è radicalmente trasformato in età moderna. La costruzione della Stazione Termini ha costretto la chiesa ad una perniciosa vicinanza con la zona di transito dei convogli ferroviari, trainati per circa 100 anni da locomotive a vapore. L'apertura che Bernini ha creato per effetti luministici, è stata anche canale diretto per l'infiltrarsi del sottile particellato carbonioso, che ha determinato nel tempo abbondanti depositi grigio–neri sulla superficie della scultura.[49)]

Per concludere, è difficile immaginare che Bernini avesse rinunciato, proprio in questa statua il cui effetto luministico era tanto enfatizzato, alla sua specifica capacità di rendere le superfici "colorate" con il solo uso dei diversi strumenti di lavorazione e del raffinato livello di levigatura o lucidatura, già efficacemente sperimentata nelle sculture borghesiane.

Proseguendo nella descrizione, la palma del martirio — inserita in un incavo appositamente creato all'interno della mano sinistra della santa (*fig*. 27) — è costituita da elementi in rame, saldati tra loro e dipinti sul lato in vista con un colore verde cupo.[50)] Successive ridipinture hanno privilegiato il tono dorato per questioni devozionali o di gusto. Allo strato verde, infatti, si sovrappone un primo spesso strato di porporina e un secondo strato di doratura a foglia, su missione sintetica.[51)] L'intera superficie era ricoperta da un protettivo acrilico, applicato verosimilmente nell'intervento del 1998–1999.

Per quanto riguarda l'edicola e l'altare, la descrizione del Fedini chiarisce i motivi che hanno imposto la modifica della disposizione dell'altar maggiore:

«L'altro Altare era quello di Santa Bibiana posto sotto la Nave grande, fuori della Tribuna, & isolato anch'egli, e circondato da certe Tavole di marmo, che appoggiate à primi pilastri, sotto à Muri, & alle due prime colonne gli facevano Choro quadro intorno. Questi marmi perché impedivano assai, furono levati, e per acquistare più sito, fu risoluto di trasportare l'Altare della Santa sotto la Tribuna, e d'accostarlo al muro, acciocchè il Clero di Santa Maria Maggiore, nella festa di Santa Bibiana potesse assistere alli divini offizij, con togliere manco luogo che fussi possibile alla gente che in quel giorno numerosamente e vi concorre».[52)]

Ancora oggi sono evidenti, sulle due prime colonne tra presbiterio e navata centrale, i segni del piccone usato per regolarizzarne i fusti e facilitare l'inserimento dei plutei del recinto tardo antico.

Bernini progetta una grande edicola marmorea timpanata, che incornicia la figura della santa, trasformando completamente lo spazio ingombro del presbiterio in un ampio ambiente slanciato, con lo sfondato scenografico dell'edicola, sormontata da una sobria vetrata con lo stemma Barberini. Esegue l'opera il cortonese Bernardino Radi, intagliatore di cui il maestro si era spesso servito per realizzare opere da lui progettate, o di contorno alle sue creazioni, come le *Erme colossali* nel parco posteriore del casino nobile Borghese (1619), il piedistallo del *Ratto di Proserpina* (1622), il prezioso e articolato basamento del *David* (1624).[53)]

26

27

GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARI) – DURANTE IL CANTIERE DI RESTAURO ALLA GALLERIA BORGHESE
26 – VEDUTA LATERALE DELLA COLONNA DURANTE L'ASPORTAZIONE DELLA STUCCATURA IN GESSO
27 – INCAVO DELLA MANO SINISTRA DELLA SANTA CREATO PER L'INSERIMENTO DELLA PALMA
(*foto di Mark Gittins*)

La struttura del grande tabernacolo è costituita da lastre in marmo bianco apuano, di tonalità piuttosto fredda; alcuni elementi decorativi sono in pietra o marmo diversi: le fiammelle sui vasi apicali in peperino dipinto di rosso, l'ovale incastonato nell'elemento porta croce in giallo antico, la chiave di volta sopra il nicchione in marmo bianco macrocristallino. Ma a Bernini serviva un marmo scuro, vibrato e prezioso, da cui far emergere la figura diafana di Bibiana. Quindi riveste la superficie interna della nicchia con elementi in marmo *luculleum* di un omogeneo e raro colore bigio–nero.[54] La grande conchiglia che riveste il cupolino è composta da più elementi, mentre tre lastre lisce seguono la curvatura della parete absidata (*fig*. 28).[55]

L'edicola è formata da numerose lastre, ben levigate, sovrapposte e agganciate tra loro con staffe e perni che le legano alla struttura muraria dell'abside; alcune grappe a forma di C sono presenti sopra il timpano. La cortina in mattoni, in parte visibile sulla parete di fondo della nicchia, è costituita da sottili laterizi e da schegge di marmo di riuso (granito del foro, marmo bianco a grana fine, pavonazzetto) legati con malta pozzolanica, provenienti con grande probabilità dalla chiesa più antica.

Il cartiglio posto sotto il timpano, con la scritta «*Altare privilegiatum perpetuum*», non compare nelle illustrazioni più antiche — quelle di Castelli e di Fedini — e deve quindi considerarsi un'aggiunta successiva.

Sulla sporgenza rettangolare su cui è poggiato il plinto che sorregge la statua della santa, è stato rinvenuto un disegno a matita di difficile datazione, che riporta alcuni segni ortogonali riconducibili al posizionamento dell'opera e lo schizzo di elementi architettonici (*fig*. 29).

La vetrata, protetta all'esterno da una robusta grata, è ancora ben conservata. La grande lunetta, posta al colmo dell'edicola dell'altare, è composta di vetri traslucidi di colori pastello tendenti al violetto, giallo e rosato, con al centro il prezioso ovale con lo stemma Barberini (Tav. XIV). Le parti ornate sono eseguite con un raffinato disegno a grisaglia (*fig*. 30), con vetri che portano immagini speculari uniti da spesse piombature.

Si ha notizia che nel 1912 sia stata restaurata dal maestro vetraio Cesare Picchiarini, con il rifacimento di numerosi vetri dello stemma e del telaio in piombo.[56] Le integrazioni del Picchiarini, eseguite con grande maestria, ma prive della grisaglia, sono molto fedeli all'originale tranne che per la resa di alcuni colori come il giallo delle chiavi (*fig*. 31). Negli anni Sessanta del secolo scorso la vetrata fu nuovamente oggetto di intervento con la sostituzione di alcuni vetri e piombi.[57]

Il restauro del 2017–2018

In occasione della recente mostra su *Bernini*, realizzata alla Galleria Borghese, la statua di *Santa Bibiana* è stata oggetto di un accurato restauro, con lo studio approfondito della tecnica e delle complesse vicende conservative, nonché la manutenzione dell'altare e dell'edicola marmorea che la racchiude.[58] L'opera è stata restaurata dalla CBC (Conservazione Beni Culturali) con l'alta sorveglianza della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma, con un intervento "aperto" in cui il pubblico del museo ha potuto osservare tutte le fasi del lavoro.[59]

Poterla osservare in tutte le sue parti ha rivelato gli aspetti inediti precedentemente descritti. La scoperta e la dimostrazione dell'errata posizione dell'opera sul plinto hanno portato alla decisione, condivisa dall'ente proprietario e dalla Soprintendenza, di ricollocare la statua nella posizione corretta sull'altare.[60]

L'intervento di rotazione[61]

Al termine dell'esposizione presso la mostra della Galleria Borghese, la statua è stata riportata, assieme al basamento cui era vincolata, nella chiesa dell'Esquilino per essere poi rimontata sull'altare. Per poter eseguire la rotazione è stata temporaneamente collocata nella navata destra della chiesa, posta su un supporto ligneo e tenuta in sicurezza con una struttura in tubi innocenti. Per prima cosa è stato necessario asportare le stuccature perimetrali che la vincolavano al basamento: è quindi emerso che la statua poggiava su un letto di laterizi liberi e cunei di legno, notevolmente sollevata sul retro, con una accentuata pendenza in avanti; si è inoltre costatato che la metà destra del piano di posa recava un taglio netto, eseguito a sega.

Per progettare una corretta rotazione della statua si è resa necessaria l'esecuzione di un rilievo 3D,[62] che ci consentisse di individuare il giusto rapporto spaziale tra statua e plinto di base e tra statua e spazio della nicchia (*figg*. 32–34). Con l'osservazione virtuale si è quindi simulato, in prima istanza, l'appoggio della faccia inferiore della statua sul piano del plinto. Il risultato, assolutamente non credibile, presenta una figura sfuggente verso il fondo e fortemente pendente verso destra. Si è quindi deciso di giocare con la posizione virtuale, studiandola dal punto di vista formale e prendendo come riferimento la stampa seicentesca del fiammingo Van Audenaerde (Tav. II), la testimonianza più verosimile di come la figura era disposta in origine. La statua doveva essere frontale, con il volto diretto verso l'ingresso della navata centrale e gli occhi rivolti in alto, verso l'immagine di Dio padre dipinto sulla volta soprastante; il ginocchio e la gamba in primo piano dovevano disporsi su una linea verticale, con la colonna perfettamente diritta e posta in secondo piano. Con la figura così posizionata l'immagine virtuale risultava poggiare solamente in due punti: lungo il bordo frontale sinistro, sotto il fogliame e lungo il bordo posteriore, all'attacco con il rifacimento in malta; rimaneva dunque sospeso tutto il bordo destro; è stato in questo momento che abbiamo ipotizzato che lo scultore avesse intenzionalmente inclinato il blocco per avere a disposizione più marmo per eseguire l'aggetto del braccio.

28 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – BERNARDINO RADI SU PROGETTO DI GIAN LORENZO BERNINI: NICCHIA DELL'ALTARE MAGGIORE IN MARMO AFRICANO BIGIO
(*foto di Mark Gittins*)

Per rimuovere completamente la stuccatura, i listelli lignei e i laterizi che la sorreggevano, la statua è stata sostenuta con robusti cunei in legno. In questa fase è emerso che il primo rifacimento era costruito con un nucleo di mattoni legati con malta pozzolanica che si era staccato e in parte fratturato; era stato poi riattaccato inclinato e troppo basso rispetto al margine della lacuna che doveva integrare, incollato con un sovrabbondante strato di gesso che ne determinava l'eccesivo ingombro verso sinistra, oltre il limite del plinto. Per facilitare la movimentazione e controllare il giusto rapporto tra statua e base, si è asportato con cautela il rifacimento in malta, preventivamente velinato con resina acrilica. L'asportazione dell'inserto ha messo in luce la grave rottura subita dal marmo; la superficie della scagliatura aveva un omogeneo tono giallo bruno dovuto ad una venatura.

Per ruotare la statua si è preferito non sollevarla, per evitare che il sottile modellato fosse soggetto all'attrito delle cinghie, se pur sapientemente ammortizzato. La statua è stata quindi ruotata con molta cautela con leve in ferro, frapponendo un foglio di piombo a contatto con il marmo per evitare ogni pericolo di scalfittura. Con questo metodo è stato possibile eseguire spostamenti calibrati, a volte anche millimetrici, nelle diverse direzioni. Per controllare la correttezza della posizione si è creata una controsagoma della base a grandezza reale, in cui erano disegnati i riferimenti ricavati dal rilievo 3D; la sagoma è stata poggiata sulla faccia superiore del plinto e si è costantemente controllato l'aggetto della mano con il filo a piombo, per evitare che fuoriuscisse dall'area di ingombro nella nicchia (*figg*. 35 e 36).

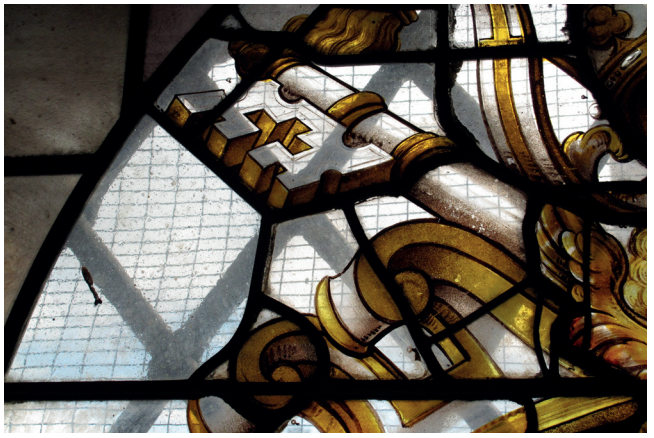
Per colmare il vuoto tra la faccia inferiore della statua e il plinto, si è adottata una soluzione semplice e poco invasiva; si è scelto un materiale resistente, che avesse una forza adeguata a sorreggere la statua, che fosse compatibile con il marmo. Si è quindi realizzato un elemento della stessa pietra, un marmo di Carrara di ottima qualità. Il cuneo lapideo, delle misure ricavate dal rilievo, rifinito nelle forme in corso d'opera, è stato inserito avvolto in un foglio di piombo, per garantire maggiore adattabilità e sufficiente attrito tra le parti (*figg*. 37 e 38).

L'integrazione in malta è stata consolidata e ricollocata nella giusta posizione, facendola combaciare con il margine della parte scagliata. Si sono infine stuccati tutti i vuoti tra le diverse parti (statua, rifacimento e base) con malta a base di calce e pozzolana per il rinzaffo, calce e polveri di marmo per lo strato finale.

La statua, così ruotata e ben assicurata al suo plinto, è stata trasportata definitivamente sull'altar maggiore, nella sua posizione originaria che riporta alla straordinaria progettualità di Bernini: la luce del mattino colpisce il marmo lucidato e lo sguardo della martire è nuovamente rivolto alla figura di Dio padre.

Sono tante le persone che voglio ringraziare per l'appoggio, i consigli, la collaborazione e il supporto nei momenti problematici durante tutte le fasi del lavoro. Molte di queste sono venute in cantiere, anche ripetutamente, e hanno ascoltato con pazienza e interesse le novità e l'evolversi di scoperte e riflessioni. Ringrazio tutti coloro che ci hanno dato fiducia, in particolare Anna Coliva e Andrea Bacchi, curatori della mostra, e don Pierluigi Stolfi, responsabile della sezione Arte Sacra e Beni Culturali del Vicariato di Roma, per aver assecondato e promosso molte iniziative proposte; Vincenzo Di Berardino e Gennaro Berger per aver reso possibile, assieme al Vicariato di Roma, la rotazione della scultura; il parroco della chiesa di Santa Bibiana, don Augusto Frateschi, per la grande pazienza durante lo svolgimento dei lavori; Pietro Petraroia e Rita Budini per il costante interessamento e appoggio. E inoltre tutto il personale della Galleria Borghese e in particolare Geraldine Leardi, Costanza Molini, Annalaura Valitutti, Marina Minozzi; Francesca Bencetti del Vicariato di Roma e Pier Giorgio Cataldi dell'Archivio Storico della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore; Paolo Bertoncini Sabatini, Carlo Usai e la collega Giovanna Martellotti, mia grande consigliera.

29 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – ALTARE MAGGIORE, SPORGENZA DEL PIANO DELLA NICCHIA CON DISEGNO A MATITA (*foto di Mark Gittins*)



30

31

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – PARTICOLARI DELLA VETRATA ABSIDALE SU PROGETTO DI GIAN LORENZO BERNINI
30 – LAVORAZIONE ORIGINALE A GRISAGLIA
31 – PORZIONE DI VETRATA CON INTEGRAZIONI DI CESARE PICCHIARINI
(*foto di Mark Gittins*)

1) D. FEDINI *La vita di S. Bibiana Vergine, e Martire Romana alla Santita di N.S. Papa Urbano VIII,* Roma, appresso Francesco Corbelletti, 1627.

2) «*Ill.mo S. Marcello Sacchetti, le piacerà di pagare al Sign. Cau.re Lorenzo Bernini Δ 60 m.ta, se li fanno pagare per il prezzo di un pezzo di Marmo per la statua che doverà fare di S. Bibiana d'ordine di N.ro Sig.re … 60*» (O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit under Urban VIII*, 2 voll., Wien – Augsburg – Köln 1928–1931, I, p. 27).

3) Le macchie sono ascrivibili a venature di pirite e magnetite. Sulla gola della santa è visibile una venatura scura, particolarmente antiestetica perché associata ad una sottile fessura, sicuramente non prevedibile dal blocco iniziale.

4) Nelle due sculture si rilevano inglobati di pirite e magnetite simili per colore e andamento e, sul retro della figura del *David*, analoghe formazioni limonitiche giallo arancio; formazioni simili sono visibili anche nella scultura dell'*Autunno* attribuita a Pietro Bernini. Una gran quantità di taròli è poi presente anche sull'*Apollo e Dafne*.

5) È probabile che i massi fossero stati cavati nella stessa zona, mandati a Roma da un unico fornitore carrarese e poi passati in una o più botteghe romane, come quella di quel Matteo Pellegrini che il 2 dicembre 1619 dice di aver venduto per l'*Enea e Anchise*: «d'un pezzo di marmo bianco del polvaccio […] di quelli che mi ha inviato li mesi passati l'Caldana, et Compagni da Carrara» (M. MINOZZI, *Guide e inventari,* in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, a cura di A. COLIVA, S. SCHUTZE, Roma 1998, pp. 425–440: 430).

6) Inserti in marmo, ben celati, integrano ad esempio parte della capigliatura della dea nel *Ratto di Proserpina* e la grande piega del panneggio sotto la sacca di pelo nel *David*. Questa sorta di piccoli restauri dovevano probabilmente risolvere problemi legati proprio alla qualità del marmo apuano, di grande trasparenza e omogeneità, ma a volte incline a scagliarsi sotto i colpi degli strumenti. Non si è in grado di valutare se il dito pollice della mano destra di Bibiana, anch'esso eseguito in un elemento a sé stante, sia originale o frutto di un restauro.

7) Esistono numerosi bozzetti in terracotta della *Santa Bibiana*, alcuni dei quali riconosciuti come studi eseguiti da artisti diversi, dopo la realizzazione della scultura. I più antichi sono quelli conservati all'Hermitage (Tav. III) e al Louvre; sull'attribuzione al maestro del bozzetto di San Pietroburgo la critica è a tutt'oggi divisa.

8) L'ipotesi è nata nel corso delle operazioni di riposizionamento della scultura (per cui confronta oltre): il piano di base della statua non è parallelo al piano superiore del plinto; la sua superficie reca i segni evidenti di un taglio a sega, che è quasi impossibile interpretare come una manomissione successiva.

9) Parti non finite si trovano nel retro del *David*, che era in origine accostato a una parete, nell'*Enea e Anchise*, anch'esso inserito in una nicchia; nel *Ratto di Proserpina* e nell'*Apollo e Dafne* dove parti del modellato non visibili dal basso sono lasciate in fase di abbozzo. Su questo cfr. la parte relativa al restauro delle opere, in *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, a cura di A. COLIVA, Roma 2002, in particolare: M.G. CHILOSI, *Enea e Anchise* (pp. 123–128), *Ratto di Proserpina* (pp. 153–160), *David* (pp. 171–181); ed E. ZATTI, *Apollo e Dafne* (pp. 193–205).

10) Errori analoghi, legati all'eccessiva profondità dei fori del trapano ad asta, sono stati individuati nel *Ratto di Proserpina* e nell'*Apollo e Dafne* Borghese, oltre che nell'*Urbano VIII* della Galleria Barberini.

11) La pianta raffigurata ai piedi di Bibiana è citata nel 1715 dal G.P. ROSSINI, *Il Mercurio errante. Delle Grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne*, Roma, Generoso Salomone, 1750, p. 153: «Si dice, che quivi sia un'Erba piantata da S. Bibiana, che guarisce dal mal caduco, la quale altro non è, che l'Eupatorio con le foglie di Canape». La pianta, chiamata anche canna d'acqua, nasceva spontanea nella zona orientale dell'Esquilino, dove una sorgente teneva costantemente umido il terreno. In passato, il fogliame scolpito ai piedi di Bibiana era stato identificato come alloro, già realizzato dall'artista sull'*Apollo e Dafne*; tuttavia, il confronto tra le due opere rivela una notevole

SIMULAZIONE VIRTUALE IN 3D DELLA SANTA BIBIANA ALL'INTERNO DELLA NICCHIA:
32 – POSIZIONE DELLA STATUA PRIMA DEL RESTAURO
33 – POSIZIONE ASSUNTA FACENDO COMBACIARE LA FACCIA INFERIORE DELLA STATUA CON IL PIANO SUPERIORE DEL PLINTO
34 – POSIZIONE FINALE SCELTA PER LA STATUA
(*foto CPT Studio*)

differenza esecutiva nella realizzazione delle foglie: il lauro è scolpito con foglie allungate dai bordi lisci, raccolte in ciuffi rigidi e paralleli, punteggiati dai globuli delle bacche; le foglie di Bibiana sono più appuntite e larghe, hanno bordi seghettati e ondulati e nascono dai rami a volte riunite a volte opposte.

12) Tracce simili sono state rilevate sul *Paolo V*, sull'*Enea e Anchise*, sul *Ratto di Proserpina* e sull'*Apollo e Dafne*, per cui si rimanda a *Bernini scultore …*, *cit.*, in nota 9, in particolare: M.G. Chilosi, *Paolo V* (pp. 109–113), *Enea e Anchise* (pp. 123–128), *Ratto di Proserpina* (pp. 153–160); ed E. Zatti, *Apollo e Dafne* (pp. 193–205).

13) G.B. Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Gregorio Settari, 1772, pp. 256–257.

14) La ciocca ancora integra è visibile in una foto scattata agli inizi del Novecento (Tav. V).

15) Per realizzare simili artifici tecnici si usavano ponti marmorei di sicurezza, che venivano asportati solo al compimento dell'opera. Altro modo di salvaguardare le parti in aggetto durante la lavorazione è emerso nel restauro dell'*Apollo e Dafne*, in cui la collega Elisabetta Zatti ha rilevato, in un incavo dei capelli della ninfa, una massa gessosa, utilizzata per inglobare e proteggere le parti più fragili durante la lavorazione (E. Zatti, *Apollo e Dafne. Il restauro,* in *Bernini scultore …, cit.* in nota 9, pp. 193–205: 201–202, fig. 12).

16) P.F. de Chantelou, *Viaggio del Cavalier Bernini in Francia*, Palermo 1988, p. 99.

17) Per realizzare la fionda del *David* sospesa tra le due mani, ad esempio, si avvale invece di un inserto a parte.

18) P. Rockwell, *La tecnica scultorea di Apollo e Dafne*, in *Apollo e Dafne del Bernini alla Galleria Borghese* a cura di K. Herrmann Fiore, Roma 1997, pp. 139–147.

34

19) Il trapano a corda è azionato da due operatori: uno muove le corde per far girare la saettuzza, l'altro la posiziona nel punto dove scavare, determinandone la pressione e la giusta inclinazione. Rispetto al trapano ad asta, che deve essere condotto sempre perpendicolarmente alla superficie del marmo, consente una maggior libertà di angolazione e quindi la possibilità di eseguire anche trafori più arditi e solchi continui; è altrettanto evidente che un taglio eseguito con la raspa, strumento che lavora lentamente per abrasione, è assai meno rischioso di uno condotto con qualunque strumento percosso dal mazzuolo.

20) Dopo la *Santa Bibiana*, Bernini perfeziona, in altre chiese romane, la sua capacità di creare scenografie complesse che coniughino architettura, scultura e luce con l'uso di finestre appositamente studiate. Gli esempi più significativi sono l'*Estasi di Santa Teresa* nella cappella Cornaro a Santa Maria della Vittoria e la *Beata Ludovica Albertoni* a San Francesco a Ripa.

21) La finestra, che misura cm 138 × 103 nella parte interna, raggiunge all'esterno cm 240 × 106.

22) La scelta del lato in cui aprire la finestra non è casuale: a oriente nasce il sole e l'alba era l'ora in cui si celebrava la prima messa, forse la più frequentata, in una vita ancora scandita dalla luce naturale. Inoltre, la luce all'albeggiare prende toni caldi e rosati simili a quelli del tramonto. Bernini propone una soluzione simile in una delle sue opere tarde: il monumento alla *Beata Ludovica Albertoni* (1670) in cui la santa, sdraiata oltre il piano dell'altare, era illuminata da due finestre contrapposte (rivolte a est e a ovest), che la rischiaravano nelle diverse ore del giorno. La finestra rivolta a est, tamponata pochi anni dopo la sua creazione, illuminava la figura nella parte frontale privilegiando, come per *Santa Bibiana*, la visione scenica nelle prime ore del mattino (A. Luzi, *Beata Ludovica Albertoni. Il restauro*, in *Bernini scultore …, cit*. in nota 9, pp. 269–275: 271).

23) In alcune ore del giorno la vetrata presbiteriale arriva ad illuminare la mano sinistra e il lembo di chitone sul ginocchio, che la luce dell'apertura laterale da sola non riesce a colpire .(Tav. XXI,1)

24) Le osservazioni sono frutto di un confronto avvenuto tra me e il collega Mark Gittins, già nel primo sopralluogo eseguito nell'estate 2017, in occasione della richiesta di prestito della statua per la mostra monografica sull'artista prevista alla Galleria Borghese, poi proseguito con Roberta Porfiri della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma.

25) Avendo analizzato la tecnica di numerose opere di Bernini, posso affermare di non aver mai trovato integrazioni in stucco, dovute a un danno avvenuto durante la lavorazione. Nel caso una rottura accidentale o un errore esecutivo avessero reso necessario ripararne una parte, lo scultore l'avrebbe eseguita in marmo, come avvenuto in diverse sculture (cfr. *supra* nota 6). L'unico caso in cui abbiamo rilevato l'uso di stucco è nella *Fontana dei quattro fiumi* a Piazza Navona: all'interno della grotta la parete in travertino reca un'aggiunta in malta pozzolanica che raffigura piante acquatiche (dato rilevato in occasione del restauro eseguito dalla CBC nel cantiere dell'allora Istituto Centrale del Restauro, anni 2007–2009).

26) La scultura è stata trasportata, con il suo plinto, alla Galleria Borghese e restaurata nel portico di ingresso nei mesi di settembre e ottobre 2017. Durante la sua esposizione in mostra è stata eseguita la manutenzione dell'edicola dell'altare.

27) Su questo cfr. la parte relativa al restauro delle opere, in *Bernini scultore …, cit.* in nota 9, in particolare: M.G. Chilosi, *Enea e Anchise* (pp. 123–128), *Ratto di Proserpina* (pp. 153–160), *David* (pp. 171–181); E. Zatti, *Apollo e Dafne* (pp. 193–205); G. Tautschnig, *La Verità* (pp. 239–245); G. Martellotti, *Gli Angeli* di Sant'Andrea delle Fratte (pp. 253–259); e A. Luzi, *Beata Ludovica Albertoni* (pp. 269–275).

28) Il disegno è conservato alla Biblioteca Vaticana e facilmente consultabile on line sul sito all'indirizzo: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4409 (cc. 54*v*–55*r*).

29) Si ringraziano Sergey Androsov del Dipartimento delle arti figurative occidentali del Museo dell'Hermitage e Zhanna Etsina, per aver accolto la nostra richiesta e appositamente eseguito le riprese fotografiche del bozzetto nella visione frontale.

30) Il dente di cane o calcagnolo è una gradina a due denti, molto utilizzata da Michelangelo, ma mai ritrovata su opere di Bernini. Sul retro del plinto sono dipinti segni di

35

colore rosso e nero, identificati come lettere e numeri, MP3, capovolti e in parte asportati dalla rilavorazione. Si presume si tratti della numerazione dei blocchi di cava.

31) Si ringrazia il collega Leonardo Severini per averci dato la possibilità di eseguire le riprese UV con la sua attrezzatura e la sua preziosa assistenza.

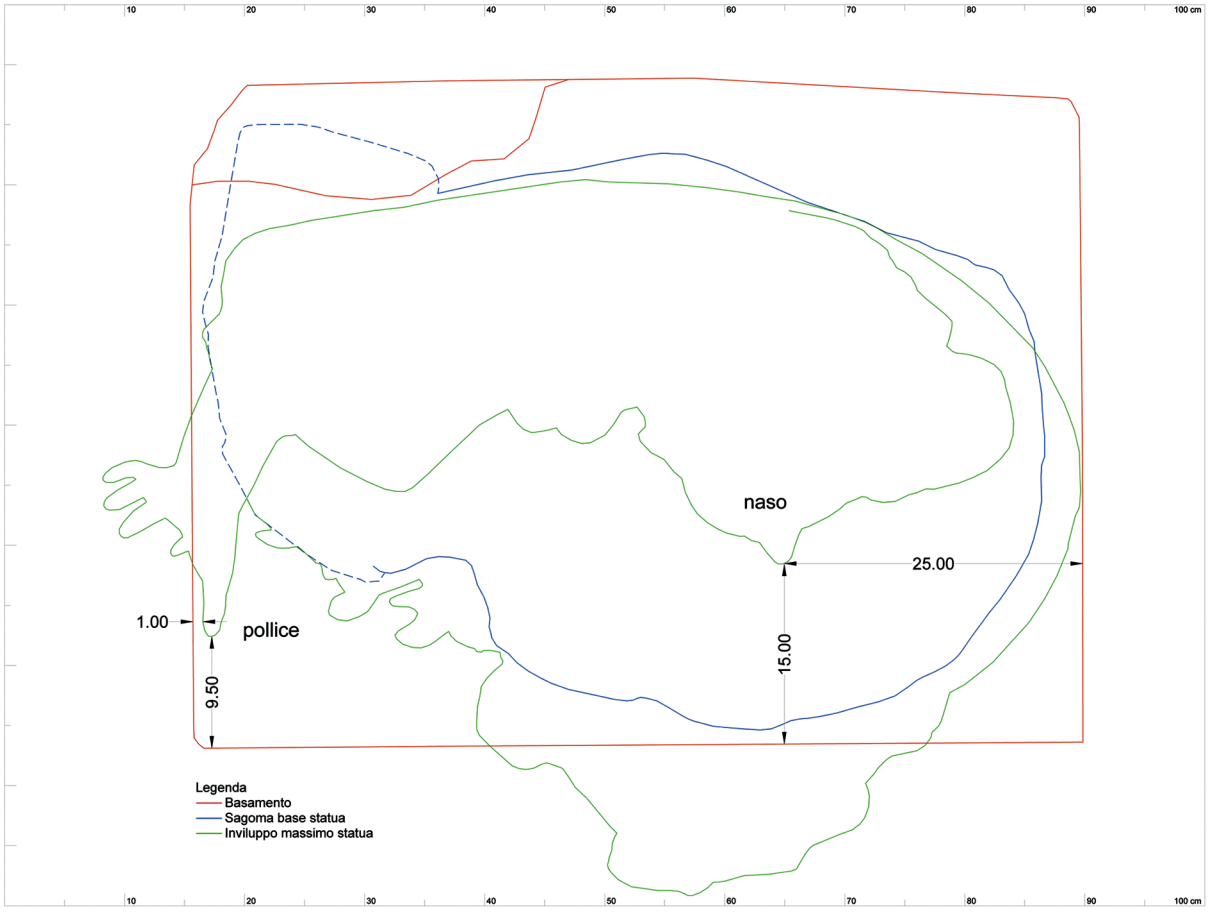
32) Le analisi sono state condotte da Maria Laura Santarelli del CiSTeC, Roma, La Sapienza

33) La parte si è potuta esaminare in occasione della rotazione della statua, quando è stato necessario rimuovere temporaneamente il rifacimento in malta.

34) Il contratto tra il papa e l'abate Farsetti, molto dettagliato, esigeva un alto livello tecnico di esecuzione e una tempistica ferrea. Per la storia completa del calco si rinvia al contributo di Roberta Porfiri in questo stesso volume.

35 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARE), CONTROLLO DELL'AGGETTO DELLA MANO DESTRA DELLA STATUA DURANTE LA ROTAZIONE
(*foto di Mark Gittins*)

36 – RIFERIMENTI ORIZZONTALI DI INGOMBRO DELLA STATUA NELLA POSIZIONE FRONTALE
(*elaborazione grafica di CPT Studio*)



36

37–38 – ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA (PARTICOLARI)
INSERIMENTO SOTTO LA BASE DELLA STATUA DEL CUNEO DI SUPPORTO
(*foto di Mark Gittins*)

35) Il calco in gesso, gentilmente segnalatoci dal prof. Augusto Giuffredi che qui vivamente ringrazio, è esposto nel corridoio d'ingresso dell'Accademia. È certamente ricavato dalla matrice del Posi, giacché risulta nell'elenco delle opere finanziate dall'abate Farsetti per l'Accademia bolognese. La linea individuata sul fusto della colonna della scultura in marmo della santa, dovuta al taglio con il coltello per staccare i tasselli in gesso, corrisponde alla giunzione di due tasselli sul calco bolognese.

36) Ringrazio Luca Marzocchi, dell'Accademia di Bologna, per aver eseguito le riprese fotografiche del calco della statua.

37) A. Bacchi, A.–L. Desmas, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento,* in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1° novembre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano 2017, pp. 333–348: 335.

38) La tela è conservata in Texas in una collezione privata. Ringrazio i proprietari per la solerte collaborazione e per aver provveduto alla realizzazione dell'immagine fotografica qui pubblicata.

39) *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze 1942, p. 8.

40) Roma, Archivio della Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma (d'ora in avanti Archivio SSABAP), Faldone 100: Chiesa di Santa Bibiana.

41) Roma, Archivio della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore 828, 12, n.n.:

«Infatti, alcune lesioni di qualche entità si manifestano solamente nell'Arcone che determina l'Altare Maggiore, e nell'attico sopra l'interno delle incavallature del tetto, non ha la coesione e tenacità sufficiente a sopportarne il peso e resistere allo schiacciamento di cui le lesioni medesime hanno il carattere. L'altro distacco già indicato sull'arcone dell'altare maggiore essendo precisamente nel vertice può senza tema di errore essere attribuita alla cattiva costruzione dell'area medesima specialmente nella chiave: ed a qualche piccolo cedimento prodotto dallo sterro e dalle altre cause suaccennate.

Premesso ciò avendo visitato in diverse parti ancora il tetto ho potuto convincermi che il legname di armature, specialmente delle fette in tutta la superficie, e dei correnti per la pendenza sinistra è talmente deperito, fradicio e corroso dal tarlo da riconoscersi se non urgente, almeno molto necessario un radicale restauro. Un altro inconveniente che crederei non doversi indugiare ad allontanarlo è l'estrema umidità di cui è impregnato a saturazione il pavimento, e che salendo progredisce nei muri con un sensibile sviluppo di salnitro; in modo che i rivestimenti in marmo si distaccono [*sic*] totalmente, e le stabiliture si rigonfiano e cadono dalle ossature dei muri.

Infine il soffitto a tavolato che ricuopre tanto la navata principale che le due secondarie è anche esso se non cadente talmente deperito, da non potere più oltre sostenere le chiodature; in guisa che le commettiture sono del tutto aperte, ed a mio parere oltre ad essere per nulla economico il pratticarvi un restauro forse non sarebbe più suscettibile a sopportarlo».

42) V. Tiberia, *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma. I restauri,* Todi 2000. L'intervento sulla statua è consistito nella pulitura, eseguita con impacchi di carbonato d'ammonio, mirata alla conservazione delle patinature sovrapposte alle superfici, nella protezione finale con resine acriliche e nella riadesione con adesivi sintetici di parti staccate delle foglie.

43) *Ibidem*, pp. 51 e 58.

44) C.L. de Montesquieu, *Scritti postumi (1757–2006). I miei pensieri, i miei viaggi, saggi, romanzi filosofici, memorie e discorsi accademici, poesie*, a cura di D. Felice, Milano 2017, p. 603.

45) S. Rinaldi, *Tecnica e restauro della scultura lapidea nelle fonti dal Barocco al Neoclassicismo. Antologia di testi 1650–1802,* Roma 1996, pp. 41–58.

46) *Indagini scientifiche*, in *Bernini scultore …, cit.* in nota 9, pp. 293–321: 293–308.

47) Le indagini sono state condotte principalmente con l'ausilio della Spettroscopia infrarossa (FTIR) in riflessione su cella di diamante. Il protettivo, identificato dalle indagini come Paraloid, di natura acrilica, ha caratteristiche elettrostatiche che favoriscono il deposito di polveri.

48) Prima di eseguire le impronte in gesso su una statua, venivano stese sulla sua superfice sostanze che facilitassero il distacco dei tasselli; i materiali generalmente utilizzati erano il sapone, a base di grasso suino e soda, l'olio, la cera e l'acqua di creta.

49) Nella fotografia pubblicata da Wittkover nel 1955 la scultura appare ricoperta da un pesante strato grigio–nero (R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del barocco romano*, Milano 1990, figg. 39–41). Un compatto deposito scuro è ancora oggi apprezzabile sul celetto della finestra laterale (*fig*. 15).

50) Piccoli saggi di pulitura effettuati durante il restauro hanno portato a individuare la stratificazione delle stesure. Lo strato verde cupo non è riconoscibile come alterazione del rame, bensì come uno strato pigmentato steso forse con legante oleoso. Sarebbe comunque auspicabile effettuare indagini per determinare con certezza la natura degli strati.

51) Per motivi devozionali si è preferito conservare la doratura della palma.

52) Fedini, *La vita di S. Bibiana …, cit*. in nota 1, p. 66.

53) Pollak, *Die Kunsttätigkeit …, cit.* in nota 2, pp. 25–26, alle seguenti date:

31 agosto1624: «Ad Agostino Radi intagliatore Δ 50 m.ta a bon conto di lavori di scarpello fatti e da farsi … per l'Altare et altri luoghi nella Ch. di S. B[ibiana] … 50».

14 novembre 1624: «Ad Ag° Radi … Δ 100 per prezzo de marmi et de lavori da esso fatti e da fare … per risarcimento della Chiesa di S. Bib. – – – 100».

5 dicembre 1624: «Ad A. Radi … Δ 50 … per lavori di scarpello che fà nella Ch. di S. B. – – – 50».

54) La singolarità di queste lastre, probabilmente provenienti da Sigacik, nella provincia di Izmir (Smirne) in Turchia, è l'omogeneità del loro colore. In genere il marmo *luculleum* è caratterizzato da colori decisi e diversi come il nero, il grigio, il rosso, il bianco e a volte il verde. Proprio questa particolarità ha portato i marmorai romani rinascimentali a chiamarlo *africano*, come l'Africa, terra di grandi contrasti. È probabile che si tratti di marmo di spoglio, data la sua alta qualità, la provenienza e i notevoli spessori (le tre lastre curve della nicchia hanno uno spessore di cm 5).

55) La tipologia rinascimentale della nicchia, sottolineata dalla bicromia del fondo scuro scandito da cornici e pilastri in marmo bianco, riporta a opere tardo cinquecentesche presenti in diverse chiese napoletane.

56) Lettera minuta su carta non intestata, indirizzata «Al Ministero della Pubblica Istruzione. Roma 21 settembre 1912, Prot. Gen. n. 2881, n. Posiz. II, n. Prot. 1875.

Oggetto: Roma, Chiesa di Santa Bibiana. Vetrata seicentesca.

Nella chiesetta di S. Bibiana dietro la bellissima statua della santa opera di Gianlorenzo Bernini è collocato un finestrone con invetriata antica contemporanea alla statua che porta dipinto a fuoco lo stemma di Urbano VIII, a similglianza di quello che fu di recente rifatto nella chiesa di S. Maria in Aracoeli. La vetrata è molto guasta, mancandone vari pezzi; e l'ispettore Muñoz propone che sia restaurata disfando la montatura che deve essere stata rifatta in tempi recenti e provederebbe di rimontarla in piombo in stile antico, completando al tempo stesso i pezzi andati perduti, imitando la decorazione e i colori.

Per tale lavoro si prevede una spesa di circa £ 375. Prego di autorizzare il lavoro e il pagamento sui fondi di anticipazione dell'Economo di questo Uffizio, che si affiderà al sig. Cesare Picchiarini ben noto a questo ufficio.

Il Direttore».

(Roma, Archivio SSABAP, Faldone 100: Chiesa di Santa Bibiana).

57) La relativa documentazione è conservata a Roma, Archivio SSABAP, Faldone 100: Chiesa di Santa Bibiana.

58) La mostra è stata aperta al pubblico dal 1° novembre 2017 al 20 febbraio 2018; il restauro della statua e dell'altare è stato finanziato dalla Galleria Borghese.

59) Il restauro, diretto dalla dott.ssa Roberta Porfiri, è stato curato per la CBC da chi scrive, insieme a Mark Gittins, Marco Santancini e Cinzia Silvestri.

60) Il generoso finanziamento del Vicariato di Roma e di *Piazza Vittorio Aps* (ENPAM), promosso dall'associazione civica *Esquilino vivo*, ha reso possibile realizzare il rilievo 3D e la rotazione dell'opera.

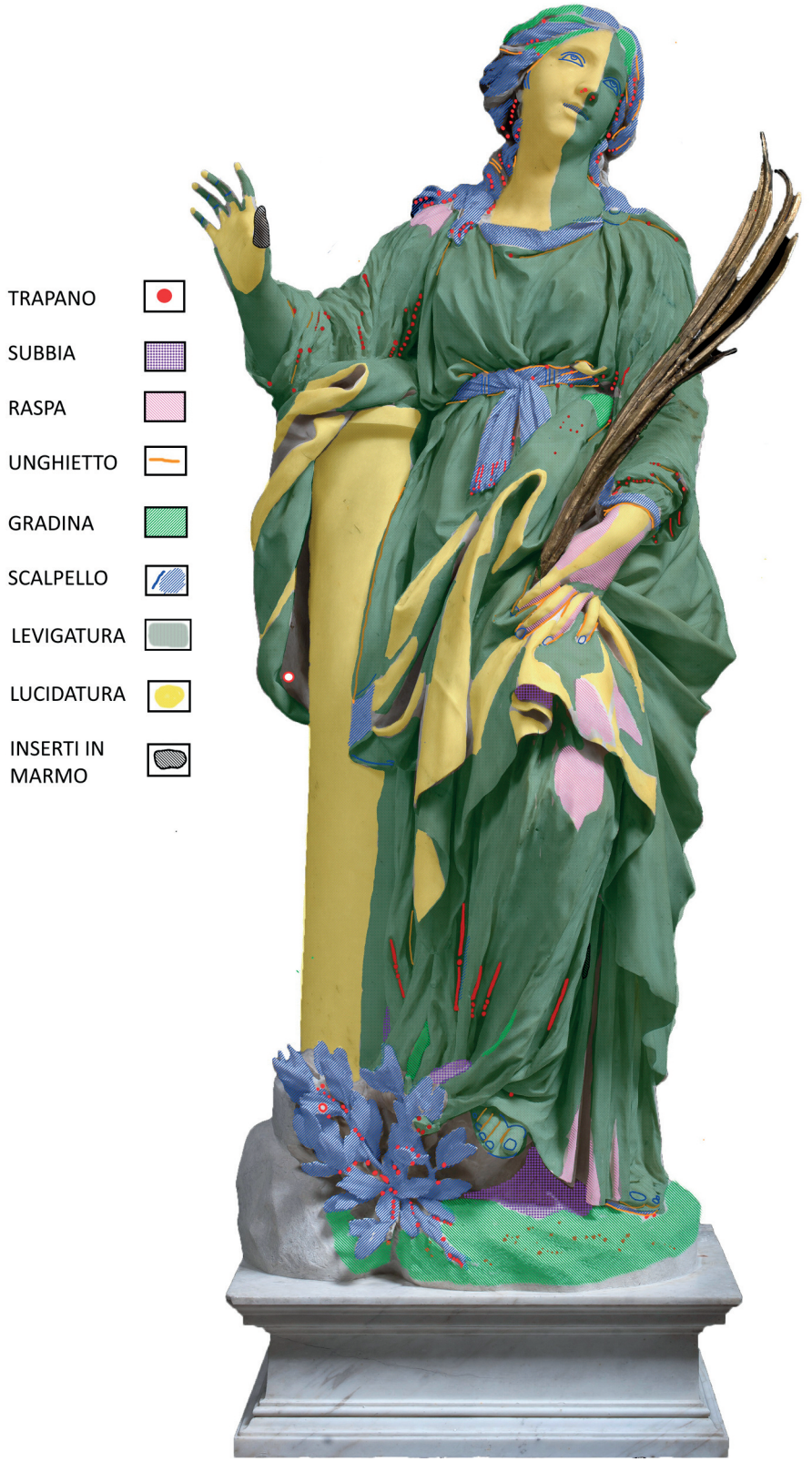
61) L'intervento di rotazione dell'opera è stato diretto dalla dott.ssa Alessandra Lanzoni ed eseguito, con il coordinamento e il supporto dei restauratori della CBC, dall'impresa di movimentazione Montenovi, dall'impresa Ediltubi per la struttura di servizio e dallo scultore Alessandro De Tomassi per la realizzazione del nuovo sostegno lapideo della statua.

62) Il rilievo 3D è stato eseguito da CPT Studio di Pietro Gasparri. Le zone scure corrispondono alla posizione dei puntelli nel momento del rilievo.Un rilievo bidimensionale era stato precedentemente eseguito dall'arch. Stefano Stella che qui ringrazio.

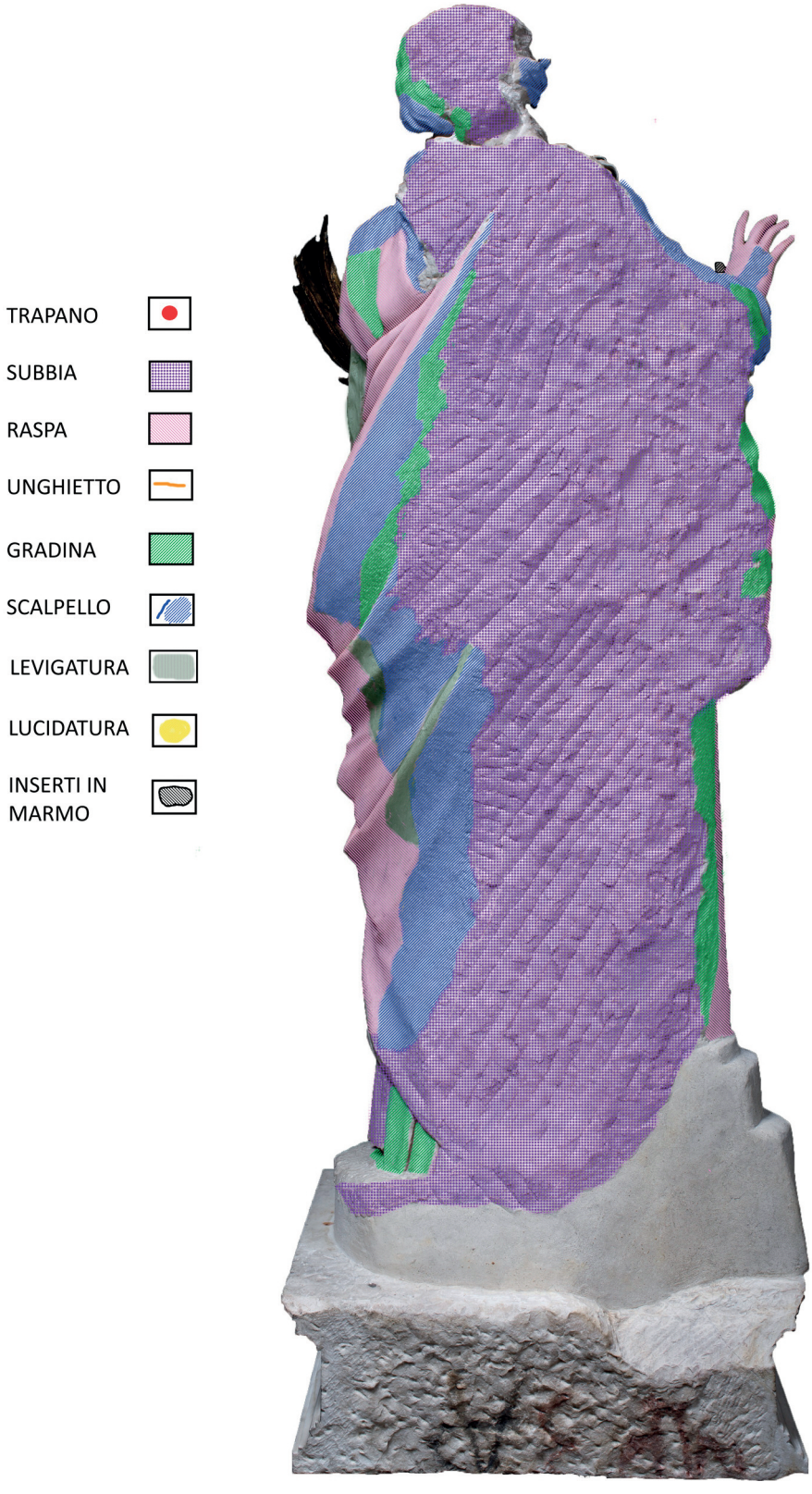
ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA, DOPO IL RESTAURO
Particolari del volto in cui si osserva la lucidatura del solo lato sinistro eseguita dallo scultore.
(*foto di Mark Gittins*)

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA, DOPO IL RESTAURO ALLA GALLERIA BORGHESE
(*foto di Domenico Ventura*)

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA, DOPO IL RESTAURO ALLA GALLERIA BORGHESE
(*foto di Domenico Ventura*)



SANTA BIBIANA DI GIAN LORENZO BERNINI, RILIEVO DEI SEGNI DI LAVORAZIONE DEL FRONTE
(*ricostruzione grafica di Maria Grazia Chilosi e Mark Gittins*)



SANTA BIBIANA DI GIAN LORENZO BERNINI, RILIEVO DEI SEGNI DI LAVORAZIONE DEL RETRO
(*ricostruzione grafica di Maria Grazia Chilosi e Mark Gittins*)

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA, PRIMA DEL RESTAURO
(*foto di Domenico Ventura*)

ROMA, CHIESA DI SANTA BIBIANA – GIAN LORENZO BERNINI: SANTA BIBIANA, DOPO IL RESTAURO E LA ROTAZIONE
(*foto di Domenico Ventura*)

VETRATA DELLA CAPPELLA MAGGIORE DI SANTA BIBIANA RAFFIGURANTE LO STEMMA DI URBANO VIII BARBERINI
ESEGUITA SU PROGETTO DI GIAN LORENZO BERNINI, CON EVIDENZIATE LE INTEGRAZIONI DI CESARE PICCHIARINI (1912)
(*ricostruzione grafica di Stefano Stella*)

SOMMARIO

Ricordo di un maestro: Antonio Giuliano, di Carlo Gasparri

In memoria di Francesco Negri Arnoldi, di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò

Giulia Rocco: *Riflessioni sui motivi ornamentali nelle vesti delle statue–stele daunie*

Roberta Salibra: *Una lekythos "calcidese" con Gorgone e Pegaso dalla necropoli di Rifriscolaro a Camarina*

Laura Nazim: *Tanzende Satyrn. Ein etruskisch polychrom bemaltes Gefäss aus Grab 454 in Monte Abatone*, con *Appendice tecnica* di Andrea Rossi

Eugenio Polito: *I "Trionfi di Annibale Cartaginese". Una lunetta da Villa Aldobrandini alla Glyptothek di Monaco e le lunette di Villa Albani*

Maria Giovanna Putzu: *La chiesa di San Lussorio a Fordongianus. Cantiere, tecniche e restauro*

Veronica Merlo: *Giovanni Piacere, un pittore romano tra Pintoricchio e Antoniazzo. Documenti, fonti e ipotesi*

Paolo Venturoli: *Architettura dei polittici e delle ancone lignee nell'Italia settentrionale tra Quattro e Cinquecento*

Giorgio Rolando Perino: *La tecnica costruttiva di due polittici gaudenziani a confronto*

Maria Barbara Guerrieri Borsoi: *Nuovi dati biografici su Carlo Lambardi e la sua cappella in Santa Maria in Via*

Domenica Sutera: *Divulgazioni, plagi e incisioni di architettura nel Seicento europeo. Il caso della Bibbia di Melchior Küsel*

Barocco 'in nuce'. Il recupero critico della 'Santa Bibiana' di Gian Lorenzo Bernini

Roberta Porfiri: "Ars est celare artem". *Note critiche sulla fortuna e sul restauro della scultura*

Maria Grazia Chilosi: *Considerazioni a margine del restauro*

Maria Grazia Chilosi: *Appendice tecnica*

Francesca Bencetti: *Appendice documentaria*

In breve

Chiara Tarditi: *I leoni e il cerbiatto. Osservazioni su un'ansa in bronzo conservata all'Hermitage*

Andrea G. De Marchi: *Note sulla Predella Colonna e su Fra Carnevale*

Stefano Pierguidi: «*La testa colossale non di chiaroscuro*»: *Sebastiano del Piombo "teorico" alla Farnesina*

Serena Romano: *Un disegno cinquecentesco e una traccia per il Trittico Stefaneschi*

Cecilia Mazzetti di Pietralata: «*E particolarmente le ricordo dell'Angelino di Tiziano*»: *sulla storia e la provenienza di una tavola Doria Pamphilj*

Antonio Russo: «*Sfiorare quanto di bello e di buono sta ne' disegni di Roma*». *Il progetto di Mauro Oddi per l'allestimento dell'antica icona di Santa Maria della Steccata a Parma*

La memoria istituzionale

Anna Melograni: *Pietro Toesca e il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti (1919–1928): discussioni che posero le basi per la tutela del patrimonio artistico italiano e la legge del 1939*

Tutela e Valorizzazione

Stefano Gizzi: *Riflessioni sulla chiesa di San Bernardino a Urbino tra storia e recenti restauri*

Libri

Francesca Baldassari: recensione a S. Castellana, *Johannes Hispanus*, Persico Dosimo (CR) 2017

Fabrizio Federici, recensione a S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze 2017

Esemplare non cedibile

ISSN: 0394-4573

ISBN 978-88-913-1767-4

STAMPA E DIFFUSIONE «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER