

Storia dell'arte $\frac{141}{2015}$
nuova serie
n. 41

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

141

2015

Maggio - 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, 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: Valeria Di Lucia

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

[Ottobre 2015]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

<i>Maurizio Calvesi</i>	Editoriale Quod non fecerunt barbari fecit Franceschini	5
<i>Adriano Amendola</i>	Un nuovo cantiere di Bramante a Isola Farnese: la rocca Orsini per Giulio II	7
<i>Massimo Moretti</i>	Committenti, intermediari e pittori tra Roma e Venezia attorno al 1600. I ritratti di Domenico Tintoretto per il nunzio Graziani e una perduta <i>Pentecoste</i> di Palma il Giovane per Fabio Biondi	21
<i>Cecilia Paolini</i>	Pieter Paul Rubens a Roma tra S. Croce in Gerusalemme e S. Maria in Vallicella. Il rapporto con il cardinal Cesare Baronio	43
<i>Giuseppe Porzio</i>	Ancora su Tanzio a Napoli. Nuove acquisizioni documentarie	53
<i>Yuri Primarosa</i>	I volti della musica. Cantatrici, musicisti e buffoni alla corte di Roma nei ritratti di Ottavio Leoni	63
<i>Francesco Paolo Colucci</i>	Un vaticinio inascoltato: l'autoritratto criptato di Domenichino al Tesoro di S. Gennaro	86
<i>Tania De Nile</i>	“Fantasmi notturni” dopo Bosch: la nascita di un nuovo canone nelle tentazioni di Cornelis Saftleven e David Teniers II	99

<i>Raquel Gallego García</i>	«Los papas son 253. el año 1771»: Francisco de Goya e l'elenco dei sommi pontefici	120
<i>Lisa Della Volpe</i>	Note per Domenico e Umberto Mastroianni	129
RECENSIONI		
Anna Cavallaro	<i>Il genio conteso. Mito e fortuna di Donato Bramante nel suo territorio di origine</i> , M. Moretti (a cura di), Macerata Feltria (PU) 2014	137
Stefania Macioce	<i>Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre</i> , Firenze 2015	139
Caterina Volpi	<i>Carlo Dolci, complete catalogue of the paintings</i> , Francesca Baldassari, Firenze 2015	142
Marcel Roethlisberger	<i>Lo specchio della corte. Il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento</i> , N. Gozzano, Roma 2015	145
Loredana Lorizzo	<i>I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920</i> , A. Bacchi, F. Mambelli, M. Rossini, E. Sambo (a cura di), Bologna 2014	146
Alberto Dambruoso	<i>Giorgio De Chirico. Gioco e gioia della Neometafisica</i> , L. Canova (a cura di), Campobasso 2014	148

I volti della musica. Cantatrici, musicisti e buffoni alla corte di Roma nei ritratti di Ottavio Leoni

Yuri Primarosa

O tronchi innamorati/ o sassi che seguite/ questa fera canora,/ ch'agguaglia i cigni e gli angeli innamora,/ ah fuggite, fuggite:/ voi prendete da lei sensi animati:/ ella in se stessa poi/ prende la qualità che toglie a voi;/ e sorda, e dura (ahi lasso)/ diviene ai preghi un tronco, e ai pianti un sasso.

(G. B. Marino, *Amori, I, La cantatrice crudele*)

Attorno al 1612-1615 Ottavio Leoni fissò l'immagine di una giovane *Cantatrice* (FIG. 1), intenta ad accompagnare la sua voce col suono di una chitarra spagnola.¹ Il ritratto, di vivace immediatezza, costituisce un'eclatante eccezione nel vasto *corpus* grafico dell'artista, essendo un raro studio di figura pressoché intera e colta in azione con lo strumento del suo mestiere.

Ideale antesignana della *Ragazza col chitarrone* di Simon Vouet in Casa Patrizi, quest'ammiccante "sonatrice in piazza" doveva certamente avere qualche confidenza con Ottavio, che frequentava abitualmente le cantanti, i ragazzi e i castrati prediletti dai suoi committenti per le loro voci virtuose. L'anonima fanciulla d'estrazione popolare era forse una "donna di palazzo" o una "cortigiana onesta", che diletta i suoi amanti attraverso un codificato repertorio di melodie. Seppur indirettamente, il disegno sembra infatti alludere alle lusinghe della musica, al suo potere di seduzione e al suo costante appello ai sensi, istituendo

un contrappunto profano all'ancora disperso «ritratto di una Donna a sedere con l'organo et un vaso di fiori avanti che finge Santa Cecilia», riferito a Leoni nel 1664 da una lista di Casa Colonna.² Già nel 1599, del resto, mentre Caravaggio traduceva in immagini la nuova moda del "recitar cantando" nei concerti e nei suonatori di liuto dipinti per Del Monte e i Giustiniani, l'oratoriano Giovan Giovenale Ancina (1545-1604) lamentava l'empietà di gran parte della musica a lui contemporanea, lanciando violenti strali d'impronta rigorista contro quei madrigali e i primi melodrammi che iniziavano ad anteporre l'amore carnale a quello, per così dire, stilnovistico:

l'intento mio era che avesse a servir quest'opera et fatica mia per Monasteri, per Collegi, per Seminari, per Novitiati, per Oratorij, per Dottrine cristiane et anco per honesta recreatione di molti religiosi et secolari, i quali, sotto pretesto di ricrearsi con la musica a tempi et luoghi determinati, passando i termini dell'honestà, et dando in dissoluzione, sogliono bene spesso cantar et suonar cose lascive, dishoneste et scandalose, iscusandosi vanamente con dire che non hanno copia di canti spirituali a gusto loro.³

Le istanze moralizzatrici del prelado piemontese riscosero qualche credito nella capitale papale, volendo lui «smorbar l'Italia, o Roma almeno,

* Questo testo anticipa alcuni risultati delle ricerche sulla figura e l'opera di Ottavio Leoni svolte per il Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, tutor A. Zuccari, che ringrazio per aver seguito le varie fasi della sua stesura. Per l'aiuto che in diverso modo mi hanno fornito ringrazio R. Gandolfi, A.P. Massara e M. Moretti.



FIG. 1 O. Leoni, *Cantatrice che suona la chitarra spagnola*, 1612-1615 ca. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata irregolarmente, mm 206 x 141. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings (inv. 1895-9-15-661)

dalla contagiosa peste e pestifero veleno delle maledette canzoni profane, oscene, lascive, sporche, per cui si conducono le centinaia e le migliaia di anime al profondo baratro infernale». ⁴ Le parole dell'Ancina e del suo biografo Pietro Giacomo Bacci confermano, ad ogni modo, il successo della vasta produzione romana di musica sacra e pro-

fana, apprezzata e promossa da alcuni dei più affezionati committenti di Ottavio Leoni, come i cardinali melomani Francesco Maria del Monte e Alessandro Peretti Montalto, o il raffinato "nobile dilettante" Giovan Angelo Altemps. ⁵

Specchio della Roma fastosa e cosmopolita del primo Seicento, i ritratti di Leoni non potevano non riflettere anche i volti di alcuni tra i più famosi attori, musicisti, cantori e compositori del tempo. Queste immagini fortemente espressive, scaturite da un rapporto spesso intimo e confidenziale con i personaggi effigiati, socialmente suoi pari, consentirono all'artista una maggiore libertà di scavo psicologico, non sempre raggiunta nei ritratti più ufficiali degli illustri esponenti dell'aristocrazia e della curia romana. La protezione offerta a Ottavio dal nepote di Sisto V spiega la presenza di Ippolita Recupito (1577 circa - 1650) nella sua speciale galleria cartacea, che incluse attorno al 1607-1612 la

cantatrice di Casa Montalto, effigiata in un foglio oggi a Parigi (FIG. 2) contrassegnato in calce dall'annotazione autografa «Ippolita Marotti napoletana». ⁶ La donna, dal volto tondo e paffuto, è abbigliata con sobria eleganza, qualche anno dopo l'entrata a servizio del cardinale. A partire dal 1604, infatti, il suo nome compare nei documenti e nella con-

tabilità della Casa insieme a quello del marito Cesare Marotta (1580 circa - 1630), ricordato con l'appellativo di "Cesarello".⁷ Ippolita, cantante virtuosa, e il suo sposo, compositore e cembalista di chiara fama, divennero in breve tempo i musicisti preferiti – e meglio pagati – del Montalto, che nel 1608 inviò la *cantatrice* a Firenze con il cantante Melchiorre Palentrotti – il basso più acclamato nelle corti della penisola – per esibirsi nel *Giudizio di Paride* durante le celebrazioni delle nozze di Cosimo II: «L'Ippolita del cardinal Montalto, più moderna, [...] passò battaglia nelle nozze del Gran Duca Cosimo, alle musiche delle quali vi fu concorso dei migliori cantanti di tutti l'Italia insieme».⁸

Oltre ad essere un raffinato intenditore, il cardinale era anche un musicista dilettante, in rapporto fin dal 1587 con il compositore Scipione Dentice (1560-1633), che gli insegnò a suonare il suo cembalo e a cantare, ottenendo a quanto pare risultati più che apprezzabili:

Succeffe poi al cardinale Ferdinando de' Medici il cardinal Montalto, che nientemeno di lui si dilette della musica perché di più suonava di cimbalo egli per eccellenza, e cantava con maniera soave et affettuoso e teneva in sua casa molti della professione che eccedevano la mediocrità, e tra gli altri il Cavalier del Leuto e Scipione Dentici del Cimbalo, sonatori e compositori eccellenti, e poi Orazio [Michi] sonatore raro d'arpa doppia, e per cantare aveva Onofrio Gualfreducci eunuco, Ippolita [Recupito] napoletana, Melchior [Palentrotti] Basso, e molt'altri a' quali dava grosse provvigioni. E con l'esempio di questi e di tutti gli altri suddetti si ravvivò l'esercizio della musica, a segno che se ne sono dilette poi molti Nipoti di Papi, e altri Cardinali e Prencipi, anzi tutti i maestri di Cappella hanno intrapreso di ammaestrare diversi eunuchi, et altri putti a cantare con passaggi e con modi affettuosi e nuovi.⁹

Anche i coniugi Marotta, che possedevano un cembalo fabbricato a Firenze da Vincenzo Bolcione, ritenuto all'epoca il miglior liutaio d'Italia,¹⁰ tennero talvolta lezione al Montalto. E, ancora, il marchese Vincenzo Giustiniani ricorda che

il cantare con grazia non è altro se non una lunga osservazione delli modi e regole di cantare, che sogliono



FIG. 2 O. Leoni, *La cantatrice Ippolita Recupito Marotta*, 1607-1612 ca. Pietra nera e tracce di gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata, mm 244 x 170. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (inv. 3308)

FIG. 3 O. Leoni, *La Signora Archilei* (Vittoria Concarini Archilei?), 1617 ca. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, mm 164 x 135. Edimburgo, Scottish National Gallery (inv. D 1754)



arrecare particolar gusto e diletto alle orecchie delle persone di giudizio per l'ordinario [...]. E così si potrà ben dire, il tale non ha troppa voce ma canta con grazia, come per esempio addurrò di nuovo il Signor Cardinal Montalto, che sonava e cantava con molta gratia et effetto, se bene aveva un aspetto più tosto marziale che apolineo, et una voce da scrivere, come si suol dire.¹¹

Oltre a dilettersi personalmente per i suoi ospiti, Montalto manteneva nel "rolo" del suo palazzo alla Cancelleria anche i celebrati cembalisti Giacomo Maggi e Pier Antonio «del leuto», il suonatore di tiorba Ippolito Macchiavelli (1568-1619), il compositore e *maestro di cappella* Giovanni Bernardino Nanino (1560 ca. - 1618), l'arpista Orazio Michi (1594-1641) e, fra gli altri, i cantori Ercole Ferruzzi, Lorenzo Mancini, Pierantonio Tamburini e Domenico Tombaldini:¹² nomi, questi, che da soli riescono ad evocare un clima di grande fermento nell'esecuzione di *favole antiche* e nella pratica quotidiana di musica vocale prettamente solistica, la preferita di Montalto.

Già nel 1593, inoltre, il prelado aveva ospitato per la prima volta a Roma – «dove si tratteneva con una delle più numerose famiglie e più splendide che allora si vedessero» –¹³ il castrato Onofrio Gualfreducci e Vittoria Archilei, due delle voci più apprezzate alla corte fiorentina. È lo stesso Giustiniani a riferire come Ferdinando de' Medici, quando era ancora cardinale, fosse stimolato dall'esempio di altri principi virtuosi, premendo «in aver musici eccellenti e specialmente la famosa Vittoria [Archilei], dalla quale ha quasi avuto origine il vero modo di cantare delle donne».

Protagonista nei memorabili *intermezzi* messi in scena a Firenze nel 1587 in occasione delle nozze del granduca Ferdinando con Cristina di Lorena, Vittoria era la "primadonna" della corte medicea, l'«Euterpe dell'età nostra»,¹⁴ cantante affascinante e dalla voce potente che attirò presso di sé anche le ambizioni del cardinal Montalto. Erano quelli, del resto, gli anni forti della padovana Isabella Canali Andreini (1562-1604), attrice famosa e al contempo poetessa di qualche talento, ricordata per l'impareggiabile abilità scenica nella *Pazzia d'Isabella*, recitata nel 1589 presso la corte medicea. Applaudita in Italia e in Fran-

cia, dedicataria dei versi del Tasso, del Marino e del Chiabrera, l'Andreini fu ammirata e protetta da Vincenzo I Gonzaga, da Carlo Emanuele I di Savoia e da Enrico IV, che ne apprezzarono la maestria nel canto e nella musica, la prorompente bellezza fisica e gli irreprensibili costumi.¹⁵

Alla luce di queste considerazioni, non sorprende di poter riconoscere in una carta azzurra di Leoni oggi a Edimburgo (FIG. 3) il volto di Vittoria Concarini (1555 ca. - 1620), sposa nel 1578 del valente compositore, cantante e liutista Antonio Archilei.¹⁶ Piera Giovanna Tordella ha proposto di recente l'identificazione della celebrata interprete «sopra ogni altra cantante eccellentissima»¹⁷ con questa dama ingioiellata dalla chioma riccia e raccolta, incorniciata da un rigido collo piatto, che sembra accennare un sorriso. L'esame del disegno, tracciato da Ottavio nel 1617, ha permesso di verificare l'ampia rifilatura del foglio nella parte inferiore e la conseguente rimozione dell'antica annotazione con l'identità dell'effigiata, vergata attorno al 1636-1640.¹⁸ L'iscrizione «1617/ Sig[no]ra Domitilla Archilei», apposta al verso con inchiostro bruno, è incompatibile con le omogenee grafie delle altre carte della serie leoniana, essendo stata tracciata tra Sette e Ottocento dopo la rifilatura del foglio, quando fu scelto di riportare la data di esecuzione del ritratto ma non il mese e il numero di serie. È dunque possibile che l'anonimo postillatore abbia riportato maldestramente come «Domitilla» il nome della *Signora Archilei*, costruendo involontariamente l'identità di un personaggio che non risulta forse essere mai esistito. Il foglio scozzese potrebbe quindi essere un ritratto idealizzato di Vittoria, anche se va tenuto presente che questa dama d'aspetto protovandyckiano non corrisponde all'età anagrafica della famosa liutista e *cantatrice* romana, che nel 1617 doveva avere all'incirca sessant'anni.

Ottavio ritrasse anche altre musiciste, meno rinomate ma non per questo di inferiore talento, come la seducente *Tarquinia dell'Armada* oggi a Genova (FIG. 4), accompagnata da un nome d'arte che ne impedisce ancora il riconoscimento.¹⁹ L'iscrizione apocrifa sul cartone di montaggio occulta il verso del foglio e identifica l'effigiata come «Verginia della armata Cantatrice», anche se l'annotazione



FIG. 4 O. Leoni, *La cantatrice Tarquinia dell'Armada* (qui identificata), 1605-1610 ca. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata, mm 204 x 145. Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (inv. 2424)



FIG. 5 O. Leoni, *La cantatrice Adriana Basile* (qui identificata), 1619. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, mm 209 x 149. Genova, Gabinetto dei Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (inv. 2408b)

più antica – visibile in trasparenza al recto – permette qui di correggerne il nome di battesimo. Databile per vie stilistiche agli anni compresi tra il 1605 e il 1610, il ritratto ci mostra un'artista dallo sguardo penetrante e dall'aria discreta, sguarnita di preziosi gioielli e abbigliata con minore sfarzo rispetto alle sue colleghe, sebbene indossi un col-

lo di trine senza insaldatura di qualche pregio. Somigliante nell'aspetto alla ricordata *Suonatrice di chitarra* oggi a Londra (FIG. 1), Tarquinia è presentata quasi sino ai fianchi, con il braccio destro scoperto e alcune nette linee orizzontali all'altezza del busto, tracciate da Ottavio per calibrare la messa in pagina del disegno.

La lettura delle iscrizioni di altre carte controfondate oggi a Genova, il cui inchiostro trapassa oggi al recto del foglio, ha permesso di giungere a importanti novità sui volti conservati nel ricco fondo grafico leoniano di Palazzo Rosso,²⁰ nonché di identificare un'altra più celebre *cantatrice*. Si tratta dell'effigie della napoletana Adriana Basile (1580 ca. - dopo il 1642), sorella dello scrittore Giambattista e del compositore e poeta Lelio (FIG. 5), diva insuperabile nell'arte del canto che sancì l'affermarsi del nuovo stile vocale agli albori del melodramma.²¹ Nel pri-

mo ventennio del secolo la «bella Adriana» oscurò la fama delle altre *virtuose* del canto appena ricordate, al punto che Vittoria Archilei rifiutò di esibirsi di fronte a lei dopo averla ascoltata; nel 1610, inoltre, persino Claudio Monteverdi rimase conquistato dalla sua voce di contralto soave e al tempo stesso potente, ritenuta superiore anche a quel-

la dell'«Ippolita del cardinal Montalto» (FIG. 2) e a quella della *Cecchina*, l'altrettanto celebre Francesca figlia di Giulio Caccini.²² Eppure, come spesso accade, tale giudizio era tutt'altro che unanime, dal momento che, nel settembre del 1608, Marco da Gagliano riteneva che la bravura della Basile fosse «cosa rarissima, sebbene [lei fosse] inferiore nella voce alla Vittoria Archilei»,²³ che tuttavia non giunse mai al clamoroso successo di Adriana anche a causa della minore avvenenza. Nel gennaio del 1640, infatti, in una lettera inviata a Lelio Guidiccioni, Paolo Della Valle scriveva dell'Archilei: «Sebbene non bella, perché cantava con arte e aveva buona voce, i granduchi di Toscana la tenero al loro servizio molto bene trattata finché visse».²⁴ E ancora, nel giugno del 1620, Giulia Felice d'Este, scrivendo da Modena al cardinale Alessandro d'Este, asseriva di preferire l'Ippolita all'Adriana: «Sentii poi a cantare l'Adriana con grandissimo mio gusto [...], a me parse però che l'Ippolita del cardinal Montalto habbi miglior voce; di gratia Vostra Signoria Ill.ma mi facci onore di scriverme, se così parà a lei ch'io so che l'ha sentita passar per Roma». Nel risponderle, in luglio, il prelado estense replicava: «L'Adriana mi riuscì assaissimo et è apunto [...] l'Hippolita di Montalto ha miglior voce ma molto inferiore di bellezza che rende all'udito gusto infinito, ma è un poco noiosa a chi la mira, dove questa dà il giusto compito a chi l'ascolta».²⁵ A giudicare dai ritratti qui presentati, anche noi in effetti non possiamo dargli torto. Ciò su cui inevitabilmente si deve sospendere il giudizio è l'effettiva superiorità vocale della Basile, celebrata con epiteti celestiali da un anonimo cronista che la sentì cantare a Milano nel 1611: «i



FIG. 6 N. Perrey, *Ritratto di Adriana Basile* (dal *Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile*, Napoli 1628)

soavi sospiri, gli accenti discreti, il gorgheggiar moderato, le portate felici, le ardite cadute, l'elevate salite, gli interrotti camini, il sospingere, il morir d'una voce, onde usciva il ristoro d'un'altra che andava alle stelle à fermar quelle sfere, l'erano à punto meraviglie celesti...».²⁶ Professionista virtuosa, nonché donna onesta e bellissima, Adriana



FIG. 7 O. Leoni, *Giovane dama con collana a doppio giro di perle e fiori tra i capelli* (Camilla Agazzari?), 1622. Pietra nera, rossa e ocre e gesso bianco su carta azzurra, mm 229 x 168. Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. 842)

riuscì a coniugare il suo talento canoro con uno spiccato carisma personale, al punto che Giovan Battista Marino e numerosi altri poeti offrirono rime immortali al suo fascino magnetico e al potere quasi soprannaturale della sua musica:

Tal forse intenerir col dolce canto / Suol la bella
Adriana i duri affetti, / E con la voce e con la vista in-

tanto / Gir per due strade
a saettare i petti.²⁷

Che la «sirena di Posilipo» fosse davvero una donna elegante e di bell'aspetto, secondo i canoni estetici del tempo, è confermato anche dal ritratto di Ottavio Leoni, uno degli ultimi eseguiti con la pietra nera e il gesso bianco prima del decisivo ingresso delle matite colorate nella sua prassi grafica, fissato al mese di maggio del 1619.²⁸ Florida, vigorosa e sicura di sé, Adriana indossa un pregiato abito scuro strutturato con un collo di trine insaldato, porta i capelli raccolti in una crocchia e sfoggia pendenti di perle e una collana preziosa.

La sua immagine è perfettamente corrispondente nella fisionomia e nella foggia dell'abito all'effigie della cantante incisa da Nicolas Perrey nel *Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile*, edito a Venezia nel 1623 e ristampato a Napoli nel 1628 (FIG. 6).

Oltre a confermare

l'identità della *Signora* ritratta su carta azzurra, il confronto del disegno con l'incisione offre ulteriori spunti di riflessione. Non è da escludere, infatti, che l'incisione sia stata intagliata traendo spunto da un ritratto disegnato o dipinto dello stesso Leoni e non, come sinora supposto dagli studi, da una tela di Battistello Caracciolo:²⁹ lo lascerebbero supporre l'acconciatura della cantan-

te, distinta da un ricciolo in disordine al centro della fronte, l'analogia fattura dell'abito e del collo ricamato a scacchiera dentellato ai bordi, nonché la presenza di una spilla con nastri a guisa di coccarda all'altezza del *decolleté*, abbozzata rapidamente da Ottavio. Questo fermaglio, che evoca la corolla di un fiore, regge nell'incisione una miniatura incastonata in una montatura metallica, raffigurante sant'Antonio da Padova con il giglio e il Bambin Gesù. Tali immagini "mute" della bella e devota Adriana diverrebbero infuocate se – come recita l'iperbole in distico in calce all'incisione – potessero cantare: «*Quam spectas Adrianæ est muta silentis imago/ Hoc melius nam si concinat ignis erit*».

Moglie di Muzio Baroni, gentiluomo calabrese al servizio del principe Luigi Carafa, Adriana fu la diva del suo tempo, ammirata dal Caccini e dal circolo fiorentino della Camerata dei Bar-

di, dal viceré di Napoli don Alvarez de Toledo e dal principe Ladislao di Polonia, nonché dal cardinale Ferdinando Gonzaga, che nel 1610 incoraggiò il duca Vincenzo ad introdurla alla sua corte. Tra i primi committenti e collezionisti di Ottavio Leoni, i Gonzaga iniziarono le trattative con la cantante nella primavera di quell'anno: il 27 maggio, da Roma, Ferdinando confidava al padre che la Ba-



FIG. 8 O. Leoni, *La cantatrice Camilla Agazzari con fiori tra i capelli* (qui identificata), 1621. Pietra nera e rossa e gesso bianco su carta azzurra, mm 217 x 145. Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung (inv. 1329)

sile «canta benissimo et finora al libro, tocca d'arpe eccellentemente e di chitarra spagnola», e ancora, il 26 giugno, asseriva che la *cantatrice* «ha lasciato qui fama immortale et ha fatto stupir questa città, essendo veramente la prima donna del mondo, si nel canto come ancora nella modestia et honestà».³⁰ Il Duca ripose piena fiducia nelle parole del figlio e di certo non ne restò deluso, rimanendo anch'egli



FIG. 9 O. Leoni, *La cantatrice Camilla Agazzari con collana a doppio giro di corallo* (qui identificata), 1622. Pietra nera e rossa e gesso bianco su carta azzurra, mm 235 x 165. Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria” (inv. 746)



FIG. 10 O. Leoni, *Il cantante Placido Marcelli* (qui identificato), 1605-1608 ca. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata, mm 210 x 175. Bloomington, Indiana University Art Museum (inv. 79.22.2)



FIG. 11 O. Leoni, *Paolo Quagliati*, ca. 1598-1600. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata, mm 230 x 139. Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (inv. 2410)

incantato dalla voce della «sirena» partenopea al punto da assegnarle nel 1612, poco prima della morte, il titolo nobiliare di baronessa con il predicato di Pincerreto nel Monferrato.

Leoni ritrasse la Basile nell'aprile del 1619, dopo che la cantante, nel novembre dell'anno precedente, aveva seguito a Firenze Ferdinando Gonzaga, nel frattempo succeduto al padre alla guida del ducato di Mantova. Adriana aveva proseguito per Roma al fianco del Duca con l'intenzione di raggiungere Napoli per assistere alle nozze del figlio Camillo. Nella capitale papale, tuttavia, si trattenne più del previsto, anche a causa del suo avanzato stato di gravidanza. Solo il 29 marzo del 1619, qualche giorno prima di essere effigiata da Ottavio, la Basile comunicò al Gonzaga che stava per partire alla volta della città partenopea.³¹

A distanza di tre anni, nel giugno del 1622, anche la cantante romana Camilla Agazzari, *alias* Camilluccia, è immortalata nella serie numerata e datata di Leoni (FIG. 9), ritratta *aux trois crayons* in un elegante abito scuro strutturato.³² All'apice del suo successo, incipriata e sorridente, Camilla mostra un portamento solenne nonostante la corporatura esile, e sfoggia una vistosa collana a doppio giro di pietre rosse, forse di corallo, in tinta con gli ornamenti un po' leziosi fermati nell'acconciatura raccolta. Il riferimento al verso a «Camilluccia», che trapassa al recto sfregiando la fronte della fanciulla, era stato sinora genericamente ricondotto a un anonimo personaggio d' estrazione non aristocratica, degno di qualche considerazione nella Roma del tempo. Non v'è dubbio, invece, che si tratti proprio della cantante Agazzari, che nel settembre del 1621 faceva la prima comparsa nel *portfolio* di Ottavio posando per un altro disegno, inedito, recante la medesima iscrizione (FIG. 8).³³ Ripresa poco oltre l'altezza della vita, forse per essere trasposta in grande e su tela, la giovane *cantatrice* dalle seducenti labbra carnose indossa una veste scura con ampie maniche a sbuffo, impreziosita da un collo dentellato di finissimi merletti geometrici. Il volto più affilato, la presenza di fiori fermati tra i capelli e l'abito di fattura più modesta rispetto alla precedente



FIG. 12 O. Leoni, *Paolo Quagliati*, 1623. Bulino e puntasecca, mm 144 x 113. Roma, Coll. priv.

FIG. 13 O. Leoni, *Paolo Quagliati*, 1623. Bulino e puntasecca. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (inv. 13.34.I)





FIG. 14 O. Leoni, *Paolo Quagliati*, 1623. Pietra nera e rossa e gesso bianco su carta azzurra, mm 237 x 166. Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria" (inv. 752)

mise da gran sera fanno chiamare in causa la *Giovane dama con collana a doppio giro di perle e fermaglio fiorato* di Vienna (FIG. 7), ritratta da Ottavio nel marzo del '22:³⁴ forse una terza effigie della stessa "Camilluccia"?

Famosa nella capitale papale come a Mantova e a Firenze, Camilla Agazzari era stata a un passo dall'essere ingaggiata nel *rolo* dei Gonzaga nella pri-

mavera del 1609, quando l'agente Giovanni Magno informava da Roma il duca Vincenzo che «la pratica di haver donne che cantano riesce difficilissima», dal momento che queste possono già contare su ingenti guadagni nella sola piazza capitolina, trovandosi «con commodità d'una grossa entrata che s'hanno fatta et con emolumenti certi [...]»; è poi la Camilluccia di natura avida et, per usar il termine di chi me ne ha addotti esempi, arpia che non si satia, là dove tutti questi rispetti m'hanno ritirato dal passar più oltre, concorrendo anco don Paolo Facconi in questo senso».³⁵ Lo stesso Faconi, il "basso di cappella" pontificio che nel 1603 era riuscito a condurre a Mantova la cantante romana Caterina Martinnelli,³⁶ confermava le bramosie di Camilluccia, che nel maggio del 1609 adduceva nuove scuse per non partire assieme alle figlie, avendo la madre malata da sei mesi, motivo per cui non si era

potuta recare nemmeno alle feste di Firenze:

haveva tentato Camilluccia con tutte quelle sue giovine per venire al servizio di Vostra Altezza e n'ha cavato risposta che in modo alcuno non si vogliono partire di Roma per molti rispetti et in particolare per ritrovarsi ricche di settantamilla scudi. Io [...] mi ho voluto chiarire meglio et in effetto ho ritrovato che è vero.³⁷

La morte improvvisa a diciotto anni della Martinelli, anch'ella conosciuta col vezzeggiativo di *Caterinuccia*, aveva lasciato nel 1608 un vuoto nella scena musicale della corte gonzaghesca, che gli agenti romani di Vincenzo I si sforzavano in tutti i modi di rimpiazzare. Da una missiva inviata a Mantova nel settembre del 1610 da Tullio del Carretto veniamo a conoscenza, inoltre, che «la santità di nostro signore [Paolo V] mandò la corte in casa della Camilluccia, la quale ha tre figliole cantatrici, et spesso ivi vi capitava [Scipione] Borghese»,³⁸ che fu uno dei principali committenti e collezionisti dello stesso Ottavio Leoni.³⁹ Ricca, ammirata e rispettata, l'Agazzari era una delle cantatrici più bramate della penisola, assieme alle «due Lulle Giulia e Vittoria, assoldate dalla Corte [di Firenze] colla Caccini figliuola di Giulio Caccini, e altrove la Sofonisba, la Camilluccia, la



FIG. 15 O. Leoni, *Paolo Tarditi*, 1623. Pietra nera e rossa e gesso bianco su carta azzurra, mm 232 x 166. Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria" (inv. 759)

Moretti, la Laodamia de' Muti, le Valerj, le Campane, le Adriane con altre, che furono con indicibil plauso sentite in diversi teatri d'Italia».⁴⁰ Clelia, una delle figlie di Camilluccia, è menzionata nel maggio del 1618 in una lettera inviata da Roma al marchese Enzo Bentivoglio, principe dell'Accademia degli Intrepidi nonché impresario e sovrintendente del Teatro farnesiano di Parma.

La missiva, scritta da Girolamo Fioretti, riveste particolare interesse poiché in essa è contenuto un giudizio competente e verosimile sulle qualità dei musicisti e dei cantanti che avrebbero potuto essere impiegati nella festa inaugurale del nuovo teatro emiliano nel Palazzo Ducale della Pilotta:

quanto al particolare de' musici, le dirò brevemente

che qui in Roma pochi ve ne sono d'abilità proporzionata al bisogno del Serenissimo di Parma; tuttavia i più a proposito saranno per soprani [...]: il signor Francesco Severo, musico di cappella e servitore attuale del signor cardinale Borghese principe, il signor Lorenzo Marrobino, musico di cappella similmente, e che ha voce gagliardissima, ambedue sono castrati. Per contralti: il signor Ferdinando, musico di cappella che si bene ha un solo braccio, tuttavia ne tiene uno di ferro, con che opera, che non si conosce il suo difetto in molte azioni; e sarebbe ottimo, perché ha voce gagliardissima et ingegno; don Pietro Antonio bolognese, musico del cardinale Montalto, ed è quegli che servi a Vostra Signoria Ill.ma nel torneo per Mercurio. Per tenori: il signor Giovan Domenico Pulaschi, musico di Nostra Altezza e servitore attuale del Cardinale Principe. Egli canta ancora un baritono mirabilmente. Di tenori che abbiano delle voci gagliarde ve ne sono, ma non potrieno avere grazia a servire nello stile recitativo come li suddetti. Per basso, ci è uno detto signor Giovan Parino, musico di Nostra Altezza, che ha voce gagliardissima. Mori Melchiorre [Palantrotti], che per recitare in scena era esquisitissimo. Non propongo a Vostra Signoria Ill.ma la Signora Ippolita [Recupito] né Cleria di Camilluccia, perché lo stimo uno sproposito.⁴¹

Non stupisce, allora, di trovare anche diversi compositori, musicisti e cantanti nelle effigi «alla macchia» di Ottavio Leoni, che ritrasse nella città papale artisti del calibro di Placido Marcelli, già cantore della cappella ducale di Ferrara nel 1590-1598, quando aveva soggiornato nella stessa corte il principe Carlo Gesualdo.⁴² Il volto baldanzoso del cantante fu fermato da Ottavio attorno al 1605-1608 su una carta oggi a Bloomington (FIG. 10), il cui esame diretto ha permesso di fugare ogni dubbio sull'identità dell'effigiato, sino ad oggi del tutto fraintesa.⁴³ L'immagine magnetica del gentiluomo – fiero, autoritario e sicuro di sé – è contraddistinta da una straordinaria forza espressiva, accresciuta da marcati contrasti chiaroscurali d'impronta caravaggesca, ottenuti attraverso una sapiente modulazione del gesso bianco e della pietra nera. Leoni ritrasse il musicista qualche tempo prima della stampa dei suoi *Mottetti a cinque voci con le litanie della Beata Ver-*

gine d'Alessandro Grandi, maestro di cappella nello Spirito Santo di Ferrara, pubblicati nella città estense nel 1614. Nell'agosto di quell'anno Marcelli dedicò il volume a Margherita Gonzaga, la già ricordata duchessa di Ferrara anch'ella effigiata da Ottavio: «a chi con più ragione si dovea quest'opra di musica sì compita, che al nome de quella gran Donna [...], la quale havendo in questi tempi edificato Tempij e Monasteri per pietoso ricovero di sacre vergini, era ben degno che i Musici suoi devoti le apprestassero i concerti per honorarne i suoi novelli altari».

Una carriera ben più eclatante fu quella di Paolo Quagliati (1555-1628), assai rinomato al tempo per le sue melodie vocali e strumentali, sia sacre che profane. Trasferitosi stabilmente a Roma nel 1574, il compositore veneto era noto a tutti per essere l'organista e il maestro di cappella della basilica di S. Maria Maggiore, incarico che ricoprì a vita per circa un trentennio. Già attorno al 1598-1600, mentre iniziava a consolidare il suo successo, fu ritratto da Ottavio con un ampio collare a lattuga un poco sgualcito: così appare in un foglio oggi a Genova (FIG. 11), «che per qualità interpretativa e lucidità psicologica si colloca», insieme al ritratto del Marcelli, «ai vertici della produzione di Leoni».⁴⁴

Quagliati raggiunse il culmine della fama nel breve regno di Gregorio XV, quando nel 1621 fu nominato protonotario apostolico e cameriere segreto del papa. Già nel 1620, mentre Alessandro Ludovisi era ancora cardinale, il compositore offrì al prelado i suoi *Mottetti e dialoghi*, mentre nel '23 diede alle stampe *La sfera armoniosa*, monumentale raccolta di madrigali, arie e villanelle pubblicata in occasione delle nozze del nipote del papa Nicolò Ludovisi con Isabella Gesualdo, erede del ricordato Carlo da Venosa, anch'egli compositore celebre.⁴⁵ In quello stesso anno, inoltre, Ottavio ritrasse nuovamente Quagliati in un foglio oggi a Firenze (FIG. 14), celebrandolo a colori nei panni più austeri di protonotario apostolico.⁴⁶ Lo stesso importante incarico curiale ricoperto dal compositore è ricordato da Leoni anche in un'effigie incisa a bulino e puntasecca a partire dal disegno fiorentino (FIG. 12): con i capelli arruffati in avanti a mascherare una calvizie ormai sempre più este-

sa, Paolo è inserito in un piccolo ovale, a guisa di miniatura dipinta, isolato in un altro stato della stampa privo di firma, didascalia e data, oggi documentato da un unico esemplare conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (FIG. 13).⁴⁷ L'insolito privilegio di un ritratto inciso offerto al musicista ultrasessantenne ben si spiega alla luce del gran credito da lui guadagnato presso i Ludovisi, con i quali rimase intrinseco ben oltre la morte di Gregorio XV. Nel 1627, infatti, giunto al termine della carriera, dedicò al cardinale Ludovico i suoi *Mottetti e dialoghi a otto voci*, mentre il 21 maggio 1628, nel suo ultimo testamento, poté addirittura definirsi «familiare» del potente nepote del papa.⁴⁸ Dal 1629 al 1640 successe al Quagliati in qualità di maestro di cappella della basilica liberiana il romano Paolo Tarditi (1580 circa - 1661), effigiato da Leoni nell'autunno del '23 (FIG. 15).⁴⁹ Organista e compositore di qualche successo nello stile polifonico palestriniano, Tarditi diresse dal 1616 la cappella musicale di S. Giacomo degli Spagnoli e, dal 1649, quella della Madonna dei Monti. Quarantenne, grassoccio e rubicondo, gaudente ed estroverso, Paolo esibisce con sottile sprezzatura la barba a mosca un poco negletta, descritta da Ottavio con virtuosismo tecnico nell'uso sapiente della pietra nera a contrasto con quella rossa sfumata nell'incarnato. Oltre alle cantanti più soavi e ai compositori più acclamati di Roma, Leoni ritrasse anche gli altrettanto famosi – ma ben più prosaici – attori e buffoni della corte papale. Nel 1625 incise al bulino l'effigie dell'aretino Raffaello Menicucci (1563 circa - 1637), personaggio eccentrico e stravagante, avventuriero e grande affabulatore accolto alla corte di Urbano VIII, dove ricoprì il ruolo ambiguo di buffone (FIG. 16):

Poteva produrre versi estemporanei, pronunciare moti arguti, suscitare ilarità [...]. Nel conservare ed accrescere il suo patrimonio di famiglia vuoi con l'astuzia vuoi per lo zelo, superò decisamente, per abilità ed oculatezza, molti del suo tempo. C'è chi pensa che egli fosse portato alla follia [...] per insinuarsi ed entrare in familiarità con personaggi di rango e così far fortuna e servire in onore e interesse la sua patria.⁵⁰

Ammantato in un severo abito scuro con un cap-

pello a larghe falde di foggia popolarasca, Menicucci appare «di statura più vicina alla media che all'alta, abbastanza corpulento, di capo grande, di viso pieno, dallo sguardo grottesco, scuro di pelle, di carattere scurrile, anche se non del tutto sgradevole».⁵¹ Ottavio lo definì comicamente «*celeberrimus in utroque Orbe Terrarum*», stigmatizzandone le manie di onnipotenza al pari di Claude Mellan, che nel suo ritratto inciso del 1626-1627 sottolineò ancor più di Ottavio i terribili «*foedus oculos*» del personaggio (FIG. 17). Le ridicole ambizioni di fama universale nutrite da Menicucci – «*Romae totaque in Etruria celebris*»⁵² – sono del resto ricordate ancora una volta da Giovan Vittorio Rossi (1577-1647), noto come Giano Nicio Eritreo:

L'insania di Menicucci – se insania si può chiamare quella che uno simula per trarne profitti – era dovuta soprattutto al suo smodato desiderio di propagare per il globo intero la sua fama e il suo nome; e si vantava che quello era già un dato acquisito: niente infatti voleva che più si sapesse e di nient'altro parlava se non del fatto che la fama del suo nome era diffusa nelle regioni del cielo dalle quali è circoscritta la terra. [...] Affinché non si credesse che la fama del suo gran nome gli fosse venuta dal nulla, egli narrava che aveva raggiunto una simile celebrità perché era ormai voce diffusa che un bel giorno l'intero globo sarebbe stato dominato dal suo proprio regno: e ciò si sforzava di spiegare con un anello con il quale sigillava le lettere: vi era impresso un astro che stava sopra il sole e la luna, e lui era quell'astro che teneva soggetti a sé la luna, cioè l'impero dei turchi, e il sole, cioè gli altri regni.⁵³

Il ritratto ben più famoso ed anticonvenzionale oggi a Indianapolis, offerto al buffone attorno al 1625-1628 da Valentin de Boulogne (FIG. 18), lo presenta a sedere, parlante nella sua lucida ironia, mentre ci mostra un foglio con il disegno della «Rocca del Conte».⁵⁴ La bizzarra autoproclamazione nobiliare di Menicucci e il suo millantare rocche e castelli di famiglia sono descritti anche dall'Eritreo, quasi a dimostrare «un lavoro congiunto nella pittura e nella grafica su di un personaggio successivamente consacrato alla biografia».⁵⁵ Come ha notato Tomaso Montanari, «se nel ritratto del Valentin è presente una deri-



FIG. 16 O. Leoni, *Il buffone Raffaello Menicucci*, 1625. Bulino e puntasecca, mm 141 x 110. Roma, Coll. priv.



FIG. 17 C. Mellan, *Il buffone Raffaello Menicucci*, ca. 1626-1627. Bulino, mm 147 x 101. Roma, Coll. priv.

sione, essa è garbata, sottile e rivolta non tanto al povero buffone, quanto a tutta la piccola, eletta società che lo ha creato». ⁵⁶

Negli stessi anni in cui Giovanni Baglione inventava di sana pianta la sua illustre ascendenza dalla Casa perugina dei Baglioni, ⁵⁷ Menicucci affermava un poco più goffamente un'altrettanto illegittima ostentazione di nobiltà. Come l'artista romano il buffone aretino ricoprì incarichi politici di qualche rilievo, essendo stato eletto dal novembre del 1617 al gennaio del 1618 gonfaloniere nel natio borgo di Monte San Savino. Anche Menicucci non fu mai elevato al rango aristocratico, sebbene avesse acquistato nel 1618 per ben ottocento scudi l'antico cassero del Monte Pio nella sua città natale, divenendo a tutti gli effetti il proprietario di un edificio simbolico del potere locale, tuttavia ben lontano – sia nella forme che nelle funzioni – dalla magnificenza di un palazzo gentilizio. ⁵⁸

A contraltare del ritratto di Raffaello Menicucci,

possiamo annoverare nella galleria leoniana quello di un anonimo nano oggi a Berlino (FIG. 19). ⁵⁹ Datata 1612, questa delicata effigie di giovane uomo dall'aria malinconica si distingue per le atipiche proporzioni del personaggio; rispetto agli altri ritratti disegnati di Ottavio, l'uomo, un «napolitano», è caratterizzato da una testa sensibilmente piccola e da un busto ancora più minuto. Tale sproporzione, visibile anche nel corpicino dell'effigiato, contrasta con i larghi mustacchi ben pettinati che segnano la sua età adulta: si tratta probabilmente di un giovane affetto da microsomia.

Sin dal primo Rinascimento le persone colpite da questa rara anomalia genetica erano talvolta impiegate come intrattenitori o personale da compagnia nelle corti principesche e cardinalizie. Al tempo si conoscevano a Roma più individui di *petite taille*, ingaggiati da potenti prelati quali consiglieri segreti, assistenti e attori; è il caso dell'*Amon nano* del cardinal Odoardo Farnese o del celebre Adumo, il «nano polacco molto erudito e



FIG. 18 V. de Boulogne, *Il buffone Raffaello Menicucci mostra il disegno della "Rocca del Conte"*, 1625-1628 ca. Olio su tela, cm 80,6 x 65,1. Indianapolis Museum of Art (inv. 56/72)



specialmente nella lingua latina» conosciuto ed assunto da Clemente VIII Aldobrandini durante la sua Legazione in Polonia: Adumo «viveva in palazzo [Apostolico], era ben trattenuto, aveva libero l'adito ogni giorno col Papa, dal quale sempre era con qualche scherzo e trattenimento di burla raccolto».⁶⁰ Nella realistica messa in pagina del «napolitano», Ottavio presenta uno dei personaggi più particolari nel suo *portfolio* romano, evidenziandone lo sguardo intelligente ed acuto, senza alcun riferimento comico o grottesco all'anomalia del giovane.

FIG. 19 O. Leoni, *Nano napoletano*, 1612. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra parzialmente fotodeteriorata, mm 218 x 148. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (KdZ 17073)

Note

¹ Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata irregolarmente, 206x141 mm (Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-661). Si veda N. Turner, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman baroque drawings, c. 1620 to c. 1700*, London 1999, p. 116 (con bibliografia precedente); B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino 2005, p. 157 (con datazione al 1618 circa). Il foglio, che reca al verso un'antica attribuzione – «Del Paduano» – comparve nel 1847 sul mercato olandese (Amsterdam, *Vries, Brondgeest and Roos*, 22 marzo 1847, lotto 136).

² E. A. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, Munich 1996, p. 744.

³ *Il Tempio Armonico della Beatissima Vergine* (Roma, Niccolò Mutij, 1599), cit. in D. Alaleona, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino 1908, p. 310. L'attività moralizzatrice dell'Ancina si esplicitò anche nel trasformare, edificandoli, i testi «delle maledette canzoni profane, oscene, lascive et sporche per cui si conducon le centinaia e migliaia di anime peccatrici al profondo baratro infernale».

⁴ P. G. Bacci, *Vita del v. servo di Dio Gio. Giovenale Ancina della congregazione dell'oratorio...*, Roma 1671, p. 6.

⁵ Sulla cultura musicale del cardinal Del Monte si rimanda agli studi di F. Trinchieri Camiz e A. Ziino, e, da ultimo, agli atti del convegno editi nel 2012 a cura di S. Macioce ed E. De Pascale (*La musica al tempo di Ca-*

ravaggio, Roma 2012). Sul rapporto di Leoni con Del Monte si rimanda fin da ora a Y. Primarosa, “*Christo in terra con l’adultera figure piccole*”. *Un rame ritrovato di Ottavio Leoni per il cardinal Del Monte*, in M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi (a cura di), *In corso d’opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell’Arte della Sapienza*, Roma 2015, in corso di stampa.

⁶ Pietra nera e tracce di gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata, 244x170 mm (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3308). Vedi P. G. Tordella, *Ottavio Leoni disegnatore e pittore: i Cesi e il cardinal Montalto*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 47, 2003 (2004), p. 362; Ead., *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*, Firenze 2011, p. 29, fig. 114. Mentre questo testo era in bozze la stessa studiosa ha dato alle stampe *Antiveduto della Grammatica, Ottavio Leoni et les musiciens du cardinal Montalto*, in “Revue des musées de France”, 2015, 1, pp. 24-31 (dove il disegno è datato 1615 ca.). Su Ippolita Recupito vedi A. Cametti, *Chi era l’“Ippolita”, cantatrice del cardinal Montalto*, in “Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft”, XV, 1914, pp. 111-123. Sul rapporto di Leoni col Montalto e sui suoi ritratti disegnati e dipinti si veda Y. Primarosa in F. Solinas (a cura di), *Ottavio Leoni (1578-1630). Les portraits de Berlin*, Roma 2013, pp. 122-125 (con bibliografia precedente).

⁷ J. W. Hill, *Roman monody cantata and opera from the circle around cardinal Montalto*, Oxford 1997; B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma 2012, pp. 37-48.

⁸ Da un carteggio seicentesco citato in Cametti, *cit.* (nota 6), p. 112.

⁹ V. Giustiniani, *Discorso sulle arti e sui mestieri*, ed. a cura di A. Banti, Firenze 1981, p. 24.

¹⁰ Il celebrato fabbricatore di strumenti fiorentino, «che veramente è valent’uomo in questo esercizio, [...] è quello che ha fatto il cimbalo della S.ra Ippolita e S.ra Cesare, che certo è riuscito il meglio cimbalo di Roma perché ha gran voce e ce si può cantar sopra», come è ricordato nei carteggi di Casa Gonzaga, cfr. Cametti, *cit.* (nota 6), p. 114.

¹¹ Giustiniani, *cit.* (nota 9), p. 28.

¹² Granata, *cit.* (nota 7), pp. 37-48. Montalto fu nominato nel 1589 vice cancelliere di Santa Romana Chiesa.

¹³ *Memorie del Cardinale Bentivoglio...*, I, Venezia 1648, p. 61.

¹⁴ Cit. in A. Bonaventura, *Saggio storico sul teatro musicale italiano*, Livorno 1913, p. 56.

¹⁵ L. Pannella in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, *ad vocem*.

¹⁶ Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, 164x135 mm (Edimburgo, Scottish National Gallery, inv. D

1754). Già parte della serie numerata e datata, il foglio è tagliato nella parte inferiore. L’iscrizione apocrifia al verso, copiata da quella originale perduta, riporta: «1617/ Sig[no]ra Domitilla Archilei». Vedi K. Andrews, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian drawings*, I, Cambridge, University Press 1968, p. 66 (come Signora Domitelli Archilei); Tordella, *cit.* (nota 6), 2011, p. 144 (come Vittoria Archilei).

¹⁷ S. D’India, *Le musiche di Sigismondo D’India, nobile palermitano, da cantar solo nel clavicordo, chitarone, arpa doppia et altri istromenti simili*, Milano 1609, prefazione. Su Vittoria Concarini Archilei si veda M. Borgato in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma 1982, *ad vocem*.

¹⁸ Y. Primarosa in Solinas, *cit.* (nota 6), pp. 74-75.

¹⁹ Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata, 204x145 mm (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. 2424). Sul cartone di montaggio «N. 16» e in basso a destra «Mar.ta Durazzo». Al verso «35/ cart. 2, 16» e «Verginia della armata Cantatrice». Cfr. Sani, *cit.* (nota 1), p. 63 (come Virginia dell’Armata, datato al 1605 ca.); Tordella, *cit.* (nota 6), 2011, p. 144 (come Virginia dell’Armata). Bernardina Sani ha riconosciuto arbitrariamente il volto della musicista in quello della *Giovane popolana con i capelli sciolti* oggi a Oxford (Ashmolean Museum, inv. P II 888).

²⁰ A cominciare dal *Ritratto di Ludovico Bonili*, eseguito attorno al 1605-1608 (Genova, Gabinetto dei Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. 2416), fino a quello del 1612-1613 di Don Luca Antonio Virili, Auditore della Sacra Rota (Ivi, inv. 2435). Il foglio numero 2442, datato novembre 1621, ritrae invece Flaminio Giustiniani (†1655), figlio di Marc’Aurelio Giustiniani, cugino del cardinale Benedetto (1554-1621). Lo stesso personaggio è effigiato in un disegno oggi a Vienna (Graphische Sammlung Albertina, inv. 835; cfr. V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Wien 1992, I, p. 435, come ritratto maschile; Tordella, *cit.* (nota 6), 2011, p. 110, come Flavio Pavoni). Il *Giovane gentiluomo con gorgiera* di Palazzo Rosso (inv. 2419), riferito da Piera Giovanna Tordella al 1600, è in realtà datato 1608, essendo l’annotazione autografa coperta dal montaggio nella parte inferiore. Questa ed altre questioni inerenti al fondo leoniano di Genova sono state affrontate da chi scrive in *Ottavio Leoni (1578-1630), eccellente miniator di ritratti*, Tesi di Dottorato, Anno Accademico 2014-2015 (XXVI ciclo, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Studi Storico Artistici).

²¹ Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, 209x149 mm (Genova, Gabinetto dei Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. 2408b). L’immagine specchiata dell’iscrizione seicentesca al recto consente di leggere «S.ra Adriana Basile [...]». Al recto sono le annotazioni autografe «132/ aprile», che permettono di datare il foglio al

1619. Cfr. P. Boccardo in Id. (a cura di), *Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi*, cat. della mostra (Genova, Galleria di Palazzo Rosso, 15 giugno - 15 settembre 1990), Genova 1990, cat. 15 (come ritratto di gentildonna); il disegno è segnalato in Tordella, *cit.* (nota 6), 2011, p. 172 (come ritratto muliebre).

²² Per un profilo biografico della Basile si veda L. Pannella in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma 1970, *ad vocem* (con bibliografia precedente).

²³ Cfr. E. Vogel, *Marco da Gagliano. Zur Gesch. des florentiner Musiklebens von 1570-1650*, in "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", pp. 402, 422 e segg., 439, 555.

²⁴ Cit. in A. F. Ademollo, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello 1888, p. 142.

²⁵ *Ivi*, pp. 263-264.

²⁶ *La bella Adriana a Milano*, 1611, ed. a cura di A. F. Ademollo, Milano 1885, pp. 1-14.

²⁷ G. B. Marino, *L'Adone*, canto VII, 88, vv. 1-4. Il vasto successo riscosso in tutta la penisola stimolò l'interesse di alcuni letterati, che dedicarono alla Basile i loro componimenti in versi: il *Teatro delle glorie della signora Adriana Basile alla virtù di lei delle cetre degli Anfioni di questo secolo fabbricato*, raccolta stampata nel 1623 e nel 1628, e *L'idea della veglia*, del 1640. Francesco Rasi le rese omaggio ne *La cetra di sette corde* del 1619, e Giovan Battista Marino ne *L'Adone* (1623) e nelle *Rime*, II (edizione del 1629).

²⁸ Data del *Ritratto di don Francesco Moral*, primo foglio oggi noto eseguito da Ottavio ai *trois crayons* (Firenze, Accademia "La Colombaria", inv. 715, già D 13/10). Cfr. Tordella, *cit.* (nota 6), 2011, pp. 88, 148.

²⁹ Cfr. S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000, pp. 75, 90, 341, dov'è citato un presunto prototipo dipinto da Battistello, che invece sappiamo esegui il ritratto di Giambattista Basile, fratello di Adriana.

³⁰ Ademollo, *cit.* (nota 24); Id., *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello 1888.

³¹ Pannella, *cit.* (nota 22).

³² Pietra nera e rossa e gesso bianco su carta azzurra, 235x165 mm (Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. 746, già D 44/57). Iscrizioni: al recto, autografa, «230/ giugno/ 1622»; al verso «6» e, apposta attorno al 1636-1640, «Camilluccia». Cfr. Sani, *cit.* (nota 1), p. 66; Tordella, *cit.* (nota 6), 2011, p. 153; Y. Primarosa in Solinas, *cit.* (nota 6), p. 246.

³³ Pietra nera e rossa e gesso bianco su carta azzurra, 217x145 mm (Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1329). Iscrizioni: al recto, autografa, «205/ settenbre/ 1621»; al verso, apposta attorno al 1636-1640, «Camilluccia», coperta da una striscia di carta incollata e successivamente abrasa. I disegni inediti di Leoni

oggi a Monaco di Baviera sono stati studiati da chi scrive in *Ottavio Leoni (1578-1630), eccellente miniator di ritratti*, Tesi di Dottorato, Anno Accademico 2014-2015 (XXVI ciclo, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Studi Storico Artistici). Ad essi si darà presto ampio spazio in un lavoro monografico dedicato all'artista.

³⁴ Pietra nera, rossa e gialla e gesso bianco su carta azzurra, 229x168 mm (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 842). Iscrizioni: al recto, autografa, «222/ marzo/ 1622». Cfr. Birke-Kertész, *cit.* (nota 20), I, p. 438 (come anonima gentildonna).

³⁵ Mantova, Archivio di Stato (d'ora in poi ASM), *Archivio Gonzaga*, b. 988, fasc. I, c. 112. Il documento è anche *online* (www.banchedatigonzaga.centropalazzote.it). Cfr. A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga, duchi di Mantova, nei secoli XVI e XVII*, Modena 1885, p. 126.

³⁶ *Ivi*, pp. 125-126.

³⁷ Lettera inviata a Mantova il 9 maggio 1609. ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 990, fasc. III/2, c. 210 (cfr. www.banchedatigonzaga.centropalazzote.it).

³⁸ ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 992, 4 settembre 1610 (cfr. www.banchedatigonzaga.centropalazzote.it).

³⁹ Cfr. Y. Primarosa, *Ottavio Leoni portraitiste de Paul V et du Collège des cardinaux Borghèse*, in Solinas, *cit.* (nota 6), pp. 54-71 e, sui ritratti di Scipione Borghese, pp. 142-144 (con bibliografia precedente).

⁴⁰ S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente...*, Bologna 1783, p. 272.

⁴¹ R. Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca alle origini del Teatro Farnese di Parma, 1618-1629*, Roma 1987, pp. 184-185.

⁴² A. Newcomb, *The Musica Secreta of Ferrara in the 1580's*, Princeton 1970, p. 216. Nel novembre del 1597 è registrato un pagamento per abiti da lutto a favore del «Signor Placido Marcelli musico [di] scudi 29, soldi 3 per comprarsi tanta roba gli faccia il suo vestimento da corotto per la morte del Ser.mo Signor Duca Alfonso» II d'Este. Cfr. E. Durante, A. Martellotti, *Un decennio di spese musicali alla corte di Ferrara (1587-1597)*, Fasano di Puglia 1982, p. 20.

⁴³ Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata, 210x175 mm (Bloomington, Indiana University Art Museum, inv. 79.22.2). Al verso si legge «S.r Placido Marcelli», iscrizione apposta attorno al 1636-1640. Cfr. Sani, *cit.* (nota 1), pp. 43-45 (come Placido Maralli, datato al 1606 ca.)

⁴⁴ Tordella 2003, p. 362. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata, 230 x 139 mm (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. 2410). In calce al recto si legge l'iscrizione autografa «S.r Paulo guagliati». Sul cartone di montaggio «N.o 3» e «Mar.ta Durazzo». Si vedano Tordella, *cit.* (nota 6), 2003, p. 362 (con datazioni ai primi anni del Seicento); Ead., *cit.* (nota 6),

2011, pp. 142-144; Y. Primarosa in Solinas, *cit.* (nota 6), pp. 90, 92 (con datazione al 1598-1600 circa).

⁴⁵ Il matrimonio fu celebrato per procura a Caserta nell'aprile del 1622 e poi con una cerimonia solenne a Roma, nella Cappella Sistina, nel novembre dello stesso anno.

⁴⁶ Pietra nera e rossa e gesso bianco su carta azzurra, 237x166 mm (Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. 752, già D 50/77). Iscrizioni: al recto, autografi, il numero di serie e la data «247/ febbraio/ 1623»; al verso «39» e «Paulo Quagliati», quest'ultima tracciata attorno al 1636-1640 e poi coperta da una striscia di carta incollata, successivamente rimossa. Si vedano Tordella, *cit.* (nota 6), 2003, p. 362; Ead., *cit.* (nota 6), 2011, pp. 142-144 e 154.

⁴⁷ Inv. 13.34.I.

⁴⁸ ASR, *Notai Auditor Camerae*, Testamenti, vol. 26, cc. 693, 716, 733-735, 754.

⁴⁹ Pietra nera e rossa e gesso bianco su carta azzurra, 232 x 166 mm (Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. 759, già D 57/87). Iscrizioni: al recto, autografi, il numero di serie e la data «272/ ottobre/ 1623»; al verso «42» e «Paulo Tardito», quest'ultima tracciata attorno al 1636-1640 e poi coperta da una striscia di carta incollata, successivamente rimossa. Cfr. Tordella, *cit.* (nota 6), 2011, pp. 143 e 155.

⁵⁰ [G. V. de Rossi], *Iani Nicii Erythraei Pinacotheca imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui auctore superstite diem suum obierunt*, Colonia 1643-1648, I, pp. 296 e seguenti. Le ricerche biografiche più aggiornate sul personaggio, figlio di Camillo (†1616) e originario di Monte San Savino, sono state pubblicate *online* a cura di R. Giulietti e A. Gravano Bardelli (www.carnesecchi.eu/Menicucci_Raffaello.htm).

⁵¹ Rossi, *cit.* (nota 50), I, pp. 296 e seguenti.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ L'effigiato è stato riconosciuto nel 1965 da E. Schlieier, mentre per primo J.-P. Cuzin ha riconosciuto in Valentin l'autore del dipinto (1975).

⁵⁵ Sani, *cit.* (nota 1), p. 166.

⁵⁶ T. Montanari, *Valentin de Boulogne: "Ritratto di Raffaello Menicucci"*, in A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, cat. della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 3 aprile - 12 luglio 2009), Firenze 2009, pp. 274-277, cat. 16.

⁵⁷ Y. Primarosa, *Giovanni Baglione a Poggio Mirteto. Due lettere inedite e nuovi documenti per l'Assunzione della Vergine (1611-1613)*, in "Storia dell'arte", 130, 2011, pp. 19-37, 135-136; L. Sickel, *Il 'nobile immaginario'. L'ascesa sociale di Giovanni Baglione*, in F. Curti, M. Di Sivo, O. Verdi (a cura di), "L'essercitio mio è di pittore". *Caravaggio e l'ambiente artistico romano*, ("Roma moderna e contemporanea", 19.2011, 2), Roma 2012, pp. 455-485; Y. Primarosa., *La «buona stima» di Giovanni Baglione. Un carteggio e nuovi documenti sulla Cappella Borghese in S. Maria Maggiore e sulla Tribuna di Poggio Mirteto*, in "Storia dell'arte", 135, 2013, pp. 40-76.

⁵⁸ ASMSS (Archivio Storico Comunale di Monte San Savino), n. 26, cc. 222-23; n. 1209, c. 85; n. 2486, atto n. 46 (cfr. www.carnesecchi.eu/Menicucci_Raffaello.htm).

⁵⁹ Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra fotodeteriorata irregolarmente, 218x148 mm (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 17073). Iscrizioni: al recto la data «1612» e al verso «napolitano» sono autografe. Cfr. Y. Primarosa in Solinas, *cit.* (nota 6), pp. 218-220.

⁶⁰ *Memorie del Cardinale Bentivoglio...*, Venezia 1648, I, p. 149.

COMPENDIO

Lo studio dei ritratti di Ottavio Leoni ha permesso all'autore di ricostruire l'identità e la biografia di alcuni tra i più talentuosi interpreti attivi nel primo Seicento sulla scena musicale romana. Grazie alla scoperta di disegni inediti e all'identificazione di diversi personaggi effigiati dall'artista, viene offerta al lettore una vivida galleria di volti accompagnata dalle storie dei professionisti che sgomitavano per conquistarsi la fama: spregiudicati buffoni, stimati musicisti e soavi cantatrici acclamate anche all'estero. Ritratti inediti attraverso cui riconoscere un frammento di vita di corte ancora poco noto.

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 414x270. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10595 F – U. Boccioni, *Ritratto femminile*. Roma, coll. priv. (o semplicemente Coll. priv.).