

Storia dell'arte — $\frac{136}{2013}$
nuova serie
n. 36

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

136

2013

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, Helen Langdon, Stefania Macioce, 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.storiadellarivista.it E-mail: info@cameditrice.com

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi

Segreteria di Redazione: Jacopo Curzietti, Camilla Fiore, Arianna Mercanti

Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2013: (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 2013]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

<i>Maurizio Calvesi</i>	Editoriale. Trentennale di una bufera	5
<i>Graziella Becatti</i>	Iconografia della "svestizione": le origini dell'icona del catecumeno e le sue successive elaborazioni	10
<i>Ch. Dominique Fuchs</i>	<i>Morgante en Bacchus</i> (l'oeuvre préparatoire en stuc doré pour le bronze du Louvre)	29
<i>M. Giulia Aurigemma</i>	<i>Averroè, Ario e Sabellio</i> : due inediti frammenti vasariani	38
<i>M. Simone Bolzoni</i>	Cesare Rossetti, "amico" del Cavalier d'Arpino: un nuovo dipinto e alcune osservazioni sull'opera grafica	46
<i>Giacomo Berra</i>	Il «canestro di frutta matura» nella <i>Cena in Emmaus</i> del Caravaggio e la visione del profeta Amos	65
<i>Stefano Pierguidi</i>	Caravaggio e il ciclo della galleria di palazzo Mattei	87
<i>Marco Gallo</i>	Sull'iconografia dell'apostolo Pietro al sepolcro: il «San Pietro verifica l'assenza del corpo di Cristo nel sepolcro e si meraviglia» (Lc 24:12) in collezione Koelliker	99
<i>Adriano Amendola</i>	Baldovino Breyel e una lista di «diversi quadri antichi»: novità su Domenico Fetti e Orazio Vecellio	114

<i>Steven J. Cody</i>	Umberto Boccioni's <i>The City Rises:</i> Prelude to a Philosophy of the Future	125
<i>Marina Giorgini</i>	Růžena Zátková. Una boema in Italia tra avanguardia russa e Futurismo	139
<i>Augusta Monferini</i>	Un'occasione mancata: <i>La Galleria Nazionale d'Arte Moderna.</i> <i>Cronache e storia 1911-2011</i>	169
<i>Recensioni a cura di</i>	F. Veratelli, M. Nicolaci, S. Colonna, A. Vannugli, A. Mercanti	183

Trentennale di una bufera

Maurizio Calvesi

Sono trascorsi trent'anni dalla clamorosa vicenda dei falsi Modigliani pescati in un canale di Livorno. Era il 1984, la vicenda maturò tra l'estate e l'autunno. I nati nell'ultimo quarto del secolo scorso non possono, o difficilmente possono, i meno giovani, ricordare. La stampa raccontò in modo confuso e variopinto la storia, che il sottoscritto espose in modo più nitido, credo, ed esauriente, in un numero della rivista divulgativa "Art e Dossier", del settembre 1988. Lo scritto, di conseguenza, è poco conosciuto negli ambienti scientifici, ragione che mi induce a riprodurlo nella ormai pluridecennale ricorrenza, anche per archiviare un documento corretto ad uso delle nuove generazioni e aggiungere qualche considerazione di attualità.

È una pagina di storia dell'Italia del Novecento, che va rivisitata con maggiore indulgenza. A distanza di tanto tempo, viene da chiedersi come mai la risonanza mediatica dell'evento fu così fragorosa, troncando malamente la carriera di uno storico dell'arte come Dario Durbè che pur avendo patrocinato l'infelice iniziativa aveva alle spalle studi di notevole qualità; gettando il ridicolo sui non pochi studiosi che avevano creduto all'autenticità della scoperta, amareggiando gli ultimi anni di vita di Cesare Brandi che perse la collaborazione al "Corriere della Sera" e di lì a breve si ammalò. Il confronto stride con le più recenti vicissitudini del famigerato *Artemidoro* (venerando papiro certificato da Salvatore Settis con una svista di due millenni, e smontato da Luciano Canfora grazie a un profluvio di indiscutibili argomenti e pubblicazioni) papiro che oltre tutto, mentre la pesca di Livorno non causò perdite finanziarie, costò qualcosa come tre miliardi di

lire alla Banca che ne curò l'acquisto; o stride, il confronto, anche con il moderato percorso mediatico del non falso ma certamente inattendibile *Crocifisso di Michelangelo*, pagato caro e salato dallo Stato.

Quanto anzi al papiro, una positiva rinomanza del Settis si è moltiplicata dopo l'infortunio, dilagando sulla stampa nazionale come voce particolarmente autorevole. Per parte nostra siamo lieti che allo studioso (per tanti aspetti valido) non sia occorso lo stesso ostracismo che colpì Dario Durbè, ma segnaliamo vuoi l'accanimento, vuoi la disinvoltura, oltre che certa partigianeria della stampa.

Insieme all'articolo che riproduco sulle cosiddette teste di Modigliani, nello stesso numero di "Art e Dossier" pubblicavo un secondo scritto relativo al *Ritratto di Pablo Picasso* che fu esposto nella stessa mostra di Livorno promotrice del ripescaggio, ritratto che già avevo giudicato falso nel recensirlo su "L'Espresso" del 12 agosto, senza ottenere altro riscontro all'infuori di una vignetta apparsa su "La Repubblica", in cui venivo immortalato come un pazzo che getta via un preziosissimo diamante: ovvero il suddetto ritratto di Picasso. Ho pertanto ritenuto utile (e, forse vanamente, istruttivo) pubblicare di nuovo anche questo secondo scritto, di seguito al primo, con la riproduzione dell'opera che ne dimostra palesemente la falsità, e della calunniosa vignetta.

Le pietre rimosse

(da "Art e Dossier" n. 27, settembre 1988)

Ho conservato quasi tutti i ritagli stampa relativi alla ben nota beffa di Livorno, che sono un mucchio im-



FIG. 1 Amedeo Modigliani, *Ritratto di Kisling*, 1915. Milano, Pinacoteca di Brera

ponente. Un loro esame può essere la base di una divertente analisi sul comportamento dei “media”. L’attenzione, ad esempio, fu del tutto calamitata (dapprima con toni ammirativi) dalle “sculture” pescate nel fosso e passò sotto silenzio una complementare denuncia di falsità che avevo fatto su “L’Espresso” del 12 agosto 1984, in un articolo dal titolo *Il falso e il vero Dedo*, recensendo la mostra livornese e mettendone già in luce la scarsa serietà scientifica. Si trattava del *Ritratto di Pablo Picasso* esposto nella suddetta mostra come opera di Modigliani, che denunciavo come falso, e di una testa

aggiungere, in chiusura, due righe sul ritrovamento. Non era possibile vedere le foto delle sculture rimmerse (alcune, e molto confuse, apparvero solo in seguito); mi limitai a segnalare l’interesse dell’avvenimento, auspicando una mostra dei reperti, però «una volta appurata la loro autografia». Ma né questa ovvia riserva prudenziale, né il titolo (*Il vero e il falso...*) e il contenuto del mio articolo, così esplicito nel segnalare il dilettantismo degli organizzatori livornesi, misero in guardia la stampa, che continuò a profondersi in elogi sull’iniziativa. Gli interessati mi rimbeccarono aspramente dalle co-

in pietra (pur sempre data a Dedo, affettuoso nomignolo di Modigliani) che a mio avviso era assai dubbia, essendo oltretutto avallata in catalogo dal riscontro con una fotografia del 1911, relativa a una scultura che, in realtà, non corrispondeva. Ironizzavo anche sul tono di familiarità con cui il catalogo trattava, come di un caro parente, di “Dedo”. Ma la mostra era inspiegabilmente osannata da tutta la stampa e l’entusiasmo andò alle stelle quando, nel corso della mostra stessa, i suoi curatori estrassero dal fosso quelle benedette pietre. Clamoroso ritrovamento di due opere di Modigliani prima del suo trasferimento in Francia! Il mio primo articolo al momento del pescaggio giaceva già da qualche tempo nella redazione de “L’Espresso” in attesa di essere pubblicato e fui pregato di

lonne de "Il Giornale dell'Arte", con queste parole: «È ben penoso che un settimanale di larga diffusione come "L'Espresso" abbia potuto accogliere un servizio volto a deridere quest'aura sentimentale che, facendo di Dedo qualcosa di domestico e di magico, è stata la causa prima dello strabiliante ritrovamento delle sculture. Troppo grande è stata la commozione umana ed estetica nello scorgerle appena tratte dall'acqua e dal fango». Avevo intanto comunicato, già prima che l'articolo apparisse su "L'Espresso", il mio parere negativo sul ritratto di Picasso a Jeanne Modigliani, figlia dell'artista, che lo condivise. Anzi prese carta e penna e inviò a "La Repubblica" una lunga lettera, datata 19 luglio, confermando la falsità dell'opera «già rifiutata a una rassegna francese, sconosciuta anche a Lunia Czechowska, modella di Modigliani, che non la ritiene valida, rifiutata da J. Lanthermann, dal prof. Maurizio Calvesi e da me, e da altri studiosi come Lamberto Vitali». La lettera di cui Jeanne Modigliani mi inviò copia, non fu pubblicata dal quotidiano cui era stata indirizzata. Qualche giorno

dopo, il 27 luglio, Jeanne Modigliani scomparve improvvisamente. «Poco prima di morire», si legge sul "Corriere della Sera" del 29 luglio, «aveva espresso le più ampie riserve sull'autenticità delle due sculture ripescate a Livorno e attribuite al padre». Ma se si eccettua questo breve accenno del quotidiano milanese, anche il parere negativo di Jeanne sulle sciagurate pietre non fu divulgato dalla stampa, né tenuto in considerazione dalla critica. E anzi il nome di Jeanne Modigliani fu invocato a sostegno dell'operazione ripescaggio! Su un quotidiano del 26 agosto 1984 un «insigne studio-

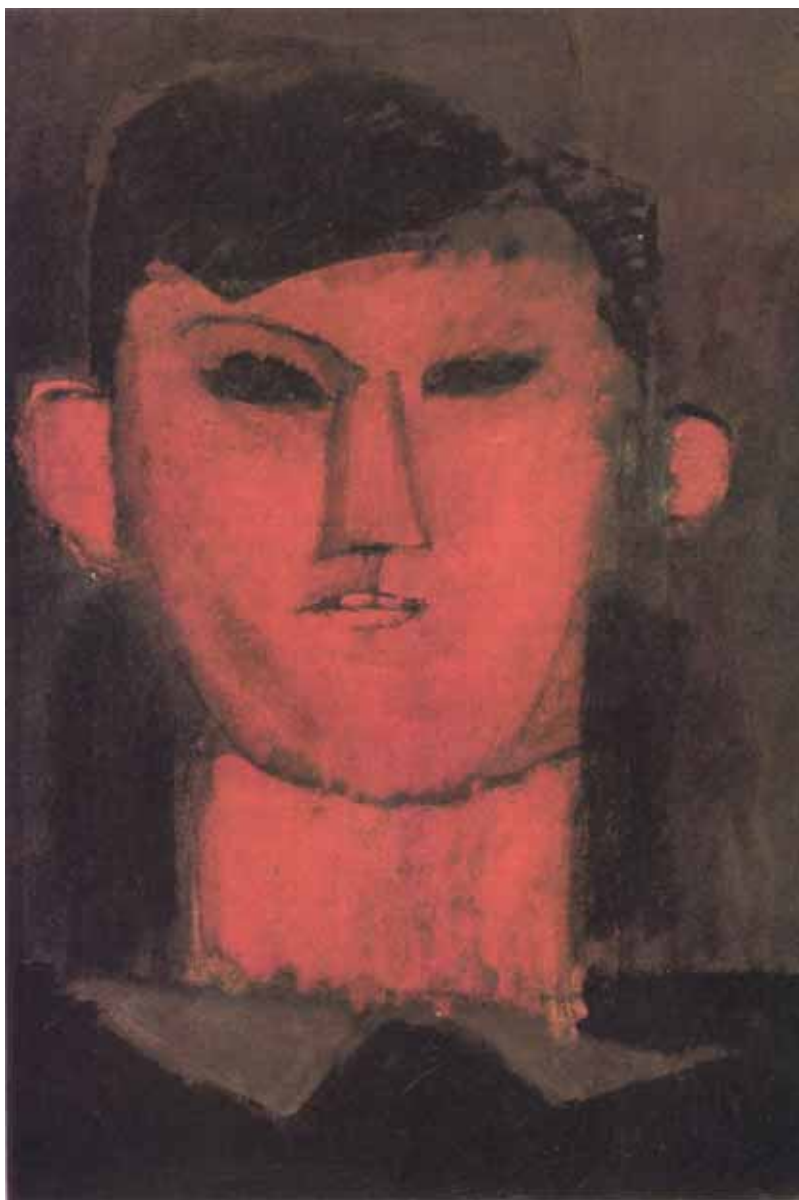


FIG. 2 Anonimo, *Ritratto di Pablo Picasso*. Esposto come Modigliani (Livorno 1984)

so della scultura di Modigliani» dichiarò: «Dieci-quindecim anni fa, non ricordo ora esattamente la data, ma ho la lettera da qualche parte, Jeanne mi scrisse chiedendomi se potevo interessarmi presso il Comune di Livorno per fare ripescare queste sculture». Trascorse così l'agosto, in un fiorire di frottole e di rinnovati osanna, e ai primi di settembre si cominciarono a vedere alcune foto finalmente leggibili dei reperti del fosso. Ma proprio allora alcuni ragazzi di Livorno si dichiararono pubblicamente autori delle opere che avevano calato nel canale, destando sulle prime grande incredulo-



FIG. 3 Ritaglio da "Il Gazzettino" di Venezia del 9.9.1984, in "Art e Dossier", n. 27, 1988

pag. 9:
FIG. 4 Roberto Perini, vignetta apparsa su "La Repubblica" del 12.9.1984

lità. Personalmente, esaminando le fotografie, non ebbi dubbi sull'attendibilità della loro versione e, tra le sdegnate dichiarazioni di alcuni colleghi, provai a far sentire la mia voce.

La mattina del 5 settembre portai a mano una mia lettera allo stesso quotidiano che aveva cestinato la missiva di Jeanne Modigliani, esprimendo la certezza del falso. Passarono tre giorni e compresi che la mia comunicazione non avrebbe veduto la luce. Mi rivolsi allora al "Messaggero" e all'"Ansa", riuscendo così a veder pubblicato su molti giornali, il 9 settembre, il mio seguente parere: «Ora che cominciano a circolare riproduzioni un po' più chiare dove finalmente si può leggere il modellato, la verità della spiritosa confessione appare totale. Gli occhi sono talmente pesti che sembrano un campo di battaglia e si riconoscono benissimo i colpi di cacciavite e di scalpello menati alla rinfusa; i contorni del volume sono tagliati verticalmente, lungo l'insulso ovale della faccia, senza alcuna cura di quella rotonda continuità del volume che era la prima preoccupazione di Modigliani. Si metta fine alla commedia, e alla sussiegosa turlupinatura delle analisi intorno alla penetrazione del fango et similia: qualunque pietra raccolta dalla terra ne trattiene nei suoi pori, e al contatto con l'acqua la terra diventa fango. L'errore iniziale può essere perdonato, ma perseverare, come dice il proverbio, è diabolico». Continuavano infatti le ricerche "scientifiche" intorno alle penose sculture, le quali dimostravano, secondo i restauratori convocati, che l'acqua era penetrata da più di sessanta anni nel-

le fibre delle pietre; anche tra i critici d'arte, nessuno sollevò dubbi, all'infuori di me; e di Federico Zeri, che peraltro espresse un giudizio estetico (non di falsità) sulle "bruttissime" sculture, aggiungendo che del resto Modigliani non era un grande scultore.

Ricevetti una telefonata dal giornalista televisivo La Volpe, che mi convocò per il giorno dopo, il 10 settembre, al celebre "Speciale Tg 1" durante il quale i ragazzi di Livorno rifecero in diretta con il *Black and Decker* una "testa di Modigliani" uguale a quelle ritrovate, destando un enorme scalpore e mettendo a tacere gli ostinati difensori dell'autografia.

Con un capovolgimento repentino, l'irrisione generale si abbatté su tutta la critica d'arte, in modo sfrenatamente qualunquistico e senza distinzioni. E anche lo scrivente fu ... "sistemato". "La Repubblica" del 12 settembre pubblicò una vignetta in cui ero ritratto nell'atto di gettare dalla finestra un favoloso diamante. La didascalia recitava: «il critico Maurizio Calvesi mentre getta dalla finestra *L'occhio di Horus*, un diamante di mezzo chilo; per lui era un volgare pezzo di vetro...». Il riferimento era evidentemente al *Ritratto di Picasso*, che il giornale continuava a credere buono. Non mancò inoltre chi, più o meno velatamente, mi accusò di avere orchestrato lo scherzo, attribuendomi, evidentemente, diaboliche capacità organizzative a distanza.

E la cosa non era ancora finita. In una ricostruzione della beffa di Livorno, "Il Giornale dell'arte" inserì sfacciatamente il mio nome tra i fautori dell'autenticità delle teste!

Il vero e il falso Dedo

(da "Art e Dossier" n. 27, settembre 1988)

Alla mostra *Modigliani. Gli anni della scultura* tenutasi a Livorno nell'estate del 1984 figurava come opera del maestro un *Ritratto di Pablo Picasso* attribuito al 1915, proveniente da una collezione privata a New York. È un olio su carta (cm 43 x 26,5) che in un articolo di recensione della mostra [vedi sopra] non potei esimermi dal giudicare una contraffazione.

Le ragioni del rifiuto [su cui nel breve scritto de "L'Espresso" non ebbi la possibilità di soffermarmi] sono evidentissime ragioni di stile. A riscontro possiamo considerare un altro ritratto eseguito da Modigliani nello stesso anno 1915, cui è confrontata, nel catalogo, l'opera apocrifia: quello del pittore polacco Mosè Kisling, capolavoro ben noto e di indiscussa autenticità, pervenuto alla pinacoteca milanese di Brera con la donazione Jesi. Il ritratto di Picasso ha un piglio aggressivo, ma la sua grossolanità si manifesta a un esame appena approfondito. Le linee, dure e sgraziate, bloccano l'immagine in uno schema frontale privo di articolazione. Solo illusoria è l'affinità con il *ductus* grafico del ritratto Jesi, che nell'apparente schematicità è plasmato in forme duttili e modulate. Il volto di Kisling ha un'espressione poeticamente assorta, la sua quasi impercettibile inclinazione è dolcemente sospensiva; la testa è di pensosa ponderazione, sull'appoggio largo ma morbido del collo, e presenta una struttura plastica ben formata grazie al modellato dei piani. Gli occhi sono profondi, sfalsati con un geniale accorgimento che dà loro intensità e carattere, con pochi tratti ben bilanciati, come sbocciati per poi potersi richiudere nel sogno.

Nel ritratto di Picasso, invece, l'innesto della testa è rigido e goffo, i piani del volto si perdono nell'uniforme e grezza macchia rossastra: il collo ha la piattezza di un manico di padella, e la padella è la faccia, mentre le due orecchie sono schiacciate in un involontario effetto "a sventola" (come due prese della medesima padella). Gli occhi, due buchi neri, non hanno luce espressiva. E mentre il segno, nel ritratto di Kisling, procede sicuro ma meditato, con lenta gravità, nel ritratto di Picasso è abbreviato e precipitoso; alle

rozze sigle delle orecchie e degli occhi si aggiungono quelle altrettanto sbrigative del naso e della bocca, con i due ridicoli dentini appesi.

Il ciuffo di capelli sulla fronte, e così i due pizzichi del colletto, hanno una forma triangolare priva di qualsiasi senso plastico, sovrapposta al piano rettilineo e insulso delle spalle. I due pizzichi si riconoscono come parti del colletto solo perché disegnati alla base del collo, mentre quelli del ritratto di Kisling hanno una forma che accompagna e suggerisce il volume.

Esisterebbe, presso il proprietario del ritratto, una dichiarazione autografa (o considerata tale) di Picasso, del seguente tenore: «*Je vois que ce tableau de Modigliani (sic) est mon portrait. Picasso, le 6-9-64*». Ma nessuno ha potuto esaminare la scritta per verificare se è autografa; a parte il fatto che, qualora Picasso si fosse davvero riconosciuto nell'immagine, ciò non attesterebbe l'autografia del pittore livornese.

Concludendo, la stilizzazione del ritratto di Kisling ha una sua armoniosa strutturazione formale, la stilizzazione del ritratto di Picasso è un vuoto e volgare stereotipo. E questo è dunque il "diamante di mezzo chilo" che secondo la vignetta di "La Repubblica" avrei gettato nel water.



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.).