

---

# Storia dell'arte

---

[155-156]

Nuova Serie

1/2 | 2021

*Raffaello*  
*500*

DE LUCA EDITORI D'ARTE

Storia dell'arte [155-156]  
Nuova Serie 1/2 | 2021

DE LUCA EDITORI D'ARTE

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

1/2 2021

---

Gennaio - Dicembre

Storia dell'arte. Nuova Serie  
Rivista semestrale  
Classe A (A.N.V.U.R.)  
Iscrizione presso il registro stampa del Tribunale di Roma n. 153/2018 del 19 settembre 2018

**Direttore:** Alessandro Zuccari

**Vicedirettore:** Stefania Macioce

**Comitato scientifico:** Francesca Baldassari, Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Elizabeth Cropper, Gail Feigenbaum, Camilla Fiore, Manuela Gianandrea, Helen Langdon, Annick Lemoine, Loredana Lorizzo, Massimo Moretti, Xavier F. Salomon, Antonella Sbrilli, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Caterina Volpi

**Coordinamento editoriale:** Camilla Fiore, Massimo Moretti

**Redazione:** Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Laura Leuzzi

**Direttore responsabile:** Valerio Eletti

La rivista si avvale di referees anonimi

**Mail redazione:** [storiadellarterivista@gmail.com](mailto:storiadellarterivista@gmail.com)

**Sito web:** [storiadellarterivista.it](http://storiadellarterivista.it)

Coordinamento editoriale: Antonella Sbrilli

Progetto grafico: webmaster: Paolo De Gasperis

Redazione: Patrizia Principi, Ilaria Sanetti, Francesco Spina, Giuseppe Valentini Malavolti

**Edita da:** DE LUCA EDITORI D'ARTE S.r.l.

Via Giovanni Andreoli, 1 - 00195 Roma - Tel. e Fax: +39 06 32.650.712

[www.delucaeditori.com](http://www.delucaeditori.com)

**Abbonamenti:** De Luca Editori d'Arte

Abbonamento 2021: (spese postali incluse)

Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 170,00; Paesi Extraeuropei € 200,00

Fascicolo in corso € 68,00 (più spese postali per Europa, Bacino Mediterraneo e Paesi Extraeuropei)

L'abbonamento comprende i due fascicoli dell'anno. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo. Gli arretrati fino al 2018 avranno un prezzo maggiorato di € 25,00 più spese di spedizione.

Per la sottoscrizione degli abbonamenti è possibile pagare con bonifico bancario a:

De Luca Editori d'Arte s.r.l.

IBAN IT86L0200805075000400835718

Una volta effettuato il pagamento si richiede l'invio per mail a [libreria@delucaeditori.com](mailto:libreria@delucaeditori.com) della ricevuta e di tutti i dati relativi sia alla fatturazione che alla spedizione

È possibile sottoscrivere l'abbonamento con carta di credito anche direttamente dal sito web: [www.delucaeditori.com](http://www.delucaeditori.com) nella sezione relativa alla rivista

**Stampa:** Tipografia Monti  
[dicembre 2021]

ISSN 0392-4513

ISBN 978-88-6557-505-5

# Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Alessandro Zuccari

## INDICE

Alessandro Zuccari	<i>Editoriale</i>	9
Irene Baldriga	<i>L'altro Rinascimento: Raffaello e i pittori del Nord</i>	13
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò	<i>Disegni come trasmissione di modelli: la divisione tra gli allievi</i>	37
Marco Simone Bolzoni	<i>Federico Zuccari e Raffaello, «frà gli eccellenti eccellente»</i>	49
Massimo Moretti	<i>L'altare Graziani da Raffaello a Palma il Giovane. Una copia della «Madonna» Canossa e una «sentenza» sfavorevole a Giovanni De' Vecchi</i>	61
Patrizia Cavazzini	<i>The Madonna of the Veil and other Copies after Raphael in Seicento Roman Dwellings: Visibility, Faith and Vasari's Lives</i>	89
C. Falcucci, S. Ginzburg, V. Rotili, S. Ventra, P. Violini	<i>Un «puttino a fresco cavato di Roma di mano di Raffaele Urbino». Novità sul frammento dell'Accademia di San Luca</i>	109
Claudia Bolgia	<i>Roma-Londra andata e ritorno: i Cosmati a Westminster in contesto</i>	123
Stefania Castellana	<i>Johannes Hispanus: ancora una Madonna con il Bambino</i>	141
Giorgio Bonsanti	<i>La Lucrezia del Bramantino</i>	153

Francesco De Carolis, Michela Giuntoli	<i>Pietro Antonio Ferro fra Roma e Napoli: formazione teorica e pratica pittorica</i>	171
Stefania Macioce	<i>Un inedito San Sebastiano di Giovanni Baglione</i>	187
Sabina de Cavi	<i>Drawing and artistic collaboration in S. Maria in Trivio, Rome. Notes on Giacomo Amato, Antonio Gherardi, Ercole Ferrata and Bartolomeo Merelli</i>	199
Patrizia Principi	<i>«Luigi Garzi inventor»: stampe d'invenzione e di traduzione dall'Istituto Centrale per la Grafica</i>	219
Arabella Cifani, Franco Monetti	<i>Novità per Ottaviano Monfort e Francesco Gerolamo Foresti. Nuovi studi e nuove scoperte sulla natura morta in Piemonte tra Seicento e Settecento</i>	239
Valter Curzi	<i>Sul pittore dotto nella Roma del Settecento: Pompeo Batoni e Domenico Corvi</i>	259
Mariella Nuzzo	<i>Restauro del Novecento nella cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria: lo studio berniniano della luce e il ruolo di Antonio Muñoz</i>	275
Niccolò D'Agati	<i>Ragazza alla finestra e Nuove sacerdotesse: due diversi dipinti futuristi di Carlo Carrà</i>	291
RECENSIONI		
Ettore Giovanati	<i>Giulio Zavatta, Raffaello. La Madonna Diotallevi. La vicenda storico-critica, NFC, Rimini 2019</i>	311

Francesco Spina	<i>Raffaello. La Madonna di Loreto. Storia avventurosa e successo di un'opera</i> , a cura di F. Biferali e V. Punzi, catalogo della mostra (Museo Pontificio Santa Casa di Loreto, 15 luglio - 17 ottobre 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021	312
Antonella Attanasio	Marcello Fagiolo, <i>Raffaello invisibile. Lo Spazio, l'Arco di trionfo, la Cupola</i> , De Luca Editori d'Arte, Roma 2020	313
Massimo Moretti	<i>Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo</i> , a cura di Anna Cerboni Baiardi, Nello Forti Grazzini, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 21 maggio - 12 settembre 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021	315
Ilaria Sanetti	<i>Raffaello Giovane a Città di Castello e il suo sguardo</i> , a cura di Marica Mercalli e Laura Teza, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021	316
Francesco Spina	Giuseppe Capriotti, <i>Il tempo delle fenici e degli unicorni. Giulia Farnese e il ciclo decorativo del castello di Carbognano</i> , Ancona, Affinità elettive, 2020	318
Peter Lukehart	Patrizia Cavazzini, <i>Porta Virtutis: Il processo a Federico Zuccari</i> , con la collaborazione di Yara Cancilla. <i>Artisti in Tribunale</i> , vol. I, De Luca Editori d'Arte, Roma 2020	320
Patrizia Principi	Federica Veratelli, <i>Jan van Beyghem. Un caravaggesco tra le Fiandre, Roma e l'Emilia</i> , con la collaborazione di Enrico Ghetti, Collana "Heritage", 2, NFC, Rimini 2020	323
Federica Giacomini	<i>Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda</i> , a cura di Andrea Bacchi e Giovanna Capitelli, atti della giornata di studio <i>Mercanti, collezionisti e conoscitori nella Roma sabauda (1870-1915)</i> , Bologna, Fondazione Zeri, 15 novembre 2017, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2020	325

# Storia dell'arte





**Giulio Zavatta, Raffaello. La Madonna Diotallevi. La vicenda storico-critica, NFC, Rimini 2019, pp. 136**

Il volume *Raffaello. La Madonna Diotallevi. La vicenda storico-critica* è il risultato di una ricerca portata avanti da Giulio Zavatta, concepita a partire dal riconoscimento dell'ultimo proprietario della Madonna di Berlino di Raffaello: il riminese Audiface Diotallevi. L'importante rivelazione riguardo alla provenienza ottocentesca del dipinto ha consentito all'autore di indagare le vicende biografiche e dinastiche del collezionista, ricostruendo il vivace contesto storico della Rimini dell'Ottocento. Una città che poteva contare, come emerge dagli inventari testamentari, sia di amanti d'arte di rilievo, le cui raccolte erano di antica fondazione, sia di molti collezionisti privati che le avevano formate durante il periodo napoleonico all'inizio del secolo. Gli inventari – tutti inediti – hanno consentito di ricostruire il quadro del collezionismo a Rimini nel XIX secolo: Collezioni Beltramelli, Giangi, Carlini, Pani, Rosa, Soardi, Bizzocchi, Tondani-Ganganelli, Antimi. La figura di Audiface e la sua collezione incarna più di tutto lo spirito di una Rimini che si confronta con i grandi mercati d'arte europei. Il profilo ricavato dalle fonti e dai documenti coevi testimonia il prestigio cittadino e internazionale che egli assunse nell'arco della sua vita, culminante nella carica di Gonfaloniere e poco dopo di console di Francia. È proprio questa rete di rapporti consolidati con l'Europa che ha permesso a Giulio Zavatta di riscoprire in gran parte l'originaria quadreria Diotallevi, sebbene gli inventari post mortem siano anda-

ti perduti durante un incendio. Le carte d'archivio, assieme alle notizie contenute nelle testimonianze dell'epoca, hanno reso noto che Audiface Diotallevi possedeva già una sua raccolta personale nella quale solo in un secondo momento confluì quella paterna. Questa ricerca inedita e approfondita sui legami del Riminese con il mercato continentale ha permesso, inoltre, di individuare all'interno della sua collezione dipinti dal calibro della *Natività* di Bernardino Luini (ora a Berlino, Gemäldegalerie) e del *Ritratto di giovane* di Boltraffio (ora al Museo Puskin, Mosca), al tempo attribuiti a Leonardo. In totale sono quarantuno le opere indicate da varie fonti che potevano essere annoverate all'interno della quadreria di Audiface Diotallevi, dimostrando il grande valore di una collezione che andava ben oltre l'interesse locale. A questo proposito, la prima notizia sulla *Madonna Diotallevi* di Raffaello si deve a Gustav Friederich Waagen (1794-1868), il quale nei rapporti inediti degli acquisti effettuati tra il 1842 e il 1843, cita l'opera nella raccolta d'arte del Marchese «Diotalevi zu Rimini» proponendone l'attribuzione a Raffaello. A perfetta conclusione del volume, nel momento di congiunzione tra la storia collezionistica e quella critica, Giulio Zavatta ripercorre tutte le tappe degli studi che hanno visto coinvolto il dipinto berlinese, il quale fino a Roberto Longhi era considerato un'opera cruciale nello sviluppo artistico del maestro urbinato.

Ettore Giovanati



**Raffaello. La Madonna di Loreto. Storia avventurosa e successo di un'opera, a cura di F. Biferali e V. Punzi, catalogo della mostra (Museo Pontificio Santa Casa di Loreto, 15 luglio - 17 ottobre 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021**

La mostra, curata da Fabrizio Biferali e Vito Punzi, *Raffaello. La Madonna di Loreto. Storia avventurosa e successo di un'opera*, tenutasi dal 15 luglio al 17 ottobre di quest'anno nel Museo Pontificio Santa Casa di Loreto, si inserisce tra le importanti iniziative promosse in occasione delle celebrazioni per il quinto centenario della morte del Sanzio e come molte di queste, ha sofferto, suo malgrado, le incertezze dovute alla crisi sanitaria del 2020, pur non mancando di giungere felicemente in porto.

Il catalogo, curato dai due studiosi, ospita interventi di Tom Henry, dello stesso Biferali e di Massimo Rospocher, in grado di offrire, in un insieme coerente, i lineamenti storico-critici di una delle opere più discusse di Raffaello, la *Madonna del velo* o *Madonna di Loreto*, identificata con accordo quasi unanime degli studiosi nella versione conservata al Musée Condé di Chantilly.

Com'è noto il dipinto ha goduto di una vasta fortuna testimoniata dalle numerose versioni del tema iconografico elaborato a partire dall'immagine classica del velo, prefigurazione del sudario di Cristo.

La fama dell'invenzione raffaellesca era a sua volta motivata anche dal dialogo istituito tra l'icona mariana e l'effigie del pontefice Giulio II, anch'essa dipinta dall'urbinate, esposte al pubblico in S. Maria del Popolo in occasione delle solennità religiose. Al legame con la Santa Casa, dove se ne venerava una celebre replica, è invece dovuto il doppio nome di *Madonna del Velo* o *di Loreto* con il quale l'opera è conosciuta e che è stato a sua volta ragione di non pochi fraintendimenti nel susseguirsi di travagliate vicende collezionistiche.

Proprio la questione delle copie è affrontata da Tom Henry con attenzione filologica nel suo saggio in catalogo. Lo studioso, profondo cono-

scitore della civiltà del Rinascimento italiano, smonta l'immagine post-romanica del genio creatore, per restituire il pittore alle categorie del suo tempo. Il Sanzio ha certamente messo a frutto la fortuna delle sue invenzioni, inserendole nei meccanismi di un ben rodato lavoro di bottega, in cui i disegni fungevano da matrici impiegate per la realizzazione di modelli anche eterogenei, in grado, ad ogni modo, di scansare le critiche sofferte dalle immagini peruginesche a causa della loro serialità.

Ne consegue una maggior consapevolezza critica del concetto di copia e del valore dell'opera d'arte intesa come espressione del talento creativo, permettendoci di indentificare, tra le molte riproduzioni del supposto originale, quelle che testimoniano, per la loro qualità, una supervisione diretta del maestro sul lavoro degli allievi. Fabrizio Biferali, nel suo denso saggio, dopo una ricca disamina delle caratteristiche stilistiche e dei modelli iconografici derivati dalla *Madonna del Velo*, si concentra proprio sulle tormentate vicende legate alla sua copia certo più famosa, quella di Loreto dalla quale deriva il secondo nome.

Lo studioso ricostruisce con cura un'intricata storia critica, fatta di false piste e ricerche più o meno prudenti, individuate allo scopo di rintracciare il dipinto un tempo custodito nel santuario marchigiano e scomparso alla fine dell'Ottocento. Procedendo con ordine cronologico e partendo dai dati noti, Biferali offre interessanti spunti documentari inediti, frutto di ricerche d'archivio.

Giunta alla Santa Casa nel 1717, a seguito di un lascito del collezionista romano Girolamo Lotteri, l'icona mariana sarebbe stata protetta con uno sportello ligneo dotato di un'iscrizione, fatta porre da papa Clemente XI, che ne testimoniava la provenienza. Il ritrovamento, presso l'Archivio Apostolico Vaticano, di un bel disegno a sanguigna che raffigura proprio la custodia del dipinto, rintracciato e pubblicato da Biferali a corredo del suo saggio, permette ora di restituire almeno l'idea di come l'icona doveva offrirsi alla venerazione pubblica.

Lo studioso si muove con disinvoltura tra una congerie di dati documentari e storici non di rado contraddittori, fino a giungere al susseguirsi di alterne vicende che portarono, durante i giorni dell'assedio delle armate napoleoniche a Loreto, nel 1797, al trasferimento del dipinto a Roma nel tentativo di sottrarlo alle requisizioni. Qui sarebbe stato custodito nella dimora del duca Braschi Onesti, nipote del pontefice Pio VI, nell'illusione di salvaguardarlo dall'inevitabile esproprio che sarebbe giunto, in effetti, nel 1797. Prima del viaggio verso la capitale francese, però, l'opera dovette passare nella fortezza di Castel S. Angelo, dove sarebbe stata sostituita con una delle numerose copie in circolazione. A Parigi, infatti, il direttore del Musée Napoléon, l'incisore Dominique-Vivant Denon, scrivendo all'Imperatore, esprimeva la propria sorpresa per la mediocre qualità del dipinto, motivandone il successivo trasferimento verso la periferica cittadina di Morangis, dove sembrerebbe disperso già intorno al 1892.

Con il saggio di Massimo Rospocher, infine, si inquadra la storia del dipinto all'interno del contesto storico e religioso del pontificato di Giulio II della Rovere, la cui figura pubblica è oggetto di un'accurata disamina volta a rilevarne la caratura di uomo di governo e difensore della *Libertas Ecclesiae* nel delicato frangente delle Guerre d'Italia. La pubblicazione di un disegno di Amico Aspertini, conservato al British Museum, offre quasi il sugello visivo e iconografico del quadro politico in cui il Della Rovere si trovò ad agire, tanto più significativo in quanto si tratta, con ogni probabilità, di un bozzetto preparatorio per un'opera di destinazione pubblica utile alla propaganda antipontificia bolognese, forse da tradursi in incisione per poi essere data alle stampe.

Francesco Spina

**Marcello Fagiolo, Raffaello invisibile. Lo Spazio, l'Arco di trionfo, la Cupola, De Luca Editori d'Arte, Roma 2020, pp. 95, ill b/n e tavole a colori**

Pubblicato in occasione del cinquecentenario dalla scomparsa di Raffaello, il volume di Marcello Fagiolo affronta da una interessante prospettiva alcuni aspetti della vicenda artistica che hanno contribuito a fare di Raffaello l'artista universale per eccellenza, postulando che nella sua pittura non vi siano solo spazi architettonici rappresentati ma anche alcuni elementi "invisibili" il cui pregnante e complesso significato diventa l'oggetto specifico della sua analisi, in una linea di continuità con studi recenti di Christoph Frommel (2017). Il primo capitolo muove dalla ricostruzione dell'evoluzione della spazialità nell'opera pittorica dell'artista, dagli esordi presso Perugino fino alle *Stanze*, assumendo che in queste ultime due «forme assolute», quali la Cupola e l'Arco Trionfale, siano presenti pur non essendo visibili. Si tratta di «spazialità segrete», citazioni che vanno colte per portare alla luce i significati di ordine filosofico religioso politico cui rinviano affreschi nei quali il tempo dei pontificati Della Rovere e Medici è quello erede della grandezza antica, il tempo nel quale si celebrano congiuntamente la sapienza antica e la rivelazione cristiana, la storia della cristianità e l'ideologia della potenza papale nella sua attualità.

Nell'opera di Raffaello architettura e pittura si compenetrano a diversi livelli ma Fagiolo sottolinea soprattutto come, nel quadro della produzione pittorica dell'artista, diventi rilevante l'*architectura picta*, talmente densa di significati da determinare una sorta di predominio dell'architettura. Con particolare acume Fagiolo rileva che quando, invece di una casa, Raffaello sceglie di collocare un'*Annunciazione* in uno spazio basilicale (la predella della *Pala Oddi*), la basilica non è più solo uno spazio architettonico ma è anche quello ideale della *Domus Dei* alla quale è associata la figura della Madonna e i suoi attributi. Viceversa negli edifici raffaelleschi la pittura svolge spesso la funzione di 'alleggerire' le strutture architettoniche, come nel

pergolato dipinto nella *Loggia di Psiche* della Farnesina o nello sfondo del cielo nella cupola della *Cappella Chigi* in S. Maria del Popolo.

Il capitolo centrale del volume è dedicato allo studio della spazialità “segreta” riferita ai temi della Cupola e dell’Arco Trionfale nella *Scuola di Atene* e nella *Disputa del Sacramento*. La cupola aperta della *Scuola di Atene* rimanda certamente a quella in costruzione in S. Pietro ma il significato nascosto della cupola non ancora completata è la rappresentazione del punto d’arrivo del pensiero umano, dunque una cupola che è insieme presente e assente. Nella *Disputa del Sacramento* il blocco posto all’estrema destra dell’affresco, da sempre interpretato come un generico elemento costitutivo della basilica bramantesca, per Fagiolo rappresenta piuttosto la base di un arco trionfale che collegherebbe idealmente la chiesa militante alla chiesa trionfante, mentre nell’area dorata dell’empireo che racchiude in alto l’affresco Marcello Fagiolo – confutando in questo caso l’interpretazione di Frommel di un catino absidale celebrante la Chiesa Trionfante – vi scorge ancora una volta la Cupola, i cui costoloni sarebbero scanditi dagli angeli discendenti, un’interpretazione che apre ad una serie di complesse ipotesi di lettura cosmologica. L’ultimo capitolo del volume è dedicato a ripercorrere le forme della spazialità che l’autore rintraccia negli eredi di Raffaello, tralasciando il tema più generale della pervasività dell’influenza dell’artista in Europa nelle arti maggiori e soprattutto nelle cosiddette minori per concentrarsi su alcuni allievi diretti, quali Polidoro da Caravaggio e il tema delle facciate dipinte all’antica. In queste facciate Fagiolo vi legge una continuità con il progetto raffaellesco di riprodurre i monumenti e la *forma urbis* della Roma antica attraverso artifici pittorici che consentono la progressiva dissoluzione delle facciate come semplici murature. Il chiaroscuro monocromatico, il più adatto a riprodurre la scultura antica, crea così finte architetture, nicchie o esedre, entro le quali collocare figure atte a celebrare l’immagine di una *virtus* ideale romana.

In Giulio Romano e nella sua *Sala dei Giganti* del Palazzo Te di Mantova Fagiolo ritrova «la

grande capacità raffaellesca di organizzare gli spazi concatenati delle Stanze vaticane che però «trova nella sala dei Giganti un’accelerazione enormemente dilatata». Nell’arazzo con la storia di *San Paolo in carcere* Raffaello aveva raffigurato un terremoto generato da un gigante che dalle viscere della terra infrange la crosta terrestre e forse l’invenzione era stata proprio dello stesso Giulio Romano; fatta questa osservazione l’autore, giunto ormai alle ultime pagine del volume, “abbandona” Raffaello per rivolgere lo sguardo ad altri artisti affascinati dal tema della disarticolazione degli elementi e del conseguente caos, rappresentati da Giulio come esito della caduta dei giganti. Il primo è Leonardo, del quale sottolinea l’affinità con questi affreschi, già colta da Gombrich, dello stupefacente disegno dei *Diluvi* di Windsor. Ritrova le rovine della *Caduta* anche nella *Grotta dei Pini* a Fontainebleau creata da Primaticcio e Vignola, e ancora nella *Grande Grotta* di Boboli.

Tra i capitoli del volume si inseriscono due studi di Fabio Colonnese che ricostruiscono prospettivamente gli elementi architettonici “invisibili” precedentemente descritti. Nel primo, *Da perugino a Raffaello, tra architectura picta e prospettiva*, attraverso diversi esempi l’autore ricostruisce in pianta sia gli edifici progettati che le architetture dipinte per dimostrare come l’*architectura picta* di Raffaello muova dalla prospettiva centrale di Perugino ma nel tempo acquisisca maggiore concretezza e soprattutto capacità di resa chiaroscurale e cromatica così da trasformare la prospettiva centrale in «una spazialità fluida e policentrica». Il secondo intermezzo di Colonnese restituisce invece, attraverso una complessa ricostruzione grafica, l’ambiente pittorico della *Disputa del Sacramento* del quale formula varie possibili ipotesi prospettive che però vengono puntualmente smentite dall’autore alla prova dei fatti a conferma del principio secondo il quale Raffaello organizza lo spazio pittorico «affidando soprattutto ai corpi il compito di accogliere e accompagnare lo sguardo dell’osservatore ai vari livelli e profondità».

Antonella Attanasio

***Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo, a cura di Anna Cerboni Baiardi, Nello Forti Grazzini, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 21 maggio - 12 settembre 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 304***

L'esposizione degli arazzi raffaelleschi a Palazzo Ducale di Urbino, da maggio a settembre del 2021, in un momento di tregua della pandemia, è legato a doppio filo con la rinnovata ostensione in Cappella Sistina, nel febbraio del 2020, dei dieci arazzi vaticani progettati da Raffaello con le storie dei santi Pietro, Paolo e Stefano tratte dagli Atti degli Apostoli e dai Vangeli.

Se quest'ultima iniziativa ristabiliva nello spazio storico della "Cappella Magna" di Sisto IV, per un tempo breve, l'unità delle concordanze stilistiche oltre che scritturali tra le scene dei principali episodi dell'Antico e del Nuovo testamento rappresentate in diversi momenti dai più grandi maestri del Rinascimento italiano, la mostra di Urbino ha avuto il merito di creare un moderno e inedito percorso dialogico ricco di rimandi e confronti con l'immaginario raffaellesco e post raffaellesco in un ambiente – la Sala del Trono di Palazzo Ducale dei Montefeltro-Della Rovere – rivelatosi uno scrigno maestoso e di grande suggestione, capace di contenere opere di eccezionale formato allestite in questo caso con gusto e intelligenza dai curatori Anna Cerboni Baiardi, già autrice di numerosi studi sulla fortuna delle invenzioni dell'Urbinate nonché animatrice di iniziative significative come il recente convegno dedicato a Marcantonio Raimondi (2019), e il compianto Nello Forti Grazzini, tra i massimi esperti di arazzi di tutti i tempi. L'iniziativa è stata resa possibile da una proficua collaborazione con la Galleria Nazionale delle Marche, sotto la direzione di Luigi Gallo, in sinergia con il Mobilier National di Parigi e i Musei Vaticani.

In una prospettiva europea, l'esposizione ha proposto una nuova lettura dell'influsso del Sanzio attraverso l'arte tessile che soprattutto nel Seicento, ha saputo propagandare le invenzioni del maestro – con attenzione speciale alle stanze vaticane – giovandosi delle grandi dimensioni e

della policromia, superando cioè due limiti oggettivi del medium a stampa.

Protagonisti della grande mostra sono stati i capolavori tessili della Manifattura reale dei Gobelins (di cui trattano in catalogo i saggi di Pascal-François Bertrand e Morgane Lucquet Laforge), fondata da Colbert nel 1667 su impulso di Luigi XIV. Come ricorda il direttore del Mobilier National di Parigi, Hervé Lemoine, nella sua presentazione, vi è un legame molto forte che unisce Raffaello e la Francia, una nazione dove la dolce rivoluzione dell'Urbinate, penetrata precocemente nel primo quarto del XVI secolo grazie ai donativi ricevuti da Francesco I (committente nel 1533 anche di repliche degli Atti degli Apostoli tessuti per la Sistina di cui si occupano i saggi di Guy Delmarcel e Luisa Capodiecì) venne assorbita e rielaborata soprattutto nel Seicento – il secolo che segna la nascita del Classicismo francese come ha ricordato anche Édouard Pommier (1997, 2004) – per l'opera promotrice dei grandi talenti della pittura francese: dal pionieristico Jean Boucher, che firma a Roma i suoi primi disegni *d'après* Raffaello nel 1596-1600, a Nicolas Poussin, a Charles Le Brun, ai Mignard, fino alla fondazione nel 1648 dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di cui si avvantaggiarono poi Jean-Baptiste Greuze fino a Jacques-Louis David e Jean-Dominique Ingres.

Il catalogo presenta un'ampia selezione di arazzi tratti da invenzioni raffaellesche, spesso confinati nei depositi museali e difficilmente visibili, opere realizzate con abbondanza di fili d'oro e d'argento dalle manifatture francesi, in particolare Gobelins e Beauvais: alcuni di questi esemplari (straordinaria la serie tratta dai cinquecenteschi *Trionfi degli Dei* esaminata da Jean Vittet) sono stati esposti per la prima volta a Urbino, in un ideale tragitto di andata e ritorno dal forte significato simbolico nell'occasione del quinto centenario della morte del "divin pittore".

L'eccezionalità dell'evento è stata rimarcata dalla presenza dell'arazzo con l'*Adorazione dei pastori* realizzata dalle manifatture di Peter van Aelst, con invenzione attribuita a Raffaello o Giovan Francesco Penni (la scheda in catalogo è di Alessandra Rodolfo autrice anche di uno dei



saggi introduttivi). L'opera ha per la prima volta varcato le soglie del Sacro Palazzo in rappresentanza della serie cosiddetta della Scuola Nuova di Raffaello incentrata sulla Vita di Cristo e realizzata a Bruxelles tra il 1524 e il 1531: un'ordinazione che documenta la volontà dei papi, anche dopo il 1520, di affidarsi al magistero del pittore e della sua scuola per un nuovo immaginario della *Historia Salutis*.

Il catalogo raccoglie pregevoli contributi dei due curatori che hanno saputo coordinare magistralmente i saggi di studiosi e specialisti tra i quali vogliamo ricordare anche quelli di Lucia Meoni (*Le commissioni mediche di arazzi nel XV secolo. La tradizione familiare nelle serie vaticane*) e Ana Debenedetti (*I cartoni raffaelleschi per gli arazzi della Sistina e la loro eredità in Gran Bretagna*). Impossibile soffermarsi su ognuno dei contributi pubblicati da Silvana editoriale nella consueta elegante veste grafica.

Un accenno soltanto all'intervento introduttivo di Anna Cerboni Baiardi che offre al lettore un panorama vasto sulla fortuna dei modelli raffaelleschi e sulla loro diversificata modalità di diffusione. Non solo disegni e stampe dunque, ma arazzi che replicano arazzi o che traducono, in una realtà a volte aumentata a volte ridotta, i grandi affreschi così come i dipinti da cavalletto. E nella trasposizione non tutto rimase al suo posto, come spesso avviene nelle copie. Così nella serie dei soggetti mitologici, sotto la direzione del nuovo sovrintendente dei Bâtiments du roi Louvois, nel *Giudizio di Paride* realizzato tra il 1691-1703 dall'atelier di Jean Lefebvre su cartone di Michel Corneille il giovane, i nudi sensuali di Raffaello, su richiesta del re Luigi XIV e della moglie morganatica Madame de Maintenon, subirono un pudico pannello (anche sulle braghe, sebbene con qualche ritardo, i re di Francia imitavano i papi).

Come sottolinea la curatrice, la mostra ha permesso di "riportare a casa" (in senso appunto figurato) «l'opera matura del pittore; di proporlo nelle sale del palazzo nel quale fin da giovinetto il padre Giovanni Santi lo aveva condotto a respirare l'aria di Federico di Montefeltro; insomma, di trasferire Roma a Urbino passando per Pa-

rigi, parafrasando una felice espressione di Pascal François Bertrand».

E se la mostra, per le riduzioni seguite all'emergenza pandemica, non ha potuto ospitare tutte le opere di cui inizialmente erano stati concessi i prestiti, il catalogo risarcisce questa mancanza (che nel percorso espositivo tuttavia non si avvertiva) avendo raccolto tutti i materiali della solida e originale ricerca promossa dai curatori sulla quale è stata costruita ad arte l'intera riuscitissima iniziativa urbinata.

Massimo Moretti

**Raffaello Giovane a Città di Castello e il suo sguardo, a cura di Marica Mercalli e Laura Teza, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 255**

Tra numerosi contributi che nel biennio 2020-2021 hanno arricchito il panorama degli studi su Raffaello, la mostra *Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo* celebra gli esordi dell'artista nella città tifernate. Catalogo e mostra (Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Canoniera, Pinacoteca comunale 30 ottobre 2021 - 9 gennaio 2021) sono a cura di Marica Mercatelli e Laura Teza. Il volume che accompagna l'evento espositivo raccoglie diciassette saggi e trenta schede di catalogo, oltre alla bibliografia generale a cura di Francesca Mavilla, autrice anche del primo contributo. Si ricostruiscono con puntualità le vicende della chiesa di S. Agostino con le sue alterne fortune, tra eventi sismici e dispersioni, il corpus originario delle opere ivi conservate, la storia delle sue committenze. Si dà conto, inoltre, della temperie culturale e artistica trovata da Raffaello a Città di Castello, segnata in particolare dalla presenza di Luca Signorelli che nella città umbra lasciò vari suoi capolavori tra i quali l'*Adorazione dei Pastori*, oggi alla National Gallery, l'*Adorazione dei Magi* del Louvre e il *Martirio di S. Sebastiano*, unica tra le opere del cortonese a non lasciare Città di Castello a seguito delle soppressioni ottocentesche.

Il saggio di Rudolf Hiller von Gaertringen offre una panoramica sui metodi compositivi di Raffaello illustrati per tipologie di opere, proponendo nuove letture e ipotesi sulla genesi compositiva di tre delle quattro opere conosciute dipinte da Raffaello per Città di Castello: la pala Baronci con l'*Incoronazione di san Nicola da Tolentino*, La *Crocifissione Gavari* per la chiesa di S. Domenico e lo *Sposalizio della Vergine* per S. Francesco oggi a Brera.

Segue il contributo di Sylvia Ferino-Pagden che, partendo dall'analisi del disegno preparatorio per l'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* e attraverso una serie di confronti, propone una riflessione sul ruolo della lezione peruginesca nei disegni di Raffaello, già ampiamente interiorizzata in questa fase giovanile dell'artista e che evolverà nel linguaggio più maturo e armonioso delle opere romane.

Laura Teza è presente nel catalogo con due importanti scritti dedicati il primo alla *Madonna dei Decemviri* di Perugino, alla ricostruzione del quadro storico intorno alle prime committenze di Raffaello a Città di Castello, e alla datazione del *Gonfalone della Trinità*, il secondo all'*Incoronazione di san Nicola da Tolentino* e al rapporto con "gli amici di Urbino", Evangelista da Pian di Meleto e Girolamo Genga che l'autrice, soprattutto per quest'ultimo, immagina più precoce di quanto finora immaginato.

Il saggio di Matteo Procaccini è una disamina dell'attività giovanile dell'urbinate in rapporto con la pittura di Giovanni Santi e Perugino che sta alla base del linguaggio figurativo del primo Raffaello.

Filippo Camerota e Francesco Di Teodoro riflettono, invece, sulla percezione degli spazi architettonici dipinti da Raffaello. Oltre a un interessante affondo sul tempietto dipinto nel fondale dello *Sposalizio della Vergine*, lo studio propone una suggestiva ricostruzione della pala dell'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* studiata in base al confronto con opere contemporanee e di Raffaello medesimo e di cui, grazie alla tecnologia digitale, si può apprezzare il colore e l'architettura per come apparivano prima della parziale distruzione causata dal terremoto del 1789.

Nel saggio di Maria Rita Silvestrelli, attraverso l'analisi di documenti e opere, si indaga il sodalizio tra Raffaello e Pinturicchio, partendo dalla notizia della presenza del giovane pittore a Perugia nel 1503. Segue il contributo di Tom Henry, arricchito da un'appendice documentaria sugli eventi che portarono nel 1808 all'uscita della *Crocifissione Galvari* da Città di Castello prima e dall'Italia poi. Ancora sulla *Crocifissione Monde*, Sybille Ebert-Schiffer si sofferma sull'acquisto dell'opera da parte di Henriette Hertz e Ludwig Monde con una sensibile lettura delle testimonianze superstiti.

Un altro caso di dispersione che viene rievocato attraverso documenti inediti da Laura Picchio Lechi è quello relativo allo *Sposalizio della Vergine* con l'avvincente storia della sua "donazione" al generale Giuseppe Lechi nel 1789. Alla collocazione dell'opera nell'originario assetto della chiesa di S. Francesco è dedicato il saggio di Donald Cooper, mentre Matteo Ceriana ricostruisce la storia delle cornici e degli allestimenti del dipinto tra il Cinquecento e l'Ottocento. Tre contributi sono dedicati al restauro dello *Stendardo della Santissima Trinità*. Il primo, a firma di Marica Mercalli, introduce alle strategie adottate per il restauro partendo dagli assunti brandiani in merito alla trattazione delle lacune che, numerose, interessano l'aspetto delle due tele. L'autrice impone una riflessione su questo restauro quale esempio e fonte di dibattito sulla reintegrazione delle lacune pittoriche. Tullia Carratù ricostruisce in un rapido ma efficace excursus la storia dello stendardo anche sotto il profilo conservativo e introduce all'audace scelta integrativa atta a migliorare la leggibilità d'insieme del tessuto pittorico. Il contributo di Alessandra Ferlito, Giorgia Pinto e Carla Zacheo parte dagli interventi di restauro del 1952, che lasciarono la tela scura visibile nelle lacune, e muove verso quelli del 1983, che intervennero in modo poco risolutivo sul problema e per di più interessarono solo la tela della *Crocifissione*; approda infine agli interventi del 2006 con in quali si procedette alla pulitura della *Creazione di Eva* ma di nuovo senza risolvere la questione delle lacune brune. Gli interventi messi a punto

in questa occasione, i cui primi esiti sono stati resi pubblici in occasione della mostra, costituiscono un importante progresso per la leggibilità dei due dipinti riducendo notevolmente il peso delle lacune sulla rappresentazione.

L'ultimo contributo di Angela Cerasuolo esamina il restauro dei due frammenti di tavola con il *Padre Eterno* e la *Vergine* appartenuti all'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* e conservati al Museo di Capodimonte a Napoli. Lo studio unisce alla storia del ritrovamento dei frammenti gli esiti delle indagini diagnostiche che hanno messo in luce il rigore esecutivo del giovane Raffaello ma anche la sua capacità di adattare il lavoro alle sollecitazioni date dal contesto.

Delle trenta schede, quella sul *Gonfalone della Santissima Trinità* occupa un posto d'onore con le belle immagini dei dettagli a tutta pagina, come quello con S. Sebastiano scelto come immagine di copertina.

Il catalogo offre numerosi spunti di riflessione sull'attività del "divin pittore" a Città di Castello, lasciando tra le questioni aperte le possibili integrazioni sullo stendardo raffaellesco auspiccate da Tullia Carratù.

Il volume fissa un punto sulla prima attività di Raffaello approfondendo tematiche nodali relative alle sue opere tifernati, rivisitate a tutto tondo e da diverse prospettive. In questo senso si può dire che con la preziosa curatela si è ottenuto un quadro esaustivo sulla presenza di Raffaello nell'alta valle del Tevere, un aspetto che meritava di essere approfondito e celebrato.

Ilaria Sanetti

**Giuseppe Capriotti, *Il tempo delle fenici e degli unicorni. Giulia Farnese e il ciclo decorativo del castello di Carbognano, Affinità elettive, Ancona 2020***

Il volume di Giuseppe Capriotti, dedicato al ciclo decorativo promosso da Giulia Farnese, a partire dal 1505, nella fortezza di Carbognano (Viterbo), si inserisce in un fruttuoso quanto re-

cente filone di studi volti a riscattare la committenza laica femminile del Rinascimento, per lungo tempo sacrificata e celata dalla scarsità di fonti e dalle difficoltà nella ricerca.

Grazie alle peculiarità della sua biografia, ancora prima del fiorire di questi interessi, il caso di Giulia Farnese, ha rappresentato, assieme a pochissimi altri, una delle rare eccezioni. Eppure, anche godendo di maggiori attenzioni e non solo da parte della critica, il mito della concubina del papa Borgia ha prodotto una superfetazione di scritti non sempre facilmente distinguibili tra letteratura e scienze storiche. Il castello di Carbognano, al contrario, pur essendo il luogo prediletto dove Giulia volle vivere gli ultimi anni della sua intensa vita, ha sofferto di un'attenzione relativamente scarsa, a fronte di una complessità di dettagli storici e iconografici, testimoni della ricchezza culturale di quest'ambiente apparentemente periferico.

Il denso saggio di Capriotti giunge a colmare queste lacune chiarendo molti dei problemi rimasti insoluti dagli studi precedenti e soprattutto offrendo un'analisi ordinata di tutti gli elementi, non dimenticando di agevolare il lettore meno esperto grazie a brevi ma puntuali digressioni.

L'indagine si muove con disinvoltura dal dato storico a quello iconografico non mancando di evidenziare le traiettorie di ricerca ancora aperte. Ne risulta un insieme coerente e piacevole che si avvantaggia – dettaglio non secondario – di una scrittura scorrevole e di una narrazione coinvolgente, pur nel rispetto di una chiarezza scientifica e di un andamento sistematico che si fa quasi topografico nella descrizione del sito del castello di Carbognano.

Il primo capitolo percorre con efficacia la parabola umana della protagonista femminile del saggio, quella Giulia Farnese, sposa di Orsino Orsini ma famosa per essere la giovane concubina del papa Alessandro VI Borgia. Ritiratasi dalla vita pubblica intorno al 1505, proprio nella fortezza di Carbognano, Giulia vivrà la sua seconda vita, consolata dall'affetto dell'influente fratello, il cardinale Alessandro Farnese, futuro Paolo III, e accanto al secondo marito, il nobile



napoletano Giovanni Maria Capece Bozzuto. Agevolandosi del regesto documentario, pubblicato a cura di Danilo Romei e Patrizia Rosini nel 2012, Capriotti ci conduce per mano nella vita della Farnese, anno dopo anno, arricchendone la biografia con spunti tratti dalle fonti materiali, desunte grazie all'osservazione diretta di alcuni dei luoghi più emblematici della sua esistenza tra quelli meno percorsi dagli studiosi, come il Palazzo Farnese di Viterbo o la chiesa di S. Maria della Concezione a Carbognano (cfr. Romei, Rosini 2015).

Il medesimo rigore orienta l'analisi che ci introduce nell'intricata questione del ritratto di Giulia, la cui bellezza, eternata dalle testimonianze letterarie, ha infiammato gli studi storico artistici a partire dalla celebre menzione di Vasari sul fantomatico dipinto realizzato da Pintoricchio nell'Appartamento Borgia in Vaticano, dove la concubina del papa sarebbe stata effigiata nientemeno che nelle vesti della Vergine con il Bambino, ai cui piedi era raffigurato in adorazione lo stesso Alessandro VI.

Senza mai cedere alla seduzione del mito che non ha mancato di informare anche la letteratura critica, l'autore ci accompagna nella ricerca delle ultime testimonianze superstiti del dipinto, a partire dalla copia realizzata da Pietro Facchetti per Francesco IV Gonzaga, per arrivare fino ai due lacerti originali recuperati nel 2004 e nel 2017, smontando la validità della menzione vasariana (Nucciarelli 2006; Buranelli 2017).

Con eguale chiarezza, favorendo il confronto con fonti letterarie meno romano-centriche, come il *Carbognano illustrato* di Fioravante Martinelli, Capriotti esamina, inoltre, la questione del supposto ritratto in veste di *Giustizia*, nella tomba di Paolo III in Vaticano, già studiato da Roberto Zapperi (Zapperi 1998). In chiusura, sono esaurientemente percorse le allusioni ad altre raffigurazioni della Farnese, comparse in vari contributi scientifici applicatisi a questa «ricerca ossessiva».

Prima di affacciarsi alla corposa analisi del ciclo di Carbognano, Capriotti ci introduce all'immaginario farnesiano, attraverso un'analisi icono-

grafica dettagliata delle decorazioni del castello di Vasanello, dove Giulia Farnese ha vissuto con il primo marito Orsino Orsini, forse sovrintendendo direttamente alla realizzazione degli ornamenti di almeno una stanza.

L'importanza dell'araldica in questo genere di complessi sistemi iconografici, che a Vasanello si fa espressione delle dinamiche familiari dei Farnese e degli Orsini, oltre che del grande patrocinio assicurato da papa Borgia, anticipa le considerazioni sul ciclo decorativo del castello di Carbognano, alla cui analisi sistematica l'autore dedica gli ultimi tre capitoli.

Proprio grazie ad una corretta interpretazione degli stemmi rappresentati nel salone e nelle stanze della fortezza, lo studioso può datare con certezza le decorazioni dei differenti ambienti, tutte certamente successive al 1505 e in genere riferibili a due campagne promosse intorno al 1509 e dopo il 1519.

Convincenti anche le proposte attributive avanzate a partire da un serrato confronto tra il repertorio lessicale espresso dalle grottesche di Carbognano e quelle diffuse a Roma intorno alla bottega del Pintoricchio, per essere filtrate nella periferia viterbese, dove Antonio del Masaro detto il Pastura se ne fa portavoce. Ed è proprio all'ambito di un artista di Viterbo, quel Giovan Francesco d'Avanzarano meglio noto come il Fantastico, che Capriotti riferisce, attraverso una serie di convincenti confronti, anche i dipinti di Carbognano. È lasciata comunque aperta la questione dell'identificazione dell'autore, per il cui nome si offre l'interessante indizio del monogramma MCS, inscritto in un cartiglio su una delle lunette della cosiddetta Stanza di Giulia.

Gli ultimi due capitoli sono dedicati, infine, alla lettura iconografica del ciclo, partendo proprio dalla suddetta stanza a cui sono destinate le pagine più dense e ricche di riferimenti.

Tutto il saggio funziona come un meccanismo in grado di preparare il lettore alla comprensione di quelle dinamiche profonde sottese all'ideazione dell'impianto iconografico, alle cui spalle Capriotti individua l'ambiente culturale del cardinal Alessandro Farnese.

L'analisi iconografica è condotta con erudizione, sapientemente agganciata al dato storico e supportata da un confronto costante con le fonti letterarie. La severità del metodo permette all'autore di rintracciare le chiavi interpretative che restituiscono dell'insieme una lettura coerente, dove nulla è lasciato al caso. Il sistema delle imprese e degli emblemi si gioca intorno alle figure di due animali simbolici, individuati nell'unicorno e nella fenice, ai quali sono dedicati due brevi approfondimenti, utili anch'essi – assieme ai capitoli iniziali – al ragguaglio del lettore meno esperto.

La lettura di queste simbologie rende evidente la preminenza della figura di Giulia, assieme a quella del fratello Alessandro, inseriti all'interno di dinamiche familiari e dinastiche ben significate proprio dal simbolo dell'unicorno che l'autore riferisce ai Farnese già dal tempo del fondatore Ranuccio.

Il ciclo di Carbognano, così come si evince dagli studi di Capriotti, rappresenta un laboratorio iconografico per le future e più prestigiose committenze della famiglia, come Castel Sant'Angelo e Caprarola. Una ricchezza di riferimenti ed una profondità di rimandi eruditi che denunciano la sapiente regia della committenza, ma che evidenziano, d'altro canto, la difficoltà di corrispondere a simili aspettative da parte di una bottega certo periferica, non esente da approssimazioni e imprecisioni nella conduzione del ciclo decorativo.

Francesco Spina

**Patrizia Cavazzini, *Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari, con la collaborazione di Yara Cancilla. Artisti in Tribunale*, vol. I, De Luca Editori d'Arte, Roma 2020**

Michele Di Sivo and Massimo Moretti have chosen a fascinating subject and an accomplished art historian – as well as archival sleuth – Patrizia Cavazzini, with which to launch the new *collana* (series), *Artisti in Tribunale*. There is much to admire about this first

volume, not least the historical scope of the enterprise. Beginning with the groundbreaking research of the prodigious archivist Antonio Bertolotti in the late nineteenth century, whose precious discoveries in the records of the Roman Tribunale Criminale del Governatore illuminated the ways in which artists were subject to the criminal courts, the editors intend to reinterpret and reimagine early modern litigation for the twenty-first-century scholar. Among the more spectacular of Bertolotti's findings were the libel trial brought against Caravaggio and his cohort of artist-friends who wrote disparaging doggerel about Giovanni Baglione's work and the unsparing documentation of the rape trial initiated by Orazio Gentileschi, father of the aggrieved Artemisia, against Agostino Tassi. If Bertolotti's publications of excerpts of court proceedings have fueled hundreds – if not thousands – of subsequent studies, *Artisti in Tribunale* lays out an equally ambitious program to bring the ensuing 150 years of research and discovery to bear on the intersection of artists with the Eternal City's criminal justice system.

Just so, Patrizia Cavazzini has taken a long view of the trial for “eccessi” brought by Paolo Ghiselli, *scalco*, or intimate, of Pope Gregory XIII (Boncompagni), against the painter Federico Zuccari, as well as his assistants Domenico Cresti (il Passignano), Bartolomeo Carducci, and Giovanni Andrea Svolgi da Casteldurante. The litigation, in nuce, concerned Zuccari's response to the rejection of the Santa Maria del Baraccano altarpiece in Bologna (the *Procession and Vision of St. Gregory the Great*) by creating a large-scale cartoon depicting an allegory, known as the *Porta Virtutis*, which was displayed on the façade of the Università dei Pittori's confraternal church of San Luca (razed in the late 1580s) located on the Esquiline Hill very near the Basilica of Santa Maria Maggiore. Strategically created for the Feast Day of St. Luke in 1581, the drawing (now lost) also represented a satire in which Zuccari had the temerity to depict Ghiselli as Midas (Crass Ignorance), with the ears of an ass, and to implicate his

Bolognese detractors simultaneously as perpetrators of malediction and envy and as artists incapable of achieving true knowledge or virtue. Ghiselli alleged (convincingly) that Zuccari had publicly defamed him in this satirical drawing. In addition, we learn from the documents of the trial that Zuccari provided commentaries for visitors lest anyone miss the point of his allegory. These brazen acts were relayed directly to Gregory XIII, who did not take kindly to the artist's attacks on his favored courtier or on his fellow citizens from Bologna. On account of the pope's direct involvement in the case, Cavazzini rightly contends, the punishment against Zuccari and his assistants was swift and harsh: they were all banished from the papal states. The assistants were further threatened with being sent to the galleys. The circumstances of the trial, the banishment, and the subsequent repatriation of Zuccari form the greatest part of this illuminating study.

Cavazzini, like Detlef Heikamp before her (1950s-1960s), began by reviewing the documents first published in abbreviated form by Bertolotti. Not satisfied with the gaps in the transcription or their state of interpretation, she returned to the Archivio di Stato di Roma to find more complete documentation of the trial (there are still lacunae). Her first essay into the subject resulted in a brilliant early article in the *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* (1989), which arrived at a salient moment in the practice of art history that hewed a line between social history and micro-history. Now returning to the subject after more than thirty years, Cavazzini has brought together for the first time an extended interpretive essay along with rich catalogue entries on each of the extant drawings, prints, and the sole painting connected with the *Porta Virtutis*; biographical essays on each of the major protagonists (some by Cavazzini, some by Yara Cancilla); complete transcriptions of the known trial proceedings (along with photographs of the *carte*), compiled by Cancilla; and transcriptions of related correspondence to and from Zuccari, edited by Cavazzini.

It is a rich feast for historians, art historians, and historians of jurisprudence, one that will doubtless inspire the next generation (or two) of scholars seeking to make sense of Zuccari's frequent encounters with the rejection of his work and his fierce mounting of literary and visual self-defense, the consequences of insulting a crony of the pope, and the intricacies of the power dynamics between the papal states and the duchy of Urbino, among many other fascinating details.

It is to Cavazzini's credit that she gives equal weight in her account to the visual and the documentary evidence. Indeed, she informs us that according to the standards of sixteenth-century tribunals both images and words could be found libelous or defamatory. Thus, Zuccari was twice damned. On one hand, the *Porta Virtutis* contained satirical images of specific people known to Roman contemporaries; and, on the other hand, as Passignano and others made clear in individual testimony, their master had made his contempt for the Bolognese critics crystal clear in the personal narrations he provided of the allegory. Cavazzini places important emphasis on Zuccari's drawings for the rejected, and now-lost *Procession and Vision of Gregory the Great* intended for the Barracano in Bologna, the hometown of Pope Gregory XIII and the great reformer Cardinal Gabriele Paelotti. In the process of analyzing the drawings, she enumerates the aspects that the Bolognese clergy and painters found offensive, such as the prominently displayed nude figures of the plague victims, the incongruities of perspective and the size of figures, as well as—in their view—the inversion of the colors (“light where they should be dark, dark where they should be light”). These latter criticisms emerge from statements made by Passignano who recounted them in his deposition before the Tribunale, where it is clear he internalized their significance. Cavazzini also reveals the revisions that Zuccari made to the repainted version that was eventually purchased by the Jesuit college in Bologna and is known through the engravings after it by Aliprando Caprioli and an anonymous printmaker (pace

Tristan Weddigen, who believes that this image represents the Bolognese artists' prescriptions for Zuccari to properly revise his painting). Further, she underscores the inherent differences between Zuccari's composition and that of the Bolognese painter Cesare Aretusi, whose work was eventually placed in the Ghiselli chapel at Santa Maria del Baraccano. The evident differences of perspective, color, and density of figural groupings foreground many elements of the critique of Zuccari's work. Cavazzini does not believe that such formal and iconographic issues were the principal—and certainly not the only—things at stake in this showdown between Zuccari and his Bolognese contemporaries; rather, she contends that there was longstanding animosity directed toward the *forestieri* who were taking commissions away from local artists. Furthermore, the Bolognese painters were jealous of Zuccari's access to papal commissions (such as that for the completion of the Pauline Chapel), even after Gregory XIII was elected pope (“fu dettata esclusivamente da rivalità professionali”, p. 37).

It is worth noting that such comments on the works of other late sixteenth-century painters regularly inform the biographer Carlo Cesare Malvasia's dismissive assessment of the artists (including Vasari and his circle) who imitated *natura naturata* and not *natura naturans* in contradistinction to the example of the Carracci reform of painting (Cfr. Perini 1980, Dempsey 1986, Cropper 1981). That the rejection of Zuccari's altarpiece and the rise of the Carracci Academy both took place in Bologna in the 1580s is, in this reader's opinion, no mere coincidence and deserves further investigation. This is not to dismiss notions of rivalry, but to balance them meaningfully with the technical criticism that passed from the artists in Bologna to the workshops in Rome.

Which leads me to the extremely useful biographical portraits of Passignano, Carducci, and Svolgi, who, because of their complicity in creating the *Porta Virtutis* and despite their forthright testimony, take the fall with Zuccari. (Clearly, there is no such thing as a “plea deal”

in sixteenth-century Rome.) Of these, Passignano went on to a highly successful career first in Venice (1583-1589), then in Florence, where he matriculated in the Accademia del Disegno and garnered grandducal patronage, before returning to Rome in 1602. The trailing damage of his banishment had evidently lifted, as Passignano won one of the prestigious commissions for a *Crucifixion* in St. Peter's, for which he received a knighthood (Cavaliere di Cristo). Equally fascinating is the fact that only Zuccari had powerful enough connections with the Duke of Urbino to obtain a relatively expeditious return to Rome in 1585. Francesco Maria della Rovere was unstinting in his support of Zuccari, but he also took advantage of the painter's presence within the duchy to commission works for the family chapel in the Santa Casa di Loreto. The passing in close succession of Gregory XIII and Ghiselli in 1585 certainly worked to Zuccari's benefit, as his principal adversaries were then out of the picture. For his part, however, Zuccari had learned a powerful lesson: do not make your public criticisms of adversaries specific, rather keep them generic.

In the last decade there have been a number of significant exhibition catalogues and monographs that have built on the growing body of literature concerning artists' encounters with the courts and tribunals in Rome. Among the more substantive contributions have been the exhibition *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero* at the Archivio di Stato di Rome in 2011 organized by Eugenio Lo Sardo and curated by Orietta Verdi and Michele Di Sivo. Here the archive itself became a forensic tool for historians and art historians alike, with documents and new transcriptions treated as evidentiary material for research on Caravaggio's multiple run-ins with the law. Sarah McPhee's *Bernini's Beloved: A Portrait of Costanza Piccolomini* (2012), by contrast, reconstructs the circumstances of the violence perpetrated by Gianlorenzo Bernini on his mistress Costanza using a wide range of documentary and primary sources from personal correspondence to testamentary directives and from criminal tribunals to biographies and avvisti.



In addition, the recent catalogue from the National Gallery, London's exhibition on Artemisia Gentileschi (2020), organized by Letizia Treves, follows somewhat in the same model, but there are multiple voices represented in the individual essays of the various authors by Sheila Barker, Patrizia Cavazzini, Elizabeth Cropper, and Francesco Solinas, among others. In them we learn about Artemisia's education and literacy; her association with the Accademia del Disegno in Florence; her extensive network of patrons, family, lovers, and friends as glimpsed in portraits, documents, and letters; her artistic and economic successes; and her critical fortune. This rich presentation of the fullness of Artemisia's life and accomplishments also illuminates the passion and the violence revealed in the documentation of Artemisia's rape trial that came at age 17, so early in her life and career. Though not the central focus of the exhibition, an extraordinary video describing the litigation was produced to accompany it (<https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/artemisia/artemisias-rape-trial>).

These recent efforts to show the ways in which artists' lives intersected with existing social, economic, and juridical institutions deepen our understanding of the complexity of their fraught personal experiences and their creative expressions, whether in response to or in spite of such challenges. And, as di Sivo and Moretti intelligently observe in their "presentazione" to *Porta Virtutis*, although mediated by the amanuensis who recorded the testimony, we "hear" the artists speak in the documentation in all of the books cited here. These kinds of studies bring us closer to a balance between micro- and macrohistorical research, using the telling event or crime to illuminate larger social, political, and personal realities. Thus, they offer extremely useful material for future investigation and research both within and across varied disciplines.

In the pleasurable enterprise of reading *Porta Virtutis* from cover to cover, the reader will encounter some important material repeated in

multiple locations: in the prefatory remarks, in Cavazzini's essay, in the biographies, and in the catalogue entries. I do not intend this as a criticism; instead, such repetitions are to be expected in a book that serves at once as a synthetic history of a criminal trial, a biography of the principal actors, and a catalogue of the relevant images. On one hand, the information is quickly retrieved by the casual researcher; on the other hand, a more complete and deliberate reading yields reverberations of truths that gain force in the (re)telling. Thus, a researcher seeking information on any one of a variety of topics will emerge with a good sense of what was at stake for Zuccari, his supporters, and his detractors involved in this fascinating intersection of personal ambition, political alignments, juridical realities, and artistic rivalry.

Peter Lukehart

**Federica Veratelli, *Jan van Beyghem. Un caravaggesco tra le Fiandre, Roma e l'Emilia, con la collaborazione di Enrico Ghetti, Collana "Heritage", 2, NFC, Rimini 2020, pp. 228***

La monografia che Federica Veratelli dedica al pittore fiammingo Jan van Beyghem (1601-1654) si inserisce a pieno titolo nell'ambito delle ricerche volte ad approfondire in maniera sistematica la conoscenza e la produzione dei cosiddetti caravaggeschi nordici operanti in Italia. A questo proposito, il volume ci ricorda, i molti aspetti ancora da indagare in tale ambito per ricostruire la fitta trama di scambi intercorsi tra le Fiandre e lo Stato Pontificio, quest'ultimo presentato da un'altra prospettiva: quella 'periferica'.

Partendo dal celebre ossimoro coniato da Edoardo Grendi in riferimento all'approccio microstorico, l'autrice apre il volume su questo inedito maestro riconoscendone innanzitutto l'importanza in quanto 'eccezionale normale': benché connotato da un livello artistico non eccelso, viene ribadita sin da subito la necessità di ricostruirne la biografia in riferimento al suo

network sociale, per permetterci di osservare più da vicino i meccanismi di carriera di questo, come di altri artisti, i quali spesso, esaurita l'esperienza romana, si spingevano nei territori periferici dello Stato della Chiesa a caccia di commissioni.

Il volume, introdotto da Sabine van Sprang, direttrice dell'Accademia Belgica di Roma, dopo una breve introduzione, si snoda attraverso tre capitoli dedicati rispettivamente alle tre fasi della vita del pittore, conosciuto sin dalle guide del Settecento con il nome di Giovanni Vangembes. Sulla traccia degli studi che dagli anni Novanta del Novecento hanno dato avvio alla riscoperta di questo artista, Federica Veratelli ne ricostruisce la biografia umana e professionale, distinguendosi dai precedenti tentativi per una accurata ricerca documentaria condotta principalmente negli archivi di Malines (Mechelen, in fiammingo) e di Ferrara, la città natale e quella di adozione dell'artista.

Il primo capitolo è dedicato dunque all'infanzia e alla formazione di Jan van Beyghem, svolta inizialmente a Malines presso la bottega del padre Cornelis, maestro tagliatore di diamanti originario di Anversa, e poi come apprendista pittore presso la bottega di Melchior van Avont, nipote del ben più noto incisore e paesaggista Pieter van Avont. La studiosa ci introduce all'arrivo dell'artista a Ferrara, avanzando l'ipotesi che la sua comparsa in città – dove è documentato già possidente e ben piazzato a partire dagli anni Trenta del Seicento – sia avvenuta grazie alla mediazione del potente Guido Bentivoglio, ferrarese e nunzio papale nelle Fiandre tra il 1607 e il 1615, nonché mecenate di musicisti e artisti nordici, come ci ricorda il suo bellissimo ritratto in veste di cardinale realizzato dal grande Antoon van Dyck (Firenze, Palazzo Pitti).

A seguire il volume presenta un saggio, a firma di Enrico Ghetti, dedicato al possibile soggiorno romano compiuto da Van Beyghem in giovane età, ipotesi avanzata sulla base stilistica delle sue opere, da cui emerge con forza un naturalismo che, parafrasando le parole di Giulio Mancini, si può riconoscere in molti di quei francesi e fiamminghi operanti a Roma nel segno di Ca-

ravaggio. Lo studioso, in particolare, evidenzia la grande affinità del Van Beyghem soprattutto con il naturalismo di matrice francese e con gli stilemi di Simon Vouet, sebbene non ne colga a pieno tutte le sfaccettature, e ancor più con quelli di Nicolas Tournier, tanto da ipotizzarne un discepolato diretto.

Nel terzo capitolo Federica Veratelli mette a frutto una ricerca documentaria decennale, grazie alla quale è possibile ricostruire il percorso umano e professionale di questo maestro nordico nella città di Ferrara: una città non tanto da interpretare come un centro periferico, ma come una 'retrovia', dove sin dal dominio estense è riscontrabile una forte presenza oltremontana. Il saggio, basato sull'analisi documentaria, indaga la vita dell'artista fiammingo e ne ricostruisce la controversa personalità, coinvolta anche in procedimenti giudiziari e responsabile dello stupro di Dorotea Savani, sua giovane serva allora poco più che quindicenne.

Oltre ai saggi, il volume presenta altre due sezioni. Il primo catalogo dedicato alle opere dell'artista – con schede di Federica Veratelli, Enrico Ghetti e Alessio Bartolucci – descrive con grande precisione e ricchezza di dettagli le opere attribuite, distinguendole da quelle già attribuite e da quelle perdute o non identificate. Le opere sono proposte secondo un nuovo ordine, grazie all'accurata ricerca documentaria, che ha permesso di recuperare i nomi di alcuni committenti – soprattutto per quello che riguarda il ciclo di San Francesco di Ferrara – e di ambientare le opere nel loro contesto di realizzazione. Infine, colpisce la ricchissima appendice documentaria, a cura di Federica Veratelli, che integra la documentazione in fiammingo a quella ferrarese – tra cui note contabili, atti notarili, testamenti ed inventari – con una rara accuratezza e con una grande attenzione ai registri. Il risultato è un corredo archivistico inedito di grande impatto che fornisce, assieme al catalogo, una lettura lucida e aggiornata di un artista fiammingo 'eccezionale normale' nel contesto artistico europeo di inizio Seicento.

Patrizia Principi

***Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda, a cura di Andrea Bacchi e Giovanna Capitelli, atti della giornata di studio Mercanti, collezionisti e conoscitori nella Roma sabauda (1870-1915), Bologna, Fondazione Zeri, 15 novembre 2017, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2020***

Da qualche mese sono stati pubblicati, nella collana *Nuovi diari di lavoro* della Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna, gli atti di un convegno tenuto nel novembre 2017 presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze e presso la stessa Fondazione Zeri, dedicato al *Mercato dell'arte in Italia intorno al 1900*. In particolare, il volume dal titolo *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, a cura di Andrea Bacchi e Giovanna Capitelli, raccoglie gli interventi della seconda delle due giornate in cui era articolato il convegno, focalizzata sulle variegate figure di mercanti, collezionisti e conoscitori che animano il vivace ambiente del commercio artistico nella capitale del regno, all'indomani della sua riunificazione.

È un argomento che da qualche anno sta attirando sempre più l'attenzione degli studiosi, trattandosi di un terreno di ricerca particolarmente fertile, sia per l'abbondanza di oggetti artistici che vengono messi in circolo in una fase molto vivace del commercio antiquariale, sia perché quest'ultimo si trova al centro di un intreccio in cui si mescolano il dibattito sulla legislazione di tutela, la fondazione di una amministrazione statale delle Belle Arti, la nascita della storia dell'arte come disciplina scientifica, la rapida crescita ed espansione dei musei pubblici a livello internazionale, il tutto sullo sfondo storico di un momento cruciale per il destino del paese quale sono i primi anni dell'Italia Unita.

Anni nei quali la città eterna è oggetto di rapide e improvvise trasformazioni, stravolta dagli sventramenti del suo tessuto urbanistico e dalle innumerevoli demolizioni, che, come ricordano i curatori nella introduzione al volume, immettono di continuo sul mercato una messe inaspettata di oggetti di interesse storico artistico; ad essi si sommano i materiali provenienti dalle de-

manializzazioni di chiese e conventi e dalla dispersione di patrimoni nobiliari in crisi.

Nel libro, tuttavia, il legame tra il mercato antiquariale e le radicali trasformazioni che segnano questo momento della storia della città rimane sullo sfondo – se si esclude il contributo di Stefano Grandesso, dedicato a una delle più dolorose demolizioni di fine Ottocento, quella del Palazzo Torlonia in piazza Venezia – perché i saggi che compongono il volume si addentrano piuttosto negli show-room degli antiquari, nelle loro botteghe, nei magazzini ricolmi di opere per indagare poi il fitto corredo documentario che accompagna la loro attività. Un corredo fatto di cataloghi, a volte lussuosi, di elenchi, diari, annotazioni, disegni e soprattutto di un mare di fotografie, documenti preziosi per ricucire la storia di tanti pezzi noti e di molti altri di cui si sono nel tempo perse le tracce. E testimonianza, allo stesso tempo, di allestimenti d'ambiente e di moderne strategie commerciali.

Il caleidoscopico sguardo gettato dagli autori sul dinamico ambiente degli antiquari e delle case d'asta consente di tratteggiare con nuova profondità le personalità multiformi, dai retroterra più svariati, che alimentano un mercato artistico molto articolato e in continua trasformazione. Non si tratta quasi mai di conoscitori raffinati – ad eccezione degli espertissimi mercanti di disegni e stampe quali Piero Pieri o Pio Luzzietti, rievocati da Simonetti Prosperi Valenti Rodinò in uno dei contributi più incisivi del libro – ma piuttosto di artisti intraprendenti, come nel caso di Attilio Simonetti, o di impresari con molto fiuto, capaci di circondarsi di collaboratori esperti, come Giuseppe Sangiorgi, i quali fondano dal nulla dei piccoli imperi commerciali, in grado non solo di consentire scalate sociali vertiginose, ma anche di cogliere e indirizzare gli orientamenti del gusto a livello internazionale. Accanto a queste personalità maggiori, si muovono *merchant-amateurs* che praticano il commercio di opere d'arte come attività saltuaria, nondimeno sono in grado di venire in possesso di opere importanti, ad esempio quel Girolamo Palumbo che possedeva una sensualissima *Venere dormiente* correggesca capace di entusias-



smare Adolfo Venturi, come ricordato da Roberto Cobianchi. In quest'ultimo saggio compaiono perfino alcuni brevi camei di donne, attive come collezioniste, disposte però anche, all'occasione, a rivendere le proprie opere, quali Nadine Helbig, moglie del famigerato antiquario-archeologo cui si lega la fama più oscura del commercio di antichità nella Roma postunitaria, o Bice Castellani, facoltosa erede della celebre famiglia di orafi, collezionisti e mercanti che tanto avrebbero influito sul gusto delle oreficerie all'antica nella moda del tempo.

L'angolazione prescelta dalla maggior parte dei saggi mette in luce come, ancor più delle "arti maggiori" pittura e scultura, di cui pure trattano Andrea Bacchi e Maria Severa Ruga, ciò che caratterizza il mercato dell'arte romano in questo scorcio di Ottocento e nei primi anni del secolo successivo, siano piuttosto i prodotti delle arti decorative, capaci di incidere in maniera pervasiva sul gusto non solo delle élites, ma anche delle classi borghesi, in Europa come negli Stati Uniti. Veri protagonisti del commercio promosso anche dalle maggiori imprese romane di antiquariato del momento, come la ditta Sangiorgi, sono infatti armi, monete, stoffe, avori, terrecotte, porcellane, maioliche, camini, miniature, bronzetti, vetri, indumenti, oltre naturalmente ai sempre apprezzatissimi mobili. Sono questi oggetti, raccolti a centinaia nei magazzini degli antiquari, ad essere ricercati da una clientela internazionale sempre più ampia, nelle cui dimore contribuiscono alla definizione di un gusto ricco e articolato, destinato a ricostruzioni d'ambiente evocative e avvolgenti, dove la ridondanza degli oggetti e degli stili contribuisce a quell'ecclettismo così caratteristico dell'epoca. Che sia questo il filone più promettente è presto talmente evidente, che i mercanti più intraprendenti e solidi, come Simonetti e Sangiorgi, affiancano all'attività di compravendita di oggetti antichi, una fiorente attività manifatturiera, finalizzata alla produzione di oggetti d'arte e di arredo, per lo più in stile medievale o rinascimentale, nei materiali più diversi, in grado di soddisfare le richieste di clientele di ogni portafoglio. Intercettata la forte crescita, a livello internazionale,

dell'artigianato artistico su scala industriale, questi antiquari iniziano la produzione di vere e proprie copie o di oggetti di invenzione, moltiplicando con grande abilità e raffinatezza ogni tipologia di oggetto, dagli affreschi staccati (i celebri *calcinacci*), alle fontane monumentali, ai preziosi manufatti in avorio, su cui si sofferma Benedetta Chiesi. Originali e copie, come nel caso appunto degli avori, viaggiano spesso sugli stessi canali commerciali; non ancora del tutto screditate dalla severa condanna che colpirà la copia nella cultura novecentesca, queste opere moderne all'antica attraggono spesso i medesimi compratori delle opere originali, senza che l'ombra di un'azione fraudolenta si proietti sulla disinvoltura e anche sulla elevata qualità con cui queste riproduzioni erano realizzate. Il libro, facendo emerge la franchezza con cui tali manufatti venivano commerciati, propone implicitamente una lettura che finisce per risollevare gli antiquari dall'angolo dei "cattivi" in cui li ha spesso relegati la cultura italiana della tutela nel corso del Novecento, erede dell'impostazione protezionistica che proprio nello Stato Pontificio aveva trovato il suo più fertile terreno di coltura.

Sprazzi di una storia sociale del mercato antiquario romano emergono dalle tipologie degli acquirenti e dalle conseguenti destinazioni prese dalle opere. La piazza romana si caratterizza da secoli per la sua direzione estrattiva e il periodo preso in considerazione in questa sede appare particolarmente favorevole, considerata l'incertezza legislativa degli anni postunitari. A fronte del lungo elenco di opere partite per ogni destinazione europea e soprattutto per gli Stati Uniti, dove vanno ad arricchire importanti musei come il Metropolitan o a costituire i nuclei di molte raccolte private divenute in seguito musei, Simonetta Prosperi svela il felice flusso, almeno in parte controcorrente, del mercato dei disegni e delle stampe. Antonio Muñoz, Federico Hermann, Rodolfo Lanciani, tra i principali acquirenti di questo genere di opere, fanno sì che, con acquisti diretti o attraverso il successivo lascito delle proprie collezioni personali, importanti nuclei grafici possano arricchire raccolte pub-

bliche come il Museo di Roma, la Biblioteca Corsiniana, la Biblioteca Sarti, la BiASA o il Gabinetto delle Stampe, bilanciando, seppur in minima parte, le ingenti perdite causate al patrimonio artistico nazionale dalla vitalità di questa stagione del commercio antiquariale.

Proprio nel quadro di questa vitalità, si può trovare una chiave di lettura per comprendere la disinvolta condotta di Adolfo Venturi nei rapporti con alcuni mercanti del tempo, svelata con inedita schiettezza da Elisabetta Sambo nell'ultimo saggio del libro. In un contesto tanto dinamico, doveva apparire veniale concedere qualche expertise di troppo, se poteva servire a foraggiare l'obiettivo più alto della costruzione di una moderna storia dell'arte italiana.

Federica Giacomini

### 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 esponente 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.

ISSN 0392-4513  
€ 136 ISBN 978-88-6557-505-5



9 788865 575055