

MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LXIV. BAND — 2022  
HEFT 2



LXIV. BAND — 2022

HEFT 2

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

## Inhalt | Contenido

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

**Graphik** | Progetto grafico  
Rovai Weber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

**Druck** | Stampa  
Grafiche Martinelli, Firenze, febbraio 2023

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,  
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

**Adresse des Vereins** | Indirizzo del Verein:  
c/o Schuhmann Rechtsanwälte  
Ludwigstraße 8, D-80539 München  
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)). Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

ISSN 0342-1201

**Umschlagbild** | Copertina:  
Polidoro da Caravaggio,  
*Elias wird vom Engel geweckt* | *Elia svegliato dall'angelo*  
(Detail aus Abb. 1a, S. 230 | particolare da fig. 1a, p. 230)

### – Aufsätze – Saggi

#### – 139 – Daniele Rivoletti

Pale d'altare composite e culto dei santi: corporazioni, confraternite e ordini mendicanti a Siena tra Quattro e Cinquecento

#### – 163 – Gianluca Belli

Famiglia e identità sociale nella biografia di Giuliano e Antonio da Sangallo

#### – 193 – Martina Caruso

Women in Ruins. Agnes and Dora Bulwer's Landscape Photographs in Post-Risorgimento Italy

### – Miszellen – Appunti

#### – 221 – Yumi Watanabe

Filippo Lippi's Frescoes at Spoleto, Cardinal Erolì, and the Immaculate Conception

#### – 231 – Marta Maria Caudullo

Metà parlanti. Connessioni tra alcuni fogli di Polidoro da Caravaggio agli Uffizi

#### – 241 – Stefano Pierguidi

Ancora sulla lettera di Annibale del 1608: l'uso delle fonti in Malvasia e una nota sul cantiere del Quirinale

### – Replik – Replica

#### – 251 – Helga Kaiser-Minn

The *Traditio Legis* Relief in San Marco in Venice: Medieval Copy or Early Byzantine Original? A Response to Armin F. Bergmeier

---

# Ancora sulla lettera di Annibale del 1608 L'uso delle fonti in Malvasia e una nota sul cantiere del Quirinale

Stefano Pierguidi

---

Nel 1986 Denis Mahon condusse una serrata analisi della lettera di Annibale Carracci al cugino Ludovico, databile al 1608 e pubblicata nella *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (1678), alla luce del confronto con la sua bozza manoscritta, piena di correzioni, conservata tra le carte del canonico bolognese alla Biblioteca dell'Archiginnasio a Bologna: secondo lo studioso inglese, Malvasia, seppur forse davvero in possesso di una missiva autografa di Annibale, avrebbe messo in bocca al pittore quasi tutto il contenuto della lettera; a Carracci sarebbe stato riconducibile solo l'amaro commento circa il compenso principesco ottenuto da Guido.<sup>1</sup> Ne nacque un dibattito tra

Stephen Pepper da una parte ed Elizabeth Cropper e Charles Dempsey dall'altra: mentre il primo difendeva le argomentazioni di Mahon, Cropper e Dempsey al contrario sostenevano con fermezza che alla base della bozza manoscritta fosse una trascrizione fedele della lettera originale, poi corretta da Malvasia.<sup>2</sup> Seguirono altri interventi che, in maggioranza, accolsero quella fonte come più o meno autentica.<sup>3</sup> Riesaminando la questione, pochi anni fa Samuel Vitali ha concluso che "Malvasia, pur avendo davanti a sé una lettera originale – e almeno su questo fatto ormai si può concordare – stava intervenendo sulla forma e forse sul contenuto già nell'atto di copiare".<sup>4</sup> Il manoscrit-

---

<sup>1</sup> Denis Mahon, "Malvasia as a Source for Sources", in: *The Burlington Magazine*, CXXVIII (1986), pp. 790–795: 791–794. Il dibattito su quella lettera era cominciato molti anni prima: cfr. *idem*, "I Carracci e la teoria artistica", in: *Mostra dei Carracci*, cat. della mostra, a cura di Gian Carlo Cavalli, Bologna 1956, p. 56; Roberto Zapperi, "The Summons of the Carracci to Rome: Some New Documentary Evidence", in: *The Burlington Magazine*, CXXVIII (1986), pp. 203–205: 204.

<sup>2</sup> Elizabeth Cropper/Charles Dempsey, "The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century", in: *The Art Bulletin*, LXIX (1987), pp. 494–509: 500sg.; Stephen D. Pepper/Elizabeth Cropper/Charles Dempsey, "Discussion: An Exchange on the 'State of Research in Italian 17th-Century Painting'", in: *The Art Bulletin*, LXXI (1989), pp. 305–309.

<sup>3</sup> *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, a cura di Giovanna Perini, Bologna 1990, pp. 17sg. e 166; Richard E. Spear, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven, Conn., 1997, p. 213; Sheila McTighe, "The Old Woman as Art Critic: Speech and Silence in Response to the Passions, from Annibale Carracci to Denis Diderot", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXXI (2008), pp. 239–260: 246sg. (l'autrice non si pronunciava

sull'autenticità della lettera); Roberto Zapperi, "Annibale Carracci e Odoardo Farnese", in: *Bollettino d'Arte*, XCV (2010), 8, pp. 77–102: 93; Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: A Critical Edition and Annotated Translation*, IX: *Life of Guido Reni*, a cura di Lorenzo Pericolo, Londra 2019, I, p. 254, nota 110; Lorenzo Pericolo, "Whiteout: Self-Awareness and Self-Identity in Guido Reni's *Non-Finito*", in: *Terms: Proceedings of the 34th World Congress of Art History*, a cura di Shao Dazhen/Fan Di'an/LaoZhu, Pechino 2019, I, pp. 625–636: 625. In merito al dibattito circa l'affidabilità di Malvasia in generale, cfr. anche l'equilibrato intervento di Andrea Bacchi, "Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947", in: *La riscoperta del Seicento: i libri fondativi*, a cura di *idem*/Liliana Barroero, Genova 2017, pp. 45–59, in particolare pp. 53sg., e quello tutto teso a sostenere tale affidabilità di Giovanna Perini Folesani, "Documenti spariti, manipolati, falsificati, ritrovati: le alterazioni della memoria storica come problema di metodo critico. Una casistica tratta dalla letteratura artistica barocca (ovvero: ancora sulla *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia)", in: *Lost and Found: storie di "ritrovamenti"*, a cura di Grazia Maria Fachechi, Roma 2018, pp. 159–187. Cfr. anche, da ultimo, Stefano Pierguidi, "Malvasia e l'invenzione della pittura bolognese delle origini", in: *Storia della critica d'arte*, 2021, pp. 29–41.

<sup>4</sup> Samuel Vitali, "L'uso delle fonti nella *Felsina pittrice* di Carlo Cesare

to all'Archiginnasio, cioè, reca già pesanti interventi da parte dell'autore della *Felsina pittrice*, che dimostrano come egli stesse testando delle varianti, e diventa quindi molto difficile stabilire quanto, in quel testo pieno di correzioni, sia rimasto dell'originale di Annibale che Malvasia dovette avere tra le mani.<sup>5</sup>

Siffatte correzioni, però, si concentrano tutte nella seconda parte della lettera, quella in cui l'autore conduce un vero e proprio confronto fra lo stile di Reni e quello di Albani e Domenichino, laddove la prima parte, più prosaica e informativa, sembrerebbe sostanzialmente il frutto di una trascrizione da parte di Malvasia; infatti proprio quella prima parte sarebbe poi stata pubblicata nel 1678 senza modifiche, laddove la seconda sarebbe stata ulteriormente cambiata e drasticamente tagliata.<sup>6</sup> E sempre la prima parte, nella quale sono citati distintamente due cantieri pittorici, è stata oggetto delle analisi più dettagliate da parte degli storici dell'arte. In questa sede si dimostrerà come le interpretazioni delle parole di Annibale avanzate fino ad oggi non siano corrette e si possano anzi desumere da quella lettera nuove informazioni sul cantiere del Palazzo del Quirinale: Malvasia trascrisse davvero, più o meno fedelmente, parte di un testo autografo del grande pittore, e non fu in grado lui per primo (comprensibilmente) di cogliere fino in fondo il senso delle parole di Annibale. La seconda parte della lettera, che si presenta del tutto diversa, e sulla quale Malvasia invece procedette in modo disinvolto, rimane un problema aperto.

## I.

Nella lettera Annibale commentava prima di tutto il compenso che Guido Reni era riuscito a ottenere da Scipione Borghese per dipingere ad affresco nel complesso degli oratori di San Gregorio al Celio a Roma: doveva quindi trattarsi di una missiva riferibile al 1608 circa. Si riporta qui solo la prima parte della lettera, nella versione manoscritta (che presenta due sole cancellature, riportate in parentesi quadra):

[...] Quattrocento scudi addimanda, diceva egli, e non ne vuol meno di questa fattura di pochi mesi, e che presto darà finita, e ch'egli stesso ha bramato e cercato di fare, per saggio di

quanto vaglia nel fresco, essendo stato supposto che non vi abbia pratica, né sappia dipingervi? Hor che pretenderà egli della galleria e della capella pontificia a Monte Cavallo, [?] già destinata] che a lui toccherà al certo? [Si tratterà a migliaia].<sup>7</sup>

Nella discussione sul contenuto della lettera si deve ripartire dall'unico contributo che, dopo quello di Mahon del 1986, ha portato elementi nuovi e importanti alla discussione, ovvero l'articolo di Elena Fumagalli del 1990 sui documenti di pagamento dei Borghese a Guido. Fino a quel momento, infatti, la ricostruzione della cronologia degli affreschi di Reni eseguiti per conto del cardinale Scipione e dello zio Paolo V si era basata sulle notizie ricavabili dal libro dei conti dell'artista, pubblicato da Stephen Pepper nel 1971, un documento fondamentale, che Malvasia ebbe la possibilità di consultare.<sup>8</sup> In quel libretto, che Reni cominciò a tenere nell'ottobre del 1609, non erano registrati pagamenti per gli affreschi nei Palazzi Vaticani, nelle sale delle Nozze Aldobrandini e delle Dame, e Mahon aveva desunto che questi fossero precedenti ai lavori in San Gregorio. Secondo la ricostruzione dello studioso, Malvasia, il quale non conosceva quegli affreschi di Guido, avrebbe messo in bocca ad Annibale una frase ("ch'egli stesso ha bramato e cercato di fare, per saggio di quanto vaglia nel fresco") che questi non avrebbe mai potuto scrivere, poiché era impensabile che egli non sapesse che Guido aveva lavorato ad affresco appena qualche mese prima, e proprio per i Borghese. Fumagalli, rintracciando i pagamenti di tutti quei lavori, stabili che in realtà Reni avrebbe iniziato a lavorare nel complesso di San Gregorio al Celio, per poi passare in Vaticano e tornare infine al Celio per chiudere quel primo cantiere: la suddetta frase, secondo la studiosa, poteva quindi effettivamente essere stata scritta da Annibale nel 1608, più o meno al momento dell'apertura del cantiere di San Gregorio, il primo ad affresco condotto a Roma per conto di Scipione.<sup>9</sup> Inoltre, Fumagalli trovò una possibile risposta a un interrogativo, sollevato sempre dalla lettera pubblicata da Malvasia, al quale nessuno aveva ancora prestato la dovuta attenzione: quale era la galleria i cui affreschi, secondo Annibale, sarebbero stati presto commissionati a Guido? Nei documenti

Malvasia: una riconsiderazione", in: *Valori tattili*, 5/6 (2015), pp. 212–221: 215sg.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Non a caso negli articoli di Denis Mahon 1986 (nota 1) e Samuel Vitali (nota 4) è stata sempre riprodotta la pagina manoscritta con la seconda parte della lettera, quella con le molte correzioni apportate da Malvasia; cfr. sotto e note 7 e 34 per le trascrizioni.

<sup>7</sup> *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B17, fol. 104v–105r; per una trascrizione con piccole varianti si veda Malvasia (nota 3), I, p. 475. Nella *Felsina pittrice* si legge: "Quattrocento scudi adimanda [scriveva egli]

e non ne vuol meno di questa fattura di pochi mesi e che presto darà finita, e ch'egli stesso ha bramato e cercato di fare per saggio di quanto vale nel fresco, perché l'è stato supposto che non abbia pratica né sappia dipingervi. Or che pretenderà egli della galleria e della capella pontificia a Monte Cavallo, che a lui toccherà al certo?" (Malvasia [nota 3], I, p. 42). Per la seconda parte della lettera cfr. sotto.

<sup>8</sup> Stephen D. Pepper, "Guido Reni's Roman Account Book", in: *The Burlington Magazine*, CXIII (1971), pp. 309–317, 372–386.

<sup>9</sup> Elena Fumagalli, "Guido Reni (e altri) a San Gregorio al Celio e a San Sebastiano fuori le mura", in: *Paragone*, XLI (1990), 483, pp. 67–94: 89, nota 52.

di costruzione del nuovo appartamento pontificio in Vaticano agli ambienti poi affrescati da Reni ci si riferiva come a due “gallerie”, e il problema sembrava così risolto.<sup>10</sup>

In realtà, come Fumagalli non mancava di riconoscere, nella lettera si legge: “Hor che pretenderà egli della galleria e della cappella pontificia a Monte Cavallo [...]”<sup>11</sup> A un’attenta analisi non sembra verosimile, come pure comprensibilmente aveva proposto la studiosa, che le due cose possano essere lette distintamente, ovvero la galleria, sottinteso in Vaticano, e la cappella di Montecavallo, ovvero la Cappella dell’Annunziata nel Palazzo del Quirinale: nella lettera si parlava di una galleria e di una cappella, e nel caso di entrambe si deve presumere che per l’autore del testo fossero a Montecavallo. Se Annibale avesse voluto parlare di una galleria nel Palazzo Apostolico lo avrebbe detto esplicitamente. Se indicava precisamente Montecavallo come ubicazione della cappella avrebbe fatto così anche per la galleria, se non fosse stata anch’essa nel Palazzo del Quirinale. Tra l’altro non è affatto detto che quegli ambienti in Vaticano (che erano per l’appunto due, non uno: e questo è un dato fondamentale) fossero comunemente noti come gallerie: solo nei pagamenti ai muratori sono indicati così, mentre né nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori (“due camere”)<sup>12</sup> né nella critica successiva si parla a loro proposito di gallerie. Nel 1750 Agostino Taja le indicava come “stanze”, e lo stesso faceva nel 1766 Jean-Pierre Chattard, che, pur precisando come si trattasse di ambienti dalla forma “bislunga”, non li confondeva certo con le gallerie vere e proprie del Palazzo Vaticano.<sup>13</sup>

Nel Palazzo del Quirinale, invece, una galleria esisteva, quella costruita (sebbene non terminata) al tempo di Sisto V (1585–1590) e poi decorata molti anni dopo durante il pontificato di Alessandro VII da un’équipe di pittori coordinata da Pietro da Cortona; in età napoleonica, la galleria venne di-

visa in tre sale, attualmente intitolate Gialla, di Augusto e degli Ambasciatori (fig. I, ni. 28–30). Al tempo di Paolo V, come si sa, al Quirinale vennero aperti molti cantieri pittorici, in cui lavorarono fra gli altri Agostino Tassi, Orazio Gentileschi, Giovanni Lanfranco, ma sempre nei corpi di fabbrica eretti ex novo da papa Borghese, ovvero prima l’ala orientale, adiacente ai giardini, e poi quella meridionale, affacciata su via Pia (oggi via del Quirinale).<sup>14</sup> La Galleria Sista (poi passata alla storia come Galleria di Alessandro VII), che chiudeva il lato occidentale del cortile del palazzo, rimaneva invece incompiuta da tanti anni, e sebbene il Pontefice fin dal 1606 fosse impaziente di avviare lavori nel palazzo, in quell’ala non furono aperti cantieri pittorici al tempo del suo pontificato. Ma questo forse solo a causa di contingenze di vario tipo. Un avviso del 31 maggio di quell’anno riportava infatti “che sua Beatitudine habbia fatto disegno, et cominciare quanto prima, di fabricare in detto luogo di Montecavallo et non solo finire la galleria ed altre stanze principiate, ma anco farci una capella per poterci tener con il Sacro Collegio capella nelle feste et solennità”.<sup>15</sup> Del 14 ottobre dello stesso anno è poi un altro avviso che riferiva come il papa avesse ordinato “che si finisca quella [fabbrica] di Montecavallo dalla parte del giardino, volendo farvi una bellissima cappella per potere nelle feste solenni celebrarvi le messe”.<sup>16</sup> Questi avvisi sono stati in genere letti in rapporto alla Cappella dell’Annunziata;<sup>17</sup> ma quest’ultima non era certo una cappella dove si poteva riunire il “Sacro Collegio” o “nelle feste solenni celebrarvi le messe”. Un ambiente di quel tipo sarebbe stato eretto solo molti anni dopo, e si sarebbe trattato della Cappella Paolina, costruita da Carlo Maderno a partire dal dicembre del 1614 nel corpo di fabbrica a sud, affacciato su via Pia (fig. I, no. 38),<sup>18</sup> laddove la Cappella dell’Annunziata, un ambiente di ridottissime dimen-

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 93sg.

<sup>11</sup> Nel manoscritto c’è una virgola dopo “galleria”, che in questa trascrizione – come nell’edizione critica del 2019 (Malvasia [nota 3], p. 475) – non è stata riportata per adattare la punteggiatura all’uso moderno.

<sup>12</sup> Giovan Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino 2009 (1976), p. 500.

<sup>13</sup> Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1750, pp. 100, 279; Jean-Pierre Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano o sia della Sacrosanta Basilica di S. Pietro*, Roma 1766, II, pp. 95 e 247.

<sup>14</sup> Jack Wasserman, “The Quirinal Palace in Rome”, in: *The Art Bulletin*, XLV (1963), pp. 204–244; 232–238. Sulla decorazione pittorica del palazzo cfr. *Il patrimonio artistico del Quirinale: pittura antica. La decorazione murale*, a cura di Giuliano Briganti/Laura Laureati/Ludovica Trezzani, Milano 1993. Sulla Galleria di Alessandro VII, oltre al fondamentale articolo di Norbert Wibiral (“Contributi alle ricerche sul cortonismo a Roma”, in: *Bollettino d’Arte*, XLV [1960], pp. 123–165), cfr. Angela Negro, “I ritrovati affreschi della galleria di Alessandro VII al Quirinale: aggiornamenti e proposte attributive su Schor, Canini, Colombo, Fabrizio Chiari, Baldi, Ferri, Grimaldi e Lauri”, in: *Bollettino d’Arte*, XCIII (2008), 146,

pp. 155–166. Sempre al tempo di Paolo V venne decorato, con interventi di portata limitata affidati ad Annibale Durante nel 1613, il cosiddetto passaggio, una galleriola a sinistra dell’originario nucleo del palazzo eretto al tempo di Gregorio XIII, e quindi a nord della Galleria Sista; cfr. Francesco Colalucci, “Il Passaggetto di Gregorio XIV, Paolo V e Urbano VIII”, in: *Il Palazzo e il Colle del Quirinale: dai restauri del settennato Napolitano a Palazzo Valentini e alle collezioni Colonna e Pallavicini*, cat. della mostra, a cura di Louis Godart, Roma 2013, pp. 89–III: 96–98; *idem*, “Nel corridore del papa: la fabbrica, gli affreschi, gli intrighi di corte”, in: *Il corridore dei papi: da Paolo V Borghese a Urbano VIII Barberini*, Roma 2015, pp. 17–117: 29–32. Non sembra possibile, però, identificare con questo ‘passaggetto’ la galleria a cui faceva riferimento Annibale nella sua lettera.

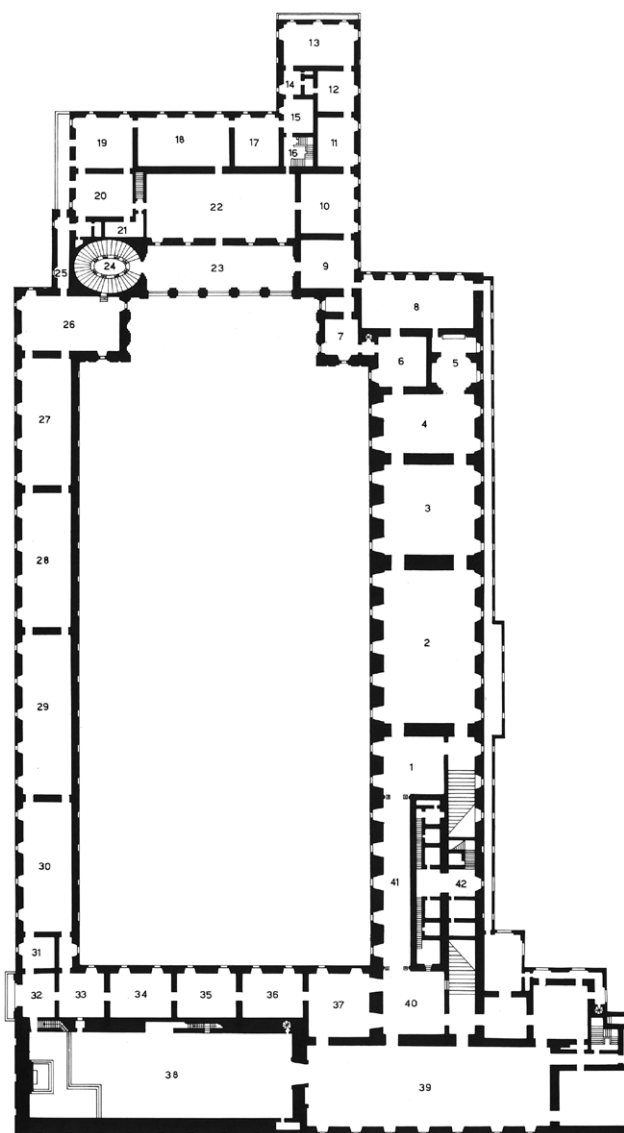
<sup>15</sup> Johannes Albertus Franciscus Orbaan, *Documenti sul Barocco romano*, Roma 1920, p. 73; cfr. Wasserman (nota 14), p. 233, nota 205.

<sup>16</sup> Orbaan (nota 15) p. 76; cfr. Wasserman (nota 14), p. 233, nota 205.

<sup>17</sup> Pepper (nota 8), p. 379, nota 26; Malvasia (nota 3), I, p. 258, nota 123.

<sup>18</sup> Wasserman (nota 14), pp. 235sg. Giuliano Briganti (*Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1962, p. 20) aveva letto bene la continuità tra i progetti solo vagheggiati nel 1607 – quando il Pontefice si mosse in vista del





1 Pianta del primo piano  
del Palazzo del Quirinale  
(stato attuale)

sioni, si trova all'estremità settentrionale dell'altra ala (no. 5), quella adiacente ai giardini, dove i lavori vennero portati avanti, sotto la direzione di Flaminio Ponzio, tra il 1609 e il 1613.<sup>19</sup> Che le cose non andarono come il Pontefice desiderava è testimoniato già da un avviso del 21 ottobre 1606: vi si riportava infatti che il Pontefice "l'altra mattina a Monte Cavallo cominciò a voler dar disegni di finir quella fabbrica et farci una chiesa per tenervi le capelle in tempo di estate, ma il thesoriero disse, che non ci erano danari et si rompé ogni disegno".<sup>20</sup> Si noti che in questo avviso si parlava di una "chiesa", non semplicemente di una "cappella", poiché il Pontefice aveva in mente una costruzione grandiosa (quella che poi, effettivamente, sarebbe stata realizzata qualche tempo dopo). Negli anni immediatamente successivi i lavori andarono a rilento, e in un avviso del 16 luglio 1608 si registrava che "molte stanze vengono storte et del tutto vogliono ne sia stata causa la parsimonia et l'haver voluto salvare la fabbrica vecchia, et però dicono che Sua Santità habbia in animo di far qualche altra fabbrica altrove".<sup>21</sup>

Tra il 1608 e il 1609 ci fu una svolta: il 1° novembre 1608 furono assegnati alla fabbrica 2000 scudi al mese, e il 3 gennaio successivo un avviso annunciava che in una sola settimana il Pontefice aveva fatto sborsare per il cantiere 20 000 scudi, avendo intenzione di spenderne 200 000.<sup>22</sup> A quel punto i piani erano ormai cambiati rispetto a quanto si era prospettato nel maggio del 1606. Paolo V decise di avviare prima i lavori nell'ala prospiciente il giardino, come peraltro era già stato annunciato nell'ottobre del 1606 ("che si finisca quella [fabbrica] di Montecavallo dalla parte del giardino"), senza però che venisse lì realizzata quella "bellissima cappella" di cui si parlava da tanto tempo; e senza contestualmente terminare la galleria nell'ala di fronte. Ma è significativo che nel 1614, quando finalmente si mise mano alla grande cappella nella quale poter celebrare messe solenni, furono avviati contemporaneamente i lavori di completamento della Galleria Sista, la cui costruzione fino ad allora non aveva ancora raggiunto l'angolo dell'asse viario che conduceva alla Porta Pia (l'attuale via del Quirinale). Nei libri contabili, quindi, tutti quei lavori vanno sotto l'intitolazione complessiva di "rinquadrimento e cappella", dove con "rinquadrimento" si intendevano appunto l'ultimazione della Galleria Sista e la conseguente realizzazione finale di un grande cortile quadrangolare, non più uno spazio irregolare quale

'riquadramento' del palazzo, con l'acquisto di terreni e costruzioni adiacenti – e quelli realizzati a partire dal 1614, senza però identificare precisamente la cappella citata negli avvisi del 1606 con quella poi costruita da Maderno.

<sup>19</sup> Wasserman (nota 14), p. 232.

<sup>20</sup> Orbaan (nota 15), p. 76.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 117sg.

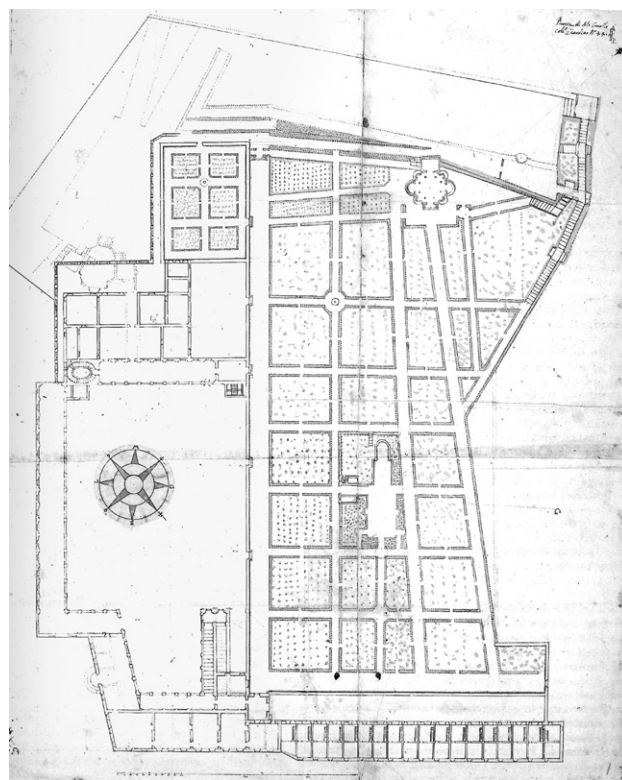
<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 124 e 132; Howard Hibbard, *The Architecture of the Palazzo Borghese*, Roma 1962, p. 102.

era stato fino ad allora (fig. 2).<sup>23</sup> Ora è senz'altro significativo che quel rapporto stretto fra “capella” e “galleria” che si legge nell'avviso del maggio del 1606 e che sarebbe stato confermato dalla campagna di lavori del 1614–1617 sia assolutamente coerente con quanto Annibale riportava nella sua lettera del 1608: “Hor che pretenderà egli della galleria e della capella pontificia a Monte Cavallo [...] che a lui toccherà al certo?” Evidentemente, ancora nel 1608 a Roma si parlava di quel progetto monumentale che il Pontefice aveva in animo per il Palazzo del Quirinale dal 1606 e che, momentaneamente abbandonato all'inizio del 1609, avrebbe preso forma solo alcuni anni dopo. Nella sua decorazione però Guido (che lasciò Roma nel 1614) non avrebbe poi avuto alcun ruolo: ai dipinti della Cappella Paolina, in realtà mai realizzati, venne chiamato a lavorare Andrea Commodi; agli affreschi dell'altrettanto grandioso Salone dei Corazzieri mise invece mano una nutrita équipe di pittori, tra cui Lanfranco e Tassi; alla decorazione della Galleria Sista, come anticipato, non si pensò più fino al pontificato di Alessandro VII.<sup>24</sup>

Ma intanto, tra il momento in cui Annibale scriveva la sua lettera e quello in cui sarebbe stata costruita la Cappella Paolina, si era lavorato all'altra ala del Palazzo del Quirinale, dove fu ricavata quella piccola cappella privata riservata al Pontefice che Guido venne effettivamente chiamato a dipingere, nell'ottobre del 1609, pochi mesi dopo la morte dello stesso Annibale. In realtà non si può escludere la possibilità che Carracci, nel 1608, sapesse già che Reni di lì a poco avrebbe messo mano proprio agli affreschi della Cappella dell'Annunziata e che egli menzionasse quella galleria ricordando le voci che a lungo avevano annunciato un progetto in cui una cappella e una galleria nel Palazzo del Quirinale erano associati. Ma in ogni caso è molto difficile ipotizzare che fosse Malvasia a mettere in bocca ad Annibale quelle parole, ed egli stesso ebbe il suo bel daffare a capire di quale galleria si parlasse. Forse non è un caso, infatti, che lo stesso Malvasia citasse una galleria, e proprio a Montecavallo, più avanti nella biografia di Guido, a proposito di una grande stampa di Israël Sylvestre (fig. 3):

[...] della veduta più bella del palagio Mazzarini in Roma a Monte Cavallo, mentre per dargli maggior nome, registra fra l'altre cose: la galeria, “ove è dipinta con esquisita bellezza l'Aurora di Guido Reni”.<sup>25</sup>

In nessun altro passo della fluviale biografia del pittore Malvasia ricordava quello che da subito era stato indicato come uno dei capolavori di Reni, ovvero l'affresco con l'*Aurora*



2 Giovanni Fontana (attr.), progetto di ampliamento del Palazzo del Quirinale, 1589. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mascarino, inv. 2467

<sup>23</sup> Wasserman (nota 14), p. 236.

<sup>24</sup> Cfr. sopra, nota 14.

<sup>25</sup> Malvasia (nota 3), I, p. 196.

in un casino, o loggia, del palazzo-villa che Scipione Borghese si era fatto costruire sul Quirinale, proprio di fronte al palazzo pontificio, residenza estiva dello zio Paolo V. Nell'iscrizione dell'incisione citata da Malvasia si faceva riferimento alla "gran Loggia del Giardino de i fiori dove è dipinta con esquisita bellezza l'Aurora di Guido Reni".<sup>26</sup> Fu Malvasia, quindi, a indicare come galleria l'ambiente in cui era affrescata l'*Aurora*, sebbene si trattasse, appunto, di una loggia, come egli stesso leggeva chiaramente nell'iscrizione.<sup>27</sup> L'autore aveva appreso da Annibale che Guido avrebbe dovuto dipingere una galleria a Montecavallo e, non sapendo di un tale ambiente affrescato da Reni nel Palazzo del Quirinale, ipotizzò che potesse trattarsi di un altro spazio lì accanto.<sup>28</sup> D'altronde, nella sua lettera Annibale aveva fatto riferimento a imprese commissionate tanto dal Pontefice (la Cappella dell'Annunziata o la Cappella Paolina) quanto dal nipote (gli oratori presso San Gregorio).<sup>29</sup> Malvasia, però, non aveva elementi per datare l'*Aurora*, che non era menzionata nel libro dei conti del pittore. È allora possibile che l'autore, ingegnosamente, avesse fatto un ragionamento preciso: se Scipione aveva legato il suo nome alla villa di Porta Pinciana, ma prima aveva già fatto costruire quell'altra villa sul Quirinale, che era poi passata di mano tante volte nel Seicento,<sup>30</sup> questo poteva suggerire che fosse stata una delle primissime imprese edilizie avviate dal Cardinale: plausibile sarebbe stato allora ipotizzarne una datazione alta, a ridosso del 1610, quando era stata affrescata anche la Cappella dell'Annunziata.

Giusta questa ricostruzione, se ne dedurrebbe che Annibale pensasse già nel 1608 che a Guido sarebbero stati affidati dei cantieri pittorici grandiosi, a partire dalla decorazione della lunga Galleria Sista, un'impresa che avrebbe superato ampiamente, per dimensioni, quella che egli stesso aveva portato a termine nella galleria di Palazzo Farnese. Non è possibile stabilire se le sue informazioni fossero corrette, e se davvero Pao-

lo V volesse già allora non solo terminare ma anche affrescare la Galleria Sista. Nella realtà, in ogni caso, Reni non avrebbe mai diretto, nel corso di tutta la sua carriera, un cantiere pittorico tanto monumentale.

La prima parte della lettera parrebbe quindi essere stata trascritta abbastanza fedelmente da Malvasia. Anche il fatto che nella missiva Annibale scriveva che Guido "Quattrocento scudi addimanda [...] di questa fattura di pochi mesi", quasi egli si riferisse solo a un affresco, verosimilmente il *Sant'Andrea condotto al martirio*, laddove Malvasia, basandosi sul libro dei conti di Reni, correttamente riportava che quella somma era stata versata al pittore per tutti gli affreschi nei due oratori di San Gregorio (comprendendovi anche quello di Santa Silvia) e per quelli in San Sebastiano fuori le mura,<sup>31</sup> depone in favore dell'autenticità della lettera. Malvasia sapeva che le cose stavano in modo diverso, ma non corresse quanto aveva scritto Annibale, il quale forse aveva sentito parlare di quella cifra a proposito del cantiere degli oratori di San Gregorio, ma senza essere informato bene sull'entità dei lavori cui si riferiva.

Più spiazzante il commento sulla supposta poca dimestichezza di Guido con la tecnica dell'affresco. Nel 1608 Guido venne assunto sostanzialmente come frescante: si trattava di un pittore uscito dalla scuola dei Carracci, che prima di tutto in quel campo avevano costruito la loro fama, e infatti Guido non avrebbe poi avuto problemi a licenziare un capolavoro dopo l'altro in quelle vesti. Egli aveva alle spalle i successi riscossi con due opere su muro poi andate perdute, un dipinto allegorico sulla facciata del Palazzo Comunale di Bologna (1598) e il *San Benedetto riceve i doni dai contadini* nel chiostro di San Michele in Bosco (1604). La seconda era stata certamente eseguita a olio su muro, ma nel 1600 Guido aveva anche affrontato brillantemente il vero e proprio affresco, nei due soffitti di Palazzo Zani a Bologna.<sup>32</sup> Potrebbe insomma nascere il sospetto che si trattasse di una considerazione a posteriori del biografo, il quale sapeva

<sup>26</sup> *Ibidem*, I, p. 425, nota 631 (il corsivo è mio).

<sup>27</sup> Malvasia non poteva non conoscere quell'affresco e l'ambiente che lo ospitava: è verosimile che, soprattutto negli anni trenta e quaranta, quando erano stati più frequenti e prolungati i suoi soggiorni nell'Urbe, egli lo avesse visto di persona. Si ricordi inoltre che l'*Aurora* era già stata descritta nel *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli (Cesena 1657, p. 353) e nelle *Finezze dei pennelli italiani* di Luigi Scaramuccia (Pavia 1674, p. 26), ma mai era stato scritto che si trovasse in una galleria.

<sup>28</sup> L'ipotesi contraria, ovvero che Malvasia mettesse in bocca ad Annibale il termine 'galleria' perché egli pensava appunto che l'*Aurora* fosse stata affrescata in una galleria, non sembra probabile, poiché nessuna delle fonti (e tantomeno l'evidenza fattuale) poteva suggerire all'autore che la loggia di quel casino dovesse essere indicata come una galleria. E inoltre, se Malvasia stesso avesse voluto che Annibale parlasse di quella supposta galleria, sarebbe stato naturale per lui trattare più diffusamente dell'*Aurora* nella biografia di Reni.

<sup>29</sup> Va da sé che Annibale, nel 1608, non avrebbe mai potuto accennare all'*Aurora* che Reni dipinse solo più tardi, nel 1614, anche perché la costruzione stessa dell'edificio in cui egli fu chiamato a lavorare sarebbe stata avviata all'inizio del 1612; cfr. Howard Hibbard, "Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinale", in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXIII (1964), pp. 163–192: 172.

<sup>30</sup> Scaramuccia (nota 27), p. 26, riportava che quell'affresco si trovava nel Palazzo Mazzarino, già Bentivoglio, mentre Pompilio Totti (*Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638, p. 504) riferiva che il palazzo era appartenuto ai Borghese.

<sup>31</sup> Malvasia (nota 3), I, p. 42.

<sup>32</sup> Sonia Reggio, "Le vicende costruttive e decorative di Palazzo Zani: alcune precisazioni sugli affreschi di Guido Reni", in: *Accademia Clementina: atti e memorie*, XL (2000), pp. 17–46: 30; Michele Danieli, "La decorazione pittorica", in: *Palazzo Zani*, a cura di *idem*/Davide Ravaioli, Argelato 2011, pp. 47–117: 70; Malvasia (nota 3), I, p. 242, nota 88.





3 Israël Sylvestre, *Veduta del palazzo del cardinal Mazzarino*, 1653 circa, acquaforte

come in seguito Reni avrebbe progressivamente abbandonato lavori di quel tipo, concentrandosi solo sulla pittura a olio. Ma è altrettanto possibile che Annibale, mal disposto nei confronti di Guido, avesse davvero scritto così a Ludovico, contrapponendo implicitamente Reni, che a Roma non aveva ancora lavorato ad affresco (e di cui egli, effettivamente, non conosceva nulla eseguito con quella tecnica), a Domenichino e Albani, che invece ci si erano già misurati più volte, nell'Urbe, e proprio sotto la sua direzione (in Palazzo Farnese e nella Cappella Herrera di San Giacomo degli Spagnoli). Proprio Domenichino, come si sa e come sapeva certamente lo stesso Annibale, avrebbe gareggiato con il Reni del *Sant'Andrea condotto al martirio*, affrescando dirimpetto la *Flagellazione di sant'Andrea*. Certo è che tutto quel brano non metteva Annibale in una buona luce e, sia che fosse integralmente autentico o che Malvasia vi fosse intervenuto in minima parte, era funzionale a contrapporre sempre di più Annibale a Ludovico, accanto a Guido, il secondo grande eroe della *Felsina pittrice*.<sup>33</sup>

## II.

Non ci si può esimere, a questo punto, dal prendere in considerazione anche la seconda parte della lettera. Se per la prima parte, relativa a opere e vicende artistiche concrete, era il contenuto della missiva a richiedere un'analisi approfondita, per la seconda, che si addentra in riflessioni di carattere più generale, si possono prendere in considerazione solo questioni di forma e di stile, e le argomentazioni non possono essere conclusive. Qui di seguito, sempre con le correzioni in parentesi quadra e le aggiunte sopra la riga tra < >, la trascrizione:

[Io non] Io già non invidio la sua fortuna, ma ben piango la mia troppo sollecita in favorirmi, col farmi toccare il servitio Farnese per successivamente à lui riserbare la splendidezza e liberalità Borghese. [Io] Non [dico [già] <poi> che Guido non abbia gran ragione a pattuire e liberamente chiedere, fatto avvertito del modo con che son stato trattato io in un'opra di tant'anni, ove ho avuto a sfiatarmi, ne] niego <poi> ch'egli non sia valen-

<sup>33</sup> Cfr. a questo proposito Samuel Vitali, "La bontà di Ludovico, la diligenza di Agostino, la gelosia di Annibale: i caratteri dei Carracci nella *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia tra topoi e realtà", in: *Vivace con*

*espressione: Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, a cura di Marieke von Bernstorff/Susanne Kubersky/Maurizia Cicconi, Monaco di B. 2018, pp. 189–211.

tuomo, massime per una certa vaghezza e maestà, che come è suo proprio dono, così è inimitabile, ma finalmente [egl'è poi quello ch'egl'è per noi, che quando uscì di sotto il Fiamingo ben [si vide] <sappiamo> quel che [sapea] <faceva>, e non è finalmente quello ch'ei si pensa, e che ogn'un lo [tiene] <predica>, mancandovi assai parti ad essere un vero maestro. Altro sapere ha] <non è meno prezzabile> l'Albani, ed [altri fondamenti] il Zampieri, e se non opera[no] <questi> con quello sprezzo e leggiadria, mostra[no] però <altra> intelligenza nelle degradationi [sì di colorito, come] di prospettiva, nella distribuzione e collocazione delle figure, nel caminar de' piani [, di che tutto abbasì pure egli pacienza, egli affatto è nudo].<sup>34</sup>

Nella prima versione, rimasta manoscritta, la lettera continuava quindi secondo una struttura che procedeva per antitesi. Da una parte era Guido, che per un lavoro di pochi mesi otteneva un guadagno principesco, dall'altra Annibale che aveva lavorato anni per essere poi malamente ricompensato delle sue fatiche; da una parte era la magnificenza di Scipione Borghese, dall'altra la taccagneria, quasi, di Odoardo Farnese. Quei 400 scudi richiesti da Reni, infatti, si prestavano perfettamente a un confronto con il compenso che, da Giovanni Baglione (1642) in poi, si diceva che Annibale avesse ricevuto per l'intera volta della Galleria Farnese: appena 500 scudi.<sup>35</sup> E la galleria del Palazzo Farnese di Campo Marzio veniva così implicitamente a contrapporsi a quella di Montecavallo. Si trattava di una struttura retorica cara a Malvasia. I brani della *Felsina pittrice* che possono prestarsi a un confronto sarebbero numerosi; basti citare un paio di esempi. A proposito dei due fratelli Procaccini, Malvasia scriveva:

Ove quello manieroso alquanto, e risoluto, esso naturale molto, e studiato: tutto piacevole, e vago Camillo, tutto severo, e forte Giulio Cesare: nell'invenzione facile, e corrente quegli, questi inaspettato in esse, e bizzarro: delle fisionomie del Parmigiano, e del risentito di Michelangelo quegli seguace, delle teste del Correggio, e delle mosse del Tintoretto questi divoto.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> *Scritti originali* (nota 7), fol. 104r; cfr. Malvasia (nota 3), I, p. 475. La parola "ha" dopo "altro sapere" non è stata depennata, ma si tratta chiaramente di una svista da parte di Malvasia. Nella *Felsina pittrice* fu pubblicato solo quanto segue: "Non niego poi che non sia valentomo, massime per una certa vaghezza e maestà che, suo proprio dono, è inimitabile, ma finalmente non sono meno prezabili l'Albani e l'Zampieri, e se non operano con quello sprezzo, e leggiadria, mostrano però altra intelligenza etc" (*ibidem*, p. 42).

<sup>35</sup> Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, p. 108. Su come valutare questa notizia e sulla sua successiva ripresa in altre fonti, cfr. Zapperi (nota 3), pp. 81sg.

<sup>36</sup> Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, I, pp. 288sg.

<sup>37</sup> *Ibidem*, II, p. 360.

Nell'*incipit* della vita di Guercino si legge invece:

Ebbe egli un fare a quello di Guido contrario ed opposto, che dove questi della vaghezza troppo forse fù vago, della fieraZZa mostrossi egli seguace [...].<sup>37</sup>

Al centro di quella struttura simmetrica era l'immagine allegorica della Fortuna che dispensava doni a Guido e imponeva ad Annibale il servizio presso il cardinale Odoardo. Si trattava di un artificio narrativo del tutto estraneo ad Annibale, del quale ci rimane una sola lettera certamente autografa, assai più prosaica.<sup>38</sup> È sintomatico, in fondo, che Malvasia decidesse poi di non pubblicare quel brano, che forse lui per primo sentì non troppo vicino a quello che poteva essere il linguaggio di Annibale.

D'altronde, tutta la parte finale della lettera, quella per la quale Malvasia pensò a diverse soluzioni (e che in gran parte, sempre sintomaticamente, venne poi cassata dallo stesso autore<sup>39</sup>), ci rivelerebbe un Annibale sofisticato intendente d'arte anche nell'impiego di termini che sarebbero divenuti sempre più comuni nella letteratura artistica del Seicento (e frequenti in riferimento proprio a Guido), ma che a quella data (1608) sarebbero stati degni più di un Giovanni Battista Agucchi o di un Giulio Mancini che non di un dilettante della penna. Nelle sue celebri postille alle *Vite* di Giorgio Vasari (1568), riferibili peraltro verosimilmente alla fine degli anni ottanta del Cinquecento,<sup>40</sup> Annibale non era mai andato oltre l'impiego di aggettivi generici come 'bella', 'fresca', 'stupenda', 'goffa', 'secca' etc., declinati spesso, quasi ingenuamente, in superlativi.<sup>41</sup> I due termini chiave della lettera pubblicata da Malvasia, "vaghezza e maestà",<sup>42</sup> non ricorrono mai in quelle postille, e questo deve indurre a riflettere, perché il primo, in particolare, era molto comune. Ancora più sospetto è l'uso del termine "maestà" nella lettera, poiché anche questa categoria critica sarebbe stata effettivamente associata spesso a Reni, ma prima di tutto in rapporto a opere cronologicamente successive, a partire dalle grandi realizzazioni bolognesi della metà del secondo decennio del se-

<sup>38</sup> Sulla lettera, relativa alla commissione dell'*Elemosina di san Rocco* oggi a Dresda, cfr. *Gli scritti dei Carracci* (nota 3), pp. 155sg.; Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo 2008, p. 69. Questa lettera, dal tono ufficiale, con la quale il pittore doveva scusarsi dei continui ritardi nella consegna del grande dipinto, poteva anche essere stata scritta con l'aiuto di un uomo di lettere.

<sup>39</sup> Cfr. sopra, nota 34.

<sup>40</sup> Roberto Zapperi, "Le postille di Annibale Carracci alle Vite di Vasari: un'apologia della pittura veneziana del Cinquecento", in: *Venezia Cinquecento*, XX (2010), 39, pp. 171-180.

<sup>41</sup> *Gli scritti dei Carracci* (nota 3), pp. 158-164.

<sup>42</sup> Malvasia (nota 3), I, p. 42; per il passo intero cfr. sopra, nota 34; cfr. anche Pericolo (nota 3), pp. 625sg.

colo, quali la *Pietà dei Mendicanti* (Bologna, Pinacoteca Nazionale; 1613–1616) o la *Gloria di san Domenico*, nella chiesa omonima (1613–1615), fino alle pale della piena maturità quali la *Trinità* della Santissima Trinità dei Pellegrini di Roma (1625/26).<sup>43</sup>

Il caso della missiva del 1608, quindi, sembra del tutto simile a quello di una delle due celebri lettere del 1580 di Annibale a Ludovico, pubblicate sempre da Malvasia: in questo caso, Maddalena Spagnolo ha acutamente individuato i brani che devono essere riconducibili al pittore, scritti con una prosa assai più zoppicante, e quelli frutto della penna del Canonico, nei quali Annibale si sarebbe lanciato in un acuto confronto stilistico – ancora un volta un confronto – tra Raffaello e Correggio.<sup>44</sup> Il dibattito su questi temi, in realtà, è destinato a protrarsi all'infinito, poiché è quasi impossibile produrre argomentazioni conclusive in un senso o nell'altro: a favore o a sfavore, cioè, di una piena autenticità di questi brani. Indubbiamente Malvasia fu un avido collezionista di lettere di artisti,<sup>45</sup> e questo contributo dimostra ancora una volta che vere e proprie falsificazioni da parte sua dovettero essere l'eccezione, non certo la norma. Per la lettera del 1608, inoltre, si deve anche sottolineare come nella sua vita di Reni Malvasia probabilmente non avesse come primo obiettivo quello di calcare la mano sull'inimicizia di Annibale con Guido. Nell'economia complessiva della *Felsina pittrice*, una siffatta lettera di Annibale non avrebbe mai avuto una funzione cruciale al pari di quella di Raffaello a

Francesco Francia, da considerarsi invece, a parere di chi scrive, un falso *tout court* (ma anche qui il dibattito non è chiuso)<sup>46</sup> o del sonetto di Agostino Carracci su Nicolò dell'Abate, sul quale i dubbi sono quasi altrettanto pesanti.<sup>47</sup> Malvasia, cioè, non avrebbe avuto motivo di fabbricare dal nulla una siffatta lettera di Annibale. Tutto, insomma, suggerisce che doveva essere esistita quella missiva del pittore circa l'attività di Guido per i Borghese. Sull'autenticità della seconda parte della lettera, però, Malvasia rimane *sub iudice*.

*Questo articolo è stato sottoposto alle Mitteilungen, in una prima versione, profondamente diversa, il 23 aprile 2021. Desidero ringraziare i tre referee per le loro osservazioni (ricevute il 17 dicembre 2021); in particolare, per i suoi commenti costruttivi, chi esprime allora un parere negativo.*

#### Referenze fotografiche

*Da Il Palazzo del Quirinale: il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico, a cura di Marina Natoli/Maria Antonietta Scarpati, Roma 1989, I: fig. 1. – Da Il Quirinale: l'immagine del Palazzo dal Cinquecento all'Ottocento, cat. della mostra Roma 2002: fig. 2. – Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program: fig. 3.*

<sup>43</sup> Sulla *Pietà dei Mendicanti* ad esempio, Bellori (nota 12), p. 515, si esprime così: "Tutte queste figure ritengono maestà e decoro [...]". Il termine ricorre in maniera quasi ossessiva nella biografia reniana di Passeri, tra l'altro a proposito della *Trinità* o anche degli affreschi della Cappella Paolina; cfr. Giovanni Battista Passeri, *Die Künstlerbiographien*, a cura di Jacob Hess, Lipsia/Vienna 1934, pp. 91sg., 98 e 100.

<sup>44</sup> Maddalena Spagnolo, *Correggio: geografia e storia della fortuna (1528–1657)*, Cinisello Balsamo 2005, p. 204 (con bibliografia precedente).

<sup>45</sup> A questo proposito si veda, da ultimo, Ilaria Miarelli Mariani, "Quello che praticò con tutti e 3 Li Carrazzi: ricordi romani di Francesco Albani", in: *Storia della critica d'arte*, 2021, pp. 47–63.

<sup>46</sup> Fabbricando quella lettera, Malvasia avrebbe risposto direttamente a Giorgio Vasari, che aveva costruito il celebre aneddoto secondo cui Francia, trasformato poi nella *Felsina pittrice* nell'eroe del Rinascimento bolognese, sarebbe morto di crepacuore poco dopo aver visto l'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello in San Giovanni in Monte (oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna). Sul dibattito critico intorno a quella lettera si veda John K. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, New Haven, Conn./Londra 2003, II, pp. 518–521, no. F18, che la giudica un falso; come autentica è stata invece presentata in Charles Dempsey, "Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna", in: *Studies*

*in the History of Art*, XVII (1986), pp. 57–70. Si veda anche la risposta a Shearman in Giovanna Perini Folesani, "Carmi inediti su Raffaello e sull'arte della prima metà del Cinquecento a Roma e Ferrara e il mondo dei Coryciani", in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXXII (1997/98), pp. 367–407: 395sg., nota 165, e pp. 401–404; cfr. anche, da ultimo, Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: A Critical Edition and Annotated Translation*, II.1: *Lives of Francesco Francia and Lorenzo Costa*, a cura di Alessandra Galizzi Kroegel, Londra 2021, p. 57, nota 23 (nota critica di Lorenzo Pericolo) e pp. 128sg., nota 68.

<sup>47</sup> Il sonetto, se autentico, costituirebbe per la sua datazione assai alta la pietra di fondazione della cosiddetta teoria dell'eclettismo, carissima a Malvasia; cfr. Stefano Pierguidi, "Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica", in: *ArtItalia*, XX (2014), pp. 68–78 (con bibliografia precedente); a favore dell'autenticità del sonetto è Perini Folesani (nota 3), pp. 175sg., nota 63. Poiché Malvasia, nella *Felsina pittrice*, non pubblicò quel sonetto nella vita dei Carracci (bensì in quella di Nicolò dell'Abate), dandogli pieno rilievo solo nel *Claustrum di San Michele in Bosco* (Bologna 1694), non si può escludere la possibilità che il sonetto fosse stato falsificato da altri e preso per buono da Malvasia (questa ipotesi, sebbene non specificatamente a proposito del sonetto, è stata ammessa in Perini Folesani [nota 46], pp. 402sg.).