
Storia dell'arte

[154]

Nuova Serie

2 | 2020

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Alessandro Zuccari

INDICE

Luigi Carlo Schiavi	<i>S. Simpliciano romanica. Per una storia architettonica della Basilica Virginum di Milano nel medioevo</i>	7
Fabio Benzi	<i>Il Palazzo Cisterna (già Tancredi) in via Giulia. Una vicenda architettonica e culturale del primo Cinquecento</i>	29
Rosalia Francesca Margiotta	<i>Committenza e collezionismo di donna Felice Orsini Colonna</i>	51
Gianni Nigrelli	<i>Un quadro «in scurtio di qualche valore». Orazio Borgianni e il Davide e Golia dell'ambasciatore del duca di Mantova</i>	79
Silvia Danesi Squarzina	<i>Il Figliol prodigo della collezione Giustiniani: un Lanfranco ritrovato</i>	93
Simone Sirocchi	<i>La galleria estense delle meraviglie e il mercato artistico al tempo di Francesco II d'Este</i>	109
Michele Amedei	<i>Sulla vita e l'opera di Stanislas Pointeau: «Uno dei più vecchi propugnatori del risorgimento artistico» in Italia</i>	133
Elisa Coletta	<i>Le Congrès d'Histoire de l'Art del 1921 nella storia dell'arte francese e italiana</i>	151

RECENSIONI

- Giulia Daniele Paolo Alei, Max Grossman (a cura di), *Building Family Identity. The Orsini Castle of Bracciano from Fiefdom to Duchy (1470-1698)*, Peter Lang, Oxford 2019 167
- Stephanie Sailer Stefan Albl - Marco Simone Bolzoni (a cura di), *La Scintilla Divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, Editoriale Artemide s.r.l., Roma 2020 169
- Genevieve Warwick *Libri e Album di Disegni 1550-1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 30 maggio - 1 giugno 2018, Koninklijk Nederlands Instituut e Accademia di Belle Arti Roma, Ideazione e cura di Vita Segreto, De Luca Editori d'Arte, Roma 2018 174
- Massimo Moretti Paola Cintoli, *L'arte nei lager nazisti: memoria, resistenza, sopravvivenza. Pittori militari italiani internati in Germania, 1943-1945*, Palombi Editori, Roma 2018 176
- Antonella Sbrilli Maria Stella Bottai, *Akseli Gallen-Kallela e l'Italia 1895-1950*, Gangemi Editore, Roma 2020 178
- Irene Baldriga Giovanni Careri, *Ebrei e Cristiani nella Cappella Sistina*, traduzione di Giuseppe Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2020 180
- Fabio Benzi Risposta di Fabio Benzi all'intervento di Paolo Baldacci apparso nel n. 153 di "Storia dell'arte" (1/2020) 181

Paolo Alei, Max Grossman (a cura di), *Building Family Identity. The Orsini Castle of Bracciano from Fiefdom to Duchy (1470-1698)*, Peter Lang, Oxford 2019.

Di formato e impaginato piuttosto inconsueti, il poderoso volume raccoglie alcuni dei contributi presentati in occasione del convegno “Early Modern Rome 2 (1341-1667)”, organizzato dalla University of California in Rome (UCEAP) in collaborazione con l’Accent Rome Study Abroad Center, l’Archivio Storico Capitolino, la Biblioteca Vallicelliana, la Casa delle Letterature, il Castello Odescalchi di Bracciano e l’Istituto Storico Italiano per il Medioevo, e svoltosi nelle giornate del 10 e 11 ottobre 2013.

I contenuti del libro si articolano in tre distinte sezioni, per un totale di tredici saggi introdotti da un’ampia premessa storico-critica dei due curatori. Nei ringraziamenti iniziali si rimarca il fortunato impiego di fotografi e grafici per la realizzazione degli apparati illustrativi, ma le immagini a corredo dei testi, seppur dotate di evidente potenziale, risultano poco valorizzate dal supporto cartaceo scelto per la stampa e dalle dimensioni per lo più a mezza pagina.

La parte I è dedicata alla storia rinascimentale del Castello già Orsini, oggi Odescalchi, di Bracciano, la cui struttura architettonica è analizzata in dettaglio da Paolo Alei, e alla figura di Gentil Virginio Orsini (1434-1497), celebre condottiero e mecenate quattrocentesco del casato. A quasi quarant’anni di distanza dall’uscita dell’unica raccolta di studi finora mai dedicata alle vicende quattrocentesche di Bracciano (*Bracciano e gli Orsini nel ’400: tramonto di un progetto feudale*, cat. della mostra a cura di A. Cavallaro, A. Mignosi Tantillo, R. Siligato [Bracciano, Castello

Odescalchi, 1981], Roma 1981) un nuovo gruppo di contributi torna finalmente ad affrontare il tema. Dopo il testo di Alei, Stefania Camilli ripercorre le fasi di ascesa politica e territoriale della famiglia Orsini nel corso del XV secolo, mentre Paul Gwynne e Max Grossman si occupano rispettivamente della cerchia di intellettuali gravitante intorno a Gentil Virginio, con particolare riferimento ai componimenti encomiastici dedicati al grande condottiero, e delle fortificazioni progettate da Francesco di Giorgio Martini per la Rocca di Bracciano. Chiude la sezione un saggio di Anna Cavallaro dedicato ai cicli pittorici quattrocenteschi del Castello, dal celeberrimo affresco commissionato da Gentil Virginio ad Antoniazio Romano nel 1490, monumentale cronaca figurata dei fatti salienti della vita diplomatica e militare del committente, alle pitture di ambito antoniazzesco nella cosiddetta “Sala del Fregio”, fino agli anonimi fregi della “Sala delle donne” al piano nobile, che pur essendo stati oggetto di pesanti ritocchi di restauro rappresentano comunque un interessante episodio di *revival* tardo-feudale, di tema e gusto ancora pienamente cortesi. La parte II si sposta sulla trattazione delle vicende del secolo XVI, non solo della Rocca ma del casato in generale. Si apre con un testo di Elisabetta Mori – ben nota agli studi orsiniani per i suoi contributi su Isabella de’ Medici (1542-1576), prima moglie di Paolo Giordano I, duca di Bracciano (1541-1585), e per l’ingente lavoro di riassetto dell’Archivio Orsini depositato presso l’Archivio Storico Capitolino di Roma¹ –, che qui ripropone i contenuti salienti del suo libro *L’onore perduto di Isabella de’ Medici* (Milano 2011) in merito alla controversa e a tratti leggendaria ricezione storica delle figure di Isabella stessa, di suo marito e della di lui seconda moglie

Vittoria Accoramboni (1557-1585). Seguono i saggi di Maria Giulia Aurigemma e Claudia Daniotti, l'uno volto alla ricostruzione storico-documentaria degli interventi architettonici susseguiti nella Rocca braccianese, di cui vengono anche rese note due piante inedite, l'altro dedicato invece a due ambienti, oggi di pertinenza privata della famiglia Odescalchi, decorati da Taddeo e Federico Zuccari nel 1559-1560 circa per celebrare le nozze di Paolo Giordano I e Isabella de' Medici (1558). Paolo Alei e Bryony Bartlett-Rawlings fanno invece luce sulle pitture cinquecentesche che decorano la "Sala Papalina" nel Castello di Bracciano, un complicato ciclo ornamentale a fondo oro ancora una volta ascrivibile ai fratelli Zuccari e connesso al matrimonio del duca con Isabella. L'attività dei due artisti marchigiani al servizio degli Orsini rappresenta sicuramente uno degli aspetti finora meno sondati nell'ambito della loro intera carriera, anche a causa dei numerosi ritocchi successivi che, soprattutto nel caso della "Sala Papalina", hanno col tempo alterato gli strati pittorici originali, rendendoli in più punti ingiudicabili. I due saggi contenuti nel volume rappresentano dunque un nuovo e utile contributo, in particolare per la comprensione delle articolate implicazioni iconografiche dei due cicli braccianesi.

Chiude la sezione un intervento di Barbara Furlotti, che ripercorre le articolate vicende abitative degli Orsini di Bracciano a Roma tra Cinque e Seicento, rivolgendo particolare attenzione al Palazzo di Montegiordano e proponendo in trascrizione due inediti estratti documentari relativi al cantiere decorativo patrocinato da Virginio Orsini (1572-1615), figlio di Paolo Giordano I, nella dimora di famiglia sita nel rione Ponte. Facendo risalire questi ultimi – minute anonime e non datate – agli anni novanta del Cinquecento per il solo fatto che essi si trovino oggi inclusi, presso l'Archivio Storico Capitolino, nei faldoni di corrispondenza di Virginio relativi agli anni 1593-1597, la studiosa li adduce a riprova dell'avvio in quel periodo di lavori nell'edificio patrocinati dallo stesso duca, che avrebbero coinvolto anche il fiorentino Pietro Veri, figlio come si sa della balia dell'Orsini e suo artista di riferimento a Roma,

a Bracciano e in vari altri luoghi². In realtà, per quanto sia noto che all'inizio degli anni novanta il pittore abitasse proprio a Montegiordano³, una vera campagna di ammodernamento degli appartamenti, da tempo adibiti per lo più a case d'affitto, non dovette concretamente partire prima dell'inizio del Seicento, raggiungendo il suo culmine tra il 1605 e il 1607 circa. E infatti, la lettura congiunta dei due documenti e dei già editi carteggi intercorsi tra Veri e il suo committente⁴, sembra lasciar desumere dalla natura e dallo stato di avanzamento del cantiere, oltre che dal coincidere dei personaggi citati come da poco giunti in visita al Palazzo (Ciriaco Mattei e il cardinale Francesco Sforza) che si tratti di scritti coevi e pertinenti ai medesimi lavori. Nel caso specifico, ad esempio, «la soffitta di colori et cartapesta» della Sala Grande, menzionata nel primo dei due fogli come «già avanti», era stata messa in opera a partire dall'agosto 1605; la sistemazione del cortile, descritto come quasi finito, era ugualmente stata avviata da Veri nell'ottobre dello stesso anno, mentre il Salotto d'Udienza, «finito», era già stato annunciato come tale in un'altra missiva⁵, non datata ma sicuramente prossima a quella di ottobre, visto che «la chamera del parato di verdura» risultava in entrambe appena ultimata. Salvo non voler quindi ipotizzare l'esecuzione di medesimi interventi nell'arco di un solo decennio (che la portata massiccia dei lavori secenteschi, lo stato di degrado degli ambienti al loro avvio e l'insistito accenno nelle carte all'ossessione di Virginio per il risparmio rende a maggior ragione improbabile)⁶, la datazione dei due fogli andrebbe forse riconsiderata.

La parte III del volume raccoglie infine gli studi di Guendalina Ajello Mahler, Eleonora Chinappi ed Eric Nicholson, tutti relativi a vicende di XVII secolo. Il testo della Ajello Mahler affronta in parallelo le personalità di Paolo Giordano II Orsini (1591-1656), figlio di Virginio, e dell'architetto braccianese Orazio Torriani, legato al casato da rapporti familiari di lunga data (il padre Francesco aveva infatti lavorato al servizio di Paolo Giordano I) e impegnato tra le altre cose proprio nella riprogettazione urbanistica di Bracciano. Eleonora Chinappi si cimenta, a se-

guire, in un tentativo di ricostruzione di autori e soggetti dei numerosi e poco studiati ritratti custoditi nella Rocca di Bracciano, mentre per finire Nicholson si occupa della fortuna di alcuni personaggi di casa Orsini nella letteratura teatrale inglese.

A uno sguardo complessivo, bisogna rilevare che la varietà dei temi trattati nel libro – nel quale si lamenta l'assenza di un indice dei nomi – non sempre collima per contenuto con il titolo di copertina, che lo indica incentrato sul Castello di Bracciano. Inoltre, l'uscita del volume a così lunga distanza dalle connesse giornate di studi ha fatto sì che alcuni autori abbiano nel frattempo riproposto porzioni dei rispettivi contributi nell'ambito di altre pubblicazioni in lingua italiana. Ciò nonostante, fa comunque onore ai due curatori l'aver ravvivato l'interesse per Bracciano e la sua Rocca nel corso dei secoli attraverso questa raccolta di ricerche, con l'auspicio che si voglia proseguire in futuro con uno studio scientifico integrale che possa concretamente aggiornare, al di là dei contenuti più divulgativi delle varie guide pure esistenti, le conoscenze relative a questo nevralgico feudo e poi ducato orsiniano, passato nel 1679 agli Odescalchi, le cui vicende storiche, politiche, architettoniche ed artistiche rimangono ancora in attesa di nuova e specifica attenzione.

Giulia Daniele

¹ E. Mori, *L'archivio Orsini: la famiglia, la storia, l'inventario*, Roma 2016.

² L. Sickel, *Pietro Veri: ein Florentiner Künstler in Diensten des Herzogs von Bracciano, Virginio Orsini*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 30, 2003, pp. 183-209.

³ *Ibidem*, p. 199.

⁴ G. Daniele, *Le lettere di Pietro Veri a Virginio Orsini sul cantiere di Montegiordano*, in «Storia dell'arte», 140, 2015, pp. 41-52. Per ulteriori dettagli sui lavori avviati nel 1605 cfr. G. Daniele, *Pietro Veri a Montegiordano. Un inedito "ricordo di pitture" per Virginio Orsini*, in A. Amendola, C. Mazzetti di Pietralata (a cura di), *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ro-

ma, 9-10 giugno 2016), Cinisello Balsamo 2017, pp. 127-131.

⁵ M. Brunner, *Die Kunstförderung der Orsini di Bracciano in Rom und Latium (1550-1650)*, in D. Büchel, V. Reinhardt Volker (a cura di), *Die Kreise der Nepoten: neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit*, Bern 2001, pp. 179-193 (p. 193).

⁶ Su questo aspetto si veda anche G. Daniele, *Il rinnovo di Montegiordano all'epoca di Virginio II Orsini*, in A. Amendola (a cura di), *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano 2017, pp. 341-346.

Stefan Albl - Marco Simone Bolzoni (a cura di), *La Scintilla Divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, Editoriale Artemide s.r.l., Roma 2020, 483 pp., illus. all in colour.

Referring to Federico Zuccaro's (1540/41-1609) famous words in its title, *La Scintilla Divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento* is a collection of essays which sheds light on the use of drawings in Rome at the brink of the 17th century – a rather neglected topic, due to a pronounced scholarly interest in phenomena like naturalism and in extraordinary figures like Caravaggio (1571-1610), Annibale Caracci (1560-1609) and their followers, who dominated and revolutionised the Roman art scene around 1600. This comprehensive 18-essay volume gathers the contributions of the conference *Tradizione, innovazione, modernità: il disegno a Roma tra Cinque e Seicento, 1580 ca.-1610* organised by Stefan Albl and Marco Simone Bolzoni and held at the British School at Rome in October 2018. The essays are introduced by Simonetta Prosperi Valenti Rodinò's homage to the "science" of drawings connoisseurship – the fil rouge of this book.

"*E l'anima è virtù interna, e scintilla divina. E per maggior intelligenza, diremo, quello spiraculo di luce infuse nell'Anima nostra, come imagine del creatore, è quella virtù informative, che noi chiamiamo Anima del Disegno, Concetto, Idea.*"¹ By defining the drawing as *scintilla divina*, Federico Zuccaro acknowledges this medium's ultimate supremacy, which he put not only at the core of his artistic practice, but also

turned into the theoretical and practical backbone of his teachings at the Accademia di San Luca, whose first president he became in 1595. In his *L'idea dei pittori, scultori ed architetti* (1607) he differentiates between the two concepts of *disegno interno* and *disegno esterno*. The former represents the artist's ingenious idea which originates in a divine process and sees its manifestation in the *disegno esterno*, when the mental impression of creativity is finally and visibly recorded on paper. Federico Zuccaro was the central figure in the Roman *disegno* discourse, which is reflected in his role as this book's *spiritus rector*: A typical black and red chalk drawing with a seated man seen from behind with a startled expression on his face caught in a spontaneous moment by Federico adorns the cover of the publication;² and considerations on his several modes of drawings are to be found at the very beginning of this collection of essays. Predominantly in Tuscany, where Federico's artistic origins can be traced, the *disegno* played a fundamental role in the artist's education, in the preparatory process for the creation of a work of art as well as in the lively theoretical discourses. Following this legacy as well as his brother's, Taddeo Zuccaro, paths, Federico exploited his surroundings with paper and his drawing utensils during his extensive travels through the Italian lands and abroad. He experimented with materials and *modi*, which he varied consciously according to the artwork's function (Clare Robertson). In continuation, several authors demonstrate how artists, who gathered around Federico, were heavily influenced by his drawing practices. Especially the *Cavalieri* group – Giovanni Baglione (ca. 1566-1643), Giuseppe Cesari d'Arpino (1568-1640) and Cristoforo Roncalli (1553-1626) – relied on the artistic and intellectual exchange with Federico Zuccaro during the 1590s (Marco Simone Bolzoni). With regards to their public commissions, these artists are often branded as traditionalists serving a rather conservative clientele. This impression was already spread by contemporary writers like Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), who classified them as secondary artists. However, this picture

changes radically if we consider their graphic production since their drawings reveal an innovative approach alien to their paintings. The relevance of this group's achievements is reflected in the number of essays dedicated to them, amounting to five in total (Marco Simone Bolzoni, Michele Nicolaci, Eric Pagliano, Mauro Vincenzo Fontana, Vita Segreto), and the omnipresent references to their drawings to be found in the other contributions.

The *Cavalieri's* educational experience was anchored in the Renaissance tradition, meaning in a workshop context which saw the drawing as the origin and foundation of their art. They adapted their once learned routines in the contemporary Roman context and made use of this medium oscillating between tradition, innovation and modernity. Independent of a patron's desires and the public's opinion, drawings now functioned as their experimental tool, which is revealed by several aspects:

The use of different drawing pens on a single sheet was introduced and popularised by Federico Zuccaro. The *aux trois crayons* technique mixed black and red chalk with white heightening and could reach an even more powerful effect when combined with coloured paper. This technique spread quickly among fellow artists, especially the *Cavalieri* (Marco Simone Bolzoni). A stunning study capturing a female torso lying on the ground, today at the Gabinetto dei Disegni e delle Stampe in Florence, reveals Roncalli's effortless ease in his command of the differently coloured chalks when creating a lively and three-dimensional impression.³

Ottavio Leoni (1578-1630) as well made use of this technique's painterly assimilation for his famous portrait series (Yuri Primarosa). In particular, the imaging of people's physiognomies profited from this newly exploited variety of colours and tonal effects. These developments reached new heights with the introduction of pastels, as seen in Federico Barocci's (1528-1612) oeuvre (Luca Baroni) as well as in paper works by Giuseppe Porta (ca. 1520-ca.1575) and Cherubino Alberti (1553-1615; Catherine Monbeig Gougel).

Colours were mainly used for portraits, which constitute a previously unknown genre in Rome. They were wide-spread in Northern Europe from the beginnings of the Cinquecento, but once again, drawn portraits were first introduced in the Roman art scene by Federico Zuccaro. His examples bear the impression of *disegni finiti*, but do not seem to have functioned as official portraits but rather served for personal memory. A very personal enterprise, indeed, represented Ottavio Leoni's project of putting together one of the largest portrait collections by drawing one to three sheets every month. Even though he became Roman nobility's favourite portraitist after Scipione Pulzone's (1544-1598) death, his paintings never achieved the profound psychological characterisation he evoked in his drawn *ritratti vivi e paralanti*, using preferably black as well as red chalk with white heightening. Spontaneity and immediacy were displayed in portraits such as the portraits of *Don Francesco de Sagno*⁴ or *Madalena Lopez*.⁵

Of course, a publication on Roman art around 1600 cannot be complete without the mention of the prominent figures of Annibale Caracci and Caravaggio. Both artists caused such a fundamental change in the Roman art world comparable only to Antiquity's or to Michelangelo's (1475-1564) and Raphael's (1483-1520) artistic legacy. Upon Annibale Caracci's arrival in Rome, his drawing practice changed due to his direct study of antiques, which had not been available before in Bologna, and thanks to his access to Renaissance master drawings in the Farnese collection. Annibale meticulously prepared his Palazzo Farnese frescoes on more than 1000 sheets. About 150 of these are known today and were repeatedly described as studies after nature. However, they often have their origins in posed models (Mary Vaccaro). This can be exemplified in the black chalk drawing at the Biblioteca Reale in Turin preparing the motif of *Hercules supporting a sphere* for the Camerino Farnese. The drawing's subject obviously originates from the Farnese Atlas statue, but the body depicted represents a human body studied in the artist's studio.⁶

Gaspare Celio (1571-1640) authored the unpublished manuscript *Vita degli artisti* with the intention to write a better readable version of Vasari's *Vite* as well as to put Rome at the centre of the discourse. He highlights the importance of drawing and copying after the antique and old masters, which he practised tirelessly being a self-taught autodidact. While he reveals some sympathy for Annibale Caracci justified by his studying of Raphael, he laments the lack of esteem for this tradition in Rome evident since the rise of Caravaggio and his *alla prima*-naturalism (Riccardo Gandolfi).

Even though it is widely acknowledged that neither Caravaggio nor his followers drew, we must bear in mind that Caravaggio's Milanese master, Simone Peterzano (1535-1599), did draw and most probably passed this practice on to his pupil. Incisions on Caravaggio's canvases show that he did not directly apply paint to the surface but prepared it in some way. In contrast, his followers, who in most cases already had undergone an education before coming to Rome and being confronted with Caravaggio, produced a substantial corpus of drawings. Most interestingly, these are not copies of Caravaggio's paintings, but instead exhibit single elements – may they be motives, a strong *chiaroscuro* or a direct naturalism – that remind us of the great master. But they can hardly be called a Caravaggesque drawing since this remains an experience unique to paintings which combine these characteristics with a “confrontational awareness of the spectator and subject matter” (John Marciari).

Without any doubt, the Caravaggio-experience was substantial for many artists, whose drawing styles often changed in this artistic ambience. A figure which stands in high contrast to Caravaggio is Giovanni Baglione, who criticised his *maniera* and *modus operandi*. However, a glance at his drawings reveals that he produced sheets using pen and ink and wash to achieve striking contrasts and his artificial and theatrical style further reminds us of Caravaggio (Michele Nicolaci, John Marciari). He made extensive use of drawings in preparation for his paintings, as exemplified by the case study of the *Resurrec-*

tion of *Tabitha* commissioned for St. Peter's (Eric Pagliano); and surprises with some extraordinary techniques applying oil on cartoon, as in the preparatory study for the scene of *Leo Emperor of the Armenians killed in the presence of his mother* at the British Museum.⁷

Ludovico Cigoli (1559-1613), who resided in Rome for three short intervals between 1604 and 1613, radically changed his style during these sojourns. His drawings – previously balanced and harmonious, infused with warm light and luminous colours – now show a predilection for the use of pen and ink and wash, which approximates his style to a Caravaggesque naturalism and dramatic effects of light. His compositions reach a visual cohesion by the means of gestures and expressions, drapery and movement, most visible in his Louvre *Ecce Homo*.⁸ Cigoli's inspirational models were not restricted to Caravaggio but can be traced in old masters like Raphael as well as in contemporary artists like Rubens (1577-1640), Paul Bril (1554-1626), Adam Elsheimer (1578-1610) and Annibale Caracci, whom he assimilated so closely in his drawings that they were even mistaken for a Caracci. When he finally decided to install himself and his workshop in Rome, he undertook this decision with the knowledge of having chosen the ideal place for a “*professore di disegno*”, as he describes (Miles Chappell).

When Guido Reni (1575-1642) entered Rome, he immediately stood in direct competition with Caravaggio and Annibale Caracci. Though his drawings bear some degree of dependence on their art – Caravaggesque motives and Annibales's prototype of figures – Reni never appropriated their style. As a matter of fact, Reni's Roman stay hardly provoked any stylistic transformation. Nevertheless, this period constituted one of his most productive when it comes to the exploitation of various media and techniques as well as in terms of creativity and originality. Most interestingly, compositional drawings exhibiting a high degree of finish differ starkly from the final painting, while those sheets executed at the end of the preparatory process display a rather sketchy, rough and unfinished character (Babette Bohn).

Apart from the drawing's newly gained independency as an experimental medium serving the artist's limitless creativity, drawings still fulfilled crucial roles in the workshop process. Cristoforo Roncalli, for example, used his drawings for the education of his pupils and the communication of his ideas to his workshop members (Mauro Vincenzo Fontana). Drawings frequently found their way outside the workshop, when they functioned as a *modello* for patrons, who by this means could directly intervene in the project. Either the drawing was approved, or the composition had to be altered according to the commissioner's wishes or to conform with religious *decorum*. Even though this became a widespread practice, even stipulated in contracts, artists like Caravaggio, Federico Barocci and Palma il Giovane (ca. 1548-1628) tried to withdraw themselves from such restrictions. As already stated above, no drawings by Caravaggio are known. Nevertheless, the contracts for both the decoration of the Capella Cesari and Contarelli ask for a “*designationem*” – one can only speculate if a drawing or a description of the project is meant by this term and if they were ever executed. Palma il Giovane, being used to different procedures in his Venetian homeland, only reluctantly provided his Roman patron Antonio Maria Graziani (1537-1611) with a drawing. By expressively retaining the freedom of changing the final composition for an *Assumption of Mary*, the *modello's* original function as an instance of control and security became obsolete. Federico Barocci, on the other side, sent Clement VIII (1536-1605) two preparatory drawings for the family chapel in S. Maria sopra Minerva, but when the ambitious pope wanted to see some of his ideas executed and therefore drafted a verbal description as well as an illustrative drawing to communicate his wishes, this issue became a delicate diplomatic matter with the ultimate goal of not annoying Barocci and ensuring the execution of the painting (Massimo Moretti).

Not only patrons (desperately) sought artists' manifestations on paper, but the time around 1600 also saw new developments on the Roman

art market. Elaborate drawings with a highly finished appearance, which would resemble a painting thanks to the use of multi-coloured pens, became a popular collectors' item. This opportunity was soon exploited by the artists themselves producing drawings to serve as independent works of art to be sold and collected, which can be interpreted as the ultimate step in the long process of this medium's emancipation from a purely functional workshop tool to an autonomous piece of art. Unfortunately, the subject of collecting is hardly ever touched upon in this publication, although much more attention should be dedicated to collecting activities, considering that drawings had gained significantly in reputation and status among laymen by the second half of the 16th century. Equally, the structures and dynamics of the emerging market for selling and buying works of art on paper, or the drawings' function as a diplomatic gift and present among friends do not find any consideration, despite Rome's central role for this practice. Already by naming the most prominent figure in this discourse, Padre Sebastiano Resta, we should be reminded of the importance and interrelation of these aspects and that by studying them crucial insights into the critical perception of drawings can be gained.

In summary, the key aspects covered by the authors in this book range from drawing techniques and processes to the reception of antiquity, old and contemporary masters. Phenomena like the *disegno caravaggesco* and the *ritratto a carta* are discussed as well as the drawings' theoretical foundation in Roman discourses. Another focal concern connecting the essays constitute the concepts of academic drawing versus drawing after nature. This diverse spectrum of topics is completed by essays on the interactions between prints and drawings (Rhoda Eitel-Porter), landscape drawings' relation to frescoes in Roman palazzi (Patrizia Torsini) and the enlightening contribution on the interest in natural science and optical illusions at the papal court captured in a red chalk drawing attributed to Simon Vouet (1590-1649) showing the phenomenon of an anamorphosis (Stefan Albl).⁹

Besides publishing some drawings for the first time, this publication's ultimate achievement lies in the task of giving an overview of the current state of the art in the scholarship on Roman drawings. Almost all authors express some desire for further research, especially when it comes to the much longed for comprehensive examination of artists' graphic oeuvre, for example for central figures like Federico Zuccaro, Cristoforo Roncalli or Giovanni Baglione. The immersion in this collection of papers will thus confront the reader with a series of unanswered questions on the one hand, but opens up new perspectives on previously untouched topics on the other hand. *La Scintilla Divina* therefore has the potential to become a lightning rod for future research activity in this field.

Stephanie Sailer

¹ Federico Zuccari, *Idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino, Agostino Disserolio, 1607, II, c. 1, p. 3.

² Federico Zuccaro, *Young Man, seen from the back*, 1595-1600, black and red chalk, 261x184 mm, Wilen, Switzerland, Dr. Attilio R. and Ursula Gadola.

³ Cristoforo Roncalli, *Study of a female figure*, 1599-1603, red and black chalk, heightened in white chalk, on blue paper, 274x414 mm, Florence, GDS, inv. 10160 F.

⁴ Ottavio Leoni, *Portrait of Don Francesco de Sagno*, 1625, black and red chalk, heightened in white chalk, 237x159 mm, private collection.

⁵ Ottavio Leoni, *Portrait of Madalena Lopez*, 1630, black and red chalk, heightened in white chalk, 233x154 mm, private collection.

⁶ Annibale Caracci, *Hercules supporting a sphere*, ca. 1595-1597, black chalk, heightened in white chalk, on blue paper, 207x313 mm, Turin, Biblioteca Reale, inv. 16074 DC.

⁷ Giovanni Baglione, *Leo Emperor of the Armenians killed in the presence of his mother*, ca. 1610-1612, oil on cartoon, 272x293 mm, London, British Museum, inv. 1993-04-03-8.

⁸ Lodovico Cigoli, *Ecce Homo*, ca. 1607, pen, brown ink, brown wash, framing lines in pen; below sketches of the *Ecce Homo* (2) and the *Crowning with Thorns*, pen, brown ink, blue wash, 257x178 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 915.

⁹ Simon Vuet, *Eight martyrs observing the anamorphosis of an elephant*, ca. 1624-1627, red chalk, 240x339 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. HZ 1762.

***Libri e Album di Disegni 1550-1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 30 maggio - 1 giugno 2018, Koninklijk Nederlands Instituut e Accademia di Belle Arti Roma, Ideazione e cura di Vita Segreto, De Luca Editori d'Arte, Roma 2018, pp. 280.**

Libri e Album di Disegni 1550-1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica, a cura di Vita Segreto, è il frutto di un convegno dedicato ai libri di disegni dal Cinquecento alla fine del Settecento. Il volume raccoglie ventitré saggi su autori di disegni fra i più conosciuti e celebrati, aprendo fresche prospettive d'indagine per la ricerca. Il tema che, come un filo d'oro, collega i diversi contributi non è solo il disegno, e neanche il collezionismo di disegni, ma specificamente la storia dei disegni rilegati in libri.

La storia del libro di disegni non è materia semplice. Ne capiamo l'importanza perché quasi tutti i disegni di queste epoche erano tenuti in forma di libro.

Nel Novecento si è sempre più affermata la pratica di staccare i disegni dai libri nei quali erano originariamente conservati. L'uso di tenere separatamente ogni foglio va contestualizzata in relazione a nuovi metodi museologici e a nuovi criteri espositivi assunti per le mostre e le esposizioni che organizzano i materiali storici secondo diversi ambiti tematici e quindi necessitano di potere mostrare ogni disegno come un lavoro d'arte indipendente. Oggi abbiamo accostato alla pratica di spaginare i libri di disegni anche la manutenzione degli esemplari giunti sino a noi integri, in modo da potere mostrare i disegni sia rilegati nella forma originaria che come disegni a sé stanti. Ricostruire la storia della spoliatura dei libri di disegni del passato vuol dire anche prendere coscienza del fatto che in gran parte abbiamo perso i legami materiali di questa tradizione di cura. Se infatti sappiamo che la maggioranza dei disegni erano un tempo raccolti in libri, di questa pratica spesso non si hanno più le prove. La ricostruzione di questi libri si avvale di documenti testuali, come le lettere e gli inventari, per

cui il loro recupero dipende il più delle volte da una attenta ricerca d'archivio. E quand'anche sia possibile ricostruire le tracce di come questi libri fossero composti e ordinati, è possibile farlo solo a livello teorico o virtuale. La mancanza delle rilegature originali con cui i disegni erano tenuti insieme preclude infatti la ricostruzione fisica della grande maggioranza di queste raccolte. I pochi esemplari rimasti integri, o quasi, risultano allora estremamente preziosi, rivelandoci la loro forma originaria, la loro rilegatura in cuoio, spesso di vari colori o in altri tessuti di ogni misura e larghezza. Nel loro aspetto esteriore i libri di disegni non differivano da tutti gli altri libri dell'epoca ed erano come questi ordinati sugli scaffali delle antiche biblioteche. È pur vero che spesso i titoli di questi volumi venivano stampati in lettere d'oro sulla costa e sulle copertine per distinguerli fra la moltitudine dei libri di una biblioteca o di uno studiolo.

Occorre tenere presente quanto siano scarsi gli esemplari integri arrivati fino a noi, senza dimenticare che si tratta di esemplari sopravvissuti al tempo secondo criteri casuali, e che quindi non sempre disponiamo degli esemplari più tipici e nemmeno di quelli storicamente più importanti. Per affrontare lo studio dei libri di disegni la ricerca, come suggeriscono Benedetta Spadaccini, Catherine Monbeig Goguel e Piera Giovanna Tordella, deve includere metodi codicologici. Alla stregua degli studiosi di manoscritti e incunaboli, lo storico dell'arte studia la qualità della carta e della pergamena, ne distingue la fattura, il peso, il colore, la filigrana, la piegatura, si sofferma sulla cucitura delle pagine, distingue la tipologia delle coperte. Potremmo dire, in definitiva, che la ricerca sui libri di disegni richiede una vera e propria archeologia dei materiali librari. Si analizzano quindi gli strumenti per disegnare, la qualità degli inchiostri, le penne, i pennelli, i carboncini e i gessi, o le punte di metallo che grafano le pagine.

Gli autori dei saggi di questo volume mettono in risalto, inoltre, una nuova emergente terminologia e un nuovo modo di classificazione per i diversi tipi di libri di disegni. Il volume curato da Vita Segreto offre in tal senso una quantità di uti-

li esempi. La prima fondamentale distinzione che viene offerta è quella proposta da Albert J. Elen fra libri composti da artisti per i loro studi artistici, fatti di pagine bianche pronte per essere disegnate, come nell'esemplare di Filippo Paladini presentato da Vita Segreto, e libri composti dai collezionisti che assemblano disegni già eseguiti dagli artisti, come nella pagina del libro di disegni di Giorgio Vasari oggi alla National Gallery di Washington, contenente alcuni esemplari di Filippino Lippi. Naturalmente si individuano anche volumi 'ibridi' in cui i collezionisti hanno unito taccuini di bottega con altri fogli singoli dello stesso artista. Vi sono poi i libri di bottega contenenti prove di diverse mani su uno stesso tema (il paesaggio, l'anatomia...) con la successiva aggiunta di fogli dello stesso soggetto.

Ciò nonostante, la distinzione proposta da Elen è utile a distinguere le diverse tipologie di libro disegnato in un contesto di produzione artistica dal libro di disegni composto nella pratica collezionistica, di cui al tempo stesso vengono riconosciute diverse varianti.

I libri di disegni aiutano a comprendere la distanza storica che intercorre tra la concezione dell'arte medievale e quella del Rinascimento. Gli esempi rinascimentali si distinguono chiaramente sia dal punto di vista del soggetto che dal loro impiego. In quest'epoca troviamo soprattutto disegni di figura umana o desunti dalla statuaria e decorazioni all'antica, come il disegno per una candelabra di Amico Aspertini al Louvre, studiato da Marzia Faietti, o gli esemplari di artisti veronesi che documentano gli scavi a Roma presentati da Sergio Marinelli. Analogamente, i disegni architettonici sono eseguiti soprattutto all'antica, come anche i dettagli d'ornamento da impiegare per la decorazione. Esempi di paesaggi classicheggianti con rovine celebri rappresentano un soggetto innovativo, fondato su una nuova concezione dell'ideazione artistica. Appare chiaro dunque che tramite la storia dei libri di disegni si ha l'opportunità di studiare i vasti cambiamenti nella storia intellettuale del Rinascimento.

Senz'altro la storia dei libri di disegni di qualsiasi epoca è legata alla storia del libro in generale e

in particolare dei libri illustrati, siano essi manoscritti medievali o libri stampati dal Rinascimento in poi. I libri di disegni ci rivelano quali tipi di saperi venivano tenuti in maggiore considerazione e anche le loro gerarchie nel campo dell'esperienza visiva di ogni epoca.

Riguardo ai libri grafici ad uso degli artisti e sui loro modi di ordinare i disegni secondo le necessità della pratica, è istruttiva la testimonianza di Giovan Pietro Bellori sul volume appartenuto a Peter Paul Rubens, purtroppo perduto, strumento di registrazione visiva realizzato nel corso del suo viaggio di formazione in Italia. Vediamo che esso include un'intera enciclopedia di soggetti, dalla prospettiva all'anatomia, alla rappresentazione degli affetti umani attraverso i gesti dal corpo.

Il libro di disegni come repertorio antologico ad uso della bottega è parte indubbiamente della storia del loro collezionismo e più in generale della storia dell'invenzione artistica fondata sull'imitazione, dove la questione dei modelli appare fondamentale. La formazione dell'artista si fonda sulla pratica della copia. Di conseguenza il libro di disegni, sia in bottega che in accademia, è una raccolta di forme e motivi esemplari da copiare, una sorta di modo primario per tradurre le percezioni visive in figurazioni d'arte. Dunque, la definizione di questo tipo di disegno come 'repertorio' appare più che mai utile. Fa comprendere come la ripetizione sia stata un importante strumento pedagogico e come i disegni-copie ci offrano una storia importante, quella dell'educazione degli artisti e, più ampiamente, quella della trasmissione della cultura e del sapere. Prima dell'invenzione della fotografia, il disegno costituiva lo strumento principale per la trasmissione di ogni conoscenza visiva, sia essa medica, ingegneristica o artistica. Era il modo di documentare l'universo del visibile applicato alla conoscenza di molteplici discipline, inclusa l'arte.

Quasi tutti i saggi del volume si soffermano sulla questione dell'antico come fonte di una conoscenza da apprendere attraverso l'uso del disegno, di cui i libri costituiscono un archivio fondamentale. Il saggio di Arnold Nesselrath a

proposito dei taccuini di giovani artisti francesi del primo Ottocento ci mostra la lunga vita del libro di disegni come modo di trasmissione dell'antica cultura visiva e, nello specifico, di quella romana.

In conclusione, un disegno prospettico della *Grande Galleria* del Palazzo ducale a Torino (oggi distrutta) ci riporta alla questione del luogo di conservazione originario del libro di disegni. Se i volumi di disegni si trovano oggi soprattutto in musei, biblioteche, archivi, gallerie e accademie, qual è la storia del loro trasferimento dallo studio o dalla bottega degli artisti? Certo è che i libri di disegni si trovavano in collezioni che includevano pittura, scultura, antichità, oggetti rari di curiosità, spesso anche strumenti scientifici, e biblioteche di libri di ogni tipo di sapere. Così intendiamo il libro di disegni come parte di una *knowledge economy* seicentesca, di collezioni enciclopediche per ogni tipo di sapere. L'*Album Gatteri* di Gian Domenico Tiepolo descritto da Catherine Loisel si trova oggi al Museo Correr, un museo-biblioteca; i libri di disegni desunti dallo studio di Piranesi si conservano, fra gli altri luoghi, nelle collezioni del John Soane Museum inteso come museo-accademia per gli studenti di architettura. Infine, il contesto dell'accademia dal XVI al XVIII secolo come luogo per la cura dei libri di disegni offre ulteriori indicazioni sul loro ruolo chiave come sussidio degli artisti, sia in bottega che in accademia. Il saggio di Arnold Witte illustra l'eloquente caso di Pier Leone Ghezzi: gli artisti tenevano sempre libri di disegni nei loro spazi di lavoro, per consultarli o per discuterne fra amici con gli stessi interessi, nel tipo dello 'studio-accademia' informale, caratteristico dell'epoca. Ugualmente, il saggio di Julian Brooks indaga le mani e i soggetti di un libro di disegni didattici intesi come rappresentazioni nel corso di lezioni accademiche di giovani artisti – studi di pannello, disegno dal vero e ritratti di visi diversi. Il saggio di Natalie Zimmer sul *Codex Smith* di Ambrogio Figino, oggi al museo-biblioteca e collezione principale di Windsor, informa sullo studio dei disegni di Leonardo, come in una accademia artistica. Studi di anatomia da un lato e delle più celebri sculture antiche del Belvedere dall'altro, sono esemplari delle lezioni

principali tenute presso le accademie d'arte, siano esse istituzioni ufficiali, come a Firenze e Roma, siano esse ambiti più informali legati alle accademie letterarie tra Cinque e Seicento o alle botteghe di artisti come i Carracci a Bologna. In ogni contesto, bottega, studio o accademia, il principio imprescindibile all'educazione artistica dal Rinascimento al Novecento è il disegno. Lo esprime bene la celebre sentenza di Apelle, più volta ripresa dai trattatisti d'arte moderni: *nulla dies sine linea*. Si potrebbe dire, in definitiva, che la storia del libro di disegni delineata nel volume a cura di Vita Segreto è in realtà molto di più, è una storia della creazione e della pratica artistica, è la Storia dell'arte stessa.

Genevieve Warwick

Paola Cintoli, *L'arte nei lager nazisti: memoria, resistenza, sopravvivenza. Pittori militari italiani internati in Germania, 1943-1945*, Palombi Editori, Roma 2018, pp. 478.

Furono più di 650.000 i militari italiani internati a seguito dell'armistizio firmato a Cassibile il 3 settembre 1943. Teatro di questa vicenda furono gli Stamlager, campi di concentramento tedeschi riservati a soldati e ufficiali che rifiutarono di collaborare con i nazisti o di aderire alla Repubblica Sociale Italiana di Salò sostenuta da Hitler. Quasi dimenticati nel dopoguerra, gli IMI (*Italienische Militärinternierte*) sono stati oggetto di numerosi studi negli ultimi trent'anni (ricordo le testimonianze di Vittorio Emanuele Giuntella), solo alcuni dedicati alla peculiare attività artistica che si svolse in quelle speciali condizioni di costrizione, dove nonostante tutto, come scrisse Giovanni Guareschi, «la cultura rivendicò i suoi diritti» (*Diario clandestino*, 1943/1945, Milano, Rizzoli, p. XII).

Agli artisti militari italiani internati tra il 1943 e il 1945 la storica Paola Cintoli dedica una corposa antologia che per la prima volta restituisce un quadro completo, per forza di cose non esaustivo, della reazione creativa accaduta nei lager te-

deschi. Sono più di settanta gli artisti censiti, protagonisti di questa resistenza «attiva e volontaria, seppur combattuta senza armi»; uomini che hanno saputo fotografare istanti di vita, a presa diretta o rievocati in successive rielaborazioni grafiche e pittoriche. Un materiale prezioso, a volte commovente (come lo straziante *Prigioniero impiccato in baracca* di Alberto Cavallari, p. 137), che ora troviamo unito come in tessere giustapposte; un mosaico che, alla giusta distanza, restituisce la composita unità di quegli anni drammatici consumati nella privazione (come in *Ossa al sole* del triestino Gino Spalmach, p. 388), nel tedio inattivo e malinconico (come nei ritratti di Giuseppe Novello, p. 308), in qualche pratica religiosa (ripresa dai carboncini di Michelangelo Perghem Gelmi, pp. 332-333) o nel ricordo e nella nostalgia della patria e della famiglia lontana (come nell'*Autoritratto* di Ettore Ponzi incastonato tra le righe di una lettera inviata a Fidenza nel Natale del 1944, p. 344).

Attraverso un ricchissimo, spesso inedito, apparato di immagini, il volume attualizza le vicende di soldati e giovani ufficiali che hanno condiviso l'esperienza della concentrazione, del lavoro forzato, degli stenti, delle dure condizioni della prigionia.

L'autrice arriva a questo volume pubblicando nel 2015 *Il ritorno da Schokken. Lager 64/Z* (Bibliotheka edizioni), un diario di un suo familiare, il generale Giuseppe Cinti, nel quale – tra le storie tragiche dei generali italiani – aveva già incrociato le testimonianze dei “pittori di guerra”.

Le immagini riprodotte nel volume sono acquerelli, oli, tempere, carboncini che traducono visivamente momenti di una sofferta costrizione condivisa in una estraniante società di prigionieri, spesso inseriti in desolate vedute di baracche. Si tratta quasi sempre di martiri che non appaiono mai come eroi, piuttosto come testimoni loro malgrado di un frangente storico in cui il tempo risulta sospeso. Sono opere che nei formati ridotti, nell'essenzialità dei segni si presentano come documenti visivi di una opposizione muta e pacifica che seppe oltrepassare ogni volontà di annullamento della persona.

La successione iconografica restituisce il riflesso sbiadito ma ancora vivissimo di una «molteplicità di stati d'animo» espressi perlopiù attraverso figure umane che danno corpo alle parole dei diari e ai resoconti diretti degli IMI. Si rilevano così gli elementi comuni, alcune costanti nella rappresentazione della vita della concentrazione, dell'ozio coatto, di una sofferta condizione di miseria, privazione e silenziosa umiliazione.

Non si immaginava che l'arte potesse sopravvivere in un lager, che anzi proprio l'arte potesse farsi ragione di una esistenza messa duramente alla prova, quasi resa evanescente, come nell'espressionismo tragico di Paolo Orsini (pp. 318-319). Fu il pittore di Pitigliano a scrivere di essersi salvato dipingendo e che la pittura lo aiutò a ritrovare se stesso, a non dimenticarsi (A.M. D'Amelio, *Paolo Orsini. Dipingere per sopravvivere. Immagini dai campi di prigionia (1943-1945)*, Mediascape, Roma 2014, p. 24).

A volte istintivo sfogo su supporti di fortuna (tele improvvisate, fogli di giornale, carte alimentari, pagine di libro, carta da lettere) segnati da colori primitivi, ricavati dai residui di carbone, dal mattone triturato o da elementi vegetali recuperati in loco, i disegni furono utilizzati anche come oggetti di scambio per guadagnare una porzione aggiuntiva di cibo dagli altri prigionieri e anche dai carcerieri. I soggetti sono quasi sempre a presa diretta (come nelle foto del paleontologo internato Vittorio Vialli) in altri casi, come le chine e gli acquerelli di Giovanni Talleri (pp. 392-395), vengono proposte dolorose reminiscenze affiorate e rivissute in tempo di pace quasi a rielaborare una esperienza tragica e inscalfibile.

Furono soprattutto gli ufficiali a godere del privilegio di dipingere quei frammenti di vita ricomposti e descritti con puntualità nel volume. E non è soltanto l'abbondanza di testimonianze a sorprendere, ma anche il persistere di dinamiche di committenza, o l'allestimento di mostre documentate da una fotografia di Vittorio Vialli nel campo di Sandbostel nel 1944 (p. 55).

La raccolta, promossa dall'A.N.E.I. (Associazione nazionale ex internati), è frutto di una capillare ricerca in archivi pubblici e privati. Il valore della ricerca della Cintoli sta certamente

nella tensione alla completezza, nell'intenzione di un recupero sistematico di quanto si è potuto conservare delle singole esperienze di prigionia riscontrate, quanto possibile, su documenti scritti, spesso prodotti dagli stessi autori dei disegni. L'autrice è inoltre riuscita a restituire alle opere il loro valore estetico, indugiando sulla descrizione della forma e dei sentimenti che esprime, osservandole dunque non soltanto come documento storico. Raramente – ma non ce lo si aspetta da una storica – le opere vengono criticamente inquadrare entro le manifestazioni e i grandi movimenti della Storia dell'arte del *Secolo breve*.

Il volume ha un'impostazione antologica e raccoglie oltre settanta artisti ma, come scrive Luciano Zani nella sua prefazione, l'elenco non può considerarsi definitivo e altri nuclei di disegni attendono di essere pubblicati e riuniti a questi.

Numerosi sono gli intellettuali che ebbero a sperimentare l'immobilità «sopravvenuta improvvisa» descritta da Giorgio Chiesura nel suo racconto in versi *La zona immobile* (Mondadori 1969). A Wietzerdorf, per riprendere un caso esaminato nel volume, vi furono lo scrittore Giovanni Guareschi, l'umorista, pittore e illustratore Giuseppe Novello, lo scultore Mario Negri, il filosofo Enzo Paci, il poeta Roberto Rebora, lo storico Vittorio Emanuele Giuntella, l'intellettuale cattolico Giuseppe Lazzati, ma anche il politico Alessandro Natta, il giornalista Stelio Tomei, il musicista Arturo Coppola, l'attore Gianrico Tedeschi. In quel tempo sospeso, insomma, qualcosa stava fermentando, si organizzavano i pensieri, la creatività trovava le sue vie di espressione.

Attraverso il contatto con eredi o istituzioni pubbliche, l'autrice è riuscita a individuare anche un certo numero di inediti realizzati da artisti dei quali non esisteva una bibliografia informata della loro vita all'interno del lager.

Di tutti gli autori – pittori, disegnatori, caricaturisti, illustratori, semplici autodidatti militari – la Cintoli propone una aggiornata biografia e una selezione di opere riprodotte a colori, spesso recuperate presso gli eredi o in accademie, musei, istituti di storia, fondazioni italiane. Rile-

vante è stato l'apporto del Museo dell'Internamento di Padova, curato dalla Federazione Provinciale dell'A.N.E.I. che ha fornito un'ingente quantità di materiali delle sue collezioni: un contributo che ha permesso di perseguire con successo l'obiettivo di contribuire alla costruzione di quella «memoria condivisa» tanto auspicata dal Presidente della Repubblica Sergio Mattarella.

Massimo Moretti

Maria Stella Bottai, *Akseli Gallen-Kallela e l'Italia 1895-1950*, Gangemi Editore, Roma 2020, pp. 175.

Come una policroma porta d'accesso, già dalla copertina il volume introduce alla fisionomia dell'artista Akseli Gallen-Kallela (1865-1931), figura di primo piano nella così detta "età d'oro" dell'arte finlandese. Su fondo rosso pompeiano, vediamo un autoritratto del pittore che guarda verso di noi: è un acquerello del 1894, che simula un affresco frammentario, sotto al quale si intravedono, a matita, i tratti di un paesaggio finlandese. Un'opera-palinesesto, dunque, che anche nel titolo – *Autoritratto in affresco (Quand même!)* – rivela le intenzioni dell'artista non ancora trentenne: finalmente e nonostante tutto (*Quand même!*), ha trovato la sua strada e la sua tecnica. Una strada che lo porterà, di lì a qualche anno, verso l'Italia e verso lo studio dell'affresco, inteso come il mezzo espressivo più idoneo a cui dedicarsi per rinnovare, alle latitudini nordiche, la grandezza figurativa e la dimensione etica, spirituale e identitaria dei grandi cicli decorativi italiani del Trecento e del Quattrocento.

Akseli Gallen-Kallela e l'Italia 1895-1950 è il risultato delle ricerche di Maria Stella Bottai sui rapporti fra l'artista e il nostro paese, condotte nei fondi archivistici finlandesi e italiani, con affacci sulla Svezia e sulla Francia (fra l'altro, Autrice ha pubblicato in "Storia dell'arte" n. 153, 2020 un dipinto e un disegno inediti dell'artista). Le due date presenti nel titolo marciano un arco di

tempo che va dalla prima Biennale di Venezia (a cui il pittore, invitato, non poté poi partecipare) al 1950, anno della mostra d'arte finlandese a Firenze, in cui egli – scomparso da un ventennio – fu rappresentato da tre opere. In mezzo, si situano le tappe del viaggio in Italia del 1897-98, che si svolge da Venezia a Pompei, passando per le “capitali” dell'affresco medievale e rinascimentale, fra cui Pisa, Siena, Firenze, Orvieto, in cui il pittore poté vedere da vicino le composizioni dei maestri italiani, che il gusto coevo – soprattutto nel Nord Europa – andava collezionando e definendo come “Primitivi”. La sua visita cade nel momento in cui anche in Italia era vivo, fuori e dentro le Accademie, negli atelier, fra critici e studiosi, il dibattito sulla pittura murale nelle sue varie declinazioni tecniche e materiche e nelle sue destinazioni pubbliche e monumentali.

Ed è in questa congerie culturale, che Gallen-Kallela matura la sua predilezione e la sua perizia per tale tecnica, che gli varrà l'incarico di decorare la cupola del Padiglione finlandese all'Exposition Universelle di Parigi del 1900. L'opera, andata distrutta, lo rende noto internazionalmente e in Italia ne parla, sulle pagine della rivista “Emporium”, il critico Vittorio Pica. Grazie anche al ruolo preminente di Pica come promotore di relazioni fra l'artista nordico e il *milieu* culturale italiano, la rete dei rapporti di Gallen-Kallela con l'Italia si infittisce di contatti, inviti, articoli sulla sua opera, suoi articoli sull'arte italiana (Benozzo Gozzoli), partecipazione a mostre e rassegne.

Nella *Cronologia italiana di Gallen-Kallela* (pp. 131-132), vediamo che l'elenco delle sue presenze si dipana fra Roma (I esposizione di Bianco e Nero del 1902, Mostra della Società Amatori e Cultori del 1909), Firenze e Venezia, dove i suoi ingressi alle Biennali non passano inosservati.

Alla VIII Biennale del 1909 Pica, nella recensione della mostra, lo riconosce “senza contrasto il maggior artista di cui oggi possa vantarsi il suo paese”; nell'edizione del 1910, Gallen-Kallela è presente con sette opere, fra cui uno dei suoi capolavori, *La difesa del Sampo*, una sgargiante tempera su tela ispirata al poema epico finnico

Kalevala, che proprio in quello stesso anno – a stringere i rapporti fra Nord e Italia, fra immagini e parole – veniva tradotto dal filologo Paolo Emilio Pavolini. Grazie alla ricostruzione puntuale delle opere presenti in ciascuna mostra (pp. 146-151), si arriva alla Biennale del 1914, dove Gallen-Kallela può esibire una vasta selezione di dipinti – ancora molti temi del Kalevala, e poi ritratti, paesaggi africani – che ottengono recensioni entusiaste. Secondo Bottai, è plausibile che una delle opere esposte, *La madre di Lemminkäinen*, abbia lasciato un segno, nell'iconografia dolorosa e nella sintesi espressiva, nell'opera *La raffica* del pittore fiorentino Gianni Vagnetti (1897-1956).

Significativa nel 1916 la realizzazione di un Autoritratto al cavalletto per le Gallerie degli Uffizi, non più consegnato a causa degli eventi bellici che sommuovevano l'Europa; nell'anno successivo, 1917, ci sarebbe stata la Proclamazione dell'Indipendenza della Finlandia.

Il volume si articola in tre grandi blocchi interconnessi: *Il viaggio di formazione e il revival dei Primitivi*; *L'affresco nei cantieri finlandesi*; *Le mostre e la fortuna critica in Italia*, seguiti dalla citata *Cronologia italiana di Gallen-Kallela*, dalla *Tavola riepilogativa delle partecipazioni di Gallen-Kallela in mostre italiane dal 1895 al 1950* e da un' *Antologia delle fonti*, che presenta documenti rari, fra cui il testo programmatico “Perché vai in Italia?” (1890) di Carl Estlander, professore di Estetica all'Università di Helsinki; alcune pagine dello scrittore Juhani Aho, che si diffonde sulla bellezza discreta e formativa degli affreschi nei conventi italiani (in particolare quelli del Beato Angelico) e un passo di un progetto singolare, il Museo delle copie dei capolavori dei Maestri della pittura (fra cui tanti “primitivi” italiani) di Helsinki. Lo stesso Gallen-Kallela – secondo quanto rintracciato da Bottai nelle liste dei copisti del Louvre – si era esercitato nella copia di ritratti di Bellini e Antonello da Messina.

Seguendo i contatti dell'artista finlandese con l'Italia attraverso rilevanti figure connettive (Vittorio Pica, in primis), relazioni istituzionali, imprese espositive, il libro mette in luce nuovi

dettagli delle complesse trasformazioni storico-artistiche che avvengono al passaggio del secolo: fra spinte all'innovazione e tendenze al revival, emerge una pratica dell'arte che capta nella stratificazione del passato forme vivide per il linguaggio del presente. In questa cornice, termini come "primitivi", "anacronismi", lo stesso "revival" acquistano significati più puntuali, legati ai contesti e agli scambi avvenuti fra i protagonisti di quell'epoca.

Antonella Sbrilli

Giovanni Careri, *Ebrei e Cristiani nella Cappella Sistina*, traduzione di Giuseppe Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 293.

È nella prospettiva di "liberare lo sguardo" che Giovanni Careri ha concepito il suo volume dedicato ad una complessiva ed inedita lettura della Cappella Sistina. Lo studio, frutto delle attività di insegnamento e di ricerca svolte dall'autore presso l'École des hautes études di Parigi, si colloca sulla linea di un approccio metodologico orientato principalmente a svelare l'effettivo funzionamento delle immagini, in uno stretto rapporto tra forma e significato, ma anche in costante relazione con le facoltà interpretative ed emozionali dello spettatore. Sulla scia della grande tradizione warburghiana, con adattamenti in parte sperimentati nei suoi studi precedenti (particolarmente su Bernini e Caravaggio), lo studioso persegue un dialogo fruttuoso tra diverse dimensioni della temporalità, a più livelli: rispetto alla vicenda decorativa della Cappella Sistina, rispetto alla storia dell'umanità che la Cappella mette in scena, ma anche rispetto alla relazione che tra passato e presente si viene a concretizzare attraverso la fruizione attuale. In questo senso uno dei tratti di forte stimolo del libro consiste nella funzione sfidante che la proposta interpretativa assume nei riguardi del lettore/spettatore, della sua capacità di replicare esperienze di comprensione e di ricezione che richiedono collegamenti e ag-

ganci "integrati", incroci spazio-temporali e morfologici che sostanziano il meccanismo della fenomenologia delle immagini. Il fattore storico e narrativo assume in tal senso un ruolo fondamentale, che spiega anche le scelte espressive e compositive dei dipinti: l'innesto del Giudizio Universale, con la sua negazione dello spazio prospettico, produce un effetto di annientamento delle precedenti visioni narrative, in quanto la sua funzione escatologica si traduce in una esplosione che annulla le sequenze temporali (una "catastrofe storica"), risucchiando su di sé ogni evento passato e schiacciandolo sulla inevitabilità del presente. Sono tre le chiavi interpretative su cui si impernia principalmente il volume, ciascuna corrispondente ad un capitolo a sé ma articolate in coerenza reciproca: il recupero della nozione paolina di "conformazione", intesa come anelito del credente a recuperare la somiglianza "in Cristo", dunque anche nella visione di un ricongiungimento complessivo ad un unico corpo che dà forma progressiva alla Cristianità, anche dopo la fine dei giorni; la decostruzione ed esgesi dell'operazione di "montaggio" elaborata all'interno della Cappella Sistina nei vari momenti della sua vicenda decorativa; la restituzione e del tutto inedita interpretazione delle lunette della volta, contenenti il cosiddetto ciclo degli Antenati, ove la lentezza, corporeità e inerzia delle figure ("i capricci straordinari e nuovi" descritti da Vasari) vengono proposte come raffigurazione dell'incongruenza tra la storia ebraica e il complessivo disegno divino, così come definito nella prospettiva cristiana. Analitica e densa di convincenti riferimenti iconografici risulta l'interpretazione di questi ultimi riquadri, spesso trascurati dalla critica ed ora considerati alla luce di una ermeneutica dell'alterità che respinge ideologicamente la stirpe ebraica nel suo rifiuto di accogliere la rivelazione e che giunge a coinvolgere la dimensione personalistica di Michelangelo pittore. Careri lavora, in modo esplicito, avvalendosi di un complesso intreccio tra prospettiva antropologica, teoria della forma e filosofia della storia, proponendo altresì alcuni affondi mirati che

si avvalgono di strumenti a lui molto cari: la teoria dell'anacronismo – particolarmente efficace nell'analisi di personaggi chiave come Michelangelo/Marsia, contrapposto a Cristo/Apollo – e l'interazione opera-spettatore, che analizza sia attraverso il riconoscimento di immagini-ponte (rilevantissima quella della sibilla “defunzionalizzata”, cioè non più in grado di prevedere il futuro, che è posta in alto a sinistra nel Giudizio raccordandosi alla gemella Cumana della volta), sia nel contesto più ampio di una lettura della Cappella Sistina come teatro della coscienza che attribuisce all'invenzione di Michelangelo la prima affermazione di una soggettività “moderna”.

Inevitabilmente la lettura dei cicli sistini viene proposta alla luce degli specifici contesti storico-culturali e dell'acceso dibattito teologico che ne accompagnò la realizzazione: se l'articolazione della volta, con il restituito assetto del ciclo degli Antenati, viene correlata alla predicazione di Savonarola, la concezione del Giudizio Universale viene posta in diretta relazione con la questione della giustificazione per fede e all'adesione di Michelangelo alla corrente degli Spirituali. Rilevanti in merito a questo particolare aspetto, già considerato in precedenti studi, sono le valutazioni dell'autore sulla doppia reticenza adottata da Vasari rispetto al significato “di accoglienza” e di perdono che va attribuito al braccio sinistro, sollevato, del Cristo giudice: coerente con la sua ben nota prudenza politica, nelle *Vite* Vasari indulge sul solo ruolo punitivo del gesto di Gesù, evitando pericolose considerazioni di riconoscimento della grazia “per sola fede”, ma al tempo stesso scongiura letture che possano supinamente subordinare l'autonomia dell'artista ai dettami della teologia.

Il volume è riccamente illustrato e si qualifica anche per l'estrema godibilità della scrittura e della chiarezza espositiva.

Irene Baldriga

Pubblichiamo di seguito la risposta di Fabio Benzi all'intervento di Paolo Baldacci apparso nel n. 153 di “Storia dell'arte” (1/2020).

Sarò molto sintetico nel rispondere ai vari punti sollevati da Paolo Baldacci nella replica comparso nel numero scorso.

1. Innanzi tutto la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico non ha, come è ovvio, una “sua” opinione, ma raccoglie quelle di differenti e indipendenti studiosi. La questione non di poco conto della corretta datazione della Metafisica (1910), spostata da Baldacci al 1909 basandosi sull'ambigua data di una lettera che egli stesso ha dovuto in seguito riconoscere di aver male interpretato (molti studiosi – vicini e non alla Fondazione – avevano cercato di dimostrarne l'evidente assurdità), è stata in seguito riconosciuta da Baldacci stesso, *obtorto collo*, come coincidente persino nel giorno alla data ipotizzata con indubbio acume da Paolo Picozza (26 dicembre 1910; io fornivo una datazione analoga ma spostata di qualche giorno: a dimostrare che nella Fondazione non esiste una versione “ufficiale”). Ciò grazie alla scoperta del timbro postale della relativa busta: un dato oggettivo e inconfutabile, che lo porta inevitabilmente a dar ragione “a Benzi e a Picozza”. Con tutto ciò che ne consegue.

2. Consideriamo invece il primo e unico disegno di Savinio antecedente gli anni venti, che se datato al 1909 suggerirebbe un contributo sostanziale del diciottenne Savinio all'elaborazione della Metafisica. L'articolo di De Pisis su “Emporium” del 1938 (in cui per la prima volta si cita quel disegno) avrebbe bisogno di una disamina filologica molto accurata, perché si inserisce in un contesto in cui lo stesso pittore si candida a protagonista del “movimento” metafisico ferrarese, travisando molte date dei suoi stessi quadri. Non abbiamo qui lo spazio per farla. Rileviamo però che egli afferma testualmente che “a quest'epoca [cioè all'epoca di Ferrara, *n.d.r.*] [...] Savinio di già dipingeva” (notiamo come Baldacci ometta nella sua citazione la precisa collocazione temporale fornita da De Pisis per le prime sperimentazioni pittoriche di Savinio, cioè il 1915-1918, oltre a sbagliare a copiare il testo, tutto preso dal

desiderio di piegarlo ai suoi fini), e subito di seguito egli cita con evidenza proprio il disegno in questione, descrivendolo nitidamente, avendolo visto eseguire sotto i suoi occhi. Il disegno va dunque collocato o al 1917 (prima della partenza di Savinio per la Grecia) o verso la fine del 1918, quando egli si ferma nuovamente a Ferrara, tornando dalla Macedonia. Per Baldacci l'ulteriore (e concorde) testimonianza dei Signorelli, proprietari del disegno dal 1919 e amici di Savinio (a cui l'artista stesso l'aveva donato), è di "quasi nullo valore storico": non so perché, visto che è una testimonianza diretta e priva di intermediazioni. Ho conosciuto bene la famiglia Signorelli, in particolare Vera, cui devo la fiducia che mi ha permesso di pubblicare il prezioso epistolario Signorelli-de Chirico. Ella, oltre a essere la curatrice del Keats-Shelley Memorial House, era una donna di fine cultura e abituata alla filologia. Le sue affermazioni non erano vaghe, ma molto dettagliate e derivate direttamente da Savinio, e il disegno era di sua proprietà fin quando non fu rubato. Dunque, ricapitolando, lo stesso Savinio, De Pisis e i Signorelli ne sostenevano la datazione al 1917-1918. Si possono anche avanzare altre teorie, ma restano opinabili: tre testimonianze coincidenti e così "pesanti" (compresa quella dell'autore, riferita da una consapevole amica) costituiscono un dato filologico imprescindibile e difficilmente contestabile.

3. Per quanto riguarda l'episodica collocazione, da parte di Savinio, della Metafisica al 1909, nel corso di una conversazione avuta a Roma con J.T. Soby (la notizia è tratta da suoi ben noti appunti degli archivi del MoMA, che io stesso ho avuto modo di citare per altre questioni), Nicol Mocchi contestualizza correttamente la questione, ma manca di trarne le dovute conseguenze "ambientali", diciamo così. Soby era infatti a Roma nel 1948 per preparare una grande mostra sull'arte italiana del Novecento al MoMA di New York, e ne approfitta per andare a trovare Savinio, per raccogliere dati su de Chirico che gli sarebbero serviti per la grande monografia sull'artista del 1955. Savinio era da parte sua legittimamente ansioso di esporre le sue opere alla mostra americana, e dunque, un po' come De Pisis nell'articolo sopra cita-

to, enfatizza il suo ruolo nella Metafisica, avanzandone anche la datazione al 1909, per renderla ancora più "avanguardisticamente" attraente: fatto che, dal suo personale punto di vista, non era neanche troppo errato, poiché le meditazioni "filosofiche" del fratello precedono evidentemente la realizzazione pittorica definitiva, e il suo periodo "böckliniano" (estate 1909-estate 1910) era già di fatto un tentativo di entrare in un nuovo spirito nietzschiano, anche se in maniera acerba; che solo con i primi quadri dell'autunno 1910 si sarebbe reificato in maniera matura. Soby di fatto non crede minimamente a quella pre-datazione di Savinio, considerando e valutando i dati e i riscontri filologici di cui disponeva in abbondanza; e non apprezza neanche i suoi quadri, che osserva per cortesia ma distrattamente (e che infatti non inserirà nella mostra newyorchese). È in tale contesto di personale frustrazione e di conseguente enfattizzazione del suo ruolo (Savinio sostiene anche di aver inventato il tema del manichino, la cui origine letteraria spetta invece ad Apollinaire: neanche qui Soby gli dà credito), che si pongono le affermazioni dell'artista. Non credo poi che la generica affermazione di Savinio del 1943 ("nulla ci divideva ancora e in due avevamo un solo pensiero") possa significare che i due fratelli lavoravano insieme alla Metafisica, ma semplicemente che vi era tra i due giovani una sintonia profonda (del resto dimostrata dall'impegno dedicato nel 1910 da Giorgio nell'aiutare un Andrea in difficoltà nella scrittura musicale del poema sinfonico da eseguire a Monaco all'inizio del 1911).

4. Rimane indiscutibile il fatto che il volume che ho recensito sia senza note, e che le bibliografie si fermino bizzarramente al 1955. Sfidò chiunque a citare un altro "Catalogo Ragionato" attendibile con simili caratteristiche. Apprendiamo poi con costernazione che la bibliografia dechirichiana degli ultimi sessantacinque anni appare, secondo Baldacci, "inutile". No comment.

5. Per l'identificazione delle due versioni de *La meditazione del pomeriggio* esposte a Milano nel 1921, non c'è nessuna traccia che spinga a pensare, pur lontanamente, che l'artista abbia fatto due versioni identiche dell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* (ciò che consentirebbe, nell'eventuali-

tà, a Baldacci di antedatatare la prima – inesistente – versione e di conseguenza la Metafisica al 1909: poiché la corretta datazione della lettera citata colloca inequivocabilmente i primi dipinti metafisici noti – tra cui per l'appunto l'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* – al 1910); non solo perché una tale inconsueta presentazione di due quadri identici alla mostra milanese del 1921 sarebbe stata notata (prima di tutti da Somaré, che descrive chiaramente, in una recensione alla mostra, l'unica versione nota del dipinto), ma perché di fatto in quegli stessi anni egli dava titoli identici a dipinti diversi ma con soggetti in qualche modo analoghi o assimilabili (e indicavo l'esempio della Biennale romana del 1923, dove si presentavano ben due casi del genere), che venivano presentati in seguito con altri titoli, confondendone l'identificazione. La mia ipotesi (ricordo di aver sottolineato questa umile parola nella mia recensione) di identificare il dipinto con *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, non è affatto smentita dal brano di Paul Guillaume riportato da Baldacci, che non cita neppure lontanamente il dipinto.

6. La presunta, letterale, descrizione del dipinto di Segantini fatta da de Chirico manca di troppi dettagli: solo un angelo corrisponde, e le coppie sono in realtà una sola; mancano la pietra miliare con Giano e i mandorli; insomma un po' tutto. In *Serenata* invece ritroviamo proprio l'elemento della "pietra miliare" o "stele" (*recte* "Lastra oblunga di marmo o di pietra, ornata con decorazioni, bassorilievi, iscrizioni e simboli": dal Dizionario Treccani), che è il dato caratterizzante della descrizione; che un riferimento a Segantini possa essere presente in *Ebdòmero* è peraltro un dato di fatto; consiglio a questo proposito di leggere l'edizione critica del romanzo edita a mia cura per La nave di Teseo (Milano 2019).

7. La mia recensione è nata espressamente per "Storia dell'Arte", di cui sono parte del Comitato scientifico, e doveva essere pubblicata nel numero precedente a quello in cui è comparsa (assieme a un mio articolo sul periodo greco giovanile di Giorgio de Chirico), ma per una questione tecnica è stata spostata al numero successivo. Quella su "Metafisica" era dunque tecnicamente una ripresa di cronache dechirichiane, pertinenti il compi-

to informativo della rivista della Fondazione, che per un mero caso è uscita prima.

8. A proposito della personalità di Baldacci, infine, non possiamo dimenticare che egli è stato ed è prima di tutto un mercante, che nella sua storia è incorso in gravi incidenti proprio su de Chirico. Giuliano Briganti scrisse due articoli, intitolati *I nuovi falsari* e *Non passo e chiudo*, riferendosi proprio a costui, relativamente a un caso di pubblicazione non solo di quadri falsi, ma anche di autentici, dotati però di *curriculum* improprio per accrescerne il valore mercantile (consiglio l'istruttiva lettura di quegli articoli del 1984, su *La Repubblica*, che lamentano gli identici problemi di ambiguità da me sollevati, riguardo a volumi apparentemente ben composti e con belle foto in cui "sotto le rose si nasconde la serpe" (Briganti): sono disponibili sul sito www.giulianobriganti.it). Non sono dunque l'unico studioso ad aver avuto ragionate riserve sulla sua produzione "scientifica". Senza contare infine un processo assai più recente, in cui l'autore è stato condannato in ben due gradi di giudizio (con reato estinto per prescrizione ma con confisca delle opere e condanna passata in giudicato di risarcimento dei danni in favore della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico) per aver consapevolmente (con dolo) venduto quadri falsi di de Chirico.

A questo punto, per evitare polemiche fini a se stesse, concludo con le parole dello stesso Briganti nella sua polemica con Baldacci: "Non passo e chiudo".

Fabio Benzi

Caratteri previsti per il saggio

- Massimo 50.000 (inclusi spazi e note).
- I testi devono essere consegnati in versione definitiva, inviati tramite email in formato Word all'indirizzo storiadellarterivista@gmail.com.

Abstract

L'abstract va redatto nella lingua dell'autore e in inglese e non deve superare la lunghezza di 1300 caratteri (spazi inclusi).

Immagine

- Massimo 10, da fornire libere da copyright. Nel testo inserire il rimando alle immagini come segue: (FIG. 1, 2, ...).
- Le illustrazioni devono essere consegnate separatamente in file formato jpg o tiff ad una risoluzione di almeno 300 dpi, base 15 cm.
- Le didascalie delle immagini, da fornire in file indipendente, dovranno seguire il presente schema: P.P. Rubens, *San Giorgio e il drago*, 1606-1608, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Indicare, dove noto, il copyright delle immagini: (© Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).
- L'opera inedita va segnalata tra parentesi: (inedito).
- Sarà cura degli autori fornire il permesso di pubblicazione delle fotografie o della riproduzione dei manoscritti.

Citazioni

- La citazione nel testo va tra virgolette doppie all'italiana: «...».
- La citazione nella citazione va tra virgolette inglesi doppie: "...".
- Quando la citazione rimanda a nota, il richiamo di nota deve venire dopo la chiusura delle virgolette.
- L'eventuale *omissis* viene indicato con tre puntini fra parentesi quadre: [...].

Corpi minori

- Quando nel corso di un testo viene riportata una citazione di lunghezza superiore a tre righe, essa viene riprodotta in un corpo minore (10,5), senza virgolette.
- I corpi minori vanno staccati opportunamente con uno spazio di bianco. Le parentesi quadre si useranno anche per note dell'autore, redattore o traduttore [sigle: n.d.a.; n.d.r.; n.d.t.] eventualmente inserite nella citazione.

Corsivi

Il corsivo nel testo sarà limitato a:

- titoli di libri, titoli di mostre o di convegni, capitoli, film, canzoni, poesie, opere d'arte, articoli di riviste o miscellanee, termini indicanti parti delle opere: *Presentazione, Prefazione, Appendice*;
- parole straniere o dialettali, quelle latine, traslitterazioni dal greco, quando non siano entrate a far parte dell'uso comune in italiano: *stemma codicum, tout court, know how*;
- i vocaboli stranieri di uso corrente andranno invece sempre al singolare e in tondo: i film, i leader, i software, ecc.

Date

Nelle date il giorno e l'anno si indicano con numeri arabi, il mese in lettere minuscole: 3 luglio 1976.

Per altre indicazioni cronologiche si faccia riferimento agli esempi seguenti:

- il 1968 (non il '68);
- il Settecento (non il '700);
- gli anni Quaranta (non anni '40).

Numeri

Vanno scritti in lettere (es.: dipinse tre affreschi) a esclusione di:

- informazioni di tipo statistico o quantitativo: il 20% del patrimonio artistico;
- nel caso di date: il 20 dicembre 1975;
- numeri che hanno uno specifico carattere distintivo (numero di matricola, di tassi, di abitazione, di pagina, ecc.) o che corrispondono a un preciso dato geografico: la matricola 98453; una città di 127.000 abitanti;
- numeri di pagina: pp. 125-126 e non 125-26 o 125-6.

Maiuscolo, minuscolo

Il maiuscolo si usa soltanto nei casi:

- di nomi che indicano epoche o avvenimenti di grande importanza: il Quattrocento, il Risorgimento, il Terziario, il Paleolitico, la Rivoluzione francese, la Liberazione, la Resistenza;
- di termini geografici nei casi in cui stanno a specificare la regione geografica: l'America del Nord, la crisi del Medio Oriente;
- di nomi geografici. In quelli composti il nome comune avrà l'iniziale minuscola, il nome proprio l'avrà la maiuscola: il mar Mediterraneo, sul lago Maggiore, nel golfo di Napoli;
- di appellativi e di soprannomi: Lorenzo il Magnifico;
- di nomi di palazzi, teatri, locali pubblici: palazzo Madama, cappella Sistina, ospedale Maggiore, teatro alla Scala. In genere con il minuscolo si indica l'edificio in se stesso, mentre con il maiuscolo ci si riferisce a esso in quanto ente o istituzione: La Chiesa ravennate nel Medioevo era l'ente religioso più

ricco e prestigioso dopo la Chiesa di Roma; il mosaico della chiesa di S. Clemente;

- di Santo/a, solo quando fanno parte del nome proprio di una chiesa, località o via: Nella chiesa di S. Caterina; il martirio di san Sebastiano.

NOTE E BIBLIOGRAFIA

- Il numero progressivo di nota all'interno del testo corrente precede sempre tutti i segni di punteggiatura escluse le virgolette. Il numero di nota è sempre a espone e senza parentesi.
- *Ivi* si utilizzerà per indicare stesso luogo con pagina diversa: *Ivi*, p. 5. *Ibidem* si utilizzerà per indicare stesso luogo e stessa pagina.
- La bibliografia in nota va in forma abbreviata secondo il sistema di citazione AUTORE + DATA, seguito eventualmente dalle pagine: ACKERMAN 1954, p. 27.
- Nel caso di opere miscellanee senza curatore e di cataloghi di mostra riportare una parte del titolo del volume in corsivo seguito dalla data, ma senza maiuscolletto: *La campagna romana* 2009.
- Nel caso si debbano citare due opere dello stesso autore uscite nel medesimo anno, si distinguono con lettera minuscola in ordine crescente: LONGHI 1950a; LONGHI 1950b.
- La bibliografia completa si riporta in fondo al saggio, richiamando in prima battuta la forma abbreviata e, a capo, la voce estesa (si vedano gli esempi seguenti).

Monografie

VOSS 1920

H. Voss, *Die malerei Der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 vols, Berlin 1920.

Curatele

COTTA 1987

I. Cotta (a cura di), *Pietro Paolo Rubens. Lettere italiane*, Roma 1987.

Atti di convegno

Roma nella svolta 2004

Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento, Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 28-31 ottobre 1996, a cura di S. Colonna, Roma 2004.

Cataloghi mostre

Il Quattrocento a Viterbo 1983

Il Quattrocento a Viterbo, catalogo della mostra, Viterbo, Museo Civico, 11 giugno - 10 settembre 1983, a cura di R. Cannatà, C. Strinati, Roma 1983.

Edizioni di testi

CARO 1957-1961

A. Caro, *Lettere Familiari*, a cura di A. Greco, 3 voll., Firenze 1957-1961.

Articoli in riviste

VANNUGLI 2018

A. Vannugli, *Una nuova Vergine Annunziata di Scipione Pulzone*, "Storia dell'arte", [150], 2018, 2, pp. 69-77.

Saggi in atti di convegni, cataloghi di mostre o opere miscellanee

BENEDETTI 2001

S. Benedetti, *La Tavola di Cebete Thebano*, «dialogo ridotto di greco in volgare» da Francesco Angelo Coccio, in *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, Atti delle giornate di studi, Anversa 21-22 febbraio 1997, a cura di W. Geerts, A. Paternoster e F. Pignatti, Roma 2001, pp. 79-97.

BELTRAMINI 2013

G. Beltrami, *Pietro Bembo e l'architettura*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo del Monte di Pietà 2 febbraio - 19 maggio 2013, a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto e A. Tura, Venezia 2013, pp. 12-31.

MONBEIG GOGUEL 2004

C. Monbeig Goguel, *Attualità della ricerca su Francesco Salviati, dieci anni dopo la monografia di Luisa Mortari*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma 2004, pp. 203-211.

Voci enciclopediche

STABILE 1974

G. Stabile, *Delminio*, Giulio Camillo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, 1974, pp. 218-230.

Schede di catalogo

WALD 2005

R. WALD, [Orazio Gentileschi, *Andata al Calvario*], in *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 15 ottobre - 6 febbraio 2006, Vienna, Liechtenstein Museum, 5 marzo - 9 luglio 2006, a cura di L. Spezzaferro, Milano 2005, cat. II, 3, p. 184.