
Storia dell'arte

142
(n.s. 42)



Storia dell'arte $\frac{142}{2015}$
nuova serie
n. 42

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

142

2015

Settembre - Dicembre

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, Loredana Lorizzo, Stefania Macioce, Arianna Mercanti, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi

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, Chief Curator at The Frick Collection

La rivista si avvale di referees

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: Giulio Sangiorgio

Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2015: (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

[Dicembre 2016]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

| | | |
|-----------------------------|--|----|
| <i>Maurizio Calvesi</i> | Editoriale | 5 |
| <i>Maurizio Calvesi</i> | Caravaggio, la scienza e la critica. Spunti per una autobiografia | 7 |
| <i>Maurizio Calvesi</i> | Linceo e i Lincei. Breve indagine sull'origine del nome | 9 |
| <i>Maria Forcellino</i> | «Nessuno se n'è mai quasi accorto». La <i>Vita attiva</i> di Michelangelo e la <i>Maddalena</i> dipinta di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze in S. Silvestro al Quirinale | 13 |
| <i>Viviana Farina</i> | Due nuovi Tanzio da Varallo in Francia e un disegno a Berlino | 23 |
| <i>Francesca Baldassari</i> | I "doppi" della collezione Bigongiari con inediti di Cecco Bravo e di Vincenzo Dandini | 27 |
| <i>Franco Paliaga</i> | Un modelletto di Pietro Novelli, detto il Monrealese per la pala di santa Rosalia a Castiglione delle Stiviere | 39 |
| <i>Stefano Pierguidi</i> | Barocchi e Caravaggio nelle <i>Vite</i> di Bellori | 43 |
| <i>Stefan Albl</i> | <i>Giasone e il drago</i> di Salvator Rosa | 52 |
| <i>Camilla S. Fiore</i> | « <i>Inusitata spectacula</i> ». Il paesaggio al tempo di Salvator Rosa, Nicolas Poussin e Athanasius Kircher | 66 |

| | | |
|---|---|-----|
| <i>Andrea Bacciolo</i> | The Diplomacy of Taste: Maratti, Contini, Bellori, and a Banquet Hosted by Carlo Barberini for the Ambassador of King James II | 85 |
| <i>Simonetta Ceccarelli</i> | Sei disegni di Carlo Marchionni (1702-1786) di una <i>Private Collection</i> del Regno Unito | 105 |
| <i>Arabella Cifani, Franco Monetti, Lorenza Santa</i> | Il pittore Ignazio Fassina, padre oratoriano. Nuovi contributi artistici e documentari | 121 |
| <i>Benedetta Capponi</i> | L'esposizione di dipinti nel chiostro di S. Giovanni Decollato a Roma nel 1736 | 140 |
| <i>Anne Rennert</i> | Schwingende Töne der russischen Avantgarde: Musik bei Tatlin und Rodčenko | 150 |
| RECENSIONI | | |
| Maria Celeste Cola | <i>Drawn from the Antique. Artist & the Classical Ideal</i> , A. Aymonino, A. Varick Lauder (a cura di), Sir John Soane's Museum 2015 | 177 |



Sede della CAM Editrice

EDITORIALE

Maurizio Calvesi

Con il presente numero termina la mia direzione di “Storia dell’Arte”. L’età avanzata non mi consente di proseguire oltre. Ovviamente mi duole, ma sono lieto che al mio posto subentri un ex allievo tra i più preparati e colti, Alessandro Zucari, mio successore, già anche, nella prima cattedra di Storia dell’Arte Moderna nella Facoltà di Lettere dell’Università di Roma “La Sapienza”. Continuerò, nei limiti delle forze, a collaborare a questa rivista, di cui io stesso, nel 1969, cercai un degno editore; e fu nella persona di un alto dirigente de La Nuova Italia, Sergio Piccioni, che ricordo sempre con grande rimpianto, fraterno amico fin

dall’adolescenza con cui avevo condiviso nel 1941 la frequentazione del generoso F. T. Marinetti. Chiesi a G. Carlo Argan (venuto poi meno nel 1992) di dirigere la rivista, mentre nella redazione si associarono a me l’indimenticabile Oreste Ferrari e per un periodo più breve Luigi Salerno. Il ruolo di quest’ultimo fu assunto in seguito da Angela Maria Romanini.

Il lungo saggio metodologico di Argan che aprì la rivista (oltre a caldeggiare l’aggiornamento tecnologico con l’uso sistematico degli “ordinatori”, come venivano chiamati gli ancora inusati computers) esortava ad allargare la ricerca a “campi

d'interrelazione dei fenomeni” e agli allacci dell'arte al contesto della cultura (finalità almeno in Italia ben poco praticata, allora). A queste premesse la rivista ha tenuto fede, acquistando ben presto un'udienza internazionale e assumendo un ruolo di spicco nel campo degli studi. Si avvale peraltro della collaborazione di storici dell'arte anche stranieri, tra cui figure di grande rilievo.

Nell'anno 2000 la rivista fu sospesa e ripresa poi nella primavera del 2002, con la direzione del sottoscritto insieme (ahimè per breve tempo) a Oreste Ferrari.

Ora è a una nuova svolta che le garantirà una continuazione certamente degna del suo impegnativo passato. Sarà un punto fermo e reggerà,

spero, l'assalto delle nuove mode, che allineano nel loro allegro e confusionario festino il premio nobel (priviamolo della maiuscola) a un cantante e il nuovo allestimento della GNAM.

Ringrazio tutti gli studiosi italiani e stranieri, che hanno contribuito con le loro ricerche al prestigio e alla qualità della rivista.

Inoltre ringrazio vivamente la redazione per il lavoro svolto, e in particolare desidero ricordare i collaboratori che ci sono stati più vicini per tutti questi anni sostenendoci con il loro impegno: Camilla Fiore, Giulio Sangiorgio e Antonella Mattei, a cui si devono gli impaginati della rivista e la cura assidua con cui ha valorizzato di volta in volta le illustrazioni di ogni singolo articolo.

Caravaggio, la scienza e la critica. Spunti per una autobiografia

Maurizio Calvesi

La recente pubblicazione dei due volumi dedicati alle opere del Caravaggio è una impresa monumentale, voluta e curata con ammirevole impegno da Rossella Vodret, in attuazione di un progetto proposto nel corso delle celebrazioni per il Centenario della morte del grande pittore.¹ Vi troviamo i preziosi risultati delle ricerche tecniche eseguite in questi anni sui dipinti del Merisi, limitate per ora alle opere conservate a Roma, in vista di un futuro studio esteso alla rimanente produzione, ricerche che apportano fondamentali chiarimenti sugli sviluppi della produzione del Merisi, sul suo *modus operandi* e sulla stessa cronologia delle opere: cronologia ripercorsa, con correttivi, attraverso le proposte avanzate dalla critica, senza tener conto – mi piacerebbe conoscere il perchè – delle mie, discusse nel testo di *Le realtà del Caravaggio* e raccolte in una appendice del libro dove tutta la produzione del Merisi è elencata con le relative proposte di datazione, in più casi discostantesi dalle precedenti. Del resto, forse a causa della inclinazione scientifica degli autori, esperti di restauro e alquanto indifferenti alla storia della critica, è omessa la citazione (salvo in un caso) di tutte le mie proposte interpretative, che spostarono l'inquadramento del Caravaggio dal "maledettismo" alla materia religiosa, incontrando il diniego o addirittura l'ira e la deprecazione di molti colleghi (Brandi, furioso, in testa); ma oggi in gran parte accettate e considerate, come nei suddetti volumi, *res nullius*.

Nè trovo ricordata la mia insistenza, non condivisa dalla totalità o quasi dei colleghi, stante l'ini-

ziale affermazione del venerato e intoccabile Longhi (affermazione oserei dire assurda, ma seguita con atto di fede), affermazione circa la presunta indifferenza al disegno del maestro: che non avrebbe, appunto, mai disegnato, mentre in più occasioni il sottoscritto considerava impossibile questa assenza nella produzione del Caravaggio; le nuove ricerche hanno dato ragione alla mia tesi, pur senza nominarmi.

Non è ricordata la mia scoperta della data di nascita, intuiva grazie alla valutazione di dati di svariata natura, poi accertata dai documenti; e sarebbe lungo l'elenco di altre mie proposte caravaggesche, che partono dalla tesi di laurea.

La mia storia con il grande Caravaggio nasce infatti da un incontro fortunato e reverente che ebbi a vent'anni con un maestro dalla luminosa statura scientifica e umana, Lionello Venturi il quale mi suggerì una tesi su Simone Peterzano. La presentai e discussi nel 1949, spendendo così i primi anni di ricerca sul Merisi, attraverso lo studio del suo maestro. Pubblicai poi quegli studi, ma (ciò che apparve impertinente) mantenendo un contatto con alcuni modelli di modernità, assecondando una apertura, già proprio negli anni Cinquanta, verso l'attualità della disprezzata (dai più) arte in divenire, e così verso un pittore che mi sembrò un vero erede del grande Merisi, l'umbro e drammatico Alberto Burri.

Fu solo però alla fine del decennio successivo che durando a meditare, al di là degli entusiasmi, su quello che allora era uno degli interrogativi più incalzanti (quale mai potesse essere la fonte della luce

caravaggesca, quale potesse essere l'origine di questo suo inedito uso in contrasto totalizzante con l'ombra), compresi il rapporto strutturante con il simbolo. La luce come divina illuminazione, come vita spirituale, mentre l'ombra suggeriva il male (vinto appunto dalla luce). Era il simbolo, la chiave, l'impulso del nuovo sistema pittorico.

Ora, data l'età incanalata verso i Novanta, che esclude nuovi impegni scientifici, mi permetterò la (sgradevole? Lo comprendo) presunzione di delineare il decorso dei miei studi più innovativi tra il Rinascimento e le Avanguardie: studi che hanno come punto centrale e a me più caro, proprio le ricerche sul Caravaggio.

Non è stata peraltro, quella del grande maestro, la mia unica interpretazione sommuovente e per così dire "rivoltosa", interpretazione che ha riguardato anche altri artisti. Potrei ricordare la lettura innovante degli affreschi della Sistina, che esplicando i significati iconologici ha anche ricordato il ciclo quattrocentesco con la volta di Michelangelo; e ancora molti altri scavi, da principio apparsi eretici, come la combattuta ma ormai certa dislocazione della *Hypnerotomachia* dal frate veneziano al signore di Palestrina; la spiegazione alchemica di *Melencolia I* di Dürer, che ribaltava la lettura, universalmente condivisa, di Erwin Panofsky; ancora, la messa a punto iconologica di alcune opere di Piero della Francesca, Raffaello o Giorgio-

ne, poi il rovesciamento della figura di Piranesi, da romantico a illuminista e filo massone (al pari, come si è poi accertato, del figlio Francesco), la radicale ricostruzione della figura di Boccioni allontanando gli anacronistici sospetti di fascismo, la rivalutazione di Marinetti in una radicale revisione del Futurismo (storico) fin dai primi anni Cinquanta, le discese nella logica di Marcel Duchamp, l'attenzione (condivisa da taluni "compagni di strada") verso molti artisti della seconda metà del XX secolo, prima avversati poi riabilitati.

A volte anche la longeva carriera di studioso, avviata già alla fine degli anni Quaranta, mi è venuta in aiuto, e sorrido leggendo della persecuzione scientifica che colpì personalità ben più eminenti della mia, alcuni tra i massimi esponenti della scienza, come Max Planck, il quale alla domanda: «Come ha fatto a convincere il mondo scientifico, i colleghi, della sua Teoria dei Quanti?», rispose con pungente ironia: «Semplice, ho aspettato che fossero morti tutti».

Per buona fortuna, alcuni dei miei oppositori sono ancora vivi e vegeti!

Il tempo, tuttavia ha certamente calato un malinconico silenzio su alcune delle voci più partecipi del dialogo, quelle amiche e quelle meno amiche, sullo sfondo tradizionalmente litigioso ma vivo (oggi più spento) di opposte scuole di Storia dell'Arte... e la malinconia si affaccia ormai anche sui miei ricordi.

Note

¹ R. Vodret, G. Leone (a cura di), *Opere a Roma. Tecniche e stile*, Milano 2016.

Linceo e i Lincei.

Breve indagine sull'origine del nome

Maurizio Calvesi

Nel 1593 Jehan de Cuba, commentando il *Livre de la nature des Choses*, scriveva della lince:

La beste lynx a les yeulx si clers, et si subtilz que par la subtilité de sa veue elle pénètre et transperce [vede attraverso] les corps fermes et stables.

Louis Charbonneau-Lassay nel suo *Le Bestiaire de Christ* (1940) rifacendosi al greco Oppiano scriveva:

Les anciens qui, avec Oppien, apparentaient les lynx à la panthère [...] leur reconnurent la plupart des memes qualités réelles ou fictive; ils en forgèrent meme de nouvelles pour eux, et c'est en ce faisay qu'ils leur attribuèrent ainsi qu'à Lyncè, l'un des Argonautes de Jason, le privilège d'une vue si perçante qu'elle leur permettrait, disaient-ils, de voir nettement toutes choses, meme à travers les corps les plus opaques.

In un importante articolo pubblicato nel 1989 nel secondo tomo dei *Contributi alla storia dei Lincei* e intitolato *Emblematica Lincea*, Giuseppe Gabrieli si chiedeva:

Da chi o donde trasse il Cesi l'idea di adottare la Lince a simbolo dell'attività che si proponeva di spiegare e del nome accademico da lui scelto ed assunto? Ben poco, anzi pochissimo, sappiamo della prima età di Federico Cesi, dei suoi primi studi, dei suoi maestri.

La risposta che il Gabrieli proponeva, rimanda a due opere del napoletano G. B. Della Porta, del 1588 e del 1589, nei cui frontespizi si vede, riporto le pa-

role del Gabrieli, «in una riquadratura rettangolare una Lince gradiente da destra a sinistra, dinanzi a una barriera di rupi e di monti, dietro alla quale sono delle greggi, e in alto la scritta «*ASPICIT ET INSPICIT*». Molto probabilmente, prosegue il Gabrieli, è di qui che Federico Cesi trasse il nome e il simbolo dell'Accademia. Pertanto l'immagine corrisponde perfettamente alla descrizione che della lince dà Ioachim Camerarius, botanico e naturalista che fu in rapporto epistolare con scienziati napoletani, descrizione così riportata dall'Aldrovandi:

Idem auctor contemplans acumen oculorum lyncis, depinxit hanc Feram citra quendam parietem, et multa animalia ultra eumdem, hac inscriptione decorat(am): Inspicit et aspicit.

La lince sta davanti ad una parete montagnosa («*citra quendam parietem*»), con il muso quasi attaccato, per indicare – osservo – che vede attraverso e oltre (*ultra*) la roccia e scorge gli animali collocati al di là.

Un utile chiarimento di questa possibile derivazione dal Della Porta o dal Camerarius ci può offrire il *Symbolicarum quaestionum de Universo Genere [...] libri quinque* dell'umanista Achille Bocchi, pubblicato a Bologna in prima edizione nel 1555 e in seconda, postumo, nel 1574. Questo libro era il vangelo della celebre (almeno ai tempi) Accademia Bocchiana, nata negli anni Quaranta del Cinquecento e ospitata in un magnifico palazzo fatto costruire allo scopo dallo stesso Bocchi che, nato nel 1488, era poi morto nel 1562. L'Accade-

mia ebbe un ruolo notevole nella vita culturale bolognese, ma non soltanto, giacché protettore dell'Accademia era addirittura il pontefice Paolo III Farnese, e suo patrono l'omonimo nipote del papa, Alessandro Farnese. L'Accademia ebbe una propria stamperia, nella quale fu edito, con ogni probabilità, il libro sopra citato. Allievo di Giovanni Battista Pio, caro a Leone X, legato anche al cardinale Raffaele Riario, il Bocchi tenne il lettorato di greco nello Studio bolognese, fu a Roma come oratore imperiale e, scrisse il *Rotondò* «la destrezza nel maneggio dei negozi politici gli guadagnò i titoli di conte palatino e di cavaliere aurato». La sua opera storica più impegnativa fu la *Historia bononiensis*; intorno a lui si raccolsero per oltre un cinquantennio filosofi e umanisti, tra cui Leandro Alberti e membri dell'Accademia Romana come il Sadoletto, ed ebbe contatti anche con Erasmo, che fa menzione di lui nel *Ciceronianus*. Il *Symbolicarum quaestionum* si compone di centoquaranta epigrammi, molti dei quali sono presumibilmente indirizzati ad accademici, e il primo dei quali, che sotto il titolo *Sapientia prima est* introduce alla raccolta, suona così:

*Symbola lector habe: nunquam inspexisse pigebit,
Ne te poeniteat, si potes inspicere.
Non sum – inquis – Lynceus: atqui collyria lippus
Sis memor affectis poscere luminibus.
Caecus es? Audire, et meliori credere disce.
Irrides? Opus est iam tribus anticyris.
Non vis? Nunc actum est Caput insanabile prorsum
Ergo miser vinclis dignus es, et baculo.*

Il Bocchi, vale a dire, si rivolge a un immaginario lettore e gli dice: «abbiti i simboli; mai ti rincrescerà di aver a guardare dentro [*inspexisse*], né ti dispiacerà, se sei in grado, di guardare dentro [*inspicere*]». Ma il lettore risponde: «non sono Linceo». E il Bocchi di rimando: «e allora, cisposo, ricordati di chiedere del collirio per gli occhi malati. Sei cieco? Impara ad ascoltare e dare credito al migliore. Irridi? C'è bisogno di tre elbori [medicamenti per la follia]. Non vuoi? Allora è finita. Testa assolutamente insanabile. Dunque, o misero, sei degno di catene e del bastone». Perché l'indegno lettore risponde «*Non sum Lyn-*

ceus»? Perché il Bocchi lo aveva invitato a «*inspicere*», ovvero a guardare dentro. Infatti Linceo, già ricordato nel brano di Charbonneau-Lassay, cosiddetto perché considerato appunto un “occhio di lince”, aveva secondo il mito una vista acuta che penetrava nelle profondità della terra. Figlio di Afareo, partecipò alla caccia del cinghiale di Calidone e alla spedizione degli Argonauti. Fu pertanto un personaggio mitologico ben preciso. Scorse attraverso il legno di un albero la figura di Castore, suo nemico, che si era nascosto nel cavo di una quercia e che, così scoperto, fu ucciso.

Apollodoro Rodio nelle *Argonautiche* ricorda più volte Linceo, scrivendo: «Linceo si distingueva per la vista acutissima, se si può prestar fede alla fama che egli vedeva facilmente nel seno della terra»; e nella *Biblioteca* lo pseudo Apollodoro ripete: «Linceo aveva una vista straordinariamente acuta, tanto che poteva vedere anche sotto terra». Secondo i mitografi e le numerose fonti (tra cui Pindaro, Ovidio e Teocrito) egli sarebbe stato il primo minatore: aveva scavato nel suolo e con l'aiuto di una lampada aveva seguito il filone metallifero, riportando poi il minerale alla luce, ciò che gli era valso il nome di Linceo e la reputazione di vedere fin sottoterra.

«Non sono Linceo», quindi non posso guardare in profondità, risponde il cattivo lettore al Bocchi. Ora abbiamo visto che il Della Porta, nelle sue pubblicazioni, riporta la figura della lince con la scritta «*ASPICIT ET INSPICIT*» senza altra spiegazione. La lince, quindi, osserva e guarda dentro: «*Aspicit et inspicit*»; guarda “ad” e vede “in”. proprio come l'emulo della lince, Linceo, e come il Bocchi raccomandava di fare: invitando appunto a «*inspicere*», cioè a guardare dentro.

La scritta «*Aspicit et inspicit*» sembra attestare che il Della Porta conoscesse l'epigramma del Bocchi. D'altra parte il Bocchi insiste in molti dei suoi simboli sul concetto di guardare fuori e dentro: «*Indagat verum [...] hinc intus sapit, inde foris speculatur utrinque*»; «*sapere intus et extra*»; «*non extra, a intus audio*»; «*verum ipsum ex latebris excutiunt*»; «*ut vigiles intus, et exterius*». E così delineava la propria Accademia: «*Heic studiosa cohors discet sapere intus et extra [...] honestis moribus intendens et studiis animum*».

Federico Cesi, che fu in assiduo rapporto con Della Porta, guardò molto probabilmente all'insegna della lince assunta dallo studioso napoletano, ma forse proprio da lui, fu indotto ad ammirare e valutare l'epigramma del Bocchi e quindi a chiamare la sua accademia Accademia dei Lincei, con riferimento alla lince ma anche e soprattutto al mitico eroe che della lince aveva le virtù, Linceo. Il nome di quest'ultimo gli dovette suggerire di coniare il sostantivo "Lincei", per l'appunto. Peraltro un adepto del Bocchi, Sebastiano Corrado, come sappiamo da uno degli epigrammi a lui dedicato, aveva assunto il nome di Coelitus, con il quale ha qualche assonanza quello scelto dal Cesi, Celi-vago. L'«*inspicere*» caro al Bocchi e al Della Porta, il «*sapere intus et extra*», ovvero l'«*adspicere*» e l'«*inspicere*» era d'altra parte un ideale anche degli accademici del Cesi e infatti l'Odescalchi lo attesta in un brano del suo testo *Gesta Lynceorum*, che il Gabrieli così ha tradotto:

la quale insegna [quella della lince] indicava che, mentre studiavansi quegli Accademici di penetrare più addentro che per loro si potesse nei secreti della natura, intendevano di opprimere e quasi lacerare i vizi tutti ed i malvagi costumi, ma che dal cielo soltanto a de Dio ogni, e in ogni scienza attendevano.

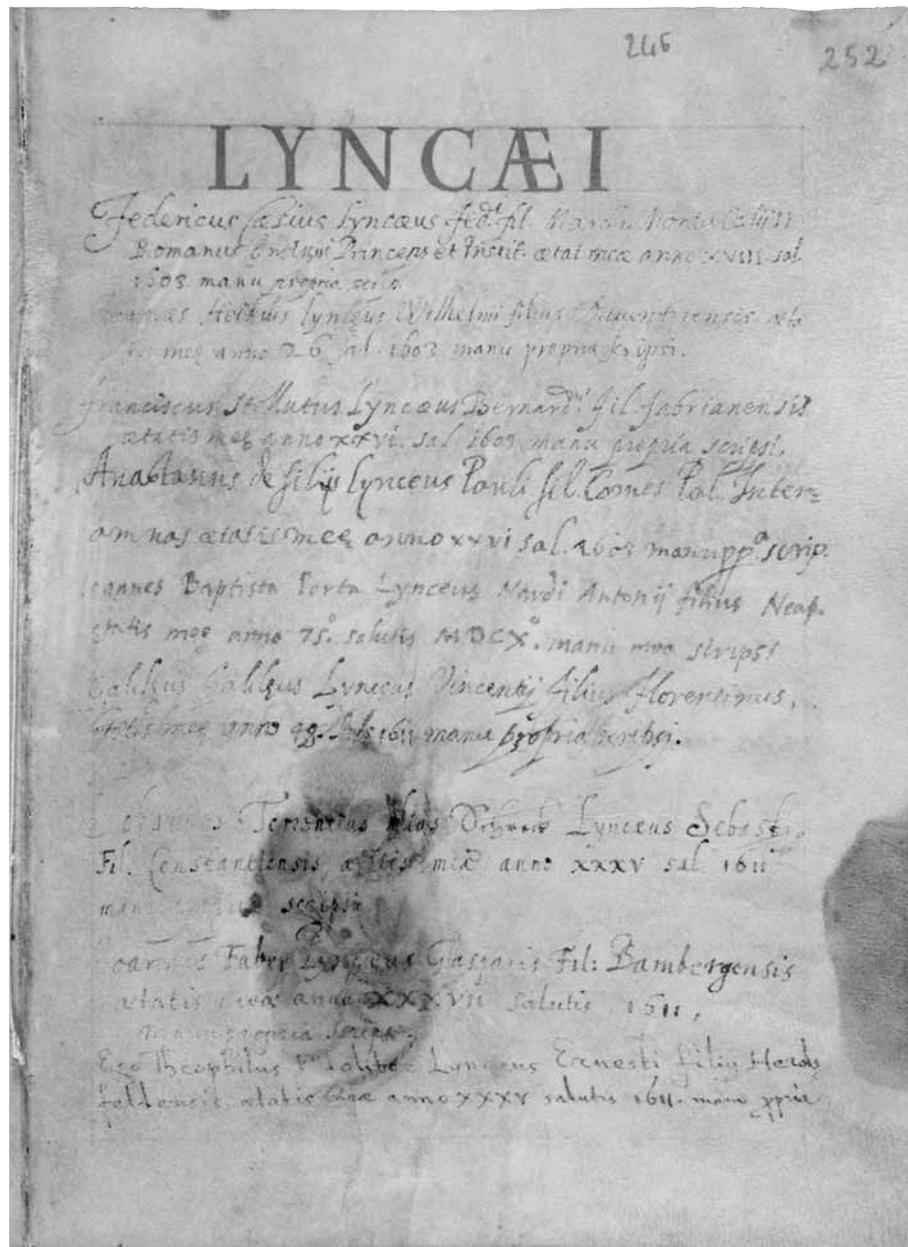


FIG. 1 Federico Cesi, *Lynceographum quo norma studiosae vitae Lynceorum philosophorum exponitur*, c. 246r. Opera rimasta inedita e pubblicata in occasione del Centenario dell'Accademia dei Lincei nel 2001. Roma, Archivio dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Biblioteca Corsiniana

Concetto quest'ultimo ripetutamente espresso anche dal Bocchi. È superfluo, pertanto, rimarcare la sostanziale differenza tra l'Accademia Bocchiana, sentenziosa almeno nei testi dei *Simboli* e celebrativa delle virtù dei potenti o degli adepti, e quella, a carattere prettamente ed unicamente scientifico, del Cesi.

Ma quanto è stato scritto, cioè che quello dei Lincei era «un sodalizio scientifico severo, quasi mo-

nacale» (De Ferrari),¹ ovvero che la ricerca era per i Lincei «come un'ascesi della mente» e che il ruolo del Cesi era appunto «quasi ascetico» (Anna Nicolò),² si potrebbe ripetere anche per il Bocchi e la sua Accademia, che continuamente - proprio come il *Linceografo*, testo di fondazione dell'Accademia cesiana - si appella all'amore di Dio, all'altruismo della scienza, alla correttezza dei costumi, mettendo in guardia (come fa il *Linceografo*) dalle dispute rissose e dalla brama dei beni terreni, ed esaltando la Sapienza: parola questa che nel libro del Bocchi ricorre innumerevoli volte:

Sapientia formosior aurora; Sapientia immortalis, augusta; Sapientia nil pulchrius; Sapientia vera; sapientia prima; Sapientia vera Deus est omnipotens; Sapientia unigena est Dei maximi; Sapientia studio nil prius; Sapiens nec timet, nec dolet, neque cupit; Sapiens fortis, beatus, dives, pulcher, invictus, liber, rex regum;

e anche nel *Linceografo* la parola “*Sapientia*” ricorre continuamente. Qui peraltro, con un rimando a quella “*Sapientia*” che il Bocchi invocava («*Sapientia prima est*»), così è intestato il suo epigramma su Linceo). Scriveva il Cesi: «*est rerum cognitionem et sapientiam [...] acquirere, recte pieque simul vivendo*», e aggiungeva: «*recte ordinati vivant*

Lyncei probis ornati moribus» («*Honestis moribus intendens, et studijs animum*»), dice il Bocchi dei suoi accademici). O ancora, sempre il Cesi: «*Sapientia in primis*». «*Prima tenet primas rerum sapientia causas*» scriveva a sua volta il Bocchi. E deplorando che il suo lettore ed aspirante adepto non fosse un Linceo, sostanzialmente egli sembra auspicare che l'Accademia Bocchiana fosse composta di Lincei. Nelle pagine finali del *Linceografo* si legge un brano che non è stato approfondito, da cui tale concezione sembra balzare evidente:

Linx modo animal oculorum acie perquam potenti, et in rerum etiam penetralibus pervidendis mirabili praeditum, omnibus cum nomine ipso Lynceo, Linceorum omnium singularumque indicet desiderium in rerum miris proprietatibus, naturaeque arcanis dignoscendis.

Traduco: «la lince, animale dotato di un'acutezza visiva eccezionale e mirabile anche nello scrutare i penetrali delle cose, indurrà il desiderio di (sottinteso penetrare) nelle mirabili proprietà delle cose e nella conoscenza degli arcani di natura, nel nome dello stesso Linceo, nonché dei Lincei tutti e di ciascuno di essi».

Questo brano ci conferma che con la parola Lincei, si intendeva il plurale di Linceo.

Note

¹ A. De Ferrari in *Dizionario Biografico degli italiani*, Volume 24 (1980).

² *Lynceographum quo norma studiosae vitae Lynceorum philosophorum exponitur*, a cura di A. Nicolò, Accademia dei Lincei, Roma 2001.

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. 10595F

U. Boccioni, *Ritratto femminile*. Roma, coll. priv. (o Coll. priv.)