

Una *Cattedra* per Roberto Battaglia

BRUNO TOSCANO

Ringrazio Piero Battaglia per avermi chiesto di partecipare al ricordo di Roberto Battaglia organizzato dall'Istituto Nazionale di Studi Romani e dalla Biblioteca di storia moderna e contemporanea. Un ricordo senz'altro doveroso e, per me, un'occasione propizia per riflettere sul lavoro di uno studioso che appartiene al miglior Novecento, ma non è abbastanza presente agli studi attuali, specialmente italiani, che a mio parere non avrebbero che da avvantaggiarsi dal guardare di quando in quando indietro anche per verificare se il quadro dei meriti e dei primati non sia da ritoccare. A uno storico dell'arte attento alla fortuna critica dei monumenti il nome di Roberto Battaglia evoca infatti immediatamente un'opera che, edita settanta anni fa, conserva tutta la sua validità e che è anche la sua maggiore, cioè *La Cattedra berniniana di San Pietro*.¹ Da parte mia, non posso tacere che il piacere di parlare con ammirazione di questo libro, che reca la dedica «A mio figlio Piero», cresce ancora per la felice congiuntura di averlo potuto fare, il 19 novembre 2013, nella sede dell'Istituto.

Negli anni immediatamente precedenti alla pubblicazione della *Cattedra*, Battaglia aveva già dato contributi di rilievo alla conoscenza dell'opera di Bernini, identificando il singolare monumento a Ippolito Merenda, che si credeva distrutto,² e rendendo noto l'intero dossier dei documenti relativi alle numerose versioni del Crocifisso per San Pietro.³ In quest'ultimo studio, l'esame delle carte d'archivio, che ci danno informazioni di prima mano sulla quantità di fusioni allora realizzate e sulla distribuzione del lavoro nell'*équipe* berniniana, fa luce su un problema che resterà in primo piano anche nella letteratura successiva, quello della definizione dell'*authorship* berniniana.

Una tappa importante negli studi berniniani era stata la pubblicazione nella serie della Bibliotheca Hertziana dei due volumi di Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower,

¹ R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943.

² R. Battaglia, *Un'opera del Bernini ritrovata. La memoria del Merenda*, «Le Arti», 1942, n. 5-6, 356-360.

³ R. Battaglia, *Crocifissi del Bernini in S. Pietro in Vaticano*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1942.

dedicati ai disegni⁴ ma di interesse assai più vasto. Battaglia ne trarrà intelligentemente frutto, ma occorre dire subito che, nell'impostazione e nel modo di procedere, il suo lavoro rivela tratti di forte originalità, oltre che, come vedremo, di saggia concretezza. Spero di non stupire nessuno se a esempio di queste qualità cito per primo il corredo illustrativo, vale a dire le perfette fotografie commissionate a Francesco Giordani, allora collaboratore dell'«Osservatore Romano»,⁵ quasi smaltate in confronto al libro piuttosto povero, da tempo di guerra (tav. I-V). Numerosi particolari della Cattedra furono allora fotografati per la prima volta con riprese accuratamente mirate perché l'intero apparato era parte integrante del progetto ed era organicamente legato a una precisa scelta metodologica. Di questa occasione di "avvicinamento" Battaglia approfittò anche per eseguire una misura comparativa delle singole componenti della Cattedra, che sentiva come necessaria sia per rendersi conto degli accorgimenti usati da Bernini allo scopo di raggiungere l'equilibrio dell'insieme, sia per ricostruire, quasi giorno per giorno, i tempi del processo attraverso i quali la gigantesca impresa cresceva.

La stessa attitudine pragmatica, non facilmente reperibile negli studi di storia dell'arte di quegli anni, indirizza l'esame dei disegni preparatori per gli angeli in stucco, che Battaglia compie per "spiare", ancora una volta, le strategie berniniane di superamento di sempre nuove difficoltà nelle varie fasi della realizzazione. È bene ascoltarlo commentare alcuni di quei fogli. In essi

si avverte la maturità dell'opera e sono pensati non più come un astratto e lacunoso schema, ma già pienamente nella materia in cui debbono essere tradotti, nello stucco da plasmarsi a grandi masse; tanto il segno del maestro acquista rilievo e corposità e suggerisce l'imminenza della modellazione.⁶

Nel passaggio dai disegni alla scultura, il *modus operandi* proprio del Bernini è acutamente analizzato dalla spiccata prossimità dello sguardo di Battaglia, intento a percepirne le procedure anche sotto forma di spregiudicati accorgimenti ottici, mirati allo straordinario esito finale:

Gli epigoni berniniani ragionarono a fil di logica, plasmando le nuvole come un qualsiasi altorilievo, creando ossia il maggiore oggetto al centro e digradando verso gli estremi: ma la

⁴ *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, herausgegeben von H. Brauer und R. Wittkover, Berlin, H. Keller, 1931.

⁵ Fotografo con laboratorio fotografico in Borgo Vittorio, Francesco Giordani (Roma, 1908 - Roma, 1981), collaboratore della Santa Sede dal 1930, fu nominato fotocronista ufficiale dell'Osservatore Romano nel gennaio del 1942 e lavorò per il quotidiano vaticano sino al 1977; cfr. G. Colombara, *Storia del Servizio Fotografico Vaticano*, in *Giovanni Paolo II. "L'Uomo che amava gli Uomini"*. *Beatificazione 1 maggio 2011*, a cura di M. Lesner, A. Maprosti, Città del Vaticano 2011, 7-10.

⁶ Battaglia, *La Cattedra berniniana*, 60.

logica della scultura non ha nulla a che vedere con l'effetto illusionistico che in questo caso si richiedeva; ciò ben sapeva il Bernini che proprio in base a questa considerazione invertì il più consueto ragionamento, sottraendosi totalmente al pericolo del suo volgare risultato: egli seguì il procedimento inverso, incavò le nuvole e ne rilevò i bordi, in una parola le rese concave invece che convesse.

In tale modo l'ombra si raccolse come in una coppa verso il centro della nuvola e la luce si diffuse dall'esterno verso l'interno: l'occhio totalmente ingannato sostituisce all'ombra una lieve consistenza di massa, si sofferma sul frastaglio luminoso supponendolo rispetto al centro in un piano arretrato.⁷

La perspicuità che Battaglia mette in atto in brani come questo dove, fra l'altro, non può sfuggire la funzionalità dell'apporto linguistico, è prova della profonda vocazione a una lettura complessa, cui conviene pienamente, poche righe dopo, il prelievo *in extenso* di un brano dall'*Uomo al punto* di Daniello Bartoli,⁸ che non descriveva un'opera d'arte, ma evocava la fantasmagoria di una nuvola al tramonto. L'operazione che Battaglia compie qui con un salto analogico da effetto di natura a effetto d'arte riesce – non è certo poco – a condurci vicino all'immaginativa berniniana; e mi sembra evidente che egli si riconosca con particolare convinzione in questa ermeneutica e che la collochi in primo piano anche in confronto a interpretazioni basate sui documenti. Lo scopo è infatti di diradare la «nebbiosa storia della Cattedra finora nota» aspettandosi risposte decisive da un'autopsia portata in profondità, piuttosto che dai libri della Fabbrica di S. Pietro, ai quali «non bisogna chiedere [...] più di quello che possono realmente dare».⁹ Questa limpida dichiarazione di equilibrio nell'uso degli strumenti della ricerca è tanto più ammirevole quanto più si riflette che è pronunciata in un libro in cui un terzo delle pagine – per l'esattezza 90 su 270 – è dedicato alle carte della Fabbrica. L'edizione di questi documenti di amministrazione costituisce anzi uno dei principali pregi del volume e ci permette di seguire il procedere del cantiere anche nelle più minute produzioni, come quella pagata al chiavaro tedesco Enrico Tander per lo «staderone» utilizzato per pesare le enormi opere in bronzo.¹⁰

Spero di aver dato almeno un'idea del libro, che testimonia ad alto livello un'esperienza metodologica tuttora ricca di insegnamenti e nello stesso tempo una qualità di ricercatore provvida di risultati, dai quali non è possibile prescindere. È vero che la menzione del libro si incontra nella letteratura berniniana quasi esclusivamente nel momento di attingere all'impareggiabile messe di notizie raccolte dall'archivio della Fabbrica. Il libro è però citato come la «eccellente monografia»

⁷ Battaglia, *La Cattedra berniniana*, 134.

⁸ D. Bartoli, *L'uomo al punto, cioè l'uomo in punto di morte*, Venezia, presso Nicolò Pezzana, 1716.

⁹ Battaglia, *La Cattedra berniniana*, 61.

¹⁰ Battaglia, *La Cattedra berniniana*, 190.

del Battaglia da autorevoli studiosi non italiani del Bernini, da Wittkower a Lavin, e, più di recente, Ann Sutherland Harris ha riconosciuto che «Lo studio essenziale su questo argomento [i. e. sulla Cattedra] rimane quello di R. Battaglia».¹¹ È anzi per noi di vivo interesse che l'osservazione della studiosa, secondo la quale «Il colpo di genio del Bernini per l'installazione della Cattedra fu la decisione di incorporare la finestra rettangolare che sta sopra la nicchia nel “bel composto” finale»,¹² suoni per noi come perfettamente parallela, sul piano dell'arte, alle parole di Battaglia, invece decisamente puntate sulla vita del cantiere e sul simbolo religioso, che leggiamo nel paragrafo sull'anno 1666, quando compare negli ultimi conti, insieme con un “trinarolo”, un “banderaro” e un “festarolo”, il pittore Giovanni Paolo Schor. Questi, scrive Battaglia, «adempie ora a un'opera quanto mai delicata e importante, già decisa fin dall'anno precedente, ma non ancora eseguita: a dipingere nel finestrone centrale la Colomba dello Spirito Santo “insieme a molte teste di cherubini che gli stanno attorno”. Così, apparso il radioso simbolo al centro della Gloria [...] può cadere “con ogni celerità” il 17 gennaio la grande tenda».¹³

Nei sette decenni che ci separano dal libro, la personalità del Bernini, che nell'impresa della Cattedra rivela tutta la sua complessità, e il contesto storico, culturale e religioso in cui l'artista operava sono stati acutamente osservati da più punti di vista. In particolare, alcuni aspetti della grande opera e del lungo percorso del suo compimento hanno continuato e continuano tuttora ad attrarre gli studiosi: l'ardua pluralità dei mezzi, delle procedure e dei contributi; la composita teatralità berniniana e la necessità di un prolungato esame autoptico per scoprirne i congegni, gli elementi generatori; il ricorso ai documenti, soprattutto per incrociarli con i dati dell'esperienza ravvicinata dell'opera. Ho cercato di mostrare come questi temi e questi strumenti, stabili *turning points* dell'interpretazione dell'arte berniniana, fossero già affrontati e notevolmente sviluppati nella ricerca pionieristica di Battaglia.

Mentre prepara il libro sulla Cattedra, Battaglia collabora a «Roma», rivista di studi e di vita romana, sempre del Reale Istituto di Studi Romani. Nel 1942 vi pubblica un'ampia recensione del volume, edito in quell'anno dall'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, su *L'architettura a Roma nel Quattrocento*

¹¹ *Bernini a Montecitorio. Ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma (ottobre - dicembre 1999)*, a cura di M. G. Bernardini, Roma, Camera dei Deputati, 2001, 127.

¹² *Ibidem*, 124.

¹³ Battaglia, *La Cattedra berniniana*, 51-52.

di Piero Tomei,¹⁴ l'amico e coetaneo che la guerra aveva appena strappato agli studi. Battaglia e Tomei coltivavano interessi comuni, in particolare sul versante romano, ed erano molto vicini anche nelle scelte di campo e di metodo, tutt'altro che convenzionali. Nel 1938, a venticinque anni, Tomei aveva pubblicato su «Palladio» uno studio sulle “case in serie” nell'edilizia romana fra Quattrocento e Settecento, con un catalogo di circa cento case.¹⁵ Alla fine del 1941 uscirà su «Roma», di Battaglia, il singolare articolo su *Matematici contro architetti nella Roma del Settecento*,¹⁶ ove si dà conto grazie a testimonianze documentali di alcune controversie sull'edilizia, cui partecipano anche matematici. Entrambi, chiedendo alle fonti temi e situazioni poco frequentati, guardavano l'architettura da angolazioni indipendenti dalle consuetudini di una storia solo di grandi avvenimenti, nonostante che in quegli anni, in Italia, non fossero ancora comunemente acquisiti gli esiti di nuove impostazioni storiografiche a superamento della storia come *histoire événementielle*.

Lo scritto su *Le velature della volta della Sistina*, pubblicato sulla stessa rivista,¹⁷ nasce dall'esame diretto dell'opera michelangiolesca condotto nel 1935 da Battaglia, che alcuni anni prima aveva approfittato dell'impalcatura eretta in occasione del restauro di Biagio Biagetti.¹⁸ L'articolo verte sulla “patina grigiastra” che ricopriva le superfici affrescate, cioè, per quanto attiene allo stato di conservazione del ciclo, sul problema destinato a restare centrale nell'intervento, conclusosi nel 1989, diretto da Gianluigi Colalucci e nella successiva discussione di raggio internazionale sull'aderenza o meno dei risultati complessivi del restauro al testo originale michelangiolesco. Ancora una volta, nel modo di affrontare la delicata questione e sia pure giungendo ad una valutazione molto prudente, Battaglia dimostrava quanto fosse in lui radicata la convinzione che solo un esame diretto e ravvicinato può assisterci nel tentativo di ripercorrere il cammino, così spesso lungo e difficoltoso, che ha portato all'aspetto dell'opera giunto fino a noi.

Fin qui, la fisionomia dello studioso Battaglia è quella di uno storico dell'arte e dell'architettura che dando al proprio lavoro traguardi tutt'altro che scontati si

¹⁴ R. Battaglia, [recensione al volume di] Piero Tomei, *L'Architettura a Roma nel Quattrocento*, Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1942, «Roma», 1942, n. 7, 299-304.

¹⁵ P. Tomei, *Le case in serie nell'edilizia romana dal '400 al '700*, «Palladio», 1938, n. 2, 83-92.

¹⁶ R. Battaglia, *Matematici contro architetti nella Roma del '700*, «Roma», 1941, n. 12, 499-512.

¹⁷ R. Battaglia, *Problemi della critica michelangiolesca. Le velature della volta della Sistina*, «Roma», 1942, n. 3, 105-112.

¹⁸ Sul Biagetti (Porto Recanati, 1877 - Macerata, 1948), nominato Direttore della Pinacoteca Vaticana da Benedetto XV nel 1921 (anno in cui istituì anche il laboratorio di restauro vaticano), si veda quanto raccolto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 9, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967, 823-824.

misura comunque con temi e adotta procedure, tipici di uno specialista. Ma la fine della seconda guerra mondiale e, in Italia, il ritorno alla democrazia spinsero molti intellettuali ad una profonda riflessione sul proprio lavoro, che li condusse a una scelta di campo e ad un diretto impegno politico. Verso la fine degli anni Quaranta anche il lavoro di Battaglia è orientato da una forte determinazione di schieramento. Ad un esame condotto oggi, il suo nuovo percorso, caratteristico di una generazione già adulta nel periodo fra l'ultimo decennio del fascismo e l'avvento della democrazia, suscita un intenso interesse non solo perché è altamente sintomatico ma anche perché è permeato da un intenso *pathos*. Dal suo lavoro precedente, sviluppatosi in interventi in periodici di taglio storico e storico-artistico e nell'*opus magnum* della Cattedra di San Pietro, alla collaborazione, a partire dal 1949, con puntuale frequenza settimanale, a «Vie Nuove», rivista di “politica, attualità e cultura” fondata nel 1946 da Luigi Longo – il “compagno Gallo” –, colpisce il passaggio netto e, per qualche effetto, brusco da un'impostazione scientifica della ricerca, in cui la componente interpretativa è sorretta da un rigoroso approccio filologico e da un'ampia base documentale, a una scelta, evidentemente altrettanto profondamente sentita, di carattere tenacemente pedagogico, più che didascalico, orientato verso la “cultura popolare” e sotto la bandiera del realismo e dell'estetica marxista.

A questa scelta non potevano non accompagnarsi strumenti linguistici che, se non chiudevano completamente con il recente passato, non potevano però evitare l'alea della semplificazione e anche della schematizzazione. Battaglia non poteva certo regredire rispetto alla sua esperienza di ricercatore, a cui era intrinseca un'autentica tensione euristica, ma la metteva al servizio di una diversa idea del possesso di scienza e di cultura, intese come un patrimonio non gelosamente riservato, ma da mettere in campo nella società, soprattutto a beneficio dei suoi strati lungamente esclusi da ogni progetto culturale. Un punto, in particolare, merita di essere fortemente sottolineato. Nello spazio molto ampio che gli viene assegnato su «Vie Nuove», Battaglia procede con una costanza e una passione da missionario, conseguenze di una persuasione davvero toccante della bontà del nuovo compito che si è dato: un compito che ha coinvolto anche la sua sfera esistenziale e gli è sicuramente costato rinunce e, se consideriamo la sua vocazione di ricercatore rigoroso e originale, una specie di lunga astinenza. È interessante che talvolta senta il bisogno di rivolgersi in prima persona al lettore come a un discepolo: «Guarda ad esempio quella figurina che volta le spalle al muro o quella vecchina che sbuca all'improvviso ...»¹⁹ (su Lucas van Valckemborch), o anche: «Ma guardate un po' agli abitanti di questo paradiso terrestre: le due giovanette ...»²⁰ (su Gauguin). Nel commentare un quadro del pittore fiammingo, Battaglia approfitta per ammaestrare il lettore sulla differenza

¹⁹ R. Battaglia, *Lucas Van Valckemborch: tempo di raccolto*, «Vie nuove», 1953, n. 35, 19.

²⁰ R. Battaglia, “*Gauguin è morto: siamo perduto!*”, «Vie nuove», 1953, n. 39, 18.

fra una visione “episodica” (Valckemborch) e una visione “storica” (Bruegel). Allo stesso modo, per metterlo in guardia dal confondere il “verismo” con un autentico “realismo sociale”, si avvale di un’opera di Cammarano.²¹ Nella recensione della mostra di incisioni di Dürer allestita alla Farnesina nel 1953,²² la sua lettura è interamente fondata sul rapporto di questa produzione con il contesto sociale e religioso della Germania. Quando il discorso cade sull’Ottocento e sul Novecento, Battaglia è più scopertamente schierato. Fattori rappresenta i soldati come se vedesse in loro dei contadini²³ e, venendo ai contemporanei, Saro Mirabella dà un contributo importante alla lotta «per una nuova arte popolare e nazionale»²⁴, mentre Carlo Levi è da riconoscere come un esponente di primo piano delle nuove tendenze sociali anche se «ha descritto solo lo stato iniziale e spontaneo della lotta contadina» che in realtà è ormai «unita [...] alla classe operaia del nord».²⁵

In molte altre pagine di «Vie Nuove», Battaglia più che tentare l’approccio sociale e politico si dedica con pari impegno all’ardua impresa di illustrare con un linguaggio piano le qualità formali e il “mondo” di grandi artisti dei secoli passati, da Giotto a Masaccio, da Botticelli a Leonardo, da Velázquez a Goya. Per chi voleva essere comprensibile da tutti non era certo agevole mettere in gioco l’originalità interpretativa o adottare una scrittura virtuosamente ecfraistica. Eppure, in un numero della rivista del 1953 si legge un brano sulla *Pace* del Veronese che, pur nella sua brevità, potrebbe figurare tra i primi posti in un’antologia critica sull’opera del grande artista:

La Pace impugna con impaccio tutto femminile la lancia spezzata, come vogasse su nel cielo limpido e la luce, la splendida luce argentina del Veronese, dopo avere investito in pieno la giovinetta, scherza con cento riflessi sul trofeo d’armi posto lì in un angolo, come dimenticato.²⁶

Qui la perspicuità di lettura torna ad essere quella di tante acute notazioni sulla Cattedra, del decennio precedente. Ed è interessante che nella stessa annata compaia in tutt’altro campo, ma parallelo, una denuncia dei danni subiti dalle opere in occasione di mostre: dunque, ancora un Battaglia da sentire molto vicino.

Nel frattempo era stato varato un nuovo periodico, che nei programmi editoriali del Partito Comunista Italiano occupava un luogo ben distinto rispetto a «Vie Nuove», era cioè sempre un organo politico ma con un indirizzo decisamente

²¹ R. Battaglia, *Michele Cammarano: incoraggiamento al Vizio*, «Vie nuove», 1953, n. 13, 18.

²² R. Battaglia, *Albert Dürer: incise sul rame il grido della libertà tedesca*, «Vie nuove», 1953, n. 26, 18.

²³ R. Battaglia, *Giovanni Fattori: esercitazioni militari*, «Vie nuove», 1953, n. 7, 18.

²⁴ R. Battaglia, *Saro pittore taciturno*, «Vie nuove», 1953, n. 2, 18-19.

²⁵ R. Battaglia, *Levi realista in Calabria*, «Vie nuove», 1953, n. 12, 18.

²⁶ R. Battaglia, *Paolo Caliari detto il Veronese: La Pace*, «Vie nuove», 1953, n. 1, 18.

storico e critico. Si tratta ovviamente di «Rinascita». E qui ci aspetta una sorpresa: negli stessi anni di un impegno rivolto con ritmo serrato al ‘popolo’ di «Vie Nuove», Battaglia riserva a «Rinascita», anno 1950, un saggio di profonda riflessione e revisione critica su un argomento di grande rilievo, non di storia dell’arte ma di storia della letteratura, *L’Ariosto e la critica idealistica*.²⁷ Secondo Battaglia, c’è una soglia critica da superare circa l’interpretazione dell’*Orlando* ed è quella crociana del poema come “armonia” e “intuizione pura”, qualità che potevano essere solo il frutto prezioso di una cultura assimilata in ambiti circoscritti. La chiave giusta è un’altra. In primo piano deve porsi «l’idea di assorbire non più soltanto il ristretto settore della cultura umanistica di corte ma anche della cultura romanzesca nelle sue aperture e connessioni popolari, di rispecchiare quell’ alternativa che era posta dall’ambiente stesso in cui l’Ariosto era educato». Non tocca certo a me entrare nel merito della questione, né stabilire quale spazio occupi la proposta di Battaglia nella storia critica dell’*Orlando*. Si può congetturare che egli fosse colpito dal fatto che, comunque, “connessioni popolari” potessero essere provate in aspetti singolari della ricezione del poema, se consideriamo che certo non ignorava che i pastori dell’Appennino nursino – il suo Appennino – recitavano a memoria, per antico tramando, i versi del *Furioso*. È inoltre da osservare come la presa di posizione di estraneità al modello crociano coincida almeno tendenzialmente con l’affaccio ad un versante ermeneutico che non saprei definire altrimenti che di storia sociale; e come questa decisa inclinazione sia da connettere alle connotazioni di pragmatismo e di solido empirismo che emergevano dalle ricerche di storia dell’arte degli anni Quaranta e, in particolare, dal libro sulla Cattedra.

Spero che possa essere condiviso il bisogno di rendere oggi giustizia al contributo di Battaglia alla storia dell’arte e che, nello stesso tempo, sia riconosciuto che metodi di lavoro e propensioni interpretative che lo caratterizzano non soltanto non sono invecchiati ma hanno continuato e continuano ad essere presenti, variamente configurati ma in posizioni di rilievo, nella ricerca storico-artistica contemporanea. Più arduo pensare che incontri ampio consenso la sua svolta ‘pedagogica’ al termine degli anni Quaranta, con le parole d’ordine del “realismo”, della “cultura popolare” e del “riscatto sociale”. Tuttavia, guardare oggi con sufficienza ai tentativi ispirati in quegli anni a queste istanze non può a mio parere trovare alcuna giustificazione. Il richiamo al contesto storico, alla base di ogni giudizio sul passato, è tanto meno trascurabile quando si osserva un periodo di grandi trasformazioni e di forti contrasti. Occorre anche considerare se risposte convincenti sono state date in seguito al problema posto da quei tentativi. Non sembra che la questione possa oggi ritenersi superata e che i media abbiano raccolto quanto c’era di positivo

²⁷ R. Battaglia, *L’Ariosto e la critica idealistica (Letteratura e società)*, «Rinascita», 1950, n. 3, 141-150.

in quella eredità, ‘investendo’ su una reale esigenza sociale, allora giustamente avvertita. Non manca di stupire, dunque, che di uno sforzo, certo discutibile, come quello di «Vie Nuove» sia stato di recente (2005) scritto, in una rivista di storia e storiografia, che – molto semplicemente – costituisce «un punto di analisi privilegiato per l’indagine del rapporto tra subcultura social-marxista e processo di modernizzazione in corso nell’Italia degli anni Cinquanta e Sessanta».²⁸ Una sentenza che non ci fa fare un passo avanti.

²⁸ L. Gorgolini, *Il PCI e la questione giovanile nel dopoguerra*, «Storia e Futuro», n. 6, maggio 2005, <http://www.storiaefuturo.com/>.

TAVOLE



Fig. 1: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, Sant' Ambrogio (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XV)



Fig. 2: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, Sant'Agostino (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XVI)



Fig. 1: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, Sant'Atanasio (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XVIII)



Fig. 2: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, Sant'Ambrogio e Sant'Atanasio (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XX)



Fig. 1: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, scorcio della Sedia verso il triregno (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XXII)



Fig. 2: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, gruppo nella gloria (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XXIX)



Fig. 1: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, putti nella gloria (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XXX)



Fig. 2: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, angelo della Sedia (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XXVI)



Fig. 1: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Cattedra di San Pietro*, i putti col triregno (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XXVII)



Fig. 2: Basilica di San Pietro in Vaticano, *Baldacchino di San Pietro*, i putti col triregno (da R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, tav. XXVIII)