

Raffaella Morselli, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Marsilio, Venezia 2022, pp. 384 ill.

A chiusura di un biennio (2021-2022) particolarmente favorevole per gli studi sull'arte felsinea, che ha visto tra le altre cose l'uscita di due monografie di pittori, dedicate ai negletti Lorenzo Sabatini¹ e Prospero Fontana², e di nuovi affondi critici su Guercino³, sulla Collezione Hercolani⁴, e sull'attività locale delle donne artiste⁵, oltre all'organizzazione di importanti eventi espositivi italiani e internazionali, come le mostre su Guido Reni di Roma⁶ e Francoforte⁷ (seguite da quella inaugurata a marzo 2023 a Madrid⁸), sul disegno bolognese del Cinquecento al Louvre⁹, e il riallestimento della cappella Herrera di Annibale Carracci a Palazzo Barberini¹⁰, il volume di Raffaella Morselli si pone come chiave di volta, in cui davvero «tout se tient».

Edito nella collana dei Saggi di Marsilio, in un compatto ed elegante formato tascabile, il libro costituisce il finale coronamento di anni di appassionato lavoro e di capillare ricerca sul campo, che hanno reso possibile ritessere punto per punto, passo dopo passo, le trame di una storia complessa e peculiare: quella della Bologna artistica tra Cinquecento e Seicento, delle sue corporazioni, dei suoi pittori.

L'ampio capitolo introduttivo entra subito *in medias res* ripercorrendo le fasi salienti dello sviluppo demografico ed economico del capoluogo emiliano nel corso dei due secoli e tratteggiando al contempo le condizioni di vita degli artisti attivi in quella che Giovanni Baglione avrebbe definito nel 1642 «città di discipline, e come una nuova e dilettevole Athene»¹¹, e che era in effetti non solo la prima roccaforte dello Stato Pontifi-

cio al di fuori di Roma e la sede di una prestigiosa e antichissima università, ma anche un vivace crocevia di mercanti, intellettuali, collezionisti, artigiani e, appunto, maestranze e professionisti di ogni tipo in cerca di fortuna.

Il testo si articola quindi in varie sezioni tematiche, che consentono al lettore di immergersi, quasi in un sopralluogo dal vivo, nel brulicare delle vie e delle piazze cittadine, nell'assiduo lavoro delle botteghe, fino a entrare, preso per mano, negli studi di personaggi come Ludovico Carracci, Guido Reni, Guercino, o Marcantonio Franceschini, ritrovandosi a frugare nei loro cassetti o a sfogliare i loro registri di cassa. È forse proprio questo uno dei maggiori meriti del volume, nel quale l'autrice riesce abilmente a ricomporre e connettere entro un unico scenario – quasi fosse cosa semplice! – novità e fatti noti, fonti e documenti, protagonisti e comprimari, restituendoci un quadro che procede per cerchi concentrici e che mai prima d'ora era stato così approfondito e completo. Persino documenti nodali e già editi come il libro dei conti di Guercino¹² vengono così ulteriormente valorizzati e integrati in un più ampio discorso sulle dinamiche operative sottese all'attività dei pittori di professione, sul funzionamento delle loro botteghe, e sul loro rapporto con mercanti e committenti.

Già nel corso del Trecento la società artistica felsinea aveva raggiunto l'assetto di una realtà produttiva altamente specializzata, nell'ambito della quale le possibilità di carriera e le prospettive di guadagno erano piuttosto soddisfacenti. Sul fronte delle associazioni corporative e dei mestieri, i pittori furono per secoli incardinati alla Società delle Quattro Arti, che includeva oltre a loro i sellai, gli spadai e i guainai. Nella seconda metà del XVI secolo, dopo tenaci lotte, essi riuscirono

finalmente a compiere il primo passo verso l'emancipazione, associandosi ai bombasari, cioè ai mercanti di cotone coinvolti nella fornitura delle tele. Il percorso verso il raggiungimento di una posizione autonoma, che consentisse loro un definitivo accreditamento nel campo delle arti liberali, rimarcandone la distinzione dalle altre categorie di mestieri, era però ancora lungo. Fu infatti solo nel 1602 che la Compagnia divenne un'entità a sé, con l'approvazione di un nuovo statuto da parte del Reggimento e del Legato pontificio. Tale traguardo sancì la vittoria, non solo morale, di tutti coloro che, a partire dall'ormai scomparso Lorenzo Sabatini (1530 ca.-1576), si erano battuti per vedere riconosciuta la propria unicità di artefici e la superiorità della pittura rispetto a ogni altra attività manuale, fissando inoltre un tassello intermedio verso la definitiva consacrazione intellettuale degli artisti che si sarebbe affermata con la fondazione dell'Accademia Clementina (1706). Sebbene tali vicende fossero in parte già state oggetto di brevi affondi storiografici¹³, era finora mancato uno strumento di lettura in grado di fornire un trasversale sguardo d'insieme che tenesse conto di tutti i meccanismi in gioco: dai costi delle materie prime al progressivo variare o assestarsi dei regolamenti e degli statuti, così come degli importi di dazi, provvigioni e quote associative imposti a chiunque volesse aprire bottega e operare in città; dall'egemonia delle famiglie artistiche dei vari Francia, Procaccini, Fontana, ecc. al protezionismo locale e al serrato controllo dei forestieri, che erano sottoposti a vincoli aggiuntivi. Il tutto unito comunque a nuovi apporti documentari e all'intreccio costante e imprescindibile con le fonti.

Un'attenzione particolare è poi rivolta al tema delle copie di bottega, su cui questo studio apre uno spaccato di estremo interesse non solo in seno alla storia sociale dell'arte. Il mercato delle copie, 'autorizzate' e non, – qui sondato soprattutto in rapporto al Seicento, ma degno di maggiori affondi anche per quanto riguarda il secolo precedente – rappresentava infatti una delle principali fonti di guadagno per gli artisti e proprio a cavallo dei due secoli, complice la spinta esercitata dal collezionismo, subì una repentina

accelerazione, strutturandosi in categorie. L'analisi di tale fenomeno, che vide come caso emblematico quello delle copie di e da Guido Reni, prodotte in quantità «innumerabili», come ricordava tra compiacimento e ambascia Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina pittrice* del 1678, consente di entrare nel vivo di una questione di importanza nodale per comprendere fino in fondo le regole che governavano l'attività dei professionisti più in vista (e spesso non solo la loro) del panorama cittadino. Questi erano infatti ossessionati, tanto quanto i loro committenti, dalla necessità di essere riconosciuti e non confusi con altri, fino a rendere le loro opere oggetti del desiderio comune e accaparrarsi di conseguenza lavori prestigiosi e remunerativi. Certi nomi raggiunsero un tale livello di fama – si può dire ad esempio che Reni in questa ottica fu 'divino' non solo per le sue doti artistiche – che anche pochi tocchi di pennello dati dal maestro a rifinitura di copie eseguite da allievi rendevano queste ultime come dei feticci, contesi sul mercato alla stregua di autografi integrali, con ricadute in termini di guadagno che sarebbe superfluo dettagliare.

Singoli profili, temperamenti, distinti modi di lavorare, successi e sfortune, vicende di uomini ma anche di donne, colte e apprezzate, che riuscirono a emergere e ad affermarsi come pittrici di fama (si pensi a Lavinia Fontana o a Elisabetta Sirani), si alternano e intersecano insomma tra le pagine di questo volume, che come in un grande palcoscenico della pittura, dove a ciascuno spetta la sua parte, rimette in moto davanti ai nostri occhi una realtà lontana secoli, che già Malvasia ci aveva a suo modo raccontato ma che torna così a essere tangibile e attuale, svelandoci il 'dietro le quinte' di un sistema che, tra luci e ombre, produsse alcuni dei più grandi nomi della pittura italiana. E l'esperimento sembra ben riuscito.

Giulia Daniele

¹³ V. Balzarotti, *Lorenzo Sabatini: la grazia nella pittura della Controriforma*, Bologna, Bononia University Press, 2021.

² G. Daniele, *Prospero Fontana 'Pictor Bononiensis' (1509-1597). Catalogo ragionato dei dipinti*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022.

³ *Guercino nel Casino Ludovisi (1621-1623)*, a cura di D. Benati, B. Ghelfi, R. Morselli, "Storia dell'Arte", 157, 2022.

⁴ B. Ghelfi, *La nascita di una collezione: gli Hercolani di Bologna*, Bologna, Bononia Università Press, 2021.

⁵ B. Bohn, *Women artists, their patrons, and their publics in Early Modern Bologna*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2021.

⁶ *Guido Reni a Roma: il sacro e la natura*, cat. della mostra a cura di F. Cappelletti (Roma, Galleria Borghese, marzo-maggio 2022), Venezia, Marsilio, 2022.

⁷ *Guido Reni. Der Göttliche*, cat. della mostra a cura di B. Eclercy (Francoforte, Städel Museum, novembre 2022-marzo 2023), Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2022.

⁸ *Guido Reni*, cat. della mostra a cura di D. García Cueto (Madrid, Museo del Prado, marzo-luglio 2023), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023.

⁹ *Dessins bolonais du XVIIe siècle dans les collections du Louvre*, cat. della mostra a cura di R. Serra (Parigi, Louvre, 22 settembre 2022 - 16 gennaio 2023), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022.

¹⁰ *Annibale Carracci: gli affreschi della cappella Herrera*, cat. della mostra a cura di A. Ubeda de los Cobos (Roma, Gallerie Nazionali di Palazzo Barberini, novembre 2022 - febbraio 2023), Milano, Skira, 2022.

¹¹ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, in Roma, nella Stamperia di Andrea Fei, 1642, p. 172.

¹² *Il libro dei conti del Guercino (1629-1666)*, a cura di B. Ghelfi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1997.

¹³ Si ricordano qui almeno gli studi di F. Malaguzzi Valeri, *L'Arte dei Pittori a Bologna nel secolo XVI. Notizie di Giulio Francia, Amico Aspertini, Ludovico Carracci, Tiarini, Guido Reni, ecc.*, «Archivio Storico dell'Arte», III, 1897, pp. 309-314; G.P. Cammarota, *Cronache della Compagnia dei pittori*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco*, cat. della mostra a cura di A. Emiliani (Bologna, Museo Civico Archeologico, luglio-settembre 1988), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 53-68; G. Feigenbaum, *Per una storia istituzionale dell'arte bolognese, 1399-1650: nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'accademia dei Carracci*, in *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci*, Bologna, Minerva Edizioni, 1999.

Recensione di Alessandro Zuccari, *Cantiere Caravaggio*, Roma, De Luca, 2022

“La noncuranza da parte degli studiosi in cui è rimasto il quadretto ambrosiano (scil. La canestra di frutta, o Fiscella oggi nella Pinacoteca Ambrosiana) di Michelangelo da Caravaggio, dipende dal fatto che il colore si è molto ritirato (...) – si legge negli *Studii* su Michelangelo da Caravaggio di Lionello Venturi (pp. 199-200). La novità consiste nel trovare interesse per un semplice canestro posto nel basso di un fondo grigio avana unito. Non un tono forte. Tutta la ricerca è nel riprodurre la qualità degli oggetti. Il canestro è di veri giunchi; la buccia della pera, grossa e soda; tenero, luminoso e trasparente ogni chicco d'uva. Così, in una piccola tela, il Merisi, giovane, guardava alla natura”. Pubblicati nel 1910, gli *Studii* marcano la svolta di Venturi (1885-1961) verso Caravaggio. Una rotta destinata a proseguire a breve, medio e lungo termine. Ecco dunque l'articolo del 1912 su alcune opere inedite del maestro lombardo, fra cui la *Cena in Emmaus* ex Patrizi oggi in Pinacoteca di Brera, il succinto catalogo delle opere del 1921 e la seconda edizione nel 1925; e poi, nel mutato clima del secondo dopoguerra, le dispense del corso monografico del 1948-1949, messe insieme dall'allievo Valentino Martinelli e la monografia del 1951, con prefazione di Benedetto Croce. Poco importano i probabili debiti nei riguardi del padre Adolfo, il quale già nel 1893 si era occupato dei Merisi della Galleria Borghese: il venticinquenne Lionello impresse al tema un carisma individuale per il rigore della proposta interpretativa, incline a ricondurre il concetto di “realismo” caravaggesco entro un principio di ordine a un tempo etico e spirituale, e per la capacità di tenere uniti e allineati i piani della storia e critica, l'analisi delle opere e la ricucitura con le fonti letterarie, tra cui le considerazioni sulla pittura di Giulio Mancini, all'epoca ancora inedite.

Una seconda tappa del percorso ora impostato può ravvisarsi in un numero della rivista “Storia dell'arte” edito nel 1971, con all'interno tre

saggi di altrettanti specialisti di Michelangelo Merisi. Partendo da presupposti e metodi piuttosto lontani, sia Christoph Luitpold Frommel che Luigi Spezzaferro vi affrontano gli anni immediatamente successivi all'arrivo a Roma di Caravaggio e perciò anche il rapporto con il primo committente, il cardinale Francesco Maria Del Monte. Il terzo saggio, di certo più importante nella strada adesso in costruzione, reca la firma a Maurizio Calvesi (1927-2020). Nato diversi anni prima di Frommel e ancor più di Spezzaferro, Calvesi aveva già al suo attivo diversi contributi a tema, incluso uno del 1954 centrato su Simone Peterzano e perciò sulla formazione del suo geniale allievo. Rispetto a questi e altri precedenti il saggio comparso su "Storia dell'arte", dal titolo Caravaggio, o la ricerca della salvezza, segna un cambio di marcia. Lo studioso romano interpreta il profilo biografico e artistico di Merisi nella prospettiva della controriforma cattolica e dunque lo separa con decisione dal profilo del pittore assassino e maledetto, che tanta fortuna aveva goduto dentro e fuori dei mezzi di comunicazione di massa. Il contributo di Maurizio Calvesi e in fondo l'intero fascicolo di "Storia dell'arte" presero il via nel solco di Giulio Carlo Argan (1909-1992). Argan, com'è noto, sul maestro lombardo aveva a sua volta riflettuto a lungo. Al 1956 rimonta l'intervento più noto, Il "realismo" nella poetica di Caravaggio: lo storico dell'arte torinese, rilanciando il messaggio lanciato dal suo maestro Lionello Venturi, aveva letto questo elemento chiave nella poetica di Caravaggio nella dimensione di un profondo impegno di ordine etico e religioso – e non solo come desiderio di staccarsi dal formalismo di alcuni esponenti della tarda Maniera, incluso Giovanni Baglione. Calvesi, legato soprattutto a Venturi, ma anche ad Argan, avrebbe percorso anche negli anni a seguire il binario gettato nel 1971 dalle pagine di "Storia dell'arte", fino a raggiungere ne Le realtà del Caravaggio un successo in grado di proiettarlo anche oltre la cerchia degli addetti ai lavori.

L'autore del libro ora in recensione, formatosi nel magistero di Calvesi, proprio nel segno di Caravaggio protende una mano in direzione di

Lionello Venturi. Scorrendo le pagine del volume, numerosi concetti rivelano il riferimento chiaro e deliberato ai nodi appena citati. Il lettore si trova perciò dinanzi a una filiazione intellettuale che viene da lontano: tirando un poco la corda, si potrebbe affermare ch'essa trae origine e vita dalle sorgenti della scuola romana di 'Sapienza', fondata da Adolfo Venturi nel 1901. Il volume consta di tredici fra saggi tradizionali e "approfondimenti". In diverse circostanze, otto per la precisione, Zuccari si è limitato a una cernita fra gli oltre quaranta contributi a tema caravaggesco usciti a suo nome dal principio degli anni ottanta fino a oggi: le sole modifiche riguardano alcune titolazioni e l'aggiornamento bibliografico. Dal 2012 de L'Annunciazione di Nancy e il particolare smarrito l'indice scorre fino al 2016, allorché comparvero Luce dipinta fra Tintoretto e Caravaggio, Considerazioni sui mutamenti iconografici e compositivi dei laterali Contarelli e «Nostra Signora della Misericordia». Le opere e la fede nell'iconografia della riforma cattolica. La scelta sembra obbedire a due criteri. Zuccari, oltre a prediligere le riflessioni più recenti, ha preferito quei saggi che affrontano Caravaggio da punti di osservazione e cronologie aperte. Parla chiaro in tal senso La luce nascosta e il mistero rivelato, dove la Cena in Emmaus Mattei, ora alla National Gallery di Londra (1601), e quella un tempo in collezione Patrizi, oggi a Brera (1606), introducono e coordinano un congruo numero fra quadri e incisioni di analogo soggetto di Rembrandt, inclusa la tela del 1628-1629 del Musée Jacquemart-André di Parigi. Quanto ai cinque saggi inediti, alcuni segnalano il desiderio dell'autore di calarsi dritto nel vivo dell'odierno dibattito attributivo, evitando in tal modo le insidie della cosiddetta torre d'avorio. Il discorso vale il per saggio dal titolo Il Ragazzo con vaso di Rose: un'invenzione caravaggesca tra le «mezze figure» giovanili», che identifica una tela oggi in collezione privata con un "ritratto d'un giovane con un Vaso di rose" nell'inventario Borghese a Campo Marzio del 1693; o per l'altro saggio imperniato stavolta su un Ecce Homo comparso di recente in un'asta di Madrid e ben presto riferito da una parte della

critica al maestro lombardo, con il risultato di farlo ritirare dalla vendita. Strumenti, obiettivi e tono cambiano sia nei due “registri”, formati da schede di catalogo dei quadri, sia nel saggio I primi anni romani: per una cronologia del giovane Merisi. Alcune decine di pagine distillano e sublimano una vita intera dedicata alla ricerca, con un’ enfasi sulla manciata di mesi posti fra il 1595 e la sera dell’8 luglio 1597, allorché i documenti fissano con certezza la residenza di Merisi in Palazzo Madama e dunque l’ingresso nel ‘ruolo’ del cardinale Francesco Maria del Monte.

Osservato nel suo insieme il libro rivela alcuni comandamenti metodologici. Il primo consiste nel rimanere sempre e comunque radicati alla documentazione coeva a Merisi. Ciascun saggio, scheda o affermazione trae spunto da una serrata verifica delle fonti, siano esse figurative, manoscritte o a stampa. È in questo modo, per l’esattezza grazie alle carte d’archivio rinvenute da Francesca Curti, che si fonda tra l’altro il nuovo ordinamento dell’attività caravaggesca anteriore all’ingresso nell’orbita del cardinale Del Monte, menzionato poche righe or sono. Mantenendo una distanza di sicurezza vuoi dai colpi a sensazione di taglio giornalistico, vuoi dai lavori di seconda mano, il libro può leggersi come un credo nei sempreverdi strumenti della filologia. Un secondo comandamento di metodo prevede di completare il ventaglio delle fonti con i risultati offerti dalle cosiddette scienze dure, in particolare dai restauri e dalla diagnostica. Lo studioso preme questo pulsante diverse volte, ma forse mai così a fondo come in Vicende e autografia della ‘prima’ Testa di Medusa, un saggio dedicato al pezzo oggi in collezione privata milanese, come dimostrano il corredo fotografico e la nota ‘tecnica’ dello specialista Marco Cardinali. Scritto da qualsiasi soggezione, Zuccari imbriglia anche queste sequenze di dati, così da accordarli con gli altri invece di carattere umanistico e rendere gli uni e gli altri funzionali a un ragionamento di ordine più ampio ed elevato. Il terzo e ultimo comandamento si fonda nel controllo del lessico della storia dell’arte. Zuccari pare avercela in particolare con la proliferazione de-

gli ‘-ismi’, ovvero di quelle definizioni di ordine stilistico o cronologico tanto roboanti quanto a suo avviso prive sovente di effettivo contenuto. “Bisogna trovare le parole giuste: le parole sono importanti!”, volendo ricorrere a una battuta del regista Nanni Moretti in Palombella rossa. Significativa in tal senso la analisi del termine “naturalismo”. Calandosi una volta di più nel vivo delle fonti del sedicesimo e del diciassettesimo secolo, Zuccari traccia il perimetro di questa etichetta di comodo, verificandone l’estensione e soprattutto i limiti.

Alla stregua di un direttore d’orchestra, l’autore coordina e tiene in equilibrio un sistema a variabili multiple. Più strumenti e più registri lavorano in modo coeso, armonico e interdipendente, dando così vita a una sorta di sinfonia caravaggesca dove, a seconda delle circostanze e delle necessità, l’assolo del virtuoso cede il campo ad ampie tessiture collettive: fuori di metafora, un libro dove gli affondi sui singoli quadri si aprono a contestualizzazioni di ordine talora storico, talaltra sociale, talaltra ancora prettamente culturale.

Una riflessione conclusiva sul titolo del libro. “Cantiere” trasmette intenzionalmente l’idea di un processo, di un’operazione ancora lungi dalla compiutezza. Sconfinando nella semiotica stradale, più o meno come il noto cartello “Lavori in corso”. Sul filo dello stesso ragionamento, “cantiere” sottende anche un’impresa dal carattere secolare o comunque talmente ambiziosa da richiedere l’impegno di varie generazioni, come in una cattedrale del Medioevo. Zuccari sa bene di appartenere a una linea culturale precisa e riconoscibile, quella che, come si è cercato di abbozzare nelle righe iniziali, negli studi su Caravaggio fa capo a Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan e Maurizio Calvesi. Proprio grazie allo stesso Zuccari, questa linea ha compiuto ormai centoventi anni, dimostrando un rimarchevole margine di vitalità. Stando così le cose, Cantiere Caravaggio implicitamente richiede una presa di coscienza e di responsabilità anche nelle future generazioni degli studiosi della “Sapienza”.

Paolo Coen

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.