

Storia dell'arte $\frac{137/138}{2014}$
nuova serie
n. 37/38

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

BHA

Bibliography of the History of Art

A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

ARTbibliographies Modern

A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

137/138 2014

Gennaio - Agosto

Rivista quadrimestrale
Classe A (A.N.V.U.R.)
Aut. Tribunale di Roma n. 535/01 del 7/12/2001

Vicedirettore: Alessandro Zuccari

Coordinatore: Augusta Monferini

Redazione: Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Camilla Fiore, Helen Langdon, Stefania Macioce, Arianna Mercanti, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi

Referees: Elizabeth Cropper, Dean Center Advanced Study, Washington, National Gallery of Art; Gail Feigenbaum, Associate Director, Los Angeles, The Getty Research Institute; Annick Lemoine, Université de Rennes II, Académie de France à Rome, Villa Medici; Xavier F. Salomon, Curator of Southern Baroque in the Department of European Paintings, New York, The Metropolitan Museum of Art

Edita da: CAM EDITRICE S.r.l.,
Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma Tel. e Fax: +39 06 683.008.89
www.storiadellarterivista.it E-mail: info@cameditrice.com

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi

Segreteria di Redazione: Valeria Di Lucia

Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2014: (spese postali incluse)

Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 154,00; Paesi Extraeuropei € 193,00

Fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)

Sono disponibili in pdf i singoli articoli dal n. 100 al numero in corso (€ 5,00 da ordinare sul sito web)

Versamenti dall'Italia: C/c postale n° 35166438 intestato a: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma
o bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438

Versamenti dall'estero: bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438
BIC (Swift): BPPIITRRXXX

L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

Progetto Grafico: Antonella Mattei

Stampa: Arti Grafiche La Moderna - Roma

[Giugno 2014]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

ancora da sistemare numerazione pagine

<i>Maurizio Calvesi</i>	Editoriale Misconoscimenti e riconoscimenti	5
<i>Alessandro Zuccari</i>	Il fregio riscoperto di Palazzo Leopardi a Roma	9
<i>Michele Nicolaci</i>	Giovanni Baglione, Francesco Bassano e Antonio Maria Panico: lettere dal carteggio di Onofrio Santacroce (1568-1604)	33
<i>Dalma Frascarelli</i>	Il <i>San Giovanni evangelista con Lodovico Tabarino</i> di Gerolamo Bassano: dalla quadreria Ludovisi alla collezione Canova	69
<i>Paola Di Giammaria</i>	Novità biografiche e attributive su Giovanni Antonio Paracca il giovane detto il Valsoldino	75
<i>Riccardo Gandolfi</i>	Un nuovo inventario di dipinti di Antiveduto e Imperiale Gramatica	93
<i>Valeria Di Giuseppe Di Paolo</i>	Guillaume Courtois nel cantiere di Nettuno e lo stile del Sesto Decennio	104
<i>Rita Randolfi</i>	<i>La Cattura di Cristo con san Pietro che recide l'orecchio di Malco</i> di Dirk van Baburen: dagli inventari dei Gavotti "romani" a Roberto Longhi	117
<i>Francesco Lofano</i>	Le «opere letigiose» del cavalier Cosimo Fanzago e nuove proposte per la sua opera grafica	123

<i>Imma Molino</i>	Il cardinale Francesco Nerli (1636-1708). Collezionismo tra Roma e Parigi	144
<i>Alessandro Fiorentino Casavola</i>	Novità e tradizione nella teoria artistica fiorentina: il <i>Discorso</i> di Francesco Bocchi e il primo libro del <i>Trattato delle perfette proporzioni</i> di Vincenzo Danti	163
<i>Roberto Del Monte</i>	Leggere Focillon attraverso Bergson	175
<i>Anne Rennert</i>	Rodčenko und die Künstler der italienischen Renaissance	191
<i>Gabriele Simongini</i>	Strumenti per un'autocoscienza attiva. Vasco Bendini 1966-67	207
<i>Recensioni a cura di</i>	A. Delle Foglie, E. De Benedetti	219

Un nuovo inventario di dipinti di Antiveduto e Imperiale Gramatica

Riccardo Gandolfi

La personalità di Antiveduto Gramatica (1569-1626), pittore di origine senese, rappresenta uno dei casi di studio più interessanti per comprendere gli anni di passaggio tra XVI e XVII secolo a Roma e la prima affermazione del caravaggismo. Antiveduto riuscì ad adattarsi al mutamento del gusto, coniugando l'adesione alla maniera del Caravaggio con elementi classicisti e raffaelleschi, così da riscuotere grande successo presso la committenza colta come sul mercato "medio" dell'arte, entrambi in cerca di opere dal sapore arcaizzante ma allo stesso tempo aggiornate e alla moda.

La complessità del personaggio ha permesso, nel corso degli anni, un'analisi su più fronti: aspetti ancora in parte dibattuti quali il rapporto di Antiveduto con la sua fiorentina – quanto enigmatica – bottega, il legame con il giovane Merisi, la grande committenza e la produzione seriale, permettono di cogliere il ruolo di primo piano giocato dal Gramatica nella scena artistica romana. Ancora poco noto è il rapporto professionale che legava Antiveduto al figlio, il pittore Imperiale Gramatica (1599-1634). Il ritrovamento di un inventario dei dipinti appartenenti alla famiglia dell'artista, conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, permette di entrare nel vivo di tale questione, mettendo in luce ancora una volta la diretta interdipendenza artistica esistente tra i due pittori. Antiveduto Gramatica muore il 13 aprile 1626 nella sua casa di via dei Condotti; il testamento viene aperto alla presenza del figlio maggiore Imperiale il 15 luglio. Il «padre di fameglia» Antiveduto, come egli stesso si definisce nel documento,¹ dispone che

i beneficiari del suo lascito siano i figli e la moglie Antonina Oliveri, nominata usufruttuaria dei beni e tutrice dei figli ancora minorenni. L'assenza di un inventario *post mortem* allegato agli atti di successione non permette di chiarire l'entità del lascito, ma appare evidente che i «pochi beni che dal Signore Iddio [...] sono stati concessi» al pittore² fossero in realtà tutt'altro che inconsistenti. Antiveduto provvede a vincolare i suoi averi, assicurandosi che nulla venga disperso sino al venticinquesimo compleanno del figlio minore. La fortuna economica del Gramatica, com'è dimostrato da altri documenti,³ era costituita da società, investimenti e rendite. Oltre al denaro e alle proprietà, una parte cospicua del lascito doveva essere composta da opere d'arte, certamente numerose nello studio dell'artista.

Gli eredi di Antiveduto sono quindi la moglie e i figli Imperiale (designato dalla madre amministratore dei beni),⁴ Francesco, Archileo, Celso e Artemisia.⁵ Imperiale⁶ era ritenuto dai contemporanei un promettente pittore, tanto che Baglione afferma che «si portava molto bene»⁷ nella pittura, mentre Mancini scrive: «[Antiveduto] ha un figlio che non degenera dal padre né nei costumi né nella professione della quale, ancor in tenera età, ha dato speranza di dover far gran progresso»⁸. Imperiale, in giovane età, aveva ricevuto incarichi pubblici come la *Madonna del Rosario con i santi Pancrazio e Domenico* di Albano⁹ e la *Liberazione di san Pietro* dipinta per la chiesa romana di S. Salvatore in Lauro (FIG. 2).¹⁰ La carriera di Imperiale, nato nel 1599, viene tuttavia stroncata dalla sua morte prematura avvenuta il 17 settembre 1634.¹¹



FIG. 1 Charles de Mallery da Antiveduto Gramatica, *Santa Degnamerita*

Appena pochi mesi più tardi, il giorno della vigilia di Natale, Archileo muore nella casa paterna di via del Corso.¹² Da quanto si apprende da un nuovo documento, Francesco Gramatica – ricordato nel testamento di Antiveduto – muore certamente prima del gennaio 1636.¹³

Il lascito testamentario di Antiveduto, strettamente vincolato agli eredi su espressa indicazione del pittore, entra quindi in possesso degli unici due figli ancora in vita, Celso e Artemisia e della moglie Antonina. Il 19 gennaio 1636 Artemisia sposa il pittore Giuseppe Puglia detto il Bastaro;¹⁴ sarà proprio questa unione a spingere la famiglia Gramatica a redigere una serie di documenti di particolare interesse. Artemisia porta in dote la cospicua somma di 1300 scudi; nell'atto di *fidantia* viene citato il lascito paterno, facendo riferimento ai beni di Antiveduto, tra i quali vengono menzionati anche alcuni dipinti non specificati,¹⁵ dei quali si autorizza l'alienazione per la creazione del monte dotale. Il matrimonio di Giu-

seppe Puglia con Artemisia rende necessaria una divisione ufficiale delle sostanze paterne tra i due eredi: l'atto è seguito da due inventari, il primo degli oggetti di proprietà di Celso rimasti nell'abitazione materna, il secondo con l'elenco dei «quadri [da] spartirsi tra il Sig.re Celso della Gramatica et la Sig.ra Artemisia sua sorella»¹⁶.

Ecco quindi affiorare dalle carte d'archivio una traccia, seppur parziale, dei dipinti rimasti nella bottega di Antiveduto al momento della sua morte. Non trattandosi di un inventario *post mortem* non vengono purtroppo registrate le tele già disperse dalla famiglia o quelle eseguite su commissione, presumibilmente già consegnate ai legittimi proprietari.

La lista elenca più di trenta opere, ma la particolarità del documento risiede nella sua precisione: delle tele vengono descritti il soggetto, le misure e l'autore. I dipinti non sono infatti esclusivamente di mano di Antiveduto ma anche del figlio Imperiale, deceduto due anni prima della stesura dell'atto.

L'inventario si apre con «Nove vergini in tela da quattro palmi mezze figure. Antiveduto». La descrizione, seppur con qualche ambiguità, fa pensare a nove dipinti distinti, concepiti come un insieme unitario. Con buona probabilità le tele potrebbero costituire lo stesso oggetto di un contenzioso, avvenuto un anno prima della morte dell'artista, tra Antiveduto e l'intermediario Francesco Selala, a riguardo della vendita mai conclusa di «dodici vergini» conservate in casa del pittore, tra cui una *Sant'Orsola* e una *Santa Barbara*.¹⁷ La consuetudine di Antiveduto nel realizzare serie di personaggi, come sante o figure allegoriche, ma anche uomini illustri, fece guadagnare al pittore l'efficace e ben noto soprannome di «gran Capocciante»¹⁸ e gli permise di entrare in contatto con importanti collezionisti come il potente cardinal Del Monte.¹⁹

Sempre di Antiveduto troviamo una «venere tela sette e cinque», troppo grande per essere la *Venere con tre amorini* apparsa negli anni Ottanta sul mercato antiquario, mentre più avanti è registrata una «testa di una fantesca in tela da testa», probabile elaborazione singola della figura senile della *Giuditta e la fantesca* passata sul mercato antiquario svizzero ed oggi in collezione privata.²⁰ Di seguito è registrata una serie di figure mariane di particolare interesse poiché testimoniano la produzione devozionale dell'artista.

Le iconografie sono tutt'altro che comuni, vengono infatti riproposte immagini antiche e venerate: una «Madonna de Monti tela cinque palmi», desunta dall'icona medievale conservata presso la chiesa romana di S. Maria ai Monti, e una «testina della Madonna di Loreto con cornice d'oro». Com'è noto, il culto lauretano era largamente praticato e la sua iconografia era stata oggetto di una radicale trasformazione, svincolandosi da quella più accreditata della Santa Casa in volo. In questo caso, trattandosi solo di una «testina», il pittore deve aver riprodotto il volto della statua venerata a Loreto. L'usanza di copiare fedelmente la scultura lignea doveva essere piuttosto comune anche nella produzione artistica di un certo livello, tanto che anche Carlo Saraceni negli stessi anni dipingeva la sua *Madonna di Loreto*, oggi conservata nella chiesa di S. Bernardo alle Terme.²¹ Più avanti troviamo «Una testa di Santa Maria Maggiore» per la quale si potrebbe immaginare una

ripresa dell'antica icona romana, o comunque una sua riproposizione in chiave moderna, in linea con il gusto per il *revival* paleocristiano e medievale proprio di un certo filone del naturalismo di matrice colta. Non va infatti dimenticato come Antiveduto abbia riflettuto più volte sull'iconografia di santi connessi al tema



FIG. 2 Imperiale Gramatica, *Liberazione di san Pietro*, 1624. Roma, S. Salvatore in Lauro

del martirio e alla tradizione romana: sono note le numerose varianti delle sante Prassede e Pudenziana, i tondi della Pinacoteca di Brera²² con i santi Tiburzio e Valeriano e Caterina d'Alessandria o la serie di sante martiri incise su originali del Gramatica²³ da Jacob Matham, Charles de Mallery e Theodoor Galle



FIG. 3 I. Gramatica, *Giae*. Roma, Galleria Pallavicini

(FIG. 1), probabile autore quest'ultimo del ritratto di Filippo Neri inserito nel *De bono senectutis* di Gabriele Paleotti.²⁴ A chiudere la serie delle immagini della Vergine troviamo un'opera incompiuta, oggi dispersa: «Una nuntziata da Imperatore non finita». Dallo stato attuale delle ricerche è emersa una sola *Annunciazione* nella collezione spagnola di Cristóbal González Cossío, attribuita al Gramatica in un inventario del 1636.²⁵ Le opere di Antiveduto terminano con due soggetti maschili: «Una testina di San Guglielmo» e «Un ritratto di un vecchio Tela quattro palmi», entrambi non rintracciabili tra le opere note dell'artista. Prima di passare in rassegna le opere di Imperiale, occorre notare come le testimonianze inventariali riferibili ai suoi dipinti siano molto rare poiché, evidentemente, i suoi quadri dovettero essere confusi, come accade ancor oggi, con quelli di Antiveduto. Possiamo anche ipotizzare che alcuni dipinti del figlio fossero venduti volontariamente come opere del padre, così da suscitare maggiore interesse da

parte dei collezionisti. Il documento qui presentato costituisce invece una testimonianza affidabile, essendo stilato ad uso interno della famiglia Gramatica, alla presenza delle persone che meglio dovevano conoscere e distinguere le opere dei due artisti.

La prima opera di Imperiale è «Una Iaele da quattro Palmi», identificabile con buona probabilità con la *Giae* della Galleria Pallavicini (FIG. 3). Il definitivo passaggio di questo ovale dal catalogo di Antiveduto a quello del figlio si deve alla Mignosi Tantillo,²⁶ grazie al paragone con la *Madonna del Rosario con i santi Pancrazio e Domenico* di Albano. Il dipinto registrato nell'inventario è però leggermente più grande rispetto a quello Pallavicini, particolare che lascia pensare ad una misura comprendente la cornice.

Lo stretto legame tra i due artisti trova conferma nella lettura della lista: alcune iconografie tipiche di Antiveduto vengono puntualmente riprodotte da Imperiale, che dimostra così di ricalcare le orme paterne sia dal punto di vista stilistico, sia da quello com-

positivo. Il tema del colloquio tra Marta e Maria Maddalena era stato proposto da Antiveduto in numerose occasioni, non stupisce quindi che anche Imperiale fosse tornato sul tema dipingendo una «Marta e madalena tela da quatro palmi». Nel corso degli anni numerosi dipinti di questo soggetto sono emersi grazie agli studi²⁷ e, per alcuni di essi, occorre riflettere sul possibile spostamento dell'attribuzione da padre a figlio, come nel caso della *Marta e Maria* della collezione di Hans Cramer a l'Aia, copia non priva di una certa qualità della tela di analogo soggetto, riconosciuta come Antiveduto da Longhi e passata in asta nel 1990 da Sotheby's. Il dipinto registrato nell'inventario qui pubblicato risulta però di dimensioni inferiori rispetto alle versioni oggi note. Recentemente è tuttavia passata sul mercato francese,²⁸ con attribuzione ad Antiveduto Gramatica, una tela raffigurante *Marta e Maria* che appare di estremo interesse ai fini di questo discorso. L'opera, infatti, rappresenta una singolare fusione tra stili diversi: da una parte vi è Marta di forte ascendenza gramaticiana, dall'altra Maria sembrerebbe lontana dallo stile di entrambi i pittori. Da segnalare è però la misura del dipinto, quasi quadrato, che si avvicina molto a quello registrato nell'inventario dei «quadri [da] spartirsi». Baglione, nella vita dedicata ad Antiveduto, scrive: «Et è di sua invenzione l'Angelo Custode, che vestito a bianco tiene, e guida un'anima per le mani, sì che se ne vede uno nella Sagrestia di S. Agostino di sua mano»²⁹. Come si è sostenuto più volte,³⁰ il passo di Baglione e le numerose varianti sino ad ora note ci informano che il tema iconografico dell'*Angelo custode* dovette essere una fortunata elaborazione del Gramatica, che ne produsse diversi esemplari per soddisfare le richieste della committenza.³¹ Non stupisce quindi che nel breve inventario "familiare" tale composizione compaia ben due volte. A colpire è però la constatazione che entrambi i dipinti non siano opera di Antiveduto, bensì del figlio. Il soggetto iconografico, che tanto dovette contribuire all'affermazione del Gramatica, passò quindi nel repertorio di Imperiale che si dimostra sempre più un diretto continuatore dei modelli paterni. Le due tele sono di dimensioni differenti: in un caso il dipinto è perfettamente rispondente alla misura canonica («Un angelo Custode da impe-

ratore»), mentre nell'altro è di dimensioni più contenute (quattro palmi). L'annotazione archivistica accerta quindi che nell'*atelier* dei Gramatica si produsse anche una variante più piccola dell'*Angelo custode*, destinata ad una clientela desiderosa di acquistare, ad un prezzo minore, una delle più celebri composizioni del pittore. Tuttavia il fatto che anche Imperiale si sia adoperato nella produzione di simili dipinti, con il suo stile mimetico, rende necessaria un'analisi più attenta delle repliche sino ad ora rintracciate. Oltre alla versione di *Sant'Agostino* citata da Baglione, esistono nove dipinti dall'autografia dubbia.³² Se per la tela di Palermo e per quella comparsa nel 2008 sul mercato britannico vi sono ragionevoli indizi stilistici e qualitativi per ritenerle autografe di Antiveduto, per le altre bisognerà quanto meno considerare il possibile intervento di Imperiale. Data l'impossibilità di avere diretta visione della maggior parte dei dipinti e la scarsità di immagini di qualità, è assai complesso formulare un'ipotesi; ma il quadro che più sembrerebbe pertinente alla maniera di Imperiale, per la tornitura del viso e la realizzazione decisa e profonda delle pieghe degli abiti, è la variante conservata nella Pinacoteca dell'Abbazia di Casamari (FIG. 4), che pertanto potrebbe essere inclusa nell'ancora incerto catalogo di Imperiale. A spingere verso questa direzione sono i confronti con le opere certe del pittore: molto simili all'angelo di Casamari sono gli ovali dei volti dell'angelo della *Liberazione di san Pietro* (FIG. 2) e della *Giaele Pallavicini* (FIG. 3); le stesse affinità possono essere riscontrate anche nella *Madonna col Bambino*, attribuita da G. Papi ad Imperiale.³³ Anche nel caso dell'*Angelo custode* di S. Pudenziana³⁴ (FIG. 5) non va scartato a priori il nome del Gramatica *junior*. Seppur decisamente più debole della tela di Casamari, il dipinto potrebbe essere una replica affidata da Antiveduto al figlio, artisticamente ancora acerbo, per introdurlo rapidamente – grazie ad un tema iconografico ormai celebre e "collaudato" – nel mercato delle committenze pubbliche. Il dipinto reca sul margine inferiore un cartiglio con il nome del committente e la data 1618; in quel momento infatti Imperiale era già attivo, tanto da comparire nei registri dell'Accademia di San Luca a partire dal 1617 e non dal 1618 come sino ad oggi creduto.³⁵

Subito dopo l'*Angelo custode* è registrata una «Una santa Cecilia con dui Angioli tela sei palmi» sempre di Imperiale. Nel dipinto va certamente riconosciuta una replica della bella tela di Lisbona,³⁶ nella quale Antiveduto ci lascia una delle sue prove più alte, dipingendo figure dolci e armoniose, elegantissime nelle vesti e nelle pose. Il notevole livello qualitativo del quadro, lontano dalla serialità che spesso caratterizzava i dipinti dell'artista, testimonia la produzione "alta" di Gramatica, evidentemente destinata ad una committenza di elevato profilo culturale ed economico.

Anche la variante di Vienna (Kunsthistorisches Museum) e quella, poco nota, di Treviso (Musei Civici, FIG. 6) sono di considerevole qualità, rendendo così improbabile un cambiamento attributivo.³⁷ Occorre comunque notare ancora una volta la ripresa (anche nelle misure) da parte di Imperiale di un'opera del padre, come peraltro accade per l'ultimo dipinto a soggetto sacro del Gramatica *junior*: «Una S. Anna e la Madonna tela quattro Palmi». Tele simili, attri-

buite ad Antiveduto, sono conservate in California (Santa Barbara, University Art Museum), a Varsavia (Nationalmuseum) e in numerose altre copie e derivazioni,³⁸ in nessuna delle quali può tuttavia essere riconosciuta la tela di Imperiale.

L'unica opera di tematica profana del giovane Gramatica è una rappresentazione della *Gerusalemme liberata* del Tasso; l'artista aveva infatti dipinto un «Rinaldo et armida», oggi disperso, di sette palmi per cinque, derivato forse dall'affresco di Giovanni Baglione realizzato per Scipione Borghese.³⁹

Concludendo l'analisi delle opere inventariate di Imperiale è possibile scorgere una traccia ulteriore ed inedita della produzione del pittore. Certamente il Gramatica *junior* basò gran parte della sua formazione e della sua fortuna sulla riproposizione dello stile paterno, di cui fu l'allievo più diretto e promettente, ma i documenti ci informano di come l'artista si cimentò anche in altri generi, quali la pittura di paesaggio e quella di nature morte. Compagno infatti «Dui vasi di



FIG. 4 I. Gramatica (qui attribuito), *Angelo custode*. Casamari, Museo dell'Abbazia



FIG. 5 Ambito di Antiveduto Gramatica (Imperiale Gramatica?), *Angelo custode*, 1618. Roma, S. Pudenziana



FIG. 6 A. Gramatica, *Santa Cecilia con due angeli*. Treviso, Musei Civici

fiori da testa» e «Un paese tela da quattro Palmi»; l'ignota attività di fiorante svolta da Imperiale non trova raffronto nell'opera paterna, mentre il paesaggio richiama alla mente quello disperso che Antiveduto realizzò con Paul Bril per Ferdinando Gonzaga nel 1610.⁴⁰

Oltre alle opere di Antiveduto e di Imperiale, l'inventario registra altri dipinti e disegni, sicuramente non di mano dei nostri artisti. In particolare troviamo una «testina del ritratto di Polidoro», probabilmente un'effigie del pittore caravagginò o dell'umanista Polidoro Virgili.⁴¹

Di seguito è registrato un misterioso «cartone di lapis nero e gesso» di Raffaello. Purtroppo non è dato sapere quale fosse il soggetto del prezioso autografo, tuttavia la testimonianza inventariale conferma

l'attento studio giovanile – ricordato da Mancini – compiuto da Antiveduto sulle opere del Sanzio. Inoltre, l'occasionale attività di copista da Raffaello del Gramatica è ampiamente documentata, anche in considerazione delle sue spiacevoli conseguenze. Il 25 agosto 1623 l'Accademia di San Luca paga ad Antiveduto cinquanta scudi per la realizzazione del *San Luca che dipinge la Madonna* (FIG. 7), copia del dipinto ritenuto di Raffaello e vanto dell'Accademia stessa.⁴² Dopo alcuni mesi il pittore viene eletto principe, ma è costretto alle dimissioni a causa delle accuse mossegli da Tommaso Salini a riguardo del presunto tentativo di vendita dell'originale del maestro.⁴³ Alla luce delle vicende biografiche, la presenza di un cartone di Raffaello, unica opera d'autore tra quelle conservate dalla famiglia di Antiveduto, dimo-



FIG. 7 A. Gramatica, *San Luca che dipinge la Madonna*. Roma, Ss. Luca e Martina

stra ancora una volta il legame profondo del pittore con il grande maestro di Urbino.

Il tentativo di seguire la sorte dei dipinti ha stimolato nuove ricerche, portando però a constatare il tragico epilogo della dinastia dei Gramatica. Com'è noto Artemisia e Giuseppe Puglia muoiono a poca distanza l'uno dall'altro sul finire del 1636;⁴⁴ rimangono così in vita solo Celso e la madre Antonina Oliveri. Dato il precipitare degli eventi i due fanno testamento l'uno a favore dell'altro nel 1638.⁴⁵ Da questo momento in poi la famiglia vive un momento di relativa tranquillità, tanto che nel 1639 Celso, orefice di una certa fama,⁴⁶ prende in moglie Artemisia Umiltà; il matrimonio dura un decennio, fino alla morte della don-

na. Successivamente, il Gramatica si risposa con Giovanna Cannaccini⁴⁷ che gli darà almeno quattro figli. Rispettando una tradizione familiare i primi due nati prendono il nome di Artemisia, la primogenita, e Antiveduto; seguono poi a breve distanza Susanna e Faustina.⁴⁸ Nel 1656 il centro-sud dell'Italia viene colpito da una terribile epidemia di peste. Il male parte da Napoli dove miete migliaia di vittime, giunto poi nella capitale pontificia si abbatte con particolare violenza sulla popolazione romana. È proprio il 1656 il nuovo *annus horribilis* per i Gramatica: nel giro di due mesi, tra ottobre e novembre, verranno a mancare per l'infezione Celso, la madre settantaseienne Antonina, i figli Susanna, Faustina e Antiveduto.⁴⁹ Nulla sappiamo della sorte toccata alla moglie di Celso (anche se già non compare nel testamento dell'orefice stilato nell'ottobre del '56)⁵⁰ né cosa sia successo all'unica figlia apparentemente superstite Artemisia. Negli stessi anni si perde anche traccia di Teodora Virginia Puglia, figlia di Artemisia e del pittore Giuseppe, registrata negli

Stati delle anime in casa Gramatica fino al 1654.⁵¹

In questa situazione di caos è probabile che i dipinti avessero già lasciato la casa dei Gramatica subito dopo la divisione ereditaria, in ottemperanza a quanto stabilito dal documento di *fidantia* del 1636, oppure in seguito alla morte di Celso come stabilito nelle sue ultime volontà, dove si faceva menzione della possibile vendita dei beni per convertirli in liquidità.

La storia della famiglia Gramatica, eloquente paradigma delle alterne fortune umane, termina così a metà del XVII secolo, non senza aver lasciato, grazie all'opera dei suoi membri, un segno rilevante nell'arte del primo Seicento.

Archivio di Stato di Roma, *Notai dell'A. C.*, vol. 1371, c. 79.

Inventario delli quadri [da] spartirsi tra il Sig.re Celso della Gramatica et la Sig.ra Artemisia sua sorella
 Nove vergini in tela da quatro palmi mezze figure Antiveduto
 Una Iaele da quatro Palmi mano del Sig.re Imperiale
 Un Rinaldo et armida in tela da sette e cinque Imperiale
 Marta e madalena tela da quatro palmi Imperiale
 Un paese tela da quattro Palmi Imperiale
 Un angelo Custode quattro palmi Imperiale
 Un angelo Custode da imperatore Imperiale
 Una santa Cecilia con dui Angioli tela sei palmi Imperiale
 Una venere tela sette e cinque Antiveduto
 Una testa di una fantesca in tela da testa Antiveduto
 Dui vasi di fiori da testa Imperiale
 Una Madonna de Monti tela cinque palmi Antiveduto
 Una testa di Santa Maria Maggiore co la cornice d'oro Antiveduto
 Una testina della Madonna di Loreto con cornice d'oro Antiveduto
 Una nuntiata da Imperatore non finita Antiveduto
 Dui teste di lapis Rosso con le cornice bianche
 Una testina d'un Christo
 Una testina del ritratto di Polidoro
 Una testina di S. Ignatio
 Una testina di san Guglielmo Antiveduto
 Un ritratto di un vecchio Tela quattro palmi Antiveduto
 Una S. Anna e la Madonna tela quattro Palmi Imperiale
 Un cartone di lapis nero e gesso di Raffaello

Note:

¹ Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), *Fondo Notarile*, sez. 19, vol. 22, cc. 360-363. Cfr. H. P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626). Leben und Werk*, Monaco 1998, pp. 203-205.

² *Ivi*, p. 204.

³ Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Luoghi di Monte*, vol. 1, c. 101. Il documento riguarda l'acquisto di un investimento da parte di Antiveduto nel 1602.; Idem, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6266. Nell'atto notarile è formalizzata una società economica da parte del pittore.

⁴ ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Uff. 19, vol. 146, cc. 161-161v. Nel documento Antonina Oliveri nomina come suo procuratore il figlio Imperiale Gramatica (23 ottobre 1627).

⁵ I figli di Antiveduto sono in tutto otto, di cui tre muoiono prima della redazione del testamento. Cfr. A. Triponi, *Antiveduto Grammatica. Una disputa del primo Seicento romano: nuovi documenti*, in "Storia dell'arte", 103, 2002, pp. 119-140. In particolare si veda la nota 26, p. 125.

⁶ Per una prima ricostruzione organica del catalogo di Im-

periale si veda G. Papi, *Antiveduto Grammatica*, Soncino 1995.; Riedl, *cit.* (nota 1), pp. 53-55. Si vedano inoltre: R. Randolfi, A. Triponi, *Antiveduto Grammatica (Roma 1569-1626)*, in A. Zuccari (a cura di), *I Caravaggeschi*, Milano 2010, vol. II, pp. 441-449; A. Bliznukov, *Un inedito di Antiveduto e Imperiale Grammatica*, in "Studi di Storia dell'Arte", 14, 2003, pp. 249-251; H. P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica. Addenda zum Werk des römischen Malers und seines Umkreises*, in "Weltkunst", 1998, pp. 1406-1408; Idem, *Antiveduto und Imperiale della Grammatica zueinem «Lobgesangder Mirjam» ausdem New Yorker Kunsthandel*, in "Weltkunst", 64, 1994, pp. 826-827; A. Szigethi, *Secenteschi nella Galleria di Esztergom. Un'ipotesi per Imperiale Grammatica*, in "Acta historiae atrium Academiae Scientiarum Hungaricae", XXIV, 1-4, 1978, pp. 287-292; M. V. Brugnoli, *Imperiale della Grammatica*, in *Restauro della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medievali e Moderne per il Lazio (1970-1971)*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia 20 ottobre-30 novembre 1972), Roma 1972, p. 38; Eadem, *Im-*

periale (e non Antiveduto) della Gramatica, in "Paragone", 1971, 255, pp. 71-74.

⁷ G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, p. 193.

⁸ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. crit. a cura di A. Marucchi, vol. 1, Roma 1956, p. 245.

⁹ G. Papi, *Note al Gramatica e al suo ambiente*, in "Paradigma", 9, pp. 107-127.; A. Mignosi Tantillo, *Imperiale della Gramatica: Madonna del Rosario con Ss. Pancrazio e Domenico*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana, grande pittura del '600 e del '700*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia 8 marzo-13 maggio 1990), Roma 1990, pp. 50-52.; Papi, *cit.* (nota 6), p. 127-128.

¹⁰ Il dipinto, ritenuto di Antiveduto, è stato ricondotto a Imperiale grazie alla scoperta di un'iscrizione sulla tela: «IMPERIALIS / DE GRAMATICA / FACIEBAT / MDCXXIII» Cfr. Brugnoli, *cit.* (nota 6), 1971; Eadem, *cit.* (nota 6), 1972; Papi, *cit.* (nota 6), pp. 130-131.

¹¹ Per i documenti relativi alla nascita e alla morte di Imperiale si veda Riedl, *cit.* (nota 1), pp. 192-193, in part. p. 206.

¹² *Ivi*, p. 206.

¹³ ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 1369, cc. 135-138v; 149-150v.

¹⁴ Cfr. Riedl, *cit.* (nota 1), p. 207. Su Giuseppe Puglia si veda da ultimo M. Francucci, *Giuseppe Puglia il Bastaro. Il naturalismo classicizzato nella Roma di Urbano VIII*, San Casciano Val di Pesa 2014.

¹⁵ ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 1369, cc. 135-138v; 149-150v.

¹⁶ *Ivi*, vol. 1371, c. 79.

¹⁷ P. Cavazzini, *Oltre la committenza: commerci d'arte a Roma nel primo Seicento*, in "Paragone", 82 (705), 2008, pp. 72-92. Non è però da escludere che le "vergini" fossero in realtà parte di un'altra serie simile a quella di *Apollo e le nove muse*, presente nelle collezioni Savoia almeno dal 1635. La dicitura "vergini", invece che muse, potrebbe trarre in inganno dato l'uso, nella letteratura del primo Seicento, di identificare Apollo con Dio e nelle muse i cori angelici. Si veda, sulle diverse serie di *Muse* eseguite dal Gramatica per casa Savoia, M. di Macco, "L'ornamento del Principe". *Cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619-1627)*, in G. Romano (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995, pp. 350-374; Papi, *cit.* (nota 6), pp. 119-120; Riedl, *cit.* (nota 1), pp. 139-141. Una *Santa Barbara* di Antiveduto è apparsa in asta da Farsetti (Prato) l'11 settembre 2007.

¹⁸ Baglione, *cit.* (nota 7), p. 293.

¹⁹ Randolfi, Triponi, *cit.* (nota 6), p. 441.

²⁰ Papi, *cit.* (nota 6), pp. 92-93. Sul dipinto si veda anche S. Pierguidi, *Precisazioni documentarie sulla committenza Montalto. Brevi note a Guido Reni, Pasquale Ottino e Antiveduto della Gramatica*, in "Bollettino d'Arte", 115, 2001, pp. 93-97.

²¹ Si veda M. Costantini, *Madonna di Loreto*, in M. G. Au-

rigemma (a cura di), *Carlo Saraceni 1579-1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 29 novembre-2 marzo 2014), Roma 2013, pp. 174-176. Si veda anche F. Grimaldi, K. Sordi (a cura di), *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'Arte*, Loreto 1995.

²² Sulle opere, di provenienza Mattei, si veda da ultimo S. Benedetti, *Qualche chiarimento e alcune aggiunte al catalogo di Antiveduto della Gramatica*, in L. Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno internazionale di studi (Milano 2006), Cinisello Balsamo 2009, pp. 230-236.; M. Pulini, *Il Fossombrone ritrattista degli oratoriani. La raccolta Mattei e Antiveduto Gramatica*, in "Paragone", 56, 2005, pp. 31-39.

²³ Le incisioni si conservano nel Ms. Ott. Lat. 2977 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

²⁴ A. Zuccari, *De bono senectutis e un modello antico per la Crocifissione di san Pietro*, in S. Valeri (a cura di), *Sul carro di Tespi: studi di Storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, Roma 2004, pp. 113-125.

²⁵ M. B. Burke, P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Santa Monica 1997, vol. 1, p. 314. Il dipinto spagnolo, di cui non conosciamo le misure, testimonia la fortuna dell'artista nella penisola Iberica. Cfr. Mancini, *cit.* (nota 8), vol. I, p. 245.

²⁶ Mignosi Tantillo, *cit.* (nota 9), pp. 50-52. Il dipinto è stato per la prima volta assegnato ad Antiveduto da F. Zeri, su suggerimento di R. Longhi, nel 1955. Cfr. F. Zeri, *The Pallavicini Palace and Gallery in Rome. II: the Gallery*, in "The Connoisseur", 550, 1955, pp. 280-285.

²⁷ Londra Sotheby's 11 aprile 1990 [Papi, *cit.* (nota 6), p. 105] di cui Riedl pubblica una copia proveniente della collezione di H. Cramer (H. P. Riedl, *Ein wiedergefundenes Doppelbildnis der heiligen Praxedis und Pudenciana von Antiveduto della Gramatica*, in "Mitteilungsdes Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVII, 1993, pp. 140-145); Finarte (Milano) 30 maggio 1991 [Papi, *cit.* (nota 6), p. 114], di cui esiste una copia [Riedl, *cit.* (nota 1), p. 157]; Casa d'aste Pitti (Firenze) 15 maggio 1985 [Papi, *cit.* (nota 6), pp. 107-108] di cui esiste una seconda versione a Varsavia (K. Murawska-Muthesius, K. Secomska, *Mary Magdalen, the Counter Reformation and the Caravaggisti. Are there any more paintings by Antiveduto Gramatica in Poland?*, in "Bulletin du Musée National de Varsovie", XXXVII, 1996, n. 3-4, pp. 97-136; G. Papi, *Aggiornamenti per Antiveduto Gramatica*, in "Arte Cristiana", 815, XCI, 2003, pp. 117-124).

²⁸ Piasa, Parigi, Hôtel Drouot, 12 dicembre 2012.

²⁹ Baglione, *cit.* (nota 7), p. 193.

³⁰ Si veda da ultimo G. Papi, *Angelo custode*, in R. Vodret (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Schede*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia 16 novembre 2011-5 febbraio 2012), Milano 2011, pp. 120-121.

³¹ Un *Angelo custode* di Antiveduto Gramatica è registrato

nell'inventario della collezione del cardinale Francesco Maria del Monte del 1628 (Cfr. C. L. Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in "Storia dell'arte", 9/10, 1971, pp. 5-52), e in quello di Alessandro Ruffinelli di Albano (Cfr. M. J. Lewine, *An Inventory of 1647 of a Roman Art Collection*, in "Arte antica e moderna", 19, 1962, pp. 306-315). Si veda inoltre l'inventario di Ippolito Gricciotto (1632) in L. Sichel, *Zwei römische Privatsammler des frühen Seicento. Ippolito Gricciotto, Paolo Mercati und die Nachfolger Caravaggios*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 2006, pp. 197-223. Anche Giacomo Bosio, il cui palazzo confinava con l'abitazione dell'artista, ne possedeva uno. Cfr. L. Barroero, *Giacomo e Antonio Bosio collezionisti: una nota per Antiveduto Gramatica e un ritratto di Raffaello*, in *Arte Collezionismo Conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze 2004, pp. 137-142.

³² Marsiglia, Musée des Beaux-Arts; Roma, S. Pudenziana; Casamari, Museo dell'Abbazia; Madrid, El Pardo (in deposito dal Prado); Bourg-en-Bresse, Musée de Brou (in deposito dal Louvre); Ile de Ré; Palermo, Palazzo Abatellis; Sotheby's (Londra 3 dicembre 2008) e il dipinto passato in asta da Briscadieu (Auch en Gascogne, 11 dicembre 1988).

³³ Papi, *cit.* (nota 6), p. 128.

³⁴ Sul dipinto si veda R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: registro dei tempi*, in "Pinacotheca", 5-6, 1928, pp. 17-33.; A. Marino, *Un caravaggesco fra Controriforma e Barocco: Antiveduto Gramatica*, in "L'arte", 3-4, 1968, pp. 47-82.

³⁵ Imperiale presenza alla congregazione accademica del 26 novembre 1617. Il documento è consultabile sul sito internet del CASVA (Center for Advanced Study in the Visual Art).

³⁶ Sull'opera si vedano le schede, con la bibliografia precedente, in Papi, *cit.* (nota 6), pp. 90-91; Riedl, *cit.* (nota 1), pp. 85-87.

³⁷ Papi, *cit.* (nota 6), p. 106; Riedl, *cit.* (nota 1), pp. 87-89. Per il quadro di Treviso si veda C. d'Affitto, K. Bosi, *Santa Cecilia con angeli musicanti*, cat. della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia 18 giugno - 4 novembre 2007), Firenze 2007, pp. 144-147; S. Marinelli, *Da Turchi a Gramatica: integrazioni al Seicento*, in "Verona illustrata", 2001, pp. 45-52.

³⁸ Sulle diverse tele si veda Papi, *cit.* (nota 6), p. 125; Riedl, *cit.* (nota 1), pp. 94-96.

³⁹ M. Smith O'Neil, *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002, p. 215.

⁴⁰ A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milano 1913.

⁴¹ Polidoro Virgili (Urbino 1470-1555) fu un umanista, sacerdote e letterato molto noto in epoca moderna per i suoi scritti di storiografia scientifica.

⁴² Da ultimo si veda A. Henning, *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, cat. della mostra, (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen 26 maggio-26 agosto 2012), München 2012, p. 166. P. M. Lukehart (a cura di), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, London 2009. Per un'attenta ricostruzione della storia conservativa del dipinto si veda S. Ventra, *Il "San Luca di Raffaello". Nuove ricerche sulla storia conservativa*, in "Annali delle arti e degli archivi", n. 1, in corso di stampa.

⁴³ Baglione, *cit.* (nota 7), p. 194.

⁴⁴ Dopo il matrimonio celebrato il 19 gennaio 1636, Artemisia muore il 23 ottobre, mentre Giuseppe Puglia «Si morse confessato dai Padri Gesuiti» il 5 novembre. Cfr. Riedl, *cit.* (nota 1), p. 207.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ C. G. Bulgari, *Argentieri gemmari e orafi d'Italia. Roma*, vol. 1, Roma 1958, p. 562.

⁴⁷ Per i due atti di matrimonio si veda Riedl, *cit.* (nota 1), pp. 207-208. Giovanna Canaccini era figlia dell'orefice senese, socio di Celso, Cesare Canaccini. Cfr. Bulgari, *cit.* (nota 46), pp. 233, 562.

⁴⁸ Archivio Storico del Vicariato di Roma (da ora in poi ASVR), *San Lorenzo in Damaso, Stati delle anime*, 1656, vol. 13, c. 1v.

⁴⁹ Per i documenti relativi a Celso e Antonina si veda Riedl, *cit.* (nota 1), p. 208. Mentre gli atti di morte dei figli sono in ASVR, *San Lorenzo in Damaso, Morti*, 1656, cc. 130v, 131. Gli atti di battesimo di Susanna (1653) e Antiveduto (1651) si trovano in ASVR, *San Lorenzo in Damaso, Battesimi*, cc. 148, 225v.

⁵⁰ Riedl, *cit.* (nota 1), p. 208.

⁵¹ Alla morte dei genitori Teodora Virginia viene affidata alla tutela di Giulia Baiocca (ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 3468, anno 1636, c. 391). Nel 1653 la donna fa da madrina a Susanna Antonina, figlia di Celso Gramatica e Giovanna Canacina (ASVR, *San Lorenzo in Damaso, Battesimi*, 1653, c. 225v). L'ultima menzione di Teodora è in ASVR, *San Lorenzo in Damaso, Stati delle anime*, 1654, c. 16.

COMPENDIO

Il rinvenimento dell'inventario di dipinti appartenuti alla famiglia Gramatica ha consentito all'autore di identificare tra le opere elencate un nutrito gruppo realizzato dallo stesso Antiveduto e dal figlio Imperiale, contribuendo a fare luce sul legame che univa i due artisti. Di particolare interesse è inoltre la presenza in casa Gramatica di un cartone di Raffaello, preziosa testimonianza dell'attento studio condotto da Antiveduto sull'opera del maestro di Urbino. Si aggiungono infine numerosi documenti utili per seguire le sorti della famiglia Gramatica fino al suo epilogo avvenuto nella prima metà del XVII secolo.

NORME REDAZIONALI

Storia dell'arte pubblica esclusivamente testi inediti e firmati dai rispettivi autori. I testi dovranno essere inviati alla direzione nella loro redazione definitiva, su supporto informatico (CD, o e-mail) in formato Word, accompagnato da una conforme redazione a stampa. I testi, anche se non pubblicati, non si restituiscono. Gli autori rivedranno le prime bozze di stampa, rendendole alla direzione della rivista con le adeguate correzioni (la cui entità non dovrà superare il 5% dell'intero testo) entro il termine di 10 giorni dalla consegna. La redazione potrà apportare modifiche non sostanziali al fine di aumentare la chiarezza e l'accuratezza del testo, informandone l'autore quando i tempi lo consentano.

STESURA DEL TESTO:

Le parole, le locuzioni e le citazioni in lingua straniera devono essere in corsivo, così come i titoli di opere d'arte e di opere letterarie.

Tutte le citazioni sono racchiuse tra caporali (« »).

Parti di testo mancante o aggiunte dell'autore, all'interno delle citazioni vanno segnalate con 3 punti di sospensione tra parentesi quadre. Es.: I due si erano impegnati a realizzare «il paliotto d'altare nella cappella e più una cartella che fra mezzo li doi frontespizi dove hoggi sta il modello di stucco et anche rifare le lettere dell'epitaffio [...] il qual paliotto farlo conforme al modello disegno di Pietro Paolo pittore». Le parentesi quadre con i 3 punti all'interno non vanno mai adoperate all'inizio e/o alla fine delle citazioni.

L'uso delle virgolette doppie alte (“ ”) è riservato a parole e a locuzioni in lingua italiana che si intende sottolineare (es.: la carica di “idealità” nella pittura di Poussin), oppure alle citazioni all'interno di brani riportati (es.: «disse a Giosuè: “Ecco io do in tuo potere Gerico”»).

I nomi dei santi sono preceduti da una maiuscola puntata quando denominano una chiesa, secondo le seguenti modalità: la chiesa di S. Giovanni; la chiesa dei Ss. Apostoli; la chiesa del SS. Nome di Gesù. Viceversa, “santo/santa” vanno scritti per esteso in minuscolo quando si tratta della persona (es.: i miracoli di san Nicola), con la sola eccezione dei titoli delle opere, laddove rappresentino l'inizio del titolo stesso (es.: la pala raffigurante *San Nicola di Bari*).

I nomi dei musei e degli enti stranieri vanno mantenuti nella grafia originale (es.: Musée du Louvre, Alte Pinakothek, Kunsthistorisches Museum, ecc.).

I riferimenti alle note vanno indicati in apice con numeri arabi dopo la punteggiatura (es.: Sovrastato dall'imponente figura di Gian Lorenzo Bernini [...] l'inalterabile ossequio, e filiale amore»²).

I segni di punteggiatura sono sempre successivi a caporali, virgolette alte e parentesi.

CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE:

LIBRI E SAGGI

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, Milano 1927, pp. 312-314 – E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, II ediz., London 1962, p. 48 – R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, ediz. it. con il titolo Bernini. Lo scultore del Barocco romano, Milano 1990, p. 123 – G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, Roma 1663, ediz. crit. a cura di K. Noehles, Berlin 1966, p. 12.

ARTICOLO SU RIVISTA

M. Rothlisberger, *Additions to Claude*, in “The Burlington Magazine”, CX, 1968, 780, pp.115-119, in part. p. 117.

CONTRIBUTO PRESENTE IN UNA MISCELLANEA

P. Rusconi, *Renato Birilli: Eldorado*, in A. Negri (a cura di), *Esercizi di lettura*, Ginevra-Milano 2002, pp. 130-141.

CONTRIBUTO PRESENTE IN ATTI DI CONVEGNO

L. Puppi, *Un racconto di morte e di immortalità: “S. Girolamo nello studio” di Antonello da Messina*, in G. Ferroni (a cura di), *Modi del raccontare*, atti del convegno, Palermo 1985, p. 34.

SCHEDA DI CATALOGO

A. Barsanti, *Cecco Bravo: “San Giorgio e il drago”*, in A. Barsanti, R. Contini (a cura di), *Cecco Bravo, pittore senza regola. Firenze 1601-Innsbruck 1661*, cat. della mostra di Firenze (Casa Buonarroti, 23 giugno-30 settembre 1999), Milano 1999, pp. 76-77, cat. 18.

Qualora si indichino di seguito due contributi dello stesso autore, nel secondo riferimento bibliografico il nome dell'autore deve essere sostituito con “Idem/Eadem”: M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione*, in “Bollettino d'Arte”, 43, 1958, pp. 309-328; Idem, *Sacri paradossi del Lotto: “I mungitori bendati” e “Amore nella bilancia”*, in “Storia dell'arte”, 115, 2006, pp. 9-16

Qualora si indichino di seguito due contributi di diverso autore contenuti in un identico volume, nel secondo riferimento bibliografico il testo di riferimento deve essere sostituito con “Ibidem”: L. Testa, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in M. Calvesi, A. Zuccari (a cura di), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, “Storia dell'arte. Collana di Studi”, 1, Roma 2009, pp. 289-328; M. Pulini, *Il grandangolo gentileschiano*, in *Ibidem*, pp. 365-372.

Dopo la prima citazione, quelle successive si daranno in forma abbreviata, seguita dall'indicazione della nota in cui l'opera è stata citata per la prima volta: Rothlisberger, *cit.* (nota 5), p. 116. **Qualora siano stati menzionati all'interno della stessa nota più di un contributo ad opera dello stesso autore:** Rothlisberger, *cit.* (nota 5), 1968, p. 116.

Per i testi senza una specifica curatele, dopo la prima citazione si citerà l'inizio del titolo seguito da 3 punti, la dicitura “cit.” e l'indicazione della nota di riferimento: *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra di Roma (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Roma 1995 = *La regola e la fama... cit.* (nota 6), p. 3.

CITAZIONI ARCHIVISTICHE

Le citazioni da codici o documenti d'archivio dovranno comprendere: luogo, denominazione dell'archivio o della biblioteca, indicazione dell'eventuale fondo e del documento in corsivo secondo i seguenti esempi: Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Vat. lat. 13650*, c. 36v Roma, Archivio di Stato (ASR), *Trenta Notai Capitolini*, uff. 11, Angelus Justinianus, vol. 8, c. 15r.

DIDASCALIE

Le didascalie dovranno essere redatte in base ai seguenti esempi: - G. Cavedoni, *Adorazione dei Magi*, 1614. Bologna, S. Paolo Maggiore - C. Bravo, *Figura virile*, ca. 1650. Matita rossa e gessetto bianco, mm 414×270. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10595 F – U. Boccioni, *Ritratto femminile*. Roma, coll. priv. (o semplicemente Coll. priv.).