

Storia dell'arte —  $\frac{135}{2013}$   
nuova serie  
n. 35

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

135

2013

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, 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.storiadellarterivista.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  
[finito di stampare nel mese di Agosto 2013]

# Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

## INDICE

<i>Italo Tomassoni</i>	Editoriale. L'accumulo compulsivo del Post-moderno. Riflessioni sulla Biennale di Venezia 2013	5
<i>Giulia Daniele</i>	Un dipinto di Luca Longhi a Castel Sant'Angelo. Ritratto di Giulia Farnese?	9
<i>Massimo Moretti</i>	Una copia dell' <i>Angelo Raffaele e Tobia</i> di Tiziano attribuita al Padovanino nella guardaroba di Francesco Maria II della Rovere	18
<i>Rita Randolfi</i>	Dai Lante a Mahon: il <i>San Giovanni Battista in un paesaggio</i> di Annibale Carracci	32
<i>Yuri Primarosa</i>	La «buona stima» di Giovanni Baglione. Un carteggio e altri documenti sulla Cappella Borghese in S. Maria Maggiore e sulla Tribuna di Poggio Mirteto	40
<i>Gianni Papi</i>	Gli anni oscuri di Bartolomeo Cavarozzi	77
<i>Loredana Lorizzo</i>	Un fregio «con quantità de putti» di Giacinto Gimignani per il Palazzo Pamphilj alla Fontana di Trevi	89
<i>Francesco Leone</i>	Un inedito di Antonio Canova: la <i>Maddalena giacente</i> . Il modelletto di un marmo disperso	100
<i>Maurizio Calvesi</i>	L'opera testamento di Marcel Duchamp	116
<i>Ada De Pirro</i>	<i>Il vocabolario</i> di Gastone Novelli. Una nuova lettura	124
<i>Recensioni a cura di</i>	M.C. Cola, M. Nicolaci	147



## RECENSIONI

\* *Gli editori che desiderano sottoporre a recensione un loro libro di carattere storico-artistico, sono invitati a inviarne due copie alla redazione di Storia dell'Arte. Per le semplici segnalazioni è sufficiente l'invio di una sola copia.*

M. S. Bolzoni, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino maestro del disegno. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, Ugo Bozzi Editori, Roma 2013, pp. 455

Il libro di Marco Simone Bolzoni dedicato all'opera grafica del Cavalier d'Arpino (1568-1640) si segnala quale nuovo e imprescindibile strumento per la conoscenza di uno dei maggiori protagonisti dell'arte romana tra Cinque e Seicento. Magistralmente edito dalla Ugo Bozzi Editore, il corposo volume è corredato da più di cento tavole a colori che illustrano l'ampio saggio di apertura (oltre 150 pagine) a cui si sommano le circa 350 immagini in bianco e nero del catalogo ragionato.

La copiosa attività pittorica di Giuseppe Cesari d'Arpino è oggi ampiamente nota grazie agli esemplari studi di Herwarth Röttgen, scanditi nell'arco di più di quarant'anni, autore nel 2002 di una fondamentale monografia sull'artista edita dalla stessa Ugo Bozzi. Già in quell'occasione lo studioso tedesco inseriva circa 150 disegni autografi, fornendo una traccia importante per lo studio del d'Arpino disegnatore, senza tuttavia che il "problema" potesse considerarsi risolto. L'affollatissima "cartella" dei disegni contava, infatti, più di 500 fogli accostati a vario titolo al nome di Giuseppe Cesari, conservati nei gabinetti dei più grandi musei del mondo, più un numero non indifferente ancora presente sul mercato antiquario o in collezione privata. Riassumendo per cifre il lavoro di Bolzoni, il catalogo separa ora i 321 autografi dai 18 di dubbia attribuzione, dai 141 ritenuti ascrivibili alla bottega e dai 31 già variamente attribuitigli, ma respinti del tutto. Tra gli autografi è cospicuo il numero degli inediti rintracciati, circa sessanta, alcuni di notevole qualità e spesso determinanti nella comprensione della sua percorso stilistico.

Mentre il volume di Bolzoni era in uscita anche

Herwart Röttgen ha dato alle stampe il primo dei tre volumi sull'opera grafica del Cavalier d'Arpino dedicato ai disegni giovanili (pubblicato in lingua italiana e tedesca dalla casa editrice Opus Magnum, Stuttgart 2012; gli altri due volumi sono usciti nel corso del 2013). La contemporaneità delle uscite editoriali ha impedito che ciascun autore tenesse conto dell'altro e i due lavori sono pertanto del tutto indipendenti. Pur non potendo affrontare in questa sede la comparazione dei due cataloghi, si può tuttavia rilevare come ad un criterio più inclusivo applicato da Röttgen, che accetta come autografi del d'Arpino più di 180 disegni nel solo primo volume (dedicato agli anni 1582-1593), se ne contrappone uno più decisamente esclusivo di Bolzoni. Della parziale divergenza tra i due cataloghi si possono citare, ancora, i circa ottanta disegni contenuti in un taccuino venduto in un'asta londinese di Christie's nel 1980, ritenuti da Röttgen autografi e riferiti per lo più alla bottega del maestro da Bolzoni. Al di là delle numerose proposte attributive e interpretative sulle singole prove grafiche (primario ed essenziale esercizio del conoscitore di disegni), l'autore fornisce nel denso saggio che introduce il catalogo ragionato vero e proprio un percorso critico decisamente convincente; leggendo attraverso il modificarsi della qualità dei fogli, delle tecniche grafiche e degli stessi soggetti rappresentati, le diverse fasi della lunga carriera del Cavaliere, che si spegnerà ormai più che settantenne nel 1640, ormai quasi un "sopravvisuto" al suo tempo. L'esperienza del Cesari disegnatore serve da spunto per tratteggiare un quadro artisticamente e culturalmente più ampio, quello della Roma di fine Cinquecento, connotato da una moltitudine di sollecitazioni e dal repentino variare del gusto, dove il decisivo ruolo

esercitato dall' arpinate è compreso e precisato nella sua fitta trama di influenze e connessioni. Formatosi nel solco del tardo manierismo romano, Giuseppe fu certamente educato alla pratica disegnativa facendo propria la lezione dei grandi maestri quali Raffello e Michelangelo e dei loro più originali interpreti (Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Raffaellino da Reggio, Daniele da Volterra, Taddeo Zuccari, per citarne alcuni). Sin da giovanissimo la facilità con cui riusciva a elaborare le proprie articolate composizioni, caratterizzate da scene gremite, da eleganti scorci e da figure ritratte in atteggiamenti arditi, gli consentirono di differenziarsi all'interno di quella che è stata definita la «Babele linguistica» di Sisto V. In tal modo riuscì, già alla metà degli anni novanta, a diventare il «primo pittore di Roma» entrando nelle grazie del pontefice Clemente VIII e del suo potente cardinal nipote Pietro Aldobrandini. Come spiega Bolzoni, la repentina ascesa dell'artista e il conseguente variare del suo metodo lavorativo sono ben leggibili attraverso l'opera grafica, che si evolve nelle tecniche e nello stile ma anche progressivamente nei soggetti e nell'utilizzo stesso dei disegni, sempre più al servizio dell'articolata bottega che il Cavaliere andava allestendo già nello scorcio del Cinquecento.

L'agile testo introduttivo, redatto con una scrittura piacevole e chiara, fornisce adesso i necessari strumenti critici con cui affrontare il suggestivo e affollato mondo disegnativo dell'artista e offre una disamina puntuale di specifiche problematiche che, pur essendo strettamente legate all'analisi della produzione grafica dell'artista, non di rado coinvolgono anche la pittura del Cesari. Questa la struttura del testo nella successione dei capitoli: lo sguardo della critica (I); percorso di Giuseppe Cesari disegnatore (II); un approfondimento sui disegni di paesaggio e sui ritratti su carta (III); uso e funzione dei disegni nella pratica artistica del Cesari (IV); analisi delle tecniche (V); il rapporto con la bottega (VI); la collezione di disegni (VII).

Alcune argomentazioni appaiono particolarmente stimolanti e varrà la pena di commentarle brevemente. Se rimane incerto chi diede a «Gioseffino» i primi rudimenti di pittura, forse proprio il padre

Muzio, appare del tutto convincente l'individuazione da parte di Bolzoni dei riferimenti stilistici che per primi concorsero a determinare, già negli anni ottanta del Cinquecento, la maniera «propria» del maestro, sebbene questa fosse destinata ancora a variare sensibilmente nel quindicennio successivo. Innanzitutto Raffaellino da Reggio (ricordato in relazione al d'Arpino già da Sebastiano Resta) e poi Polidoro da Caravaggio: a tal proposito si segnala l'interessante e inedito studio per la *Giustizia di Bruto* (Louvre), cui è dedicata una delle schede più corpose del catalogo (cat. 2), significativa aderenza alla linea «classica» romana pura portata avanti dalla scuola di Raffaello, in anni segnati da altri modelli figurativi più ibridi e oramai largamente diffusi nell'Urbe. Tra le più precoci prove del Cesari è anche il bel disegno a penna con acquarellature brune (cat. 4), ascritto all'arpinate dal Voss (1928) e poi caduto nell'oblio, che è ora convincentemente utilizzato da Bolzoni per attribuirgli l'affresco con il *Sansone* all'interno del ciclo sistino della Scala Santa, prova di un finora sconosciuto intervento del Cesari nel cantiere sistino.

Negli anni ottanta si consolidano anche le principali amicizie del giovane Giuseppe con quei pittori suoi coetanei che di lì a poco vorrà al suo fianco nei cantieri promossi da papa Aldobrandini. Tra questi è interessante il parallelo proposto dall'autore con Giovanni Baglione (1566 ? – 1643) che nell'ultimo ventennio del Cinquecento mostra una cultura figurativa assai prossima a quella del Cesari per vivacità ed eterogeneità di riferimenti, espressa sia negli affreschi sistini nella Biblioteca Vaticana che in quelli di Oriolo Romano (palazzo Altieri già Santacroce). Di questo periodo è anche la fascinazione per Barocci, tanto che per alcuni brevi anni (a cavallo tra gli anni ottanta e novanta) le sue prove grafiche si confondono quasi con quelle di Francesco Vanni (cat. 44, 52, 53), che a Roma è il principale interprete del maestro urbinato. Chiude il nono decennio il viaggio a Napoli, dove Arpino è chiamato ad affrescare la navata della chiesa della Certosa di san Martino (1589). L'autore considera le due fasi di intervento per i certosini pressoché continuative e non separate da alcuni

anni come credeva invece il Röttgen: lo dimostrerebbero alcuni indizi documentari (un pagamento del 1591 versato direttamente al Cesari) e l'analisi stilistica delle prove grafiche connesse alla seconda fase del cantiere napoletano (la seconda campata della navata, cat. 23, 24), datati da Bolzoni entro il 1591.

Al momento successivo, dalla metà degli anni novanta al primo decennio del Seicento, è dedicato lo spazio maggiore all'interno del saggio e del catalogo, e i ragionamenti critici più convincenti dell'autore. Aspetto nodale dell'evoluzione del d'Arpino disegnatore (e non solo) sarebbe il rapporto del Cesari con Federico Zuccari (1539-1609), che favorisce oltre alla definitiva svolta stilistica in senso monumentale e classicista del suo linguaggio (es., cat. 80, 83, 84), anche la cosciente adesione al programma di riforma dell'istituzione artistica romana dell'Accademia di San Luca, messo in campo dal maestro marchigiano. L'incontro tra i due artisti è collocato allo scadere degli anni ottanta, per il probabile tramite del banchiere Bernardo Olgiati, committente di entrambi gli artisti per la decorazione del proprio sacello in Santa Prassede. È possibile che l'ancora giovane Giuseppe derivasse dallo Zuccari anche l'impostazione della sua bottega-scuola che diventerà, a ridosso del Giubileo del 1600, un vero e proprio centro di collocamento per gli artisti stranieri sbarcati a Roma. Ancora, dal punto di vista tecnico, il Cavaliere può aver mutuato da Federico l'utilizzo prevalente delle due matite (nera e rossa, es. cat. 28, 61) e il rinnovato interesse studio dei grandi maestri della prima metà del secolo, in particolare i michelangeloeschi Daniele da Volterra e Francesco Salviati, i cui fogli in passato sono stati più volte confusi con quelli del Cesari (es., cat. 225).

Alla prolungata frequentazione dello Zuccari e ad una probabile conoscenza di quei celebri taccuini di viaggio dove il maestro registrava i suoi appunti grafici – come vedute, situazioni pittoresche o veri e propri ritratti dal vivo dei personaggi incontrati – può ricollegarsi, secondo Bolzoni, una produzione piuttosto peculiare e poco conosciuta del Cesari disegnatore di paesaggi e di ritratti dal vivo, a cui l'autore rivolge una riflessione autonoma

(capitolo III). Seppur affascinante, l'attribuzione al Cesari dei tre paesaggi inseriti in catalogo (cat. 156, 157, 158), di evidente ascendente zuccaresco, impone ancora qualche cautela, mentre del tutto convincente è la proposta di riferire al Cavalier d'Arpino alcuni ritratti a matita già conservati al Louvre proprio sotto il nome di Federico (cat. 312, 314, 315, 316, 317, 318). Già Röttgen (è lo stesso Bolzoni a sottolinearlo) aveva attribuito al d'Arpino il bellissimo ritratto di giovane (cat. 313, anch'esso al Louvre), rilevandone le forti assonanze con lo stile di Taddeo Zuccari, e proponendo di identificare l'effigiato con lo stesso artista, ipotesi invece scartata dall'autore. Databili tutti alla seconda metà degli anni novanta questi fogli differiscono sensibilmente da altri ritratti su carta eseguiti dal Cesari nei suoi ultimi anni di vita (es., cat. 302, 303, 304) caratterizzati da una stanca semplificazione delle forme e da una «banalizzazione dei caratteri fisiognomici».

In questo quindicennio di massimo successo e di più fulgida ispirazione il Cesari giunge all'elaborazione di quel «canone arpinesco» che segna il momento qualitativamente più alto dell'intera sua produzione. Di questi anni sono i disegni più belli (e più noti), condotti quasi esclusivamente a matita (nera o rossa o entrambe) e spesso raffiguranti raffinate favole mitologiche di grande freschezza e vivacità ideativa (es., cat. 161, 197). Tra questi si segnala lo splendido (e inedito) *Dedalo e Icaro* del Courtauld Institute di Londra, poi tradotto a stampa con misteriosa dedica a Pietro Bernini, e ancora su tela, forse su richiesta esplicita del committente (cat. 193).

Cristallina ma *tranchante* è l'analisi offerta sulla lunga stagione del declino del Cavaliere, cominciata già nel secondo decennio del Seicento immediatamente dopo gli ultimi grandi cicli pubblici della cupola di San Pietro e della Cappella Paolina (1610-1613) e protrattasi fino alla morte nel 1640. La stanchezza ideativa e la minore qualità delle prove grafiche va di pari passo con quella delle pitture e forse ne mette in risalto ancor di più il progressivo processo di isolamento dell'artista, meno coinvolto dal suo lavoro, più sintetico e essenziale nei tratti, nella definizione delle figure, degli sfondi, più ten-

dente all'astrazione. I disegni dei due ultimi decenni appaiono, secondo la definizione di Marco Simone Bolzoni, «dissociati dal contesto romano», «meditazioni sul tema del sacro nelle quali non c'è più spazio per il superfluo». Un gran numero dei fogli di questi anni sono conservati al Kupferstichkabinett di Berlino e vengono pubblicati per la prima volta. Degli stessi anni è anche un'affascinante *Testa di Vergine* (cat. 305) di collezione privata che Bolzoni mette in relazione con la tela (anch'essa pubblicata per la prima volta nel volume) delle *Tre Marie* (olio su tela, cm 50 x 65, collezione privata; p. 75, fig. 63), tarda meditazione di Giuseppe Cesari sul tema sacro, dove le fisionomie geometrizzate dagli occhi grandi e dai profili taglienti della fronte e del naso evocano quelle immagini del primo cristianesimo (come notava Röttgen) e respirano la stessa cultura delle cosiddette "nuove icone" di derivazione pulzonesca. Inoltre, i forti contrasti luministici, semplificando i piani e appiattendolo le figure tutte in primo piano, sembrano curiosamente anticipare le figure femminili immobili e caricaturali di quel Ritorno all'Ordine degli anni Venti.

In conclusione, merita una menzione il piacevole capitolo dedicato alla dispersione della collezione di disegni appartenuti al maestro ma che comprendeva sicuramente anche fogli di Michelangelo e Daniele da Volterra (cap. VII). Mentre erano note le vicende che coinvolsero questi disegni nel corso del Sette e dell'Ottocento, quando i disegni furono esportati in Inghilterra e in Germania, del tutto sconosciuti risultavano i primi passaggi ereditari della collezione. La vicenda, curiosa e appassionante, è ricostruita da Bolzoni grazie anche al reperimento dei vari testamenti della famiglia Cesari, tra cui anche quello di Giuseppe di cui l'autore fornisce la segnatura d'archivio, pur omettendo di trascrivere i documenti. Grazie a questo materiale è stato possibile ricostruire i primissimi passaggi ereditari della collezione di disegni, che rimasero in possesso degli eredi del pittore fino all'estinzione della famiglia, quando l'ultimo esponente, morto celibe nel 1733, li donò ad una domestica a cui era stato particolarmente legato in vita, insieme al resto

delle cospicue proprietà in Ciociaria e a Roma. Il pittoresco racconto secondo cui Filippo Ciciaporci avrebbe acquistato nel 1736 la prestigiosa collezione di disegni del d'Arpino da due contadini «della campagna romana» troverebbe così una probabile e inaspettata conferma.

Michele Nicolaci

S. Macioce e E. De Pascale (a cura di), con la collaborazione di A. Calabresi e M. B. McGrath, *La musica al tempo di Caravaggio*, Gangemi editore, Roma 2012, 320 pp.

Il volume, curato da Stefania Macioce ed Enrico De Pascale, pubblica gli interventi presentati al convegno internazionale di studi, tenutosi a Milano (Biblioteca Ambrosiana) il 29 settembre 2010, con l'aggiunta di altri sei testi inediti. Nonostante il titolo rimandi esplicitamente al «tempo di Caravaggio», i contributi coprono un arco cronologico più ampio, spaziando dalle problematiche inerenti ai precedenti cinquecenteschi alla produzione di soggetti musicali di artisti attivi intorno alla metà del Seicento, fino a spingersi alle tarde ripercussioni nel secolo XVIII. La struttura del volume può essere essenzialmente divisa in quattro parti: la prima parte comprende saggi incentrati sulle opere del Merisi e sulla pratica musicale a Roma alla fine del Cinquecento (pp. 17-114), la seconda affronta tematiche relative ai precedenti figurativi di Caravaggio, in particolare a Ferrara e a Milano (pp. 115-148), la terza è dedicata all'approfondimento di alcuni temi iconografici musicali, infine la quarta offre una panoramica sulla successiva produzione di soggetti musicali di ambito caravaggesco e non solo (pp. 175-267).

Nel quadro dei sempre più specialistici studi sul Caravaggio e il suo ambiente, quelli rivolti ad indagare le implicazioni culturali dei suoi dipinti a soggetto musicale hanno ricoperto un ruolo speciale, sia per l'importanza dei risultati prodotti, sia per l'innovativo approccio metodologico, consistente nel proficuo scambio tra storici dell'arte e musicologi, che è alla base anche del lavoro curato da Macioce e De Pascale. La filologica let-



tura delle partiture musicali condotta dagli specialisti, così come degli strumenti o addirittura delle tecniche esecutive dei suonatori raffigurati dal maestro lombardo nelle sue composizioni, ha consentito una più integrata conoscenza del contesto culturale in cui queste opere furono prodotte, confermando il raffinato gusto musicale dei loro committenti e alimentando un proficuo dibattito tra studiosi di diverse discipline.

A questo campo di indagine così fertile rivolse la propria attenzione già nei primi anni ottanta Franca Trinchieri Camiz, in più occasioni affiancata dal musicologo Agostino Ziino, riuscendo felicemente a coniugare le proprie competenze di storica dell'arte con una vasta conoscenza della musica d'epoca rinascimentale e barocca. Sulla base di tali importanti premesse si sono sviluppate le ricerche degli ultimi trent'anni, così da poter considerare oggi l'iconografia musicale una disciplina a sé stante, che conta specialisti in tutto il mondo e a cui vengono dedicati convegni e mostre di grande riscontro di pubblico. Tra le esposizioni dedicate a questo tema vale la pena ricordare, almeno le due grandi esposizioni del 2000 a Cremona e a Vienna (*Dipingere la musica*, a cura di Sylvia Ferino-Pagden) e quella a Roma e a Siena (*I Colori della Musica*, a cura di C. Strinati e R. Vordet) alle quali parteciparono diversi autori che ritroviamo nel presente volume. Inoltre, la mostra romana ha avuto il merito di valorizzare lo straordinario patrimonio del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma – il maggiore istituto museale europeo di questo tipo – proponendo, accanto ad un percorso di soggetti musicali tra XVI e XVII secolo, anche una ricca selezione di strumenti antichi. Ponendosi in continuità con queste iniziative, *La musica al tempo di Caravaggio* è quindi un necessario ed apprezzabile risultato dei lavori promossi dal Comitato per le Celebrazioni del IV Centenario della morte del maestro lombardo (2010), come approfondito momento di riflessione sui risultati acquisiti fino ad oggi e nuovo importante stimolo per le future esplorazioni in questo settore, dando anche spazio, assai meritoriamente, ai primi risultati delle ricerche *in fieri* di giovani studiosi.

Icone stesse dell'arte moderna, le tele a soggetto musicale del Merisi furono tutte eseguite tra la fine del Cinquecento e i primissimi anni del se-

colo successivo, incontrando un immediato e notevole successo, tanto da essere presto replicate (anche dallo stesso Caravaggio), o imitate dai suoi primi seguaci, fino a diventare un genere pittorico autonomo, particolarmente ricercato sul mercato artistico a partire dalla metà del secondo decennio del Seicento. Sorprendentemente, le composizioni propriamente definibili come musicali del maestro lombardo sono solamente due: il *Suonatore di liuto* (noto in almeno due versioni autografe all'Ermitage di San Pietroburgo e al Metropolitan di New York) e il *Concerto di giovani* (anch'esso al Metropolitan). A queste si possono aggiungere, pur su un piano semantico decisamente diverso, un soggetto sacro come il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Roma, Galleria Doria Pamphilj) e uno allegorico quale l'*Amor Vincitore* (Berlino, Gemäldegalerie), dove gli strumenti musicali o gli spartiti sono essenziali ai fini della più ampia comprensione del messaggio sotteso al dipinto pur se non atti a descrivere una realistica pratica musicale. Si ricorda, ad esempio, come la corretta lettura dello spartito retto dal san Giuseppe nel *Riposo Doria*, abbia permesso di comprenderne il legame con il *Cantico dei Cantici*, confermando così l'interpretazione avanzata anni prima da Maurizio Calvesi, che vedeva nel tenero rapporto tra Gesù e la Vergine un'allusione proprio al dialogo tra Sposo e Sposa del testo veterotestamentario. Con la sola eccezione del quadro appena citato, tutte le altre tele furono commissionate al Merisi dai suoi due principali protettori: il cardinal Francesco Maria Del Monte e il marchese Vincenzo Giustiniani, tra i massimi collezionisti d'arte e riconosciuti animatori della scena musicale romana del tempo (che contava numerosi altri comprimari, tra gli altri i cardinali Pietro e Cinzio Aldobrandini, il cardinal Montalto, il duca Virginio Orsini).

Se un filo rosso collega tutti i dipinti musicali (o più in generale tutti i dipinti "in chiaro" del Merisi, prima della svolta della Contarelli), è tuttavia rischioso non operare le dovute distinzioni tra dipinti assai diversi tra loro (iconograficamente ed iconologicamente) come il *Suonatore*, l'*Amor vincitore* e il *Riposo*. È pertanto da escludere la ricostruzione proposta dal musicologo D. Fabris, che

vedrebbe tutti e quattro i dipinti concepiti come un unico ciclo, ovvero «un raffinato gioco di proposte e risposte da parte dei due colti committenti»: nessun elemento, infatti, permette di legare il *Riposo Doria* ai suddetti personaggi, né è possibile generalmente sovrapporre le iconografie del «cupido» del *Concerto*, con l'«amore vittorioso» del quadro oggi a Berlino con «l'angelo musicante» del *Riposo* come fa l'autore del saggio. Condivisibili sono invece le remore del Fabris (presenti anche nei testi di Ziane e Griffiths) che tendono a non semplificare la lettura del *Suonatore* e del *Concerto* come riferimenti espliciti alla cultura antichizzante professata nell'ambiente delmontiano, notoriamente in contatto con la fiorentina Camera dei Bardi e le numerose amicizie con musicisti attivi tra Roma e Firenze (Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri). Le ricerche in chiave classicista promosse da questo gruppo di compositori e intellettuali, volte a far «rivivere la musica degli antichi» come si proponeva Vincenzo Galilei e quindi al recupero della monodia antica, sembrano infatti non coincidere con la musica suonata dal *Suonatore di liuto* (dipinto posseduto sia da Giustiniani sia da Del Monte) identificata in un madrigale composto dal fiammingo Jacques Arcadelt all'inizio del Cinquecento. Alla fine del secolo questo genere di composizioni era spesso eseguito, con l'accompagnamento del liuto o della spinetta, da donne o da giovani castrati (come quello del *Suonatore*) allo scopo di dimostrare il proprio virtuosismo vocale. Tuttavia non si dovrà compiere l'errore opposto di separare forzatamente questi dipinti dall'effettiva consuetudine musicale di molti «camerini» romani dove la moda di abbigliarsi «all'antica» può senz'altro essere ravvisata nei giovani *performers* dipinti dal Caravaggio e non deve necessariamente essere connessa con sofisticate tecniche musicali, effettivamente precluse a un pubblico eterogeneo, di amatori più che di professionisti.

Tanto più che una chiara testimonianza di dipendenza tra musica dipinta e musica eseguita ci giunge da una lettera (seppur del 1615) di Giulio Mancini, giustamente ricordata da Stefania Macioce. Scrivendo al fratello Deifebo, Giulio specifica che insieme ad una copia del *Concerto* di Caravaggio (chiamato semplicemente «una Mu-

sica»), gli inviava anche un rotolo contenente la medesima partitura riprodotta sulla tela, al fine di poterla eseguire con evidente fruizione sinestetica. La matrice culturale che è alla base di queste raffigurazioni e della raffinata e «rarefatta» cultura musicale di Del Monte e Giustiniani è tra i temi più importanti della prima e seconda parte del volume, a partire dal denso saggio di apertura di Stefania Macioce, che rintraccia nella letteratura cortigiana di primo Cinquecento le fonti principali per il rinnovato interesse per il liuto, strumento prediletto dall'alta società romana di fine secolo e protagonista delle raffigurazioni musicali «profane» del Merisi. Grandi estimatori dei testi di Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione, Del Monte e Giustiniani tentavano di far rivivere le atmosfere descritte negli *Asolani* o nel *Cortegiano*, dove la musica è sempre elemento essenziale dell'educazione e dell'intrattenimento del perfetto galantuomo. Dal punto di vista figurativo, Caravaggio recuperava, forse anche su esplicita richiesta dei propri committenti, una tradizione figurativa che doveva essergli familiare, quella delle composizioni musicali di taglio orizzontale dipinte da Tiziano, Licinio, Cariani, Michiel che delle atmosfere urbinati/veneziane cantate dai due celebri umanisti erano diretta filiazione artistica. Il sogno cortigiano, colto *divertissement* di un'aristocrazia romana nostalgica, ancora imbevuta di cultura rinascimentale, era tuttavia destinato a durare poco, proprio come l'utilizzo esclusivo del liuto, che sempre più spesso nell'avanzare del Seicento fu sostituito dalla tiorba e da altri strumenti meno complessi.

Le opere di Caravaggio erano state quindi, alla fine del XVI secolo, il fedele specchio di una dimensione utopica «di nicchia»; ma il vero e proprio genere delle scene musicali che da quegli esempi derivò e che si diffuse con il caravaggismo internazionale (soprattutto nel terzo e nel quarto decennio del Seicento), divenne successivamente un fenomeno a sé stante, che nulla aveva più a che fare con il consesso di galantuomini ispirati alla corte urbinata descritta da Castiglione. Parallelamente alle corti di Urbino, con la quale Del Monte fu direttamente in contatto, la sperimentazione musicale della corte estense rappresentò di certo l'avanguardia nell'ultimo trentennio

del secolo, come prova il caso emblematico del celebre “concerto delle dame” ideato da Alfonso II nel 1580 e destinato ad avere enorme successo. Ad alcuni fondamentali episodi di committenza musicale e artistica del tempo è dedicato l’approfondito studio di S. Cavicchioli all’interno del volume. La studiosa ripercorre le testimonianze figurative connesse alla pratica musicale di corte, in particolare quelle di concerti privati, che si differenziano dalle iconografie musicali sognanti e allegoriche segnate da ciò che l’autrice chiama «paradigma giorgionesco». La diffusione in pittura di reali spettacoli musicali, eseguiti nelle stesse residenze dei committenti dei dipinti fornisce un precedente significativo per il *Suonatore di liuto* e il *Concerto* dipinti da Caravaggio a Roma immediatamente prima che la Devoluzione di Ferrara non mettesse tragicamente fine a quel momento di grande prosperità intellettuale.

È possibile che il Merisi avesse interiorizzato le prime iconografie musicali – oltre che durante i possibili viaggi nel nord-est della Penisola effettuati prima di giungere a Roma (Ferrara, Mantova ma soprattutto Venezia) – già negli anni dell’apprendistato milanese e comunque prima della partenza dalla Lombardia (1592). Nel suo dettagliato saggio A. Spiriti ripercorre le testimonianze figurativo-musicali più eminenti della tradizione pittorica lombarda (da De Predis a Zenale, da Luini a Guadenzio Ferrari) per poi affrontare la complessa questione dei mutamenti degli «spazi della musica» (dei palazzi signorili come degli ambienti religiosi), particolarmente significativi nella Milano dell’ultimo quarto del XVI secolo e che dovettero colpire l’immaginario del giovane Caravaggio.

Alla domanda se e in che misura il maestro lombardo fosse partecipe di questa cultura musicale prova a rispondere S. Ebert-Schiffner, che ricorda la presenza di strumenti musicali nella casa del pittore nel 1605 («una chitarra, una violina») prima di ricostruire nel dettaglio la fitta rete di dilettanti musicisti entro cui si muoveva il pittore lombardo. Abili esecutori potevano essere non solo membri dell’alta nobiltà (tra i quali molte donne) ma anche gentiluomini di vario rango, non ultimi gli stessi pittori, tra cui Prospero Orsi, intimo amico del Merisi, e Paul Bril che sceglierà

di autoritrarsi mentre suona il liuto (Providence, School of Art) come, diversi anni dopo, farà il bergamasco Evaristo Baschenis alla spinetta (Bergamo, collezione privata). Secondo la Ebert-Schiffner Caravaggio poté avvicinarsi alla musica in più occasioni, soprattutto durante la sua permanenza a palazzo Madama dove, negli stessi anni, poteva aver facilmente incontrato il cantore spagnolo della Cappella Sistina Pedro Montoya e il compositore Emilio de’ Cavalieri, tanto più che Del Monte era solito occuparsi dell’educazione dei membri della sua “corte”.

D’altra parte, la competenza musicale del pittore è riscontrata anche da M. Carlone, apprezzata specialista in questo settore di studi, che verifica la disposizione delle mani e delle dita dei suonatori ritratti dal Caravaggio evidenziandone la verosimiglianza. Le rappresentazioni della mano sinistra, ad esempio, rivelano l’osservazione dal vivo di un vero professionista dello strumento, mentre dal modo di pizzicare le corde della destra, si può dedurre che il pittore seguiva il dibattito intorno alle tecniche esecutive che andavano variando alla fine del secolo, parallelamente al modificarsi della struttura organologica del liuto.

Il *Suonatore di liuto* è al centro dell’analisi anche di John Griffiths, studioso e specialista che si concentra sulla partitura musicale per basso in primo piano, spiegando come al tempo di Caravaggio un solo cantore accompagnato dal liuto poteva eseguire madrigali polifonici per quattro o più voci. Griffiths analizza inoltre diverse raccolte di partiture musicali del tempo, in particolare un manoscritto poco noto della Biblioteca Jagiellońska di Cracovia, redatto da un certo Barberino, che raccoglie 350 partiture per solo liuto. Alla discussa simbologia del cardellino in gabbia che compare nel *Suonatore di liuto* (New York, Metropolitan) torna Giacomo Berra, il quale ne discute le numerose interpretazioni già fornite dalla critica: da quella cristologica del Calvesi basata sull’interpretazione dello stesso simbolo nei mosaici medievali di Santa Maria in Trastevere e San Clemente, a quelle che ne vedono l’allusione al contrasto tra artificio e natura (le due voci dell’uccello e del suonatore/cantore) fino a quelle che lo riportano a *topos* poetico petrarchesco dell’in-

namorato prigioniero del suo amore, posizione a cui Berra porta in dotazione un nutrito campionario di riscontri letterari dal XV al XVII secolo.

Il saggio di Alexandra Ziane affronta l'evoluzione del ritratto di donna musicista prima e dopo Caravaggio, proponendo argomentazioni di grande interesse, anche dal punto di vista della storia sociale. Se all'inizio del secolo l'associazione donna-musica rimandava automaticamente al mestiere di cortigiana (pur di alto bordo), al tempo di Caravaggio non erano poche le donne rispettabili che si dedicavano con passione all'arte del canto, solitamente accompagnandosi al liuto o alla spinetta, anche tra le classi abbienti (si veda anche il saggio della Ebert-Schifferer). È interessante inoltre, come nota la Ziane, che Caravaggio scegliesse consapevolmente di uscire dal "genere" veneziano di primo Cinquecento della cortigiana musicista, decidendo di immortalare un castrato (o forse un giovane effeminato), sottraendolo a quella istintiva lettura erotica pur senza rinunciare al valore sensuale di un simile ritratto. Nei primi decenni del Seicento però si assiste ad una progressiva moralizzazione della donna musicista, sempre più trasformata nei casti panni di una santa Cecilia o in quelli di una "convertita", come si legge anche nella trattatistica del genere (Pietro Francesco Paoli, Giovanni Ancina, Orazio Michi). Meno strettamente connessi agli studi caravaggeschi sono gli interventi di Cristina Santarelli e di Elena Bugini. Il primo è dedicato all'iconografia musicale di Maria Maddalena (a partire dalla *Suonatrice di liuto* del «Maestro delle Mezze Figure Femminili» identificata correttamente con la santa convertita) e il secondo ai ritratti di castrati da Caravaggio fino al *Ritratto di Farinelli*, capolavoro di Corrado Giaquinto oggi a Bologna (Museo e Biblioteca della Musica) su cui si concentra in massima parte il contributo. Accanto all'opera del Merisi una buona parte dei saggi approfondisce aspetti di iconografia musicale dei numerosi imitatori della sua pittura, in particolare Cecco del Caravaggio, Valentin de Boulogne e Angelo Caroselli tra i cosiddetti caravaggeschi, fino al massimo interprete della natura morta con strumenti musicali, il bergamasco Evaristo Baschenis (1617-1677).

Appartenente ai seguaci della prima ora (quelli

che Mancini identifica nella «schola del Caravaggio») Cecco fu un interprete piuttosto autonomo del filone musicale rispetto al repertorio merisiano, come mostrano i quattro ritratti di musicisti analizzati da Renato Meucci. Lo studioso affronta sia le fisionomie dei ritrattati (il cosiddetto *Fabbricante di strumenti musicali* è identificato con un giocoliere o un menestrello) sia gli strumenti di cui si servono, per sottolineare come il pittore descriva un mondo e una cultura musicale lontani da quelli del Merisi, da cui pure deriva in larga misura al livello stilistico.

Gianni Papi torna a considerare la produzione del *Maestro dei Giocatori*, da lui stesso così battezzato in base al *name-piece* che riproduce alcuni giocatori di dadi (Venezia, Gallerie dell'Accademia). All'interno del *corpus* dell'anonimo artista, la cui cifra sembra dipendere molto da Cecco del Caravaggio e da Ribera, figurano numerosi soggetti musicali, tra i quali anche un *Suonatore di liuto* di notevole qualità (già alla Residenzgalerie di Salisburgo) che Papi assegna al pittore in base a stringenti confronti con altri numeri del catalogo. Marta Rossetti affronta i soggetti musicali dipinti da Angelo Caroselli e quelli degli allievi Pietro Paolini (tra i massimi interpreti dell'iconografia musicale del Seicento) e dell'ancora problematico Pseudo-Caroselli, sottolineando come la dipendenza dai modelli del Merisi sia sempre mediata dalla grande originalità del mondo immaginifico del maestro romano. Autore di notevoli composizioni a sfondo musicale sull'esempio di Bartolomeo Manfredi fu anche il caravaggesco francese Valentin de Boulogne al quale Michela Gianfranceschi propone di attribuire un disegno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi già attribuito a Rutilio Manetti, che riproduce l'iconografia del *Concerto*, capolavoro del maestro francese oggi al County Museum di Los Angeles.

Pur lontano dagli anni e dal clima del caravaggismo, eppure ad esso strettamente connesso, è Evaristo Baschenis, al quale è dedicato lo studio firmato a quattro mani da Enrico De Pascale e Giorgio Ferraris, specialisti del pittore bergamasco. Le sue nature morte, caratterizzate da un vivido realismo e da un'atmosfera sospesa e simbolica si ricollegano, naturalmente, al fonda-

mentale esempio del Caravaggio, ma ne richiamano anche i precedenti lombardi come Lotto, Moretto, Moroni collocandosi su un piano interpretativo assai distante dai cosiddetti caravaggeschi nordici, che al silenzio metafisico degli strumenti impolverati di Baschenis contrappongono la grottesca confusione dei canti di gruppo delle osterie e dei bordelli.

Chiude il volume il bel saggio di C. Strinati che propone un utile parallelo tra le interpretazioni del tema musicale di Caravaggio e quelle del suo ambiguo imitatore Antiveduto Grammatica. Alla dimensione «edonistica e presumibilmente ‘licenziosa’» della Musica descritta dal Merisi se ne contrappone una più dottrinale del Grammatica dove la «Musica è da rappresentarsi quale facoltà sublime e superiore», non discostandosi troppo da quella descrizione allegorica che Ripa aveva fornito nell'*Iconologia*. Fondamentale precedente per i quadri musicali di Caravaggio è da individuare secondo Strinati nell'ultimo Dosso Dossi – ricollegandosi quindi idealmente al saggio della Cavicchioli dedicato alla corte estense – autore di una «complessa rivoluzione del sistema iconografico umanistico che corrisponde alla rivoluzione operata da Caravaggio nel sistema iconografico ed espressivo del suo tempo». Le iconografie musicali di Dosso avranno quindi in Caravaggio e poi in Spada, Guercino e forse Cagnacci (a cui Strinati riferisce una notevole composizione proveniente dalla collezione Lancillotti di Roma) la loro linea di sviluppo, mentre quasi agli antipodi si pone l'approccio manfrediano alla tematica musicale, confusa nelle più sommarie scene di taverna che nulla hanno a che fare con l'universo dossesco e umanistico.

Michele Nicolaci

P. G. Tordella, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche*, Firenze 2012, Leo S. Olschki Editore, pp. 282, ill. b/n

Il denso e raffinato volume di Piera Giovanna Tordella ripercorre attraverso la lettura critica dei testi più significativi del pensiero filosofico settecentesco

la storia del disegno nell'Europa del XVIII secolo. Ad emergere e ad affermarsi prepotentemente dalle pagine del libro è la dimensione più alta dell'universo disegnativo che prima della tecnica e del momento creativo, prima ancora della suggestione di luoghi e rovine tracciati a matita nei taccuini di viaggio e negli album di viaggiatori ed artisti, si impone attraverso la sua realtà culturale ed estetica, coinvolgendo, come scrive l'autrice «la sfaccettata dimensione concettuale e critica». Partendo dalla lettura di Argan e dalla riflessione su uno scritto fondamentale del critico torinese apparso nel 1970 nella rivista «Storia dell'arte» (G. C. Argan, *Studi sul Neoclassico*, in «Storia dell'arte», 7-8, 1970, pp. 249-266) in cui il nucleo interpretativo dell'arte del secondo Settecento è individuato nel passaggio dalla struttura binaria teoria-prassi alla struttura unitaria della poetica, l'autrice delinea una storia del disegno settecentesco che, come in generale l'arte neoclassica, implica, secondo le parole di Argan «l'immedesimazione del procedimento critico con l'artistico» (G. C. Argan, *Studi sul Neoclassico*, p. 257).

Le molte fonti utilizzate, quelle tedesche in primo luogo, e tra le molte in particolare i testi del filosofo e drammaturgo Gotthold Lessing (1729-1781), del teologo e letterato Johann Gottfried Herder (1744-1803), di Moses Mendelssohn (1729-1786), di Karl Philipp Moritz (1757-1793), saggista e filosofo germanico che a Roma nel 1788 scrisse sotto diretto influsso di Goethe il celebre trattato *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, del critico letterario di Hannover August Wilhelm Schlegel (1767-1845), del teorico amburghese Christian Ludwig von Hagerdon (1712-1780), oltre ai testi dei poeti Schiller e Goethe, alle teorie di Winckelmann e Mengs e al loro dialogo con la cultura italiana rappresentata da Francesco Milizia (1725-1798), Luigi Malaspina di Sanazzaro (1754-1835) e Gian Pietro Zanotti (1674-1765), consentono all'autrice di seguire l'evoluzione storico-critica del disegno nel mondo romantico tedesco e di restituire ampiezza e respiro all'universo della grafica in epoca neoclassica. Ad aprire il volume è il commovente dialogo a due voci tra Ludwig Tieck e Friedrich Schiller nelle sale della Gemälde Galerie di Dresda nel

1801 in cui il poeta tedesco, suggestionato dall'estetica di Kant cui si era accostato nell'inverno del 1791, afferma senza esitazione di privilegiare il disegno alla qualità dei colori. Dalla riflessione sul pensiero kantiano durante il corso di estetica tenuto a Jena nel 1792, Schiller era giunto alla scoperta di "quel concetto oggettivo del bello, di cui Kant dispera" attraverso una nuova personale definizione della bellezza individuata nella linea serpentina del disegno.

Il tema, al centro del pensiero romantico tedesco sulle arti figurative, era stato elaborato da Schiller attraverso la lettura dei testi di William Hogart, in particolare del denso volume di Hogart apparso a Londra nel 1753 dal titolo *The Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* in cui l'artista teorizzava attraverso una ampia dissertazione quanto aveva in realtà già chiaramente reso noto attraverso l'immagine del proprio ritratto eseguito nel 1745, oggi presso la Tate Gallery di Londra, in cui il pittore riassume le proprie convinzioni e teorie affidandosi all'immediatezza dell'iscrizione alla base del dipinto e all'immagine raffigurata al centro della tavolozza che tiene tra le mani. «*The line of beauty, and grace*», come si legge nell'iscrizione, ossia la linea della bellezza è costituita dalla linea serpentinata rappresentata al centro della tavolozza di colori che l'artista, secondo una consolidata tradizione iconografica, stringe tra le mani. Diffuso e conosciuto in Germania attraverso la traduzione di Christolob Mylius che a Londra era stato accanto all'artista, il testo di Hogart venne rapidamente recepito dalla cultura tedesca soprattutto dopo la recensione di Lessing apparsa nel maggio e nel giugno del 1754 nel "Berlinische Privilegierte Staats- und Gelehrte Zeitung" in cui il filosofo tedesco metteva in risalto l'impulso che il testo di Hogart dava a tutte quelle discipline che pongono al centro della propria riflessione la bellezza di cui egli stesso offrirà, come noto, una esemplare elaborazione nel *Lacoonte ovvero sui confini tra poesia e pittura* apparso nel 1766.

Alla vasta e approfondita disamina delle fonti inglesi e tedesche segue una estesa analisi del pensiero francese, dal ruolo di Caylus, teorico, di-

segnatore e incisore come mostrano ampiamente i due volumi della *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, e dans d'autres Cabinets*, meglio nota come *Recueil Crozat* (1729-1742), a Pierre-Jean Mariette, al pensiero di Voltaire (1694-1778) e Rousseau (1712-1778), le cui posizioni sono analizzate dall'autrice anche sulla base del ruolo educativo assunto dal disegno in Francia grazie alle *Académies* e all'*École royale gratuite de dessin* nata nell'ottobre del 1767.

Di particolare interesse le riflessioni della studiosa sul disegno di paesaggio ed in particolare sull'opera di Alexander Cosenz (1717-1786), William Gilpin (1724-1804) e Jacob Philipp Hackert (1737-1807) che sviluppano ognuno con la propria sensibilità artistica il tema leonardesco delle macchie, riconosciuto dal filosofo olandese Franciscus Hemesterhius (1721-1790) che a Monaco di Baviera, dedito ai suoi studi filosofici e artistici, aveva conosciuto Lessing, Herder e Goethe, il punto di avvio della moderna tecnica dello schizzo e del disegno. A riprendere e ad elaborare la teoria leonardesca è Alexander Cosenz nel suo *A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* edito a Londra nel 1785 che nelle sue numerose prove disegnative evidenzia il passaggio da una rappresentazione paesaggistica di tipo topografico e documentario ad una nuova visione della natura raffigurata con ampie pennellate di inchiostro nero come mostra lo straordinario disegno acquarellato del British Museum *Blot Landscape composition* (ivi, fig. 13). Di altrettanto interesse, anche in rapporto agli sviluppi della pittura di paesaggio inglese nell'Ottocento, sono le riflessioni di William Gilpin analizzate da Piera Giovanna Tordella attraverso i *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting* pubblicati da Gilpin nel 1792. Frutto dell'intensa esperienza italiana sono infine i *Prinzipien zur Erlernung der Zeichenkunst nach Natur* di Jacob Philipp Hackert dati alle stampe a Norimberga nel 1803 ma

anticipati dai *Principi di disegno di paese disegnati dal vero* pubblicati a Napoli nel 1790 in cui l'artista di Prenzlau "maestro straordinario nel ritrarre la natura e nel dare immediatamente forma al disegno", secondo le parole di Goethe nel *Viaggio in Italia*, elabora una propria teoria del disegno di paesaggio che rifiuta il ricorso alla camera oscura privilegiando il disegno "a occhio nudo e dal vero, senza ulteriori ausili".

La biografia del celebre vedutista redatta da Goethe nel 1811 (*Philipp Hackert. Biographische Skizze. Meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen*, Tübingen 1811) costituisce insieme alle lettere sulla pittura di paesaggio scritte da Hackert a Napoli ma inviate a Goethe solo nel maggio del 1806 una fonte di straordinaria importanza non solo per la ricostruzione dell'attività del paesaggista tedesco ma anche per comprendere ed analizzare il rapporto di Goethe con Hackert, incontrato per la prima volta a Napoli nel 1787, e la presa di coscienza di Goethe che, proprio nella scuola di Hackert, si rende conto di non poter riuscire a superare, nonostante le magnifiche prove disegnative lasciate dallo scrittore, quel dilettantismo che, secondo le parole di Goethe, lo aveva accompagnato dalla giovinezza fino al *Viaggio in Italia*. L'analisi del rapporto di Goethe con Hackert sullo sfondo di quella straordinaria stagione culturale napoletana di fine Settecento consente a Piera Giovanna Tordella di analizzare così anche il ruolo centrale di Goethe nella discussione critica sul disegno, esaminato non solo in rapporto al dibattito tedesco ma anche sulla base della ricezione in area germanica degli studi francesi ed in

particolare dei celebri *Essais sur la peinture* di Diderot dati alle stampe a Parigi presso Buisson nel 1795 tradotti e commentati da Goethe.

A corredare il volume è una ampia raccolta di testi in silloge che integrano il vasto materiale esaminato nella prima parte del libro approfondendo in ordine cronologico le posizioni di filosofi, scrittori e intellettuali europei, Gian Pietro Zanotti e Francesco Milizia per l'Italia, Bernard Dupuy du Grez, il conte Caylus e Rousseau per la Francia, von Hagerdon e Sulzer per la Germania, John Barrow e John Opie per l'Inghilterra.

Il volume si presenta dunque come una novità editoriale di primo piano negli studi storico-artistici e soprattutto in quelli della critica che suggella i numerosi saggi dedicati dall'autrice al disegno nel Settecento, offerti in contributi monografici ma anche in più vaste campagne di studio come quella sui disegni lombardi agli Uffizi (*Presenze del Settecento e del primo Ottocento lombardo nel Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi in Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*, a cura di G. C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo 1995, pp. 297-304), sul collezionismo di disegni in Piemonte (*Il collezionismo dei disegni a Torino e in Piemonte da Emanuele Filiberto all'età napoleonica*, in «...quei leggerissimi tocchi di penna o matita...», a cura di G. C. Sciolla, Milano 1996, pp. 15-55), sullo studio infine della collezione di Luigi Malaspina apparso nel 2000 (*Luigi Malaspina di Sannazaro e la sua collezione di disegni*, in *Luigi Malaspina Sannazaro*, Milano 2000, pp. 398-475).

Maria Celeste Cola

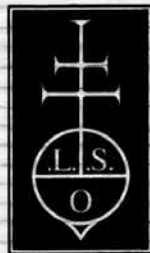
BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

*Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia*

410

FRANCESCO GIAMBONINI

BERNARDINO LANINO  
RITRATTISTA  
E L'AMBIENTE  
ARTISTICO-POLITICO  
DEL SUO TEMPO



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXIII





SCIPIONE  
PULZONE

Da Gaeta a Roma  
alle Corti europee

*Scipione  
Gaetano  
pittore*

PALOMBI EDITORI

## 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»<sup>2</sup>).

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.).