MARIA GABRIELLA MATARAZZO

L'ultima opera di Malvasia: *Il Claustro di S. Michele in Bosco* e la decorazione carracesca tra finzione e verità

Abstract

The Carracci's decorative vocabulary (from the early Bolognese friezes to the cycles of the Farnese Gallery in Rome and of the Cloister of San Michele in Bosco in Bologna) made extensive use of anthropomorphic supports, especially telamons and terms. Painted with a monochromatic technique, they deceived the beholder for their effective imitation of marble sculptures that illusively jut from the surface of the wall. While art historical scholarship mainly discussed them in regard to their chronology, attribution, iconography and their relationship with the Cinquecento decoration systems, their early reception still lacks a comprehensive assessment. This essay aims to undertake it through the case study of *Il Claustro di S. Michele in Bosco*, the last art-historical work by Malvasia. A section of this booklet is dedicated to the chiaroscuro "Termini" flanking the episodes of the life of St. Benedict painted by Ludovico Carracci and his pupils in the cloister of the Bolognese Olivetan monastery. Giacomo Giovannini, the engraver to whom Malvasia commissioned the illustrations included in the volume, also reproduced these painted sculptures in four etchings. By referring to a central couplet from the famous sonnet by Agostino Carracci "in lode di Nicolò Bolognese", he characterized Ludovico's (and Reni's) telamons as Michelangiolesque in their contour and Tizianesque in their *naturalizza*, as opposed to Annibale's terms frescoed in the Farnese Gallery, whose style Malvasia considered too harsh and dry ("statuino"). In this essay, Malvasia's notes on the cloister's telamons will be compared to his previous critical works and will be contextualized within the seventeenth-century Literature of Art and the coeval reproductive printmaking. As I will demonstrate, Malvasia aimed to restore the central role played by Agostino and Ludovico in the renovation of this decorative style, a role that was obscured by Annibale's growing fame in this genre of painting, particularly driven by the prints after his frescoes in the Farnese Palace published in the second half of the seventeenth century.

I partimenti decorativi carraceschi, con il loro rinnovato uso di elementi antropomorfi in funzione compositiva e illusivamente strutturale, hanno rappresentato una delle tipologie pittoriche di maggior fortuna della produzione dei tre artisti bolognesi, Ludovico, Agostino e Annibale, avendo attirato, nei secoli, tanto l'ammirazione studiosa degli artisti quanto l'attenzione della critica. La storiografia carracesca, infatti, non ha mancato di rilevare come i fregi di Palazzo Fava e Palazzo Magnani nella capitale emiliana, nonché i cicli di Palazzo

Farnese a Roma e del chiostro di San Michele in Bosco sempre a Bologna, con i loro termini e atlanti a chiaroscuro che ne gremiscono l'illusionistica intelaiatura architettonica, abbiano raccolto una tradizione decorativa segnatamente cinquecentesca, rivitalizzandola con un nuovo afflato naturalistico.¹ Studi classici e recentissimi hanno dimostrato come, lungi dal poter derubricare questi sostegni figurati a meri *parerga*, essi partecipino appieno agli indirizzi stilistici e formali perseguiti dai tre pittori sin dalla fondazione dell'Accademia dei Desiderosi (poi degli Incamminati), non solo sollecitando un rinnovato dialogo tra pittura e scultura, ma anche avviando una più ampia riflessione sul potere illusivo del *medium* pittorico.²

Meno indagate restano le ricadute critiche già seicentesche della fortuna visiva di queste sezioni a monocromo, che il presente contributo intende indagare attraverso il caso de *Il Claustro di S. Michele in Bosco* (1694), opera postuma di Carlo Cesare Malvasia, nelle cui pagine i telamoni del ciclo bolognese costituiscono l'oggetto di una riflessione sistematica, che riprende e sviluppa motivi già enucleati nella *Felsina Pittrice* (1678). In particolare, l'analisi delle note malvasiane sui telamoni del chiostro (che l'autore denomina "termini")³ sarà condotta in parallelo con una riconsiderazione degli scritti precedenti di Malvasia e di altri scrittori d'arte seicenteschi (da Scaramuccia a Bellori, da Baglione a Sandrart), ma soprattutto con una panoramica della coeva grafica di traduzione. Ne emergerà uno snodo non secondario del pensiero storico-artistico di Malvasia, il quale intese offrire un'alternativa ludovichiana al protagonismo goduto dai termini della Galleria Farnese grazie alla loro fortuna a stampa, al fine di restituire tanto a Ludovico, quanto ad Agostino un ruolo di assoluto rilievo in questa tipologia decorativa. Ben ravvisabile risulterà la lucida consapevolezza, da parte di Malvasia, dell'influenza che i termini e gli atlanti carracceschi esercitarono nel ridefinire la grammatica della grande decorazione seicentesca: un'influenza a cui non fu immune l'ornato cortonesco.

Insieme ai perduti *Otia Lapidaria*, poderosa raccolta epigrafica volta a catalogare tutte le iscrizioni all'epoca rinvenute nei territori bolognesi, *Il Claustro di S. Michele in Bosco* fu l'ultimo scritto su cui Malvasia profuse le proprie energie prima della scomparsa, occorsa il 9 marzo 1693.⁴ Secondo le sue ultime volontà, rese note da Luigi Crespi nella sua *Vita del con-*

Nella trascrizione dei testi sono state ammodernate le maiuscole e la punteggiatura.

¹ Per i precedenti e i modelli a cui i Carracci guardarono si vedano almeno Boschloo 1984; Ginzburg 2008, 16; Vitali 2011, 185-227; Cavicchioli 2018, 104-105. La bibliografia specifica relativa ai singoli cicli sarà indicata in seguito. Per una introduzione al tema dei sostegni antropomorfi nella pittura del Rinascimento italiano si rinvia a Frommel 2018, mentre il tema dei partimenti decorativi è stato l'oggetto del convegno "Union from Division: (S)partimento and Renaissance Decoration", tenutosi il 12-13 dicembre 2019 presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze, a cura di N. Cordon e É. Passignat (gli atti sono di prossima uscita).

² Dempsey 2000, 71-72; Benati 2006, 32; Stanzani 2006, 435; Cavicchioli 2018, *passim*. Per una più ampia disamina del tema del paragone nell'opera dei Carracci, con un affondo sulle statue affrescate a chiaroscuro e gli stucchi finti di Palazzo Fava, del Camerino e della Galleria Farnese, cfr. Hendler 2013, 292-313.

³ I telamoni sono figure maschili impiegate in funzione di sostegno nelle architetture reali o dipinte e si distinguono dai termini in quanto questi ultimi presentano, come le erme, la parte inferiore del corpo sostituito da un pilastro di sezione quadrangolare; cfr. Grassi, Pepe, 57 s.v. 'atlante' (con rimando a 'telamone'), 175 s.v. 'erma', 594 s.v. 'telamone', 600-601 s.v. 'termine'. Nel chiostro bolognese si ravvisano solo telamoni (o atlanti).

⁴ Per notizie biografiche su Malvasia cfr. Massimi 2007. Per un inquadramento del *Claustro* nel contesto dell'incisione di riproduzione seicentesca cfr. Borea 2009, I, 355-358.

te Carlo Cesare Malvasia (1769),⁵ entrambe le opere erano state consegnate a Gaudenzio Roberti in forma manoscritta perché provvedesse alla loro pubblicazione. Questi, tuttavia, disattese le disposizioni testamentarie e, a differenza della monumentale opera epigrafica, che non vide mai la luce e il cui manoscritto andò perduto,⁶ *Il Claustro* fu dato ai torchi a cura degli eredi di Malvasia l'anno successivo: la dedica al “serenissimo Ferdinando III principe di Toscana” firmata da Giacomo Giovannini (autore dell'apparato illustrativo del volume)⁷ reca, infatti, la data 14 giugno 1694.

Sulle ragioni che indussero il canonico bolognese a intraprendere la stesura di questo singolare *pamphlet* illustrato, di cui finanziò, peraltro, le venti tavole incise, è lui stesso a ragguagliarci nel proemio all'opera: se dei tre Carracci aveva già “celebrato altrove pienamente il valore” – ovvero nella lunga Vita collettiva a essi dedicata nella *Felsina Pittrice* – e se nelle successive *Pitture di Bologna* (1686) egli aveva “condotto con distinta guida e diligente diario i dilettanti” attraverso le “opere famose” dei tre pittori (con la sua sempre solerte “oculare ispezione”), mancava per sua ammissione una degna trattazione della “più ragguardevole” opera “che dalle mani del più valente di loro uscisse”,⁸ vale a dire il ciclo dipinto da Ludovico Carracci (e dai suoi allievi/collaboratori) sulle pareti del chiostro ottagono dell'ex convento olivetano di San Michele in Bosco, appena fuori Bologna (FIG. 1).⁹

Non si trattava di certo di un riconoscimento (altissimo) accordato nella sola produzione tarda: già in una lettera del 1673 Malvasia aveva fatto notare al corrispondente Angelico Aprozio come il ciclo ludovichiano non avesse nulla da invidiare alla Galleria Farnese,¹⁰ mentre cinque anni più tardi, tra le pagine della *Felsina Pittrice*, egli avrebbe finanche coniato per il chiostro bolognese l'arguta definizione di “Cortile del Benfare” in rapporto (se non in opposizione) al “Cortile del Belvedere” vaticano, le cui statue antiche rappresentavano una “scuola” per i giovani pittori e scultori non meno del suo contraltare pittorico bolognese – una contrapposizione pregna di implicazioni in ragione della notoria posizione “antiromana” e “antistatuina” del poligrafo bolognese.¹¹ Un giudizio, peraltro, corroborato dall'opinione di Alessandro Algardi (già definito da Malvasia “un nuovo Guido in marmo”),¹² il quale gli avrebbe un giorno confidato in riferimento al suo maestro, Ludovico: “bisogna vedere le opere sue in Bologna se hanno paura della Galleria Farnese e quanto la trapassi il cortile di San Michele in Bosco”.¹³ Eppure nella *Felsina Pittrice* il capitolo pur cruciale del chiostro olivetano (“opra più grande e di maggior premura che mai facesse Lodovico”)¹⁴ non aveva cono-

⁵ Si trattava di un foglio redatto *propria manu* che, autenticato da un notaio, fu allegato al testamento di Malvasia. Il suo contenuto fu trascritto da Luigi Crespi nella biografia da lui dedicata al canonico nel terzo volume della *Felsina*, ripubblicata in Malvasia 1841, I, XIV-XV. Il documento originale non è ancora stato rinvenuto, benché secondo Perini Folesani potrebbe trovarsi ancora nell'archivio Malvasia (Perini Folesani 1988, 276 nota 27).

⁶ Perini Folesani 1997, 112, 122-123 nota 60.

⁷ Per un repertorio delle sue stampe cfr. *The Illustrated Bartsch* 43, 269-446.

⁸ Malvasia 1694, 2.

⁹ Sul ciclo si vedano Campanini 1994, 19-88; Brogi 2001, I, 28-29, 195-198 cat. 83, con bibliografia precedente.

¹⁰ Lettera del 14 giugno 1673 pubblicata da Perini Folesani 1984, 222-223.

¹¹ Malvasia 1678, I, 436-437. “Antivasariano e antiromanista” fu l'endiadi spesa da Arcangeli per sintetizzare la posizione di Malvasia (Arcangeli 1970, p. 69). Sulla questione dell'Antico nel pensiero critico malvasiano cfr. Perini Folesani 1989.

¹² Malvasia 1678, II, 35.

¹³ Malvasia 1678, I, 492.

¹⁴ Malvasia 1678, I, 436.

sciuto che una trattazione frammentata tra le diverse biografie dei pittori (tra i quali Guido Reni)¹⁵ che il più anziano dei “...Carracci coinvolse questo cantiere”, intrapreso non appena fu ultimato il rifacimento strutturale dell’ambiente, a opera dell’architetto Piero Fiorini.¹⁶

Realizzate “in due sole estati, cioè quella del 1604 e quella del 1605”¹⁷ (come testimoniò Malvasia nella *Felsina* e come hanno confermato gli studi moderni),¹⁸ le pitture si articolavano in due distinti cicli: quello di dimensioni maggiori constava di trentasette scene della *Vita di san Benedetto* (fondatore dell’ordine olivetano), mentre il minore rappresentava sedici episodi della *Vita di santa Cecilia* entro una complessa partitura architettonica a *trompe-l’oeil*. Come noto, l’inusuale impiego della tecnica a olio provocò l’irrimediabile deperimento della tessitura pittorica registrato già *ab antiquo*:¹⁹ nel 1632 Guido Reni dovette operare un intervento di restauro sul suo scomparto centinato illustrante *San Benedetto che riceve doni dai contadini* (l’unica scena da lui realizzata insieme alle due coppie di telamoni che la fiancheggiano),²⁰ mentre Francesco Scannelli, nel suo *Microcosmo della pittura* (1657), riferì che “per disgrazia de’ virtuosi” i dipinti erano gravemente minacciati “dall’ingiurie de’ tempi”, lamentando altresì che “in breve saranno privi i buoni studiosi d’un tanto seminario della buona pittura”.²¹

Fu, questo, uno dei principali moventi che spinsero Malvasia a intraprendere la sua ultima impresa storico-artistica: nel proemio del *Claustro* egli ricordava, infatti, che “periscono ogni dì più gli originali”, non solo per l’“intemperie dell’aria”, ma anche per l’“insaziabilità de’ studenti e copisti” che si accalcavano nel portico ottagonale per studiare alacramente “la più desiderata e geniale” impresa ludovichiana, “ultimo sforzo del suo sapere”.²² D’altra parte non si trattava del primo progetto di integrale registrazione a stampa del ciclo, in vista della quale forse sia Simone Cantarini, che Flaminio Torri (oltre al poco noto Giovanni Battista Zani) approntarono disegni, senza tuttavia portarne a termine la traduzione sul rame.²³ Così alcuni anni più tardi Luigi Scaramuccia, nel suo trattato *Le finezze de pennelli italiani* (1674), auspicava (per bocca del suo *alter ego* letterario, Girupeno) che le pitture del chiostro fossero “poste alla stampa per commun diletto e beneficio”.²⁴ Eppure, sfogliando le pagine dell’*in-folio* malvasiano, emerge come esso rispondesse solo parzialmente alla necessità di documentare nella sua interezza il ciclo già in grave stato di deperimento e oggi pressoché illeggibile. Piuttosto selezionata risulta la silloge che Malvasia commissionò all’incisore bolognese Giovannini (“da lui allevato, mantenuto e protetto”, secondo il resoconto di Crespi):²⁵ oltre al frontespizio allegorico e a quattro tavole riproducenti i telamoni a chiaroscuro che scandisco-

¹⁵ Sui perduti interventi di Reni (che aveva ottenuto la commissione a Roma, indipendentemente da Ludovico) v. Pepper 1984, 214-215, cat. 15. Per il resoconto malvasiano sugli interventi di Reni nel chiostro v. Malvasia 1678, II, 13-14.

¹⁶ I lavori procedettero tra il 1602 e la fine del 1603 (Campanini 1994, 24-27).

¹⁷ Malvasia 1678, I, 435.

¹⁸ Campanini 1994, 32-33.

¹⁹ Sulla scelta della tecnica dell’olio su muro cfr. Campanini 1994, 39-40.

²⁰ Campanini 1994, 50-54, con bibliografia.

²¹ Scannelli (1657) 2015, 400. Sulla ricezione di Ludovico nel *Microcosmo della pittura* cfr. Perini Folesani 1993, 285-286.

²² Malvasia 1694, 2.

²³ Campanini 1994, 90-91, 95. Per le precedenti incisioni tratte dalle pitture del chiostro cfr. Borea 2009, I, 356.

²⁴ Scaramuccia 1674, 51-52. Su Scaramuccia critico di Ludovico cfr. Perini Folesani 1993, 283-285. Scaramuccia trasse anche un’incisione dalla scena dipinta da Guido (Perini Folesani 1993, 284).

²⁵ Malvasia 1841, I, XIV.

no l'avvicinarsi degli episodi benedettini, di questi solo quindici su ventuno risultano tradotti (dagli originali rispettivamente di Ludovico Carracci, Guido Reni, Lorenzo Garbieri, Francesco Brizio, Leonello Spada, Lucio Massari e Giacomo Cavedoni), mentre del tutto omesse furono le scene della *Vita di santa Cecilia*.

Né lo scritto di Malvasia era teso a colmare questa limitata portata documentaria: se, infatti, un'elencazione delle scene dei due cicli nella loro interezza è rinvenibile nelle *Pitture di Bologna*,²⁶ l'apparato testuale del *Claustro* non si profila come un'accurata descrizione dell'iconografia di ciascuna scena, sul modello del precedente *Argomento della Galleria Farnese*, composto da Giovan Pietro Bellori a commento delle stampe di Carlo Cesi (1657), bensì si presenta come una lettura a sé, di cui, peraltro, nelle intenzioni di Malvasia le tavole dovevano costituire un'appendice illustrativa in calce (e non a esso frapposte, come si riscontra negli esemplari oggi noti).²⁷ La natura del tutto singolare dell'opera è stata rimarcata – tra gli altri – da Charles Dempsey, che la caratterizzò come “independent and lengthy critical saggio devoted to the foundational principles of the Carracci reform of painting”;²⁸ un “saggio” che si presenta quale “ininterrotta glossa”²⁹ al celebre *Sonetto in lode di Nicolò Bolognese* composto da Agostino Carracci e qui valorizzato quale fondamento teorico dell'interpretazione ‘eclettica’ entro cui Malvasia inquadrò la riforma pittorica operata dai tre cugini in seno all'Accademia degli Incamminati.³⁰ Proprio in questo volume, secondo Andrea Emiliani, il canonico avrebbe consegnato alla posterità il suo “testamento spirituale”.³¹

Eppure Malvasia era ben conscio dell'inadeguatezza delle incisioni di Giovannini nell'offrire un convincente riscontro visivo alle combinazioni stilistiche via via rilevate nel suo scritto: non solo sono noti gli interventi correttivi sui rami da lui incoraggiati (come testimonia il surricordato codicillo testamentario),³² ma finanche nelle pagine introduttive all'opera egli si schermiva da “qualche debolezza” che il lettore poteva notare nelle tavole, in sua opinione non all'altezza dei “bellissimi tagli” licenziati dagli incisori francesi coevi.³³ In effetti la raccolta delle acqueforti di Giovannini (già definita da Evelina Borea “opera d'après diligente, ma trascurabile nel panorama dell'incisione del secolo”)³⁴ disattese la complessità

²⁶ Malvasia 1686, 332-336. Tra i rari telamoni ivi segnalati vi sono quelli dipinti da Ludovico ai lati dell'*Incendio di Montecassino*, definiti “nobili termini sempre diversi di sagma, ma sempre giusti tanto e graziosi” (335), poi riprodotti nella tavola n. 20 del *Claustro* (FIG. 5). Non manca anche in quest'opera un confronto del chiostro con la sua controparte romana: “una delle più stupende operazioni de' Carracci, che può stare al pari, se non supera ogn'altra in questa città, anzi la stessa Galleria Farnese in Roma” (Malvasia 1686, 331).

²⁷ Come si apprende dalla lettura di Malvasia 1694, 31, dove il canonico rimandò alle stampe “che qui seguono”; cfr. Campanini 1994, 106.

²⁸ Dempsey 2013, 109.

²⁹ Campanini 1994, 104.

³⁰ L'edizione di riferimento del sonetto è a cura di Perini Folesani 1990, 172 n. 5, studio cui si rimanda anche per la discussione in merito all'autografia del componimento (58-69) e per un più ampio inquadramento del problema storico-critico dell'“eclettismo” dei Carracci. Su quest'ultimo aspetto si vedano anche il classico Dempsey 2000 e, più di recente, Pierguidi 2014.

³¹ Come ebbe a definirlo Emiliani 1993, LXI. Sottolineava Dempsey 2000, 63 che il sonetto, già riportato nella *Felsina*, ma relegato nella *Vita* di Nicolò dell'Abate, acquisì proprio nel volume del 1694 una inedita centralità.

³² Malvasia 1841, XIV. In effetti le incisioni erano in preparazione almeno dal 1690 (cfr. Campanini 1994, 107).

³³ Malvasia 1694, 2-3. Nel 1776 fu pubblicato un nuovo volume illustrato (anch'esso postumo) dedicato da Giampietro Zanotti agli affreschi del chiostro (*Il claustro di San Michele in Bosco di Bologna de' monaci Olivetani...*), per il quale il pittore e scrittore d'arte aveva commissionato nuovi disegni e intagli, ritenendo insoddisfacenti quelli di Giovannini.

³⁴ Borea 2009, I, 356.

spaziale e prospettiva del ciclo bolognese: non solo le centinature delle scene risultano normalizzate in un livellante formato rettangolare, ma (quasi) del tutto omesse appaiono le quadrature a chiaroscuro e gli ornati che ritmavano i due cicli narrativi con una ricchezza decorativa che è stata a ragione messa in rapporto al breve soggiorno romano compiuto da Ludovico tra la primavera e l'estate del 1602, in occasione del quale era certamente salito sui ponteggi della Galleria Farnese (su cui, a detta di Malvasia, aveva anche operato qualche intervento correttivo ed eseguito un nudo).³⁵ Proprio l'intelaiatura a chiaroscuro, che intrecciava una complessa interazione tra architettura reale e dipinta, tra pittura monocroma e policroma, era volta ad avvolgere lo spettatore in un'esperienza immersiva e "panottica".³⁶ Eppure la fortuna grafica del chiostro tese a escludere i partiti decorativi,³⁷ in contrasto con quella letteraria: significativa, ad esempio, è l'attenzione rivolta dal già ricordato medico forlivese Scannelli ai "bellissimi termini dimostrati al naturale di chiaro oscuro", dipinti "con altri capricciosi adornamenti che vengono a framezzare invenzioni così belle, copiose ed eccellenti per ogni parte, che servono del continuo alla studiosa gioventù per insegnarle la strada sicura della più bella operazione".³⁸

Se, dunque, la critica ha già sottolineato quanto è stato tralasciato nel *recueil* di Giovannini, non meno proficuo può essere ragionare su quanto, al contrario, dell'incorniciatura del ciclo è stato incluso, ossia proprio quei "bellissimi termini" ammirati da Scannelli: ben quattro intagli, infatti, risultano dedicati a essi (di cui tre da dipinti ludovichiani e uno reniano), un numero non esiguo se confrontato con quello dei riquadri narrativi omessi (FIGG. 2-5). Una rilevanza quantitativa che si motiva, credo, con il confronto con i precedenti editoriali assunti da Malvasia a modello: ovvero – si intende suggerire – egli non poteva escludere queste figure a causa della centralità che termini e atlanti dipinti a chiaroscuro avevano assunto nella tradizione incisoria seicentesca, figure di cui egli intendeva offrire un *exemplum* ludovichiano (e reniano).³⁹ Si tratta di un'ipotesi suffragata da una panoramica delle raccolte di incisioni che, nelle pagine introduttive del *Claustro*, l'autore enumerò quali precedenti che lo spronarono a risarcire la fama dell'"opera la più desiderata e geniale"⁴⁰ diretta da Ludovico. Fino a quel momento, infatti, il ciclo era stato oggetto solo di sporadiche traduzioni a stampa, a differenza degli altri fregi profani bolognesi e della Galleria Farnese, che avevano conosciuto, nel corso del secolo, un notevole successo editoriale. In particolare, cinque sono le *suites* da opere carraccesche menzionate nel proemio: il *recueil* di quindici acqueforti tratte dalle *Storie di Romolo e Remo* affrescate verso il 1590 in una sala di Palazzo Magnani, che furono disegnate da François Torteбат, incise da tre intagliatori francesi e, infine, date alle stampe a Pari-

³⁵ Malvasia 1678, I, 406, 542. Sull'identificazione del nudo dipinto da Ludovico v. Ginzburg 2008, 19-20. L'impatto della Galleria Farnese sulla concezione spaziale delle pitture del chiostro è stato rilevato, tra gli altri, da Campanini 1994, 36, 38 e Brogi 2001, I, 29. Per una più approfondita disamina della questione del breve soggiorno romano di Ludovico si rinvia al saggio di Giovanna Perini Folesani in questo volume.

³⁶ Emiliani 1993, LXIII. Notava lo studioso che l'innovativa architettura dipinta del chiostro avrebbe aperto alle sperimentazioni del Dentone nel genere della quadratura, mentre Campanini 1994, 37 ne ha sottolineato l'influenza sull'opera di Angelo Michele Colonna e Domenico Maria Canuti.

³⁷ Campanini 1994, 38. La studiosa ricorda un disegno *d'après* conservato agli Uffizi (inv. 3809S) che contiene l'unica traccia visiva degli *Ignudi* che erano collocati nella parte inferiore dei riquadri, oggi del tutto perduti e non registrati dalle incisioni di riproduzione.

³⁸ Scannelli (1657) 2015, 399-400.

³⁹ Borea 2009, I, 356 ha già sottolineato come Malvasia si dilunghi nella descrizione dei "nerboruti termini finti di marmo".

⁴⁰ Malvasia 1694, 2.

gi nel 1659 (FIG. 6);⁴¹ l'*Enea vagante*, serie di ventuno acqueforti date ai torchi da Giuseppe Maria Mitelli nel 1663 e riproducenti il fregio con le *Storie di Enea* affrescato a Palazzo Fava intorno al 1593 (FIG. 7);⁴² tre *recueils* tratti dai cicli romani, vale a dire la già citata *suite* di quaranta acqueforti approntate “dall’aggiustatissimo ed elegante taglio di Carlo Cesi” (1657), secondo il giudizio uscito dalla penna di Malvasia (FIG. 8);⁴³ la serie di altrettante stampe (in quanto copie in controparte delle precedenti) dedicate dallo stampatore Jean Le Blond a Charles Le Brun;⁴⁴ infine, le due *suites* intagliate da Pietro Aquila rispettivamente dagli affreschi del Camerino e della Galleria.⁴⁵

Queste fortunatissime raccolte costituivano i precedenti cui Malvasia aveva guardato nel progettare la sua ultima impresa critica e non si fatica a ravvisare in esse i motivi della rilevanza che le figure in finto marmo assunsero nell’economia del *pamphlet*: ampio spazio era stato dato, infatti, agli ornati e ai partimenti decorativi dipinti a monocromo, non solo nelle illustrazioni, ma finanche nei titoli. Si pensi al frontespizio dell’*Enea vagante*, nel quale Mitelli aveva presentato la sua opera come “l’intaglio delle pitture e de termini”, riservando a questi ultimi ben otto tavole. Non meno indicativi risultano i frontespizi delle due *suites* incise da Pietro Aquila verso il 1677: quella relativa al Camerino reca, infatti, il titolo di “*Imagines / farnesiani cubiculi / cum ipsarum monocromatibus et ornamentis*”, medesima formula reimpiegata nelle “*Galeriae Farnesianae / Icones*”, rappresentate (ancora una volta) “*cum ipsarum monocromatibus et ornamentis*”, con un *focus* dichiarato sin dal frontespizio sulle parti ornamentali e a monocromo non meno che sulle ‘favole’.

Anche nell’*Argomento della Galeria Farnese* Bellori aveva riservato ampio spazio al partito decorativo, destinando un’apposita sezione della sua *ekphrasis* alla “*situatione et ordine de’ partimenti*”,⁴⁶ tra i quali spiccavano le “bellissime figure di termini, che quasi regghino la volta”:⁴⁷

⁴¹ Sulla serie cfr. Borea, Mariani 1986, 28-35; Borea 2009, I, 353. Il canonico attribuì le incisioni a Nicolas Mignard (cfr. Malvasia 1678, I, 105; Malvasia 1694, 2), benché esse fossero in realtà realizzate da Jean Le Pautre e Jean Boulanger (tavole 1-7) e da Louis de Chatillon (tavole 8-14), oltre alla quindicesima tavola anonima riprodotte in *Ludi Lupercales*. Per gli affreschi, benché notoriamente i tre avessero affermato che “ella è de’ Carracci: l’abbiam fatta tutti noi” (Malvasia 1678, I, 392), sono state avanzate numerose ipotesi attributive, su cui fa il punto, con nuove proposte, Vitali 2011, 243-274, con bibliografia precedente.

⁴² Borea, Mariani 1986, 2-12; Borea 2009, I, 353-354. A detta di Malvasia, Mitelli si sarebbe servito di disegni approntati da Flaminio Torri; cfr. Malvasia 1678, I, 375. Sul ciclo si veda almeno Stanzani 2006, 442-443, 446 note 54-55 (con bibliografia precedente).

⁴³ Malvasia 1694, 2. Sulla serie cfr. Borea, Mariani 1986, 129-149; Di Flavio *et al.* 1987, 53-75; Borea 2009, I, 308-310. Come in seguito Sandrart, anche Malvasia ne riportò il testo *in extenso* nella *Felsina* (Malvasia 1678, I, 437-442), dove peraltro essa già figurava tra le “stampe de’ Carracci” nella sezione dedicata a quelle “intagliate da altri” (105).

⁴⁴ Borea, Mariani 1986, 150-167, *suite* già menzionata da Malvasia 1678, I, 105.

⁴⁵ Borea, Mariani 1986, 169-183; Borea 2009, I, 310-312. Cfr. anche Malvasia 1678, I, 105. La *suite* di Aquila riprodotte la Galleria Farnese era stata promossa proprio per sopperire all’inadeguatezza della precedente di Cesi nel rendere la complessità dell’interazione tra le storie e gli ornati e nel veicolare una visione d’insieme dell’ambiente, con anche gli arredi scultorei.

⁴⁶ Bellori, Cesi 1657, 5. Sulla cronologia del Camerino cfr. Ginzburg 2000, 121-122, che propone una datazione al 1599. Sugli interventi di Annibale, Agostino e aiuti nella Galleria Farnese cfr. da ultimo Ginzburg 2008, specie 19-20 per la cronologia: la studiosa propone 1598-1602 per la volta (con una pausa nella seconda metà del 1599 per affrescare il Camerino), 1602-1603 per i lati corti e 1606-1608 per i lati lunghi. Per una riconsiderazione del problema degli interventi di Agostino nella Galleria cfr. Boesten-Stengel 2011.

⁴⁷ Bellori, Cesi 1657, 5.

Ma chi può mai lodare a bastanza le bellissime positure e movimenti degl'ignudi e li modelli de' termini, la copia degli ornamenti e delle inventioni, mentre l'occhio e la mente presi restano dalla varia concordanza loro. Questi superano gl'esempi passati e li presenti, non vi essendo sin qui stato pittore alcuno, che habbia intrapreso et arditò altr'opera veramente, con tanta gratia et grandezza di stile, con sì meraviglioso disegno e con sì vario et ordinato concetto, et insomma con tanto favore di genio e d'arte, con quanto Annibale al fregio diede compimento.⁴⁸

Non meno fervente fu l'*ekphrasis* degli affreschi contenuta nel medaglione biografico che apre le dodici *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), dedicato ad Annibale, il pittore che ebbe il merito di aver risollevato "l'arte caduta e quasi estinta"⁴⁹ dalle chimere manieriste, secondo il notorio impianto storiografico belloriano. Nelle pagine della biografia carracesca gli ornati della volta del Camerino e della Galleria Farnese costituiscono l'oggetto di una riflessione sul dominio da parte di Annibale della luce e della prospettiva quali veicoli dell'illusione pittorica, il cui impatto sulla pittura romana del secondo Seicento fu tale da indurre Bellori ad asserire che "tiensi ancora che nella medesima Galeria li partimenti de' stucchi finti con le statue de' termini e con gli altri ignudi sieno superiori alle favole",⁵⁰ un giudizio confortato, peraltro, dall'opinione del sodale Nicolas Poussin, secondo il quale "Annibale in questi partimenti avendo superato tutti li pittori passati, avanzò anche se stesso, non avendo mai la pittura proposto a gli occhi oggetto più stupendo d'ornamenti".⁵¹

Si osserva, così, una consonanza perfetta tra l'apprezzamento di Bellori per queste figure finemente chiaroscurate, così illusivamente rilevate da parere statue a tutto tondo, e lo spazio che ad esse fu riservato nei fortunati progetti editoriali che lo coinvolsero: non solo il già più volte ricordato *Argomento della Galeria Farnese*,⁵² ma anche le due *suites* di Aquila, il cui apparato testuale è a lui attribuito.⁵³ Si trattava, d'altronde, di un giudizio ampiamente condiviso nel contesto romano di medio Seicento: già Baglione aveva richiamato l'attenzione sugli "scompartimenti [del Camerino] ... finti di stucco, che sono tanto belli che paiono di rilievo",⁵⁴ nonché sugli "ornamenti" e i "capricci" della Galleria,⁵⁵ della quale anche Scannelli, alcuni anni più tardi, avrebbe lodato la "nuova invenzione egregiamente disposta, con capricci insoliti e stupendi".⁵⁶

Tra le voci della letteratura artistica che ebbero maggior incidenza sulla fortuna dei termini carraceschi spicca senz'altro la *Teutsche Academie* di Joachim von Sandrart, edita a Norimberga nel 1675. L'altissimo apprezzamento espresso dal pittore e trattatista tedesco negli appunti biografici dedicati ai tre Carracci (a dispetto dei non pochi errori che vi si riscontrano)⁵⁷ è da legare da un lato agli anni trascorsi in Italia (per lo più a Roma) tra il 1629 e il 1635, durante i quali egli ebbe modo di vedere un numero cospicuo di opere, anche bolognesi

⁴⁸ Bellori, Cesi 1657, 6.

⁴⁹ Bellori (1672-1976) 2009, 32.

⁵⁰ Bellori (1672-1976) 2009, 91.

⁵¹ Bellori (1672-1976) 2009, 91.

⁵² Sui modelli dell'esegesi belloriana nell'*Argomento della Galeria Farnese* e sul rapporto da essa intessuto con le stampe di Cesi cfr. Barocchi 2000, 56-58.

⁵³ Borea 2009, I, 310-312.

⁵⁴ Baglione 1642, 106.

⁵⁵ Baglione 1642, 107.

⁵⁶ Scannelli (1657) 2015, 302.

⁵⁷ Come rilevato da Perini Folesani 2015.

in occasione della discesa da Venezia a Roma;⁵⁸ dall'altro alle stampe di traduzione che circolavano nei perimetri in un mercato ormai di estensione europea e di cui Sandrart fu vorace collezionista. Notoriamente nel secondo volume della *Teutsche Academie* l'autore incluse una descrizione della *Sandrartische Kunstammer*,⁵⁹ la sua personale raccolta d'arte, e tra i volumi contenenti opere su carta, quello "von den allerfürtrefflichsten Kupferstichen" – il sesto – è degno di nota. Vi figurano, infatti, fogli di soggetto carraccesco (da opere dei tre cugini e non del solo Annibale), in particolare alcune "Gallerien", in *primis* la Farnese, ma anche altre ("und andere");⁶⁰ benché purtroppo Sandrart non ne espliciti né il soggetto, né i nomi degli incisori/stampatori, non pare peregrino ipotizzare la presenza di alcune delle raccolte che in seguito sarebbero state enumerate da Malvasia, le più ricercate tra i collezionisti europei di stampe. Di almeno una è possibile stabilire con certezza la lettura (nonché il possesso) da parte di Sandrart, come per prima notò Lucia Simonato:⁶¹ si tratta dell'*Argomento della Galleria Farnese*, le cui didascalie belloriane furono tradotte in Tedesco da Sandrart (nonché in Latino nell'edizione del 1683) in un passo dedicato alla Galleria nel quale, ancora una volta, un'attenzione non secondaria è riservata agli ornati illusivamente polimaterici (cornici in stucco, medaglioni in bronzo e termini marmorei).⁶² Alla luce della centralità che i partimenti decorativi avevano assunto nelle *suites* incise e nei relativi testi esplicativi, non sorprende vederne il riflesso nelle pagine della *Teutsche Academie*, un testo per la cui redazione Sandrart aveva fatto amplissimo uso della grafica di traduzione.⁶³

Nello sbilanciamento tutto annibalesco e romanocentrico che informa la biografia sandrartiana dedicata ai tre cugini finanche gli ornati del ciclo di San Michele in Bosco finirono con l'essere attribuiti ad Annibale, il quale, a detta di Sandrart, proprio lì avrebbe "inventato" questa tipologia decorativa (come segnala il titolo a margine, che recita: "Sonderbar neuerfundene Art der Ornamenten"), per poi introdurla a Roma:

Und damit wir nur etwas weniges von diesem Creuzgang anführen/ so sind die Ornamenten zwar alle gemahlt/ aber so herrlich und wol ersonnen/ daß es nicht anderst scheint/ als wäre der Ort mit vielen statuen/ Arbeit von stucco und vase reichlich gezieret: worbey zu Erhöhung ihres Lobs merklich dienet/ daß diese Art von Zierrahten vormals in Rom unbekandt/ hernach aber in den herrlichsten Galerien gebraucht und nachgefolgt worden.⁶⁴

L'errore è vistosissimo, sia in ordine alla cronologia (insostenibile è la precedenza del chiostro bolognese rispetto agli interventi farnesiani), sia in merito all'autografia (né Agostino, né Annibale presero parte al cantiere). Si trattava, tuttavia, di un errore dettato più da una

⁵⁸ Sugli appunti biografici dedicati da Sandrart alla triade carraccesca cfr. Perini Folesani 2015. Si rinvia anche al volume Meuer *et. al* 2015 per i più recenti studi su Sandrart e per la più aggiornata bibliografia.

⁵⁹ Sandrart 1675-1679, II.2, 87-91. D'altra parte anche Malvasia fu collezionista di stampe e notoriamente dedicò un'appendice della Vita di Marcantonio Raimondi "et altri intagliatori bolognesi", pubblicata nella *Felsina Pittrice* alle incisioni di e da artisti felsinei; cfr. Takahatake 2017.

⁶⁰ Sandrart 1675-1679, II.2, 90: «Von Annibal Lodovico, und Agostin Carazzi, etliche grosse Gallerien/ als die von Farneso zu Rom und andere/ samt viel geistlichen und weltlichen Historien und Bildern/ meist von ihnen selbst in Kupfer gebracht».

⁶¹ Simonato 2009, 222-223.

⁶² Sandrart 1675-1679, I.2, 187-188.

⁶³ Simonato 2009.

⁶⁴ Sandrart 1675-1679, I.2, 186. Per la traduzione del passo in Latino cfr. Sandrart 1683, 179.

necessità “logico-narrativa, che storica” (come osservato da Giovanna Perini Folesani),⁶⁵ in quanto la narrazione di Sandrart muove a ragione dalle premesse felsinee (in particolare da un fregio narrativo conosciuto in riproduzione, forse il secondo di Palazzo Fava),⁶⁶ benché tali precedenti appaiano funzionali alla parabola romana di Annibale, che vedeva nella Galleria Farnese il suo vertice per complessità d’invenzione e virtuosismo tecnico. Fu, d’altronde, la medesima logica narrativa con cui nell’edizione latina il titolo a margine (ormai diventato “Novum inventum ornamentorum”) appare traslato alcune righe più sotto, proprio in corrispondenza della descrizione della Galleria commissionata da Odoardo Farnese.⁶⁷ Una visione così Annibale-centrica della decorazione carraccesca si lega certamente alla formazione sostanzialmente romana del pittore di Francoforte, ma si configura anche come il portato di una costruzione storiografica che si era andata sedimentando proprio attraverso la circolazione delle stampe: come acutamente rilevato da Perini Folesani, proprio le surricordate incisioni tendevano a ricondurre l’autografia dei fregi bolognesi al solo Annibale, di fatto tacendo gli apporti degli altri due Carracci. Così nelle tavole incise da Mitelli si legge in relazione agli interventi annibaleschi “An. Carac. inv.” e a quelli ludovichiani un più generico “Carac. inv.”, mentre nel frontespizio della serie che illustra le *Storie di Romolo e Remo* disegnate da François Torteat si afferma che “haec Annibal Carrachius invenit”.⁶⁸

In risposta alla fortuna della decorazione carraccesca per lo più trainata dall’impresa farnesiana, che tendeva a oscurare il contributo di Agostino e Ludovico, Malvasia ristabilì una più bilanciata narrazione cronologica e attribuzionistica. Peraltro è ancora Perini Folesani ad aver recentemente ipotizzato che Malvasia possa aver avuto accesso alla lettura della *Teutsche Academie* a stretto giro di posta dalla sua prima edizione tedesca, per il tramite di un mediatore germanofono.⁶⁹ Ne consegue una non meno plausibile lettura della sandrartiana *Academia nobilissimae artis pictoriae* prima della stesura del *Claustro*, trattandosi della traduzione latina del trattato pubblicata nel 1683: un testo di cui Simonato ha tracciato l’ampia circolazione italiana sullo scorcio del Seicento.⁷⁰

Si rendeva necessario, dunque, un correttivo da parte di Malvasia rispetto alla primazia annibalesca veicolata non solo dalle *Vite* belloriane e dalla *Teutsche Academie* sandrartiana (tanto nell’edizione tedesca, quanto in quella latina), ma anche (fatto ancor più insidioso) dalle stampe di riproduzione. Tale opera di revisione storiografica iniziò già nella *Felsina*, dove, in merito alle *Storie di Giasone e Medea* (le prime in cui figurano i partimenti antropomorfi a chiaroscuro), il canonico sottolineò che fu Agostino che “v’aggiunse lateralmente ad ogni quadro due Deità”, poiché “a ben maneggiar il colore sicuro a suo modo non sentivasi”,⁷¹ dal momento che si andava sempre più specializzando nella pratica incisoria. Proprio queste *Deità* monocrome erano state particolarmente stimate dal committente Filippo Fava, secondo il quale Agostino “s’era portato [...] egregiamente”, a differenza di “quel ragazzac-

⁶⁵ Perini Folesani 2015, 100.

⁶⁶ Perini Folesani 2015, 99-100.

⁶⁷ Sandrart 1683, 179.

⁶⁸ Perini Folesani 1993, 288.

⁶⁹ Perini Folesani 2015, in particolare 98.

⁷⁰ Simonato 2004.

⁷¹ Malvasia 1678, I, 368-369. Sul primo fregio affrescato per il conte Fava, concluso nel 1584, cfr. da ultimo Stanzani 2006, 431-438, 444-446, note 1-37, specie 444 nota 1 per l’esautiva bibliografia precedente.

cio di Annibale”, aspramente criticato per “quel suo modo impaziente e poco pulito”.⁷² Fu così che (seguendo ancora la narrazione di Malvasia) nonostante lo stesso conte Fava intendesse commissionare le successive *Storie di Enea* per un altro ambiente del suo palazzo al solo Ludovico, questi, con la sua “bontà e cortesia”, ne affidò alcune parti ad Annibale (ma solo “di soppiatto”) e ad Agostino, intervenuto proprio “nell’ornato, consistente particolarmente in termini di chiaroscuro”.⁷³

La mirabile verità visiva che Agostino seppe infondere nei suoi monocromi era già stata celebrata da Lucio Faberio nell’orazione funebre recitata durante le esequie del pittore e data alle stampe nel 1603: “si procurava di trovar modo d’ingannar con lumi e ombre gli occhi dei riguardanti, sì che di scoltura e non di pittura paressero le cose disegnate o dipinte, del che diede a quel tempo il grande Agostino a tutti gli altri mirabil esempio con quel Giove dipinto a chiaro e scuro nella casa de’ signori Favi, dove molti asciesero a toccarlo con mano, parendo loro che pur fosse di rilievo”.⁷⁴

La storiografia bolognese, dunque, aveva già attribuito ad Agostino sia la rinnovata attualità dell’ornato antropomorfo, sia la straordinaria sollecitazione aptica che il rilievo delle sue pitture era in grado di esercitare sui riguardanti, quando, nel *Claustro di S. Michele in Bosco*, Malvasia assegnò un ruolo ancor più decisivo ai suoi monocromi, caratterizzandoli quale momento ineludibile per il mediano dei Carracci nel passaggio dal bulino al pennello, dal chiaroscuro al colore:

Di questa nuova invenzione in sostituire negl’istoriati lavori a fresco, in luogo delle cornici, od altri ornati che siansi, termini, che quelli lateralmente fiancheggiando, diasi pure il vanto a’ Carracci, che prima d’ogni altro l’usarono [...] Ma particolarmente poi allo stesso Agostino, che più pratico in maneggiar il bollino, che ’l pennello, d’operar più la penna, che di temprar colori, allora che tornato col fratello da Parma e da Venezia ad istudiare sull’opere del Coreggio, del Parmigiano, di Tiziano, del Tintoretto e di Paolo, volendo ad ogni modo adoprarsi anch’egli nel lavoro tolto ad eseguirsi dal giovanetto ugualmente Annibale nella prima Sala de’ signori Favi, vi fè que’ termini di chiaro scuro, che le storie da’ lati ornano, per meglio poi disporsi a passare, come poi fece, dallo chiaroscuro ai colori.⁷⁵

L’urgenza apologetica di strappare ad Annibale il primato su tale tipologia decorativa informò il tono decisamente più enfatico di questa sezione del volumetto del 1694. A ben vedere non si trattava di una “nuova invenzione”, in quanto essa si riallacciava a una ricca tradizione felsinea (*in primis* i fregi istoriati di Nicolò dell’Abate a Palazzo Poggi), mentre ne è già stato rilevato il debito verso modelli romani (dalla volta michelangiolesca della Sistina

⁷² Malvasia 1678, I, 373.

⁷³ Malvasia 1678, I, 373. Particolarmente puntuale è la descrizione del fregio di Palazzo Magnani (Malvasia 1678, I, 392-396): tra gli altri “abbellimenti” e gli “ornati” Malvasia ricordava che “per ogni parte di ciascun quadro siede s’un piedestallo, a cui fa base l’architrave, che su quel diritto risalta in una mensola, d’atletica forma un gran termine di bianco marmo finto, che sostenendo col capo le gran travi del palco, viene lateralmente assistito da vivi fanciulli di varie proporzioni, effigi e fattezze, sostenenti festoni di frutta colorite, che sull’architrave cadendo, rompono l’odiosità di quelle rette linee”.

⁷⁴ L. Faberio cit. in Malvasia 1678, I, 427. La critica odierna tende per lo più ad attribuire ad Annibale le finte statue del fregio con le *Storie di Giasone e Medea*; cfr. Stanzani 2006, 435. Eppure quanto Agostino fosse effettivamente versato in questa tipologia è confermato dai numerosi studi di termini e atlanti riferiti alla sua mano, che si conservano in gran numero specialmente in relazione al fregio di Palazzo Magnani, come discusso da Loisel 2000, 62-74.

⁷⁵ Malvasia 1694, 21-22.

alle cariatidi delle Stanze di Raffaello, *inter alia*), ampiamente noti, nella Bologna di secondo Cinquecento, attraverso la grafica di traduzione.⁷⁶ Un'enfasi, dunque, in contrasto con il tono più sobrio della narrazione della *Felsina* e che si spiega, credo, con l'urgenza sempre più pressante di correggere quanti (come Sandrart) avevano fallacemente attribuito al solo Annibale l'introduzione di questa "nuova" formula decorativa – e Bellori, *malgré soi*, non fu tra questi colpevoli, avendo accordato ad Annibale l'onore di aver superato "gl'esempi passati": un primato qualitativo, dunque, ma non d'invenzione.

La partita era di nodale importanza in quanto si trattava di stabilire, attraverso gli strumenti della filologia visiva offerti dalla stampa, la paternità della parabola dell'ornato secentesco (*si licet*, barocco). Non è un caso, dunque, se, a conclusione della sezione dedicata ai telamoni del chiostro bolognese, Malvasia ricordò episodi cortoneschi:

Facciam più tosto spiccare un impensato volo alla penna verso uno de' più bei lavori a fresco, de' quali ambiziosa al pari, e forse più d'ogn'altro, se ne vada la stessa Roma. A quella Galeria Farnese io dico, che per le sue ben degne e meritate lodi, stanca la più elegante e nerboruta eloquenza de' primi letterati del secolo, ed a sé trae a prendere precetti ed esempio i maggiori maestri ch'abbia oggi il mondo; d'imitare insegnandosi tutti, e nelle Sale Barberine e nelle Galerie Panfile e in ogn'altra, que' termini marmorei, che ricopiando anch'egli Annibale dalla già mentovata Sala Magnani, in quella Galeria Farnese opportunamente tradusse, ma non mai uguali a questi che nel cortile, così varia e dottamente diletta ed ammaestra.⁷⁷

In margine a questo passo Malvasia rimandò anche a Bellori, il quale "tacitamente" avrebbe confermato tale debito della Galleria Farnese nei confronti dei precedenti bolognesi, che assurgevano così ad abbrivo di una successione di citazioni e riprese tipologiche che Malvasia vedeva culminare nella decorazione cortonesca.⁷⁸ Si trattava di un giudizio ancora una volta coltivato anche alla luce della produzione incisoria coeva: tanto le "Sale Barberine" (in riferimento al salone del Palazzo alle Quattro Fontane affrescato da Pietro da Cortona tra il 1633 e il 1639), quanto le "Galerie Panfile" (ovvero la Galleria di Palazzo Pamphilj, affrescata con le *Storie di Enea* tra il 1651 e il 1654) avevano conosciuto celebri traduzioni a stampa, rispettivamente nelle *Aedes Barberinae* di Girolamo Tezi (1642)⁷⁹ e in una fortunata *suite* data ai torchi da Carlo Cesi nel 1661 circa (FIG. 9).⁸⁰ In queste serie i finti stucchi e gli ornati erano oggetto di tavole dedicate, ritagliando e ri assemblando le quali era possibile ottenere una completa riproduzione dei soffitti nella loro magnificenza ed esuberanza inventiva. Peraltro intorno al 1677 i De Rossi pubblicarono le copie delle tavole delle *Aedes Barberinae* illustranti il soffitto barberiniano,⁸¹ i cui fogli dedicati agli ornati recavano la didascalia "mo-

⁷⁶ Cfr. nota 1. Nell'argomentare il primato di Agostino, Malvasia citò gli affreschi di due pittori bolognesi realizzati nei "due regni maggiori d'Europa", dove non figuravano "finti termini marmorei" comparabili a quelli carracceschi: il ciclo affrescato da Pellegrino Tibaldi nella biblioteca dell'Escorial e le *Storie di Ulisse* affrescate da Primaticcio a Fontainebleau (Malvasia 1694, 21). Di queste ultime (perdute) egli conosceva le 58 acqueforti tratte da Theodoor van Thulden (1633), su cui si veda Grivel 2004, 47-48.

⁷⁷ Malvasia 1694, 24.

⁷⁸ Malvasia 1694, 24. Sul debito di Pietro da Cortona verso la Galleria Farnese già Briganti 1962, 82-84; Morel 1988, 144-148.

⁷⁹ Borea 2009, I, 298-299, 334; Tezi (1642) 2005, 249-281.

⁸⁰ Borea 2009, I, 334; Di Flavio *et al.* 1987, 91-102, con bibliografia precedente.

⁸¹ Borea 2009, I, 335.

nochromata et ornamenta”, dove anche il lessico incoraggiava i *savants* a ragionare, stampe alla mano, sulla loro filiazione tipologica dalla Galleria Farnese.⁸²

Ben consapevole di questi intrecci visivi e lessicali intessuti dal *medium* incisorio, Malvasia, nel passo testé citato, intese ridimensionare la prevalente fortuna annibalesca, sottolineando come fu la Sala Magnani il luogo in cui si impose la rinnovata attualità dei sostegni antropomorfi illusivamente scolpiti nel marmo, ma anche come nel successivo chiostro ottagonale di San Michele in Bosco fu Ludovico (insieme con Guido Reni) ad aver lasciato gli esempi di maggior pregio. Il canonico bolognese non si limitò ad affermare apoditticamente questo primato qualitativo, bensì intese offrirne una esemplificazione *de visu* attraverso le quattro tavole incluse nel *Claustro* e soprattutto ne argomentò le ragioni nel suo scritto.

In particolare, il capitolo dedicato ai “finti termini marmorei” del chiostro bolognese fu composto quale commento ai versi “Di Michel Angiol la terribil via, / Il vero natural di Tiziano”, che aprono la seconda quartina del sonetto di Agostino.⁸³ Coerentemente con la singolare struttura prescelta per il “saggio” malvasiano, la trattazione dei partimenti antropomorfi del chiostro doveva di necessità muovere da un luogo del componimento poetico, eppure l'applicazione della sovrastruttura narrativa appare in questo passaggio tutt'altro che meccanica:

Ecco nuovamente qui unita da Agostino in questi due seguiti versi la terribilità di Michelagnolo, e la modificata naturalezza di Tiziano nel colorito non solo, come sopra notammo, ma nel disegno ugualmente, del quale precisamente ei qui favella. Ed ecco similmente nel famoso cortile mirabilmente praticata da Lodovico questa second'anche mistione nella mera e nuda sagma dell'umano composto. Diasi dunque per grazia un'occhiata a que' termini, che finti statue di marmo, a far ornato di se stesse alle storie, che qui lateralmente ricingono, addattate, e che perciò pinte di un solo e semplice chiaro e scuro, come necessariamente da se escludono il potere sopra di esse dividere di quel colore, che in sé non hanno, così ne invitano a riflettere a questo grande e moderato insieme contorno, che in sé contengono.⁸⁴

Il “maestoso ornato”⁸⁵ del chiostro diviene teatro della rappresentazione del corpo umano, esemplare nella sempre variata ma costante mistione del “contorno” michelangiolesco con il “vero natural” di Tiziano, declinato, in questo caso, nel disegno (al quale è ricondotta la tecnica chiaroscurale) e non solo nel colore. L'acume della proposta critica malvasiana può essere apprezzato solo parzialmente nel riscontro con gli originali (assai compromessi) o nelle incisioni di Giovannini, che tendono ad accentuare e indurire le muscolature delle figure. Piuttosto il noto studio di *Atlanti* di mano di Ludovico, oggi conservato agli Uffizi, può offrirne una convincente riprova (FIG. 10): l'intreccio plastico dei nudi impegnati in una lotta furiosa appare risolto in una dialettica fluida di parti in luce e parti in ombra articolata da

⁸² Tra questi vi fu verosimilmente lo stesso Sandrart, la cui *Kunstammer* contava diverse voci di grafica cortonesca (Sandrart 1675-1679, II.2, 90): “Von Peter de Cortonne, die Gallerie des grossen Hertzogen von Florentz und anders mehr”. Sicuramente il pittore tedesco ebbe sotto mano almeno le *Aedes Barberinae*, delle quali sono note le copie che trasse dalle tavole incise dall'amico Cornelis Bloemaert (Mazzetti di Pietralata 2011, 128-129 catt. 69-70).

⁸³ Malvasia 1694, 21-24. Le tavole dedicate ai “termini” del chiostro sono le numero 15, 17, 18 e 19.

⁸⁴ Malvasia 1694, 21. Come noto, nella sua ‘revisione’ dell'*exemplum* michelangiolesco Ludovico si sarebbe richiamato al modello di Pellegrino Tibaldi, da lui definito “Buonarroti riformato”; cfr. Dempsey 1987, 81-82.

⁸⁵ Malvasia 1694, 22.

scioltissime acquarellature brune – una revisione intensamente pittorica della fisicità scultorea del nudo michelangiolesco.⁸⁶

Risolta, dunque, la caratterizzazione stilistica dei termini (o telamoni) del chiostro nel senso di una conciliazione tra la “terribilità” di Michelangelo e la “naturalezza” di Tiziano, Malvasia invitò il lettore a osservare la *varietas* delle loro forme. Da qui la citazione di un passo del *Trattato della pittura* leonardesco, disponibile alla lettura di Malvasia nella sua *editio princeps* parigina (1651), della quale riportò la strigliata contro quei pittori che sembrano dipingere “figure in stampa”, tutte “misurate e proporzionate”, dimentiche della molteplicità delle apparenze umane, in forza della quale il corpo può presentarsi “grosso e corto e lungo e sottile e mediocre”.⁸⁷ “Di varie proporzioni, di forme diverse” si rappresentino, invece, i “nudi”: con queste parole Malvasia ammoniva il lettore sulla scorta della lezione impartita dal chiostro. E dalla “magnifica varietà ne’ nudi” dispiegata da Ludovico e dai suoi allievi sulle pareti dell’ottagono porticato v’era moltissimo da apprendere per le sempre variate anatomie tanto dei termini, quanto degli attori delle ‘istorie’. Il canonico pose, dunque, l’accento sugli “smunti e maceri” nudi “in triplice gruppo uniti” che fiancheggiano la grande scena di *San Benedetto che riceve la visita di Totila* (per la verità non meno erculei degli altri monocromi, almeno nella traduzione di Giovannini; FIG. 3). Questi “scarni” (insieme con il mendicante dipinto all’interno dello scomparto narrativo in prossimità della donna che allatta in primo piano) introducono, anche nell’analisi figurativa condotta nel *Claustro*, il tema dei “magroni”,⁸⁸ ovvero quelle figure di santi deperiti ed emaciati la cui “bella mostruosità” assurge a espressione di una bellezza tutta interiore e spirituale. L’autore ha, così, modo di ricordare l’apprezzatissima *Predica di sant’Antonio* già al Collegio Montalto, al quale “fanno degna corona di tanti diversi istituti i fondatori anacoreti”,⁸⁹ sin dalla *Felsina* una delle tele di Ludovico tenute in maggior stima, specialmente per il dettaglio delle mani “estenuate e nodose degli eremiti”.⁹⁰ Le considerazioni spese intorno ai “magroni” appaiono in tutta evidenza funzionali a una messa in discussione della monocorde bellezza olimpica dei termini farnesiani, che presentano muscolature risentite negli efebi come nei più anziani barbuti. Vistoso (ma non inaspettato) assente nella sezione sui “termini” bolognesi è, infatti, l’Antico, omesso quale fonte stilistica e visiva in quanto bersaglio principale della nota polemica “anti-statuina”. Si tratta di uno snodo critico di assoluta centralità nell’ossatura del discorso malvasiano sulle arti, su cui si sono già ampiamente incentrati fondamentali studi, ai quali si rimanda per una più puntuale trattazione.⁹¹ In questa sede si intende rimarcare, piuttosto, come la critica allo “statuino” annibalesco avesse coinvolto anche il tema dei termini a chiaroscuro. Un passo della *Felsina* è rivelatorio. Nel contestualizzare la fortuna delle figure affrescate a monocromo sul soffitto della Galleria Farnese, Malvasia riportò un aneddoto volto a dimo-

⁸⁶ Penna e inchiostro bruno, con acquarellature brune su tracce di pietra rossa; 213 x 86 mm, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, inv. 1555 Orn; cfr. Bohn 2004, 337 cat. 189. Si invia anche a pp. 79-93 per una più ampia discussione sull’uso della penna del *corpus* grafico di Ludovico.

⁸⁷ *Trattato della pittura*, cap. XXI, cit. da Malvasia 1694, 23.

⁸⁸ Sul tema dei “magroni” nella pittura di Ludovico cfr. Feigenbaum 1984, 107-112.

⁸⁹ Malvasia 1694, 23.

⁹⁰ Malvasia 1678, I, 435, 485. Sulla pala per la chiesa di Sant’Antonio Abate presso il Collegio Montalto, a Bologna (oggi conservata alla Pinacoteca di Brera, inv. 122), cfr. Brogi 2001, I, 226-227 cat. 114.

⁹¹ Perini Folesani 1981, 227-232; Dempsey 1987, 81-82; Perini Folesani 1989, 210-211; Pericolo 2015.

strare l'importanza della copia del modello vivo finanche nella rappresentazione di finte statue marmoree:

Perciò tanta collera prendevasi Annibale in Roma col Taccone, coll'Albani ed altri anche fuori della sua scuola, quando stupivan tanto e facean tanti squasi di que' termini così belli nella Galleria farnesiana: lo vedete pur anche voi altri, loro diceva, quel che si fa: prima si pensa all'attitudine dalle altre affatto diversa, che sia bella, propria al sito, grata ed intelligibile; se ne metton giù più schizzi, e spogliando il modello, si disegna quella gamba, quel braccio, cosa per cosa, in quella attitudine e veduta; poi tutta si pone insieme, e portandola sul cartone, quello non s'ombreggia e lumeggia, se posto in alto il modello nello stesso sito e al medesimo lume non si compisce.⁹²

Ne emerge una dialettica tra Idea e Natura (tutta sbilanciata verso la seconda) tesa a rettificare le formule trasmesse tanto dalla statuaria antica, quanto dalla tradizione rinascimentale sull'esempio della realtà, come già rimarcava Gail Feigenbaum in ordine alla prassi disegnativa tenuta all'interno dell'accademia carracesca. La studiosa ha anche messo in discussione la netta distinzione talora operata dalla critica moderna tra le "accademie" carracesche (ovvero studi dal modello nudo) e i disegni preparatori per ampie composizioni: non era, infatti, inusuale che in vista della ideazioni di pale d'altare o cicli ad affresco i Carracci ritraessero modelli atteggiati nella posa prescritta, non di rado ispirata da soluzioni già formulate dai pittori rinascimentali più ammirati.⁹³ Così avvenne per i termini e telamoni della Galleria Farnese, secondo quanto testimonia Malvasia e secondo quanto si ricava dall'osservazione dei disegni preparatori pervenuti, dove le figure conservano la freschezza della ripresa del modello nudo atteggiato con le braccia sollevate a riprodurre, nello studio, la posa di un Atlante (FIG. 11).⁹⁴

Questi fogli erano noti a Bellori, il quale, frequentatore del museo di Francesco Angeloni, aveva accesso alla cospicua collezione di disegni di Annibale, tra i quali numerosi studi per i cicli farnesiani.⁹⁵ Eppure di tono diverso risulta la sua testimonianza. Come si è detto, gli ornati a monocromo sono l'oggetto di descrizioni colme di ammirazione e, in merito ai delicati stucchi finti del Camerino, il poligrafo romano sottolineò che "s'avanzano con un rilievo trasfuso d'aria e di lume dolcissimo", tanto da "parer veri fino all'inganno",⁹⁶ mentre sui termini della Galleria scrisse:

⁹² Malvasia 1678, I, 484.

⁹³ Feigenbaum 1993, 65-69, una prassi esemplificata dal noto studio degli Uffizi preparatorio alla *Pietà* di Parma (1585), da cui si evince che Annibale ritrasse un modello atteggiato nella posa del Cristo nella *Pietà* vaticana di Michelangelo.

⁹⁴ Si veda, tra gli altri, il disegno di Parigi eseguito a pietra nera e biacca su carta azzurra (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 7317); cfr. S. Ginzburg in Benati, Riccòmini 2006, 328-329 cat. VII.16. Vaccaro 2020 ha indagato questa prassi nella cronologia romana di Annibale (ovvero *post* 1595), specie in merito ai disegni per le decorazioni di Palazzo Farnese, dove la studiosa ravvisa una bilanciata commistione di "naturalismo" e "artificio"; cfr. su questo anche Ginzburg 2008, 17. Il medesimo procedimento era stato seguito da Agostino per gli atlanti di Palazzo Magnani, come testimoniato dai numerosi studi attribuiti alla sua mano (cfr. Cavicchioli 2018, 110, 113, 115 nota 20).

⁹⁵ Rangoni 1991, soprattutto 64-67 per una lista di studi per il Camerino e la Galleria Farnese di sicura provenienza Angeloni; Ginzburg 2008, 16. La presenza di tali studi preparatori nelle collezioni di Angeloni era stata segnalata anche da Malvasia 1678, I, 467. Lo stesso Bellori, inoltre, possedeva diversi disegni carraceschi tra le sue collezioni di grafica; cfr. Prosperi Valenti Rodinò 1996, 360-363.

⁹⁶ Bellori (1672-1976) 2009, 56. Come noto il nobile moravo Zdenek Waldstein fece visita al Palazzo Farnese nel 1601 e appuntò nel suo diario lo stupore che provò per l'effetto di rilievo delle decorazioni monocrome, secondo Martin 1965, 53-54 in riferimento al Camerino, secondo Ginzburg 2006, 449 alla Galleria.

Non pensi alcuno di vedere fuori di questo luogo più nobile e magnifico stile d'ornamenti, ottenendo essi la suprema eccellenza nel ripartimento e nelle figure eseguite con la maniera più grande del disegno e col temperamento e forza maggiore del chiaroscuro. Annibale però nel dar rilievo a questi stucchi finti, non solamente ne formò disegni e cartoni regolari, ma ne modellò figure di rilievo per avvanzarle a quella somma eccellenza di lumi, d'ombre e di chiaroscuro che li fa parer veri agguagliando li più celebri esempj antichi, e fra' moderni riescono senza esempio e comparazione in tal sorte d'ornamento.⁹⁷

Per Bellori, dunque, la verità ottica delle finte statue era veicolata da una ponderata articolazione dei lumi e delle ombre già osservata sul modello plastico, confrontandosi con il quale le pitture della Galleria avrebbero aperto un nuovo capitolo del cinquecentesco paragone tra pittura e scultura.⁹⁸ La prassi di modellare rilievi in cera o in terracotta nel processo ideativo non era di certo sconosciuta a Malvasia, il quale non solo la ricordò quale parte del *curriculum studiorum* impartito presso l'Accademia degli Incamminati, ma riferì anche di specifici prototipi modellati dai Carracci e dai loro allievi, ad esempio l'"orecchione" di Agostino e la celebre *Testa di Seneca* di Guido Reni.⁹⁹ È, dunque, assai eloquente che Malvasia abbia ricondotto anche l'ideazione di una scultura (per quanto dipinta) al solo studio della Natura, secondo una logica funzionale al ridimensionamento del modello antico (segnatamente scultoreo), in quanto fonte stilistica dello "statuino".¹⁰⁰ Su un aspetto, però, la testimonianza di Bellori e quella di Malvasia convergono, ovvero sulla necessità di rapportare gli studi preparatori al "sito" specifico per meglio articolare le lumeggiature e le ombreggiature, volte a infondere un senso atmosferico dello scorrere della luce sulle superfici quale vettore dell'illusione del rilievo.¹⁰¹

Nonostante sia stato evidenziato dalla critica come a Roma Annibale non avesse abbandonato la prassi intimamente "incamminata" della copia del modello nudo,¹⁰² nella lettura malvasiana il pittore (a dispetto di quanto impartito ai suoi allievi in riferimento ai termini della Galleria Farnese) tradì la primitiva aspirazione naturalistica degli anni dello "studioso corso" bolognese poiché, ormai 'romanizzatosi', diede nello "statuino", "perdendo quella risoluzione veneziana e lombarda che colà [nella Galleria] manca".¹⁰³ Non così Ludovico e Guido, che nei telamoni del chiostro – sembra affermare Malvasia nel suo scritto postumo – offrono un esempio di "statue" non "statuine", dal contorno "terribile", ma non dimentiche della "naturallezza" di Tiziano, assurgendo, insieme ai personaggi delle storie, a modelli di verità e varietà dell'anatomia umana.

⁹⁷ Bellori (1672-1976) 2009, 59.

⁹⁸ Ginzburg 2008, 17; Hendler 2013, 300-304; Pierguidi 2017, 159-163; Vaccaro 2020, 322.

⁹⁹ Sull'"orecchione" modellato da Agostino cfr. Malvasia 1678, I, 485, mentre sulla "famosa testa detta del Seneca", che, secondo Malvasia, "cammina[va] per tutte le scuole", cfr. Malvasia 1678, II, 79, 82. Sul *Seneca* e Guido Reni "scultore" si veda da ultimo Malgouyres 2015, con bibliografia.

¹⁰⁰ Perini Folesani 1989. D'altra parte la copia pedissequa dell'Antico aveva già innervato il noto sfogo contro l'"ignorante Vasari" vergato da Annibale tra le sue postille alle *Vite*, nelle quali il pittore aveva affermato con forza l'importanza della copia "dalle prime e principi[p]alissime [cose] che sono le vive" (si veda anche Perini Folesani 1990, 161; cfr. 42-46 per ulteriori considerazioni della studiosa in merito). Malvasia riteneva, tuttavia, che queste postille fossero di mano di Agostino (Perini Folesani 1989, 211).

¹⁰¹ Ginzburg 2008, 13 ha sottolineato la matrice correggesca di questa attitudine alla registrazione della "provvisorietà" degli "accadimenti luminosi".

¹⁰² Come recentemente rimarcato da Vaccaro 2020.

¹⁰³ Malvasia 1678, I, 484.

In effetti un procedimento non dissimile da quello che Malvasia aveva descritto per i termini di Annibale è postulabile anche per i telamoni reniani, dei quali restano alcuni schizzi preparatori,¹⁰⁴ tra cui uno studio ora a Venezia incentrato sulla testa barbata della figura collocata sulla sinistra nell'acquaforte di Giovannini (FIG. 12), che, come le altre, non si presenta in controparte.¹⁰⁵ L'“attitudine” sembrerebbe modellata sull'esempio del telamone che fiancheggia il riquadro con *Diana ed Endimione* sulla volta della Galleria Farnese, ma non è escluso che Reni possa aver ripreso il motivo delle braccia flesse dietro alla testa con il volto barbato in ombra dalla celebre figura reggi-colonna incisa da Marcantonio Raimondi (FIG. 13),¹⁰⁶ di cui il telamone reniano sembra citare finanche il motivo del naso che intercetta la luce. Il foglio veneziano restituisce una messa a fuoco sull'effetto di penombra vibrante in cui si immerge l'orografia del volto della figura: un'accelerazione impressa alla descrizione degli effetti epidermici della luce pur nelle premesse offerte dai due maestri felsinei. Proprio i telamoni reniani furono tra i più apprezzati del ciclo (e per questo irrinunciabili nella silloge malvasiana), come testimoniato, ad esempio, da Scaramuccia, che tra le pagine delle sue *Finezze* retoricamente domandava: “come di maggior maniera si può disegnare di quello siano quei due termini a chiaroscuro, che restano dalle parti di quell'opera”?¹⁰⁷ Anche Scannelli si era soffermato su queste figure, apprezzandone l'esemplare anatomia: “quivi in particolare si vede quanto vaglia lo studio straordinario di questo buon maestro [Reni], perché dall'ignudo della figura maggiore alla vista che guida un somaro e da termini di chiaro oscuro si viene a riconoscere la proporzione della bella idea d'un corpo”.¹⁰⁸

Alla fortuna letteraria sin qui tratteggiata si intende ora ricondurre una traccia visiva che si integra il documentato scavo condotto da Maria Silvia Campanini sulla ricezione del chiostro tra Sei e Ottocento.¹⁰⁹ Si tratta di un foglio conservato preso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, eseguito a pietra rossa (FIG. 14).¹¹⁰ Il soggetto, già riconosciuto come *Atlante* nella bibliografia precedente, può essere ora identificato come una copia del telamone visto di spalle nella coppia dipinta da Reni a sinistra del suo riquadro. L'intensa morbidezza del tratto che tornisce i volumi, pur nella marcata linea di contorno, conferma la cronologia a cavaliere del Sei e del Settecento a cui è stato ricondotto il foglio dagli studi precedenti, che hanno altresì ipotizzato per l'anonimo disegnatore un ambito romano e marat-

¹⁰⁴ Campanini 1994, 64-65 nota 31.

¹⁰⁵ Pietra rossa su carta avorio, 253 x 204 mm, Venezia, Fondazione Cini, inv. 31.128; cfr. Campanini 1994, 65, tav 11, con bibliografia precedente.

¹⁰⁶ Cfr. S. Massari in Bernini Pezzini, Massari 1985, 268, cat. V.2, con bibliografia.

¹⁰⁷ Scaramuccia 1674, 52.

¹⁰⁸ Scannelli (1657) 2015, 407-408.

¹⁰⁹ Campanini 1994, 89-185.

¹¹⁰ Pietra rossa su carta grigio-beige, 280 x 182 mm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D-2367. Velasco Aguirre 1941, cat. 171 lo attribuiva a un anonimo italiano del Seicento, mentre Pérez Sánchez 1964, 194 ha precisato che potrebbe trattarsi di un romano di formazione classicista e maratessa, ma in entrambe le pubblicazioni non viene riconosciuto il rapporto con il telamone reniano. Del foglio non è nota la provenienza: potrebbe pertenerne alla cospicua raccolta di disegni maratesschi acquisiti dalla Real Academia nel 1775 da Rosalia O'Moore, vedova di Andrea Procaccini (sui quali cfr. Mena Marqués 1975), oppure ai quattro volumi contenenti copie per lo più da maestri italiani del Seicento che entrarono nelle collezioni dell'accademia madrilenia nel 1836 (ringrazio Ascensión Ciruelos per le informazioni fornitemi in merito alla possibile provenienza del foglio). Della medesima coppia di telamoni di Reni è nota anche un'altra copia condotta a penna, meno sfumata e più “scultorea”, conservata a Princeton e anch'essa anonima (Den Broeder 1991, 98-100).

tesco. Un'analisi autoptica condotta sull'originale consentirà in futuro una riconsiderazione del problema attributivo, mentre nell'ambito della presente disamina preme, piuttosto, restituire il foglio al contesto della fortuna visiva dei "termini" del chiostro bolognese, forse in questo caso mediata proprio dalle illustrazioni del volume malvasiano: nelle cronologie indicate, infatti, una messa a fuoco così puntuale sulle fasce muscolari tergalì difficilmente poteva essere condotta sugli originali, la cui leggibilità risultava già compromessa.¹¹¹ Acquisisce ulteriore consistenza storica, così, quel valore normativo che Malvasia intese conferire al chiostro bolognese, capace di offrire un'antologia della pittura su cui, anche attraverso le riproduzioni, le più giovani generazioni di artisti (forse anche di ambito marattesco) erano chiamate a esercitarsi per interiorizzare quella conciliazione stilistica tra il plasticismo michelangiolesco e la naturalezza tizianesca che, secondo la lettura di Malvasia, tanto Ludovico, quanto Guido Reni avevano svolto nei chiaroscuri del ciclo di San Michele in Bosco.

Maria Gabriella Matarazzo
Scuola Normale Superiore, Pisa
mariagabriella.matarazzo@sns.it

¹¹¹ È pur vero che si osservano alcune differenze tra la stampa di Giovannini e il disegno madrileno, il cui autore completa la sagoma del panneggio sulla sinistra e definisce con maggior precisione il vuoto tra il braccio sollevato e il profilo della testa.

BIBLIOGRAPHY

- Arcangeli F. 1970 (a cura di): *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana: catalogo critico* (catalogo della mostra), Bologna.
- Baglione G. 1642: *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma.
- Barocchi P. 2000: *Gli strumenti di Bellori*, in E. Borea, C. Gasparri (a cura di), *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (catalogo della mostra), Roma, 55-71.
- Bellori G.P. (1672-1976) 2009, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (ed. orig. 1672), a cura di E. Borea, prefazione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, Torino.
- Bellori G.P., Cesi C. 1657: *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate*, Roma.
- Benati D., Riccòmini E. (a cura di) 2006: *Annibale Carracci* (catalogo della mostra), Milano.
- Bernini Pezzini G., Massani S. (a cura di) 1985: *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica* (catalogo della mostra), Roma.
- Boesten-Stengel A. 2011: "Interventi reciproci o rivalità nel progettare? La diversa partecipazione di Annibale e di Agostino Carracci alla Galleria Farnese secondo i disegni", in S. Ebert-Schifferer, S. Ginzburg (a cura di), *Nuova luce su Annibale Carracci* (Atti del convegno, Rome, 26-28 March 2007), Roma, 89-103.
- Bohn B. 2004: *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, Londra.
- Borea E. 2009: *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa.
- Borea E., Mariani G. (a cura di) 1986: *Annibale Carracci e i suoi incisori* (catalogo della mostra), Roma.
- Boschloo A.W.A. 1984: *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci: 1550-1580*, Bologna.
- Briganti G. 1962: *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze.
- Brogi A. 2001: *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia.
- Campanini M.S. 1994: *Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco*, Bologna.
- Cavicchioli S. 2018: "'Dilettevoli immaginazioni': i sostegni antropomorfi nelle decorazioni dei Carracci a Bologna e Roma", in S. Frommel, E. Leuschner, V. Droguet, T. Kirchner (eds.), *Construire avec le corps humain*, Parigi, vol. II, 115-116.
- Dempsey C. 1987: "The Carracci and the Devout Style in Emilia", in H.A. Millon (ed.), *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries* (Proceedings of the Conference, Washington, D.C., 29-30/1/1987), Washington, DC, 75-87.
- Dempsey C. 2000: *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style* (ed. orig. 1977), Fiesole.
- Dempsey C. 2013: "Malvasia's *Il Claustro di S. Michele in Bosco* (Bologna, 1694)", in G.M. Anselmi, De Benedictis A., Terpstra N. (eds.), *Bologna - Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque* (Proceedings of the Conference, Bologna, 20-21/1/2011), Bologna, 107-112.
- Den Broeder F.A. 1991: *Old Master Drawings from the Collection of Joseph F. McCrindle*, Princeton.
- Di Flavio V., Di Nicola A., Ferraris P., Vannugli A. (a cura di) 1987: *Carlo Cesi: pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo maratiano (1622-1682)*, Rieti.
- Emiliani A. 1993: "Ludovico Carracci", in A. Emiliani (a cura di), *Ludovico Carracci* (catalogo della mostra), Bologna, XXXVII-LXX.
- Feigenbaum G. 1984: *Lodovico Carracci: A Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings*, tesi di Ph.D, Princeton University.
- Feigenbaum G. 1993: "Practice in the Carracci Academy", *Studies in the History of Art* 38, 59-76.
- Frommel S. 2018: "Supports anthropomorphes peints de la Renaissance italienne", in S. Frommel, E. Leuschner, V. Droguet, T. Kirchner (dir.), *Construire avec le corps humain*, Parigi, vol. II, 83-104.
- Ginzburg S. 2000: *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma.
- Ginzburg S. 2006: "Annibale in Palazzo Farnese a Roma", in D. Benati, E. Riccòmini (a cura di), *Annibale Carracci* (catalogo della mostra), Milano, 449-457.
- Ginzburg S. 2008: *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano.
- Grivel M. 2004: "La fortune de Primatice dans l'estampe au XVII^e siècle", in D. Cordellier (dir.), *Primatice: maître de Fontainebleau* (catalogue de exposition), Parigi, 45-53.

- Hendler S. 2013: *La guerre des arts. Le paragone peinture-sculpture en Italie, XVe-XVIIe siècle*, Roma.
- Loisel C. (a cura di) 2000: *Gli affreschi dei Carracci: studi e disegni preparatori* (catalogo della mostra), Bologna.
- Malgouyres P. 2015: "La comédie des erreurs: Sénèque travesty. Guido Reni, Sculptor and the Antique, or Expression versus Archaeology", in C.H. Miner (ed.), *The Eternal Baroque*, Milano, 493-507.
- Malvasia C.C. 1678: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna.
- Malvasia C.C. 1686: *Le Pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, et impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto*, Bologna.
- Malvasia C.C. 1694: *Il clauastro di San Michele in Bosco di Bologna dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scuola*, Bologna.
- Malvasia C.C. 1841: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna.
- Martin J.R. 1965: *The Farnese Gallery*, Princeton, N.J.
- Massimi M.E. 2007: "Malvasia, Carlo Cesare", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, 296-302.
- Mazzetti di Pietralata C. 2011, *Joachim von Sandrart (1606-1688). I disegni*, Milano.
- Mena Marqués M. 1975, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, tesi di dottorato, Madrid.
- Morel P. 1988, "Le système décoratif de la Galerie Farnèse: observations sur les limites de la représentation", in *Les Carrache et les décors profanes*, (Actes de la conférence, Rome, 2-4/06/1986), Rome, 115-148.
- Passeri G.B. (ante 1679) 1934: *Die Künstlerbiographien (ante 1679)*, J. Hess (Hrsg.), Leipzig-Wien.
- Pepper S.D. 1984: *Guido Reni: A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*, Oxford.
- Pérez Sánchez A.E. 1967: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: catalogo de los dibujos*, Madrid.
- Pericolo L. 2015: "Statuino: An Undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory", *Art History* 38, 5, 862-889.
- Perini Folesani G. 1981: "Il lessico tecnico del Malvasia", in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento* (1-3 dicembre 1980), Pisa, 219-253.
- Perini Folesani G. 1984: "L'epistolario del Malvasia primi frammenti: le lettere all'Aprosio", *Studi settecenteschi* 25, 183-230.
- Perini Folesani G. 1988: "Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography", *The Art Bulletin* 70, 273-299.
- Perini Folesani G. 1989: "Disegno romano dall'antico, amplificazioni fiorentine, e modello artistico bolognese", in F. Solinas (a cura di), *Cassiano dal Pozzo* (Atti del seminario internazionale di studi, Napoli, 18-19/12/1987), Roma, 203-220.
- Perini Folesani G. 1990: *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna.
- Perini Folesani G. 1993: "L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna: l'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci", in A. Emiliani (a cura di), *Ludovico Carracci* (catalogo della mostra), Bologna, 269-344.
- Perini Folesani G. 1997: "Contributo a Malvasia epigrafista: precisazioni documentarie sull'Ælia Laelia Crispis e altre lapidi bolognesi", *Arte a Bologna* 4, 109-129.
- Perini Folesani G. 2015: "La triade carracesca in Sandrart: un'interpretazione originale", in S. Meurer, A. Schreurs-Morét, L. Simonato (Hrsg.), *Aus aller Herren Länder. Die Künstler der "Teutschen Academi" von Joachim von Sandrart* (Konferenz Actes, Frankfurt, 9-11/12/2019), Turnhout, 97-104.
- Pierguidi S. 2014: "Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica", *ArtItalia* 20, 68-78.
- Pierguidi S. 2017: *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze.
- Prosperi Valenti Rodinò S. 1996, "La collezione di grafica di Giovan Pietro Bellori: traccia per una ricostruzione", in M.T. Caracciolo (dir.), *Hommage au dessin: mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 357-377.
- Rangoni F. 1991: "Per un ritratto di Francesco Angeloni", *Paragone* XLII, 499, 46-67.
- Sandrart J. von 1675-1679: *L'Academia Todesca della Architectura Sculptura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste*, Nürnberg.
- Sandrart J. von 1683: *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nürnberg.
- Scannelli (1657) 2015: *Il microcosmo della pittura* (ed. orig. 1657), a cura di E. Monaca, con un'introduzione di C. Occhipinti, Roma.
- Scaramuccia L. 1674: *Le finezze de pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello da Urbino*, Pavia.

- Simonato L. 2004: "L'Academia nobilissimae artis pictoriae (1683) di Joachim von Sandrart: genesi e fortuna in Italia", *Studi secenteschi* 45, 139-173.
- Simonato L. 2009: "Esperienze visive e storiche in Sandrart", in S. Ebert-Schifferer, C. Mazzetti di Pietralata (Hrsg.), *Joachim von Sandrart: ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland* (Konferenz Actes, Rom, 3-4/04/2006), Rom, 211-231.
- Stanzani A. 2006: "Annibale frescante a Bologna nei Palazzi Fava, Magnani e Sampieri", in D. Benati, E. Riccòmini (a cura di), *Annibale Carracci* (catalogo della mostra), Milano, 431-447.
- Takahatake N. 2017: "Carlo Cesare Malvasia and Printmaking in Bologna", in L. Pericolo (ed.), *Life of Marcantonio Raimondi and Critical Catalogue of Prints by or after Bolognese Masters*, vol. 1, London, 1-52.
- Tezi G. (1642) 2005: *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae* (ed. orig. 1642), L. Faedo, T. Frangenberg (a cura di), Pisa.
- Vaccaro M. 2020: "'Natura ed arte in somma eccellenza': Annibale Carracci Draws in Rome", in S. Albl, M.S. Bolzoni (a cura di), *La scintilla divina: il disegno a Roma tra Cinque e Seicento* (Atti del convegno, Roma, 22/10/2018), Roma, 315-329.
- Velasco Aguirre M. 1941: *Catálogo de la sala de dibujos*, Madrid.
- Vitali S. 2011: *Romulus in Bologna: die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani*, München.

Fig. 1 – Ludovico Carracci, *San Benedetto riceve la visita di Totila*, 1604-1605, Bologna, Chiostro di San Michele in Bosco.

Fig. 2 – Giacomo Giovannini (da Guido Reni), *Telamoni*, acquaforte, 1694, Roma, Bibliotheca Hertziana.

Fig. 3 – Giacomo Giovannini (da Ludovico Carracci), *Telamoni*, acquaforte, 1694, Roma, Bibliotheca Hertziana.

Fig. 4 – Giacomo Giovannini (da Ludovico Carracci), *Telamoni*, acquaforte, 1694, Roma Bibliotheca Her-
tziana.

FIG. 5 – Giacomo Giovannini (da Ludovico Carracci), *Telamoni*, acquaforte, 1694, Roma, Bibliotheca Her-
tziana.

FIG. 6 – Jean le Pautre e Jean Boulanger (da un disegno di François Torteat), *Romolo e Remo allattati dalla lupa*, dal fregio con le *Storie di Romolo e Remo* di Palazzo Magnani, acquaforte, 1659, Haarlem, Teylers Museum, inv. KG 14520.

FIG. 7 – Giuseppe Maria Mitelli, *Figura maschile che soggioga un'arpa*, acquaforte, dal fregio con le *Storie di Enea* di Palazzo fava, acquaforte, 1663, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-H-OB-207.737.

FIG. 8 – Carlo Cesi (da Annibale Carracci), *Salmace ed Ermafrodito; Cupido e Pan*, dal soffitto della Galleria Farnese, acquaforte, 1657, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-35.907.

FIG. 9 – Carlo Cesi (da Pietro da Cortona), Dettaglio dei monocromi della Galleria Pamphilj, 1661 circa, acquaforte, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

FIG. 10 – Ludovico Carracci, *Tre telamoni*, penna e inchiostro bruno, con acquarellature brune su tracce di pietra rossa, 213 x 86 mm, Firenze, GDSU, inv. 1555 Orn.

FIG. 11 – Annibale Carracci, Studio per un atlante della Galleria Farnese, pietra nera e biacca su carta azzurra, 526 x 291 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 731.

FIG. 12 – Guido Reni, Studio per la testa di un telamone, pietra rossa su carta avorio, 253 x 204 mm, Venezia, Fondazione Cini, inv. 31.128.

FIG. 13 – Marcantonio Raimondi, *Uomo che sostiene la base di una colonna*, bulino, New York, The Metropolitan Museum of Art.

FIG. 14 – Anonimo, Copia di un telamone dipinto da Guido Reni nel chiostro di San Michele in Bosco, pietra rossa su carta grigio-beige, 280 x 182 mm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D-2367.