

Pittori bolognesi e committenze romane nel pontificato di Paolo V*

Sybille Ebert-Schifferer

Dopo i ben noti antecedenti di Annibale Carracci e della sua scuola a palazzo Farnese, gli anni decisivi per l'affermazione dei pittori bolognesi a Roma, e quindi per l'avvio di una svolta stilistica nell'arte romana, soprattutto per quanto riguarda la grande decorazione ad affresco, sono quelli del pontificato di Paolo V (1605-1621). Fu proprio il successo della volta e la necessità di proseguire la decorazione delle pareti della galleria di palazzo Farnese, nonché la morte di Agostino Carracci a Parma nel 1602, ad attirare a Roma, nella bottega di Annibale, un gran numero di giovani artisti bolognesi ed emiliani. Questo notevole incremento dell'*atelier* del pittore non fu ininfluente sulla "riorganizzazione efficientistica dei modi della produzione pittorica"¹ del Carracci; se la nuova situazione indusse l'artista a riorganizzare il suo metodo di lavoro, riorientò pure – quando non condizionò – il suo stile verso il recupero del linguaggio raffaellesco e della "classicità". Scopo della trasformazione dei processi di produzione era evidentemente la volontà di assicurare una qualità uniforme e riproducibile anche laddove egli si limitava a fornire disegni o il concetto generale dell'opera e non, necessariamente, l'esecuzione autografa. Quasi lo avesse premeditato, questa "canonizzazione" interna dello stile di Annibale giovò principalmente all'artista stesso quando, interrotto l'esercizio della pittura per il progredire della malattia, poté portare comunque avanti commissioni come le lunette per la cappella privata di Pietro Aldobrandini e la decorazione della cappella Herrera. Per ambedue affidò il controllo del cantiere a Francesco Albani, che in seguito svolse un ruolo di spicco e a mio avviso sottovalutato nella diffusione dello stile del maestro. Quest'ultimo assunse, inoltre, egli stesso un ruolo fondamentale per la propagazione del nuovo linguaggio, raccomandando i suoi allievi a potenti committenti, spesso partecipanti di un sistema di clientele stabilitesi durante il pontificato di Clemente VIII e perlopiù filomedicei e filofrancesi.

Questi due fattori, (la riorganizzazione dei processi di produzione e l'opera di promozione degli allievi da parte dello stesso Annibale), si rivelarono ben più importanti per l'affermazione romana dei bolognesi che non i grandi progetti avviati dal nuovo papa Borghese e da suo nipote, all'indomani dell'elezione del 16 maggio 1605. L'unico pittore bolognese, infatti, a fare carriera diretta con la famiglia pontificia è Guido Reni, venuto a Roma nel 1601 per conto suo, su invito del Cardinale Emilio Sfondrato, e non per collaborare con Annibale.

Tra i grandi progetti dei Borghese, tre sono di particolare grandiosità e importanza e coinvolsero, perciò, gruppi di maestranze diverse: i lavori in Vaticano, al Quirinale e a Santa Maria Maggiore. In Vaticano, oltre alla continuazione della fab-

brica di San Pietro, gli interventi interessarono la residenza nelle sue varie articolazioni; nel palazzo di Montecavallo riguardarono l'ampliamento dell'edificio lungo la via Pia, nonché la costruzione della cappella e la decorazione sia esterna che interna, mentre nella chiesa di Santa Maria Maggiore fu edificata la cappella Paolina su disegno di Flaminio Ponzio. I pittori, scultori, doratori, stuccatori, orafi e fonditori qui attivi sono stati giustamente definiti una "rassegna collettiva" dei migliori artisti del momento². Questa rappresentanza indiscriminata delle molteplici proposte artistiche del momento caratterizza quasi tutti i grandi progetti borghesiani, i cui esiti si inseriscono nella tradizione pittorica tardomanierista e di manierismo riformato che contraddistingue quasi tutte le grandi superfici ad affresco allora visibili a Roma.

Vale perciò la pena di richiamare l'attenzione sulla cultura visiva predominante con la quale dovettero confrontarsi i bolognesi. Le campagne più recenti prima del pontificato Borghese erano state condotte dal gruppo dei tardomanieristi, dagli artisti fiorentini raccolti intorno alle personalità principali di Domenico Cresti (detto il Passignano, *1559), Ludovico Cigoli (*1559) e Santi di Tito (*1536), nonché dalla bottega di Giuseppe Cesari (*1568). Quest'ultimo, in particolare, profondamente legato tanto a Clemente VIII quanto al cardinal nepote Pietro che aveva, tra l'altro, accompagnato a Parigi nel 1600/1601, aveva avuto un ruolo di primo piano nell'ambito delle committenze Aldobrandini. A lui erano stati infatti affidati gli affreschi nel palazzo dei Conservatori (esecuzione interrotta nel 1601 e poi ripresa nel 1612), così come la regia della decorazione del transetto sinistro di S. Giovanni in Laterano (1599-1600), le scene dal Vecchio Testamento del piano nobile di villa Aldobrandini a Frascati e, infine, i mosaici della cupola di S. Pietro in corso di esecuzione a partire dal 1603³. In particolare, il transetto destro di S. Giovanni era stato affrescato da una *équipe* di tardomanieristi fra cui Paris Nogari, Giovanni Battista Ricci di Novara (*1537), Cesare Nebbia (*1536), Giovanni Baglione (*1570) e Cristoforo Roncalli (Il Pomarancio, *1552) il quale, proprio nei primi anni del Seicento, aveva raggiunto l'apice della sua fama tanto da ottenere, nel 1605, il prestigioso incarico per la decorazione della sacrestia nuova del santuario di Loreto, ragione per cui si era allontanato da Roma. Nel palazzo Vaticano, la più grande decorazione di soffitto romana prima del salone Barberini, quella della sala Clementina (1595-98), era invece della mano di Cherubino (*1553) e Giovanni (*1558) Alberti, ambedue attivi anche per Pietro Aldobrandini. È solo tenendo presente questo contesto che si comprende quanto clamore dovettero suscitare la modernità

della galleria Farnese e delle tele del Caravaggio, quanto queste nuove emergenze fossero isolate nonché marginali rispetto al linguaggio figurativo predominante e, soprattutto, contro quale “sistema” di pittori, per la maggioranza quasi cinquantenni (e quindi più che affermati), in molti casi onorati da cavalierati, i giovani emiliani dovettero gareggiare all’inizio del pontificato di Paolo V.

La loro ascesa, come si vedrà, perlopiù non fu merito dei Borghese, ma di altri committenti. Sotto il profilo della politica artistica, papa Borghese diede infatti prova di una rimarchevole continuità rispetto alle scelte dei suoi predecessori⁴. In Vaticano affidò dapprima, nel 1607, la decorazione a fregio dei nuovi appartamenti a una schiera di manieristi operanti sotto la regia di Giovanni Battista Crescenzi, nobile romano, allievo del Roncalli e amico del Caravaggio, nonché protettore di artisti come Pietro Paolo Bonzi o Gaspare Celio che, infatti, il Crescenzi non mancò di far lavorare in quelle stanze⁵; poi, per le sale Paoline incaricò, tra il 1610-1611, Giovan Battista Ricci da Novara, pittore che, insieme ai suoi collaboratori, operava ancora nel solco della prassi di decorazione tardomanierista “sistina” organizzata per grandi squadre⁶. Tra gli emiliani, solo Guido Reni ebbe l’opportunità, nel 1608, di lavorare in due di questi ambienti (v. sotto). A Giuseppe Cesari commise infine, nel 1610, la supervisione della decorazione pittorica della cappella Paolina, uno dei suoi progetti più prestigiosi⁷; questa coinvolse sì anche Guido Reni⁸, ma solo all’interno di una vasta *équipe* comprendente Cigoli, Baglione⁹, Croce e altri. Il giovane bolognese fu, inoltre, tra gli artisti prescelti da Scipione Borghese per la decorazione del giardino di Montecavallo che il cardinale acquistò (man mano) a partire dal 1610.

Anche in questo cantiere, si trovano rappresentate le più varie tendenze del momento: la Loggia di Psiche venne decorata, e probabilmente anche costruita, tra il 1611-1613 dal Cigoli (il Reni intervenne sulla facciata); Orazio Gentileschi e Agostino Tassi dipinsero il Casino delle Muse (1611-1612)¹⁰, mentre, dal 1611, Paul Bril e Guido Reni decorarono la Loggia (tra gli aiuti risulta anche Pietro Paolo Bonzi), il cui saldo nell’agosto del 1612 fu a nome del solo Bril, essendo l’artista bolognese già partito da Roma¹¹. Della presenza di Bonzi non c’è da meravigliarsi, risiedendo egli in quegli anni in casa di Giovanni Battista Crescenzi che, secondo il Baglione, gestiva tutte le imprese artistiche dei Borghese; ruolo che va comunque ridimensionato, come ha già dimostrato da tempo Luigi Spezzaferro¹². Anche nel famoso Casino dell’Aurora, Reni dovette condividere la scena con il Tempesta, Baglione, Passignano e Bril. Che la committenza di Scipione Borghese non fosse propriamente frutto di una precisa inclinazione di gusto ma fosse piuttosto volta all’accumulo indiscriminato è ben indicato anche dall’analisi della sua collezione privata. Basta ricordare come, in questi primi anni, la sua principale preoccupazione fu la costituzione di una raccolta di quadri la più vasta possibile. Sappiamo bene come, a tal fine, non si curò affatto delle modalità di acquisizione delle opere: si pensi all’acquisto della “Madonna dei Palafrenieri” del Caravaggio nel 1606, alla confisca *en bloc* della collezione del Cesari l’anno seguente o al trafugamento da Perugia della “Deposizione” di Raffaello nel 1608. È inoltre risaputo come, proprio negli anni della decorazione dei casini al Quirinale fosse in corso una tenace trattativa, condotta per suo conto dal vescovo di Caserta Deodato Gentile, per rivendicare a sé la proprietà delle ultime tele del Merisi trovate sulla famosa feluca al momento della morte del pittore. Alla fine, la sua galleria finì per contenere sette opere di Caravaggio, senza contare il ritratto di Paolo V che, stando al Bellori, egli avrebbe commissionato al lombardo all’indomani dell’elezione

dello zio¹³. Nulla indica, fin qui, che il Borghese avesse una propensione particolare per lo stile bolognese di matrice carraccesca e se, nel 1617, egli si impadronì con la forza (anche fisica verso il pittore) della cosiddetta “Caccia di Diana” del Domenichino, fu soprattutto per una combinazione tra “voracità estetica” e dispetto nei confronti del legittimo proprietario – nonché committente – dell’opera, Pietro Aldobrandini, cardinale nepote del precedente pontefice e vero protettore dello Zampieri¹⁴. Di fatto, la situazione degli emiliani a Roma durante gli anni di papa Borghese cambiò soltanto con il ritorno del Lanfranco nel 1615; l’artista – partito il Reni un anno prima e partiti Albani e Domenichino nel 1617 – riuscì infatti a imporsi alla grande committenza, diventando il pittore prediletto da papa Paolo V negli ultimi anni del suo pontificato, tanto da ottenere, nel 1619, il prestigioso incarico della decorazione della Loggia delle Benedizioni di San Pietro che, tuttavia, non fu poi realizzata¹⁵.

Che durante il pontificato paolino non ci si sia, in fin dei conti, discostati dalla pratica e dall’organizzazione del cantiere stabilitasi durante il pontificato di Sisto V, si intende bene anche dalle fonti. Il sistema di subappaltare, da un unico appalto generale, porzioni di superficie da decorare¹⁶, fu mantenuto anche in questo periodo e interessò persino Lanfranco quando, negli ultimi anni, fu attivo in Quirinale. Questo si spiega senz’altro con l’urgenza avvertita dalla casata di ultimare i progetti avviati – simbolo concreto del nuovo corso politico e “dinastico” – prima di un’eventuale prematura morte del pontefice; questo ritmo fu, infatti, rallentato solo dopo il primo decennio del papato. La pressione cui gli artisti erano costantemente sottoposti da parte dei Borghese a intervenire nel minor tempo e con la maggior efficacia – vista anche la contemporaneità di vari cantieri, ecclesiastici, residenziali e privati – furono la causa delle ben note lamentele del Cigoli e del Reni. Nel 1613 il Cigoli, ormai cinquantaquattrenne, si lamentava, in una lettera a Galileo Galilei, di essere assillato dal cardinal nepote¹⁷. Ma già l’anno prima il ben più giovane Reni (37 anni) non ne poteva più dei ritmi cui era sottoposto e, come riferisce bene Malvasia “*dolevasi perciò di non poter resistere a tal fatica, e protestava lo strapazzo necessario dell’opra, non gli restando altro tempo che la notte, che invece di recargli la solita quiete e riposo, lo necessitava al travaglio in ispeculare i pensieri, in formarne gli schizzi, disegnare i cartoni, perché fossero pronto il giorno vegnente...*”¹⁸. Quando, stando al medesimo biografo, Paolo V promise in dono una collana d’oro a quel pittore che per primo avesse finito la parte dei lavori assegnatagli nella Cappella Paolina, Reni protestò: “Siam noi cavalli barbari, maggior dei quali, e più bravo si stimi chi prima giunge al pallio”¹⁹. Fuggito a Bologna nel maggio 1612, l’artista, di cui Malvasia riporta anche l’affermazione secondo la quale “ponendo a sbaraglio la mia salute, ho fatto più del possibile, non che del dovere”²⁰, tornò a Roma brevemente, e solo sotto il peso delle minacce, nel 1614 per dipingere la famosa *Aurora* per Scipione²¹.

I Borghese che, essendosi rivelati più voraci che conoscitori (di pittura), non riuscirono a tenere Reni al loro servizio – anzi lo cacciarono involontariamente –, fecero ancora meno per gli altri bolognesi; alla luce di quanto detto finora, è quindi possibile accertare che non fu certo il “sistema Borghese” a provocare nell’arte romana una svolta stilistica verso il classicismo bolognese. Il merito va, piuttosto, ad altri ceti di committenza, sensibilizzati dall’opera di promozione di Annibale stesso e del suo alleato, l’amico e connazionale Giovanni Battista Agucchi – o, più precisamente, tramite quest’ultimo, del suo cardinal padrone Pietro Aldobrandini²². Per l’apertura verso i bolognesi fu fondamentale la *connoisseurship*, corroborata da una dispo-

nibilità mentale per le avanguardie, di collezionisti esperti che avevano superato i 40 anni, come Asdrubale Mattei, che nel 1605 aveva 51 anni, e Vincenzo Giustiniani (41 anni nel 1605). Una volta fuggito da Roma il loro *ex protégé* Caravaggio, furono questi a mettere i loro soffitti e le loro pareti a disposizione di pittori anagraficamente molto più vicini a Scipione (il quale, invece, come lo zio, fece lavorare soprattutto i vecchi), che non a loro. Il cardinale Borghese aveva 28 anni al momento della sua creazione; in quell'anno solo Guido Reni, il più anziano dei bolognesi di seconda generazione, compiva i 30 anni! Va comunque tenuto presente che tali mecenati si erano finallora dedicati perlopiù al collezionismo di quadri da stanza, preferendoli alla decorazione ad affresco: c'è, quindi, da domandarsi se questa nuova voga dell'affresco non sia stata indotta, piuttosto, proprio dall'esempio offerto dalla galleria di palazzo Farnese.

Per quanto riguarda Annibale e la fase iniziale della fortuna dei bolognesi, un fattore fondamentale fu il modo in cui egli assicurò la sua successione, se così possiamo dire. Egli affidò all'Albani, ventiseienne nel 1604, il più maturo dei suoi collaboratori, la supervisione dell'esecuzione delle lunette Aldobrandini, intervenendo personalmente soltanto su due dei paesaggi religiosi. Per l'artista si trattò del primo rilevante incarico con un ruolo di responsabilità che egli si assunse chiamando ad aiutarlo Sisto Badalocchio, Giovanni Lanfranco e, probabilmente, Domenichino²³, reduci come lui dal cantiere farnesiano di Annibale. Dopo un'interruzione dei lavori dovuta all'assenza del committente da Roma tra il 1606 e il 1610, egli riscosse il pagamento finale nel 1613²⁴.

Annibale incaricò l'allievo anche dell'esecuzione degli affreschi per la cappella Herrera in S. Giacomo degli Spagnoli – seconda opera autonoma dell'Albani – commissionatagli attorno al 1604 e per la quale aveva già eseguito i disegni²⁵. Portata a termine probabilmente nel 1606, Albani stesso giudicò la cappella la sua prima impresa romana degna di considerazione. Ambedue i progetti erano di “*ancien régime*” e già in corso al momento dell'elezione di Paolo V, così come la “Crocifissione di S. Pietro” dipinta da Guido Reni tra il novembre 1604 e l'agosto 1605, su committenza di Pietro Aldobrandini, per S. Paolo alle tre Fontane²⁶. Non sappiamo chi abbia proposto all'Aldobrandini di servirsi di Guido per questa pala, ma non è improbabile che sia stato Giuseppe Cesari, strettamente legato, come detto, al cardinale²⁷. Dopo i dipinti di stile “arcaizzante”, “neo-paleocristiani” eseguiti dal Reni per lo Sfondrato – ciò che Pepper ha definito la “*maniera archeologica*”²⁸ – il pittore colse l'occasione per esercitarsi, in quest'opera subito famosa, nel contrasto chiaroscuro, cercando di correggere e di superare il Caravaggio. La breve fase “caravaggesca” del Reni, rintracciabile esclusivamente nei dipinti a olio, costituisce senz'altro un modo sperimentale per riaggiornarsi stilisticamente o per soddisfare i gusti dei committenti. Quello che sappiamo di Reni dopo la morte di Clemente VIII è che continuò a viaggiare tra Roma e Bologna²⁹, dove aveva abilmente saputo mantenersi una clientela che, allorché volse definitivamente le spalle a Roma, gli permise di vivere comodamente come libero professionista. Fino al primo incarico in Vaticano, affidatogli dai Borghese (solo) nel 1608, egli non produsse granché, se non rametti e piccole tele di mezze figure devote. Forse regalò – se crediamo al Malvasia – due rametti di devozione (che il Pepper data al 1606) a Paolo V, ma senza conseguenze immediate per la sua carriera³⁰. Dubito che il Cesari possa aver giocato un ruolo decisivo per l'introduzione del Reni presso i Borghese³¹ perché, come ben si sa, proprio con quella famiglia egli attraversava in quel periodo la sua peggiore crisi. Oltre a non aver ottenuto, dal 1605,

nessun nuovo incarico di una certa rilevanza³², all'inizio del 1607, probabilmente a seguito di un intrico architettato dal Roncalli, l'artista arpinate era stato accusato di possesso e traffico illegale di armi, imprigionato e condannato a morte, pena dalla quale si riscattò solo cedendo la sua collezione di dipinti, passata subito a Scipione³³. In seguito, i Borghese fecero di tutto per risollevarlo la fortuna del Cesari come artista³⁴: nel 1610 gli affidarono infatti, come già si è visto, la supervisione dei lavori pittorici nella cappella Paolina³⁵. Appare dunque chiaro come né il 1608 né, probabilmente, il biennio precedente, abbiano potuto rappresentare per il Cesari il momento più propizio per introdurre a corte un nuovo artista, non essendo egli stesso nelle grazie del nuovo pontefice.

Chi, nel frattempo, otteneva invece commissioni romane, è Francesco Albani. Subito dopo la cappella Herrera egli ebbe l'incarico di decorare tre soffitti del piano nobile di palazzo Mattei di Giove (appartamento a Est) con scene della vita di Giacobbe, per il quale fu pagato nel 1606 e nel 1607. Anche in questo caso, egli fece ricorso alla sua solita *équipe*, formata da Sisto Badalocchio, Lanfranco (che ottenne un pagamento nel 1607) e, probabilmente, Domenichino³⁶, più un carraccesco poco noto, Giovanni Antonio Solari³⁷, trasferendo in tal modo la squadra annibalesca nel proprio cantiere³⁸. In questi affreschi si avverte un ritorno intensificato a Raffaello, che va di pari passo con la preparazione, da parte di Lanfranco e Badalocchio, delle incisioni dalle Logge di Raffaello date alle stampe nel gennaio 1607 con una dedica ad Annibale scritta da Giovanni Battista Agucchi³⁹. Si trattò, evidentemente, di un omaggio al maestro, ma anche di una manovra di autopromozione da parte della bottega del Carracci nel momento in cui questa attraversava una crisi dovuta dalla malattia del maestro, come ha giustamente osservato Silvia Ginzburg Carignani⁴⁰.

Asdrubale Mattei (†1638) risulta, assieme ai fratelli Ciriaco (†1614) e al cardinale Girolamo (†1603), una figura chiave per le trasformazioni della pittura romana di questo periodo. Personaggio profondamente legato al colto mondo controriformistico di Clemente VIII, amico di Filippo Neri, di Federico Borromeo e del cardinal Del Monte, così come dei Crescenzi e del cardinale Alessandro Peretti Montalto, nonché mecenate del Caravaggio di cui il fratello Ciriaco possedeva ben tre quadri⁴¹, dal 1600 era impegnato nella decorazione del suo nuovo o, piuttosto, dal 1598 nuovamente ampliato palazzo, su progetto di Carlo Maderno⁴². La necessità di rendere il palazzo maggiormente consona alle nuove esigenze di rappresentanza di famiglia fu certamente determinato dall'acquisto del feudo di Giove nel 1597 e dalla conseguente elevazione al rango di marchesi nel 1600⁴³. Nella prima fase dei lavori, tra 1600 e 1601, Cristoforo Roncalli, Prospero Orsi – l'amico, “turcimanno” e, probabilmente, replicatore del Caravaggio⁴⁴ – e Antonio Circignani realizzarono, insieme anche a Paolo Bril, i cinque quadri riportati con storie di Giuseppe, scelte da Asdrubale stesso, e le grottesche nel salotto del piano nobile. Nell'autunno del 1600 Cristoforo Greppi dipinse invece nel soffitto “I fratelli di Giuseppe in Egitto”, mentre il viterbese Tarquinio Ligustri si occupò, due stanze più in là, della quadratura, che poi eseguì anche nella stanza d'angolo del pianterreno; la pala della cappella al piano nobile fu data al Roncalli che eseguì un perduto “San Francesco”, mentre degli affreschi di quest'ambiente venne incaricato un suo allievo, Giuseppe Aiello. Il “Giuseppe e Beniamino” in una stanza verso il cortile spettò, invece, al fiorentino Camillo Spallucci. Malgrado il Caravaggio risultò abitare, proprio in quel periodo, nello stesso palazzo presso il cardinale Girolamo Mattei⁴⁵, egli non venne coinvolto da Asdrubale nella campagna decorativa, forse perché non fu con-

siderato un frescante esperto – nonostante la sua prova nel casino del cardinale del Monte – o magari perché sarebbe costato troppo, o forse, infine, per un rifiuto dello stesso Merisi, all'epoca impegnato coi laterali della cappella Cerasi e colla seconda versione del “san Matteo” per la cappella Contarelli.

È un po' la solita immagine, con Roncalli, che fa parte del giro personale del committente, come figura predominante e con l'inevitabile Prosperino per le grottesche, anch'egli parte del giro. Con la seconda fase della campagna dei lavori, quella appunto del 1606/07, avvenne però il cambiamento stilistico. Si è creduto che, poiché il Roncalli fu consigliere artistico tanto di Asdrubale Mattei che di Vincenzo Giustiniani, sia stato lui a introdurre l'Albani dapprima presso il primo e, poi, presso il secondo, (v. sotto)⁴⁶. Ma, mentre una tale raccomandazione non avrebbe di fatto arrecato danno, in termini personali, al Pomarancio – impegnato a Loreto e dunque assente da Roma –, non altrettanto sarebbe stato per i suoi allievi, essendo Roncalli ben consapevole del fatto che, intervenendo, l'Albani avrebbe operato con la sua “ditta”, impedendo quindi agli altri di partecipare. Inoltre, almeno nel 1607 – all'epoca cioè dell'intervento di Francesco – Asdrubale Mattei sembra aver fatto affidamento piuttosto sui consigli di Giovanni Battista Crescenzi che del Roncalli poiché, guarda caso, la decorazione del salone venne eseguita da un protetto di quello, Gaspare Celio, che aveva pattuito col committente una somma più modesta rispetto a quella chiesta dal bolognese, inizialmente preso in considerazione dal Mattei anche per questo grande ambiente del palazzo⁴⁷.

L'apprezzamento di Asdrubale Mattei per le nuove proposte stilistiche degli emiliani troverà conferma nell'affidamento, nel 1615, della terza fase della campagna decorativa a Lanfranco e Sisto Badalocchio (autori dei soffitti delle ultime tre stanze del palazzo), ed eventualmente al Domenichino, per intervenire in un perduto “camerino”. Pietro Paolo Bonzi – il “Gobbo dei Carracci”, ma anche creatura del Crescenzi⁴⁸ – subentra invece nel 1622 per affrescare la galleria (essendo ormai Domenichino e Lanfranco fuori della portata economica del Mattei); nel 1623 egli affida “i quadri di mezzo” a un giovane concittadino cortonese che a Roma non aveva ancora dato prova di sé, invece di darli, come era previsto, a Guercino e Domenichino. Questo giovane nessuno era Pietro da Cortona⁴⁹. La scelta campanilistica del Bonzi nei confronti di Pietro da Cortona – il giovane connazionale – è, forse, alla base dell'astio di Domenichino per il Berrettini.

Asdrubale aveva ormai 66 anni e ancora si rivelava, con tutto il conservatorismo religioso che aveva imposto alla tematica della sua decorazione, un attento osservatore e promotore di nuovi talenti – anche se costretto a scegliere gli artisti con oculatezza sulla base della sue risorse economiche – insomma, l'opposto di Scipione Borghese, nelle cui mani finì, tra l'altro, la “Cena in Emmaus” del Merisi posseduta dalla famiglia Mattei. Non mi sembra dunque improbabile che egli, per tornare ai primi anni del pontificato di Paolo V, abbia saputo riconoscere autonomamente le qualità di Francesco Albani. Secondo il Bellori, nel 1607 Lanfranco e Badalocchio, a seguito del successo delle stampe da Raffaello, sarebbero stati incaricati dal cardinale Giacomo Sannesio di decorare sette stanze del suo casino nel Borgo Santo Spirito con storie del Vecchio Testamento, non più esistenti. I Sannesio erano anch'essi creature di *ancien régime*, essendo stati strettamente legati agli Aldobrandini e avendo Giacomo ottenuto il cappello cardinalizio nel 1604⁵⁰. Ci ritroviamo quindi negli stessi circoli pre-borghesiani che favorirono anche l'ascesa di Albani e dello Zampieri.

Il Domenichino, oltre a collaborare negli ultimi progetti di Annibale e nei primi di Albani, fu fin dall'inizio fortemente sostenuto da Giovanni Battista Agucchi, segretario di Pietro Aldobrandini. Fu su suggerimento del fratello che, nel 1604, Girolamo Agucchi ordinò al Domenichino una perduta pala con la “Liberazione di S. Pietro” per la chiesa di S. Pietro in Vincoli di cui era stato da poco creato cardinale titolare. Lo stesso prelato offrì poi al pittore l'occasione del suo primo incarico pubblico commissionandogli gli affreschi con le “Storie di S. Girolamo” nel portico di Sant'Onofrio (1604/1605⁵¹). L'artista era giunto a Roma nel 1602⁵²; come l'Albani, era entrato a far parte della bottega di Annibale collaborando nella decorazione della loggia del palazzetto della Morte dei Farnese (1602-1604)⁵³ e, nel biennio successivo, alle pareti della galleria Farnese. Mentre nel 1603 coabitava ancora con Albani e Reni nell'alloggio fornito loro dal cardinale Sfondrato presso Santa Prassede, nel 1604 si era trasferito addirittura in casa dell'Agucchi⁵⁴. Quest'ultimo, propagatore di un vero progetto culturale bolognese, interessato a un pittura colta, letteraria, prediligendo il rapporto col Domenichino aveva scelto di fatto il più intellettuale dei giovani della bottega di Annibale; allievo del “letterato” Agostino⁵⁵, lo Zampieri fu per l'erudito strumento della sua politica artistica.

Spetta probabilmente all'Agucchi l'aver messo Domenichino in contatto con Pietro Aldobrandini che, diventato ben presto il principale sostenitore del pittore nel suo primo soggiorno romano, acquisì subito (si ricordi l'inventario del 1603!) due suoi quadri⁵⁶. Al di là del nipote di Clemente VIII, le uniche altre commissioni per affreschi che l'artista ricevette spettarono, come si vedrà, indirettamente, tramite Guido Reni, a Scipione Borghese, all'Albani e a Odoardo Farnese, quindi a due suoi compagni presso la “scuola” di Annibale, e a un committente di quest'ultimo. Questo rapporto quasi esclusivo col l'Aldobrandini, di cui Scipione Borghese fu, come detto, tutt'altro che amico, sembra escludere ogni commissione da parte della famiglia pontificia e, anzi, condizionare nel 1617 la destinazione forzata, nelle collezioni del nuovo cardinal nepote, della “Caccia di Diana”. Non impedì, invece, quello con Odoardo Farnese, abate commendatario dell'Abbazia di Grottaferrata, che si lasciò convincere da Annibale ad affidare al Domenichino, anziché al Lanfranco, come aveva inizialmente progettato (la giovane età di entrambi gli artisti avrebbe garantito, in ogni caso, il basso costo dell'impresa!), l'affresatura della cappella dei SS. Fondatori, iniziata nel 1608⁵⁷.

Ed è solo verso il 1608/09 che gli incarichi per Albani, Domenichino e Reni iniziano a cumularsi, anche se in modo diverso⁵⁸. Nel 1608, infatti, lo Zampieri dovette interrompere i lavori a Grottaferrata per partecipare, sotto la direzione di Guido, alla decorazione della cappella di sant'Andrea a San Gregorio al Celio (v. sotto) e, quindi, a un'impresa per Scipione Borghese. Nel gennaio di quell'anno Reni era entrato a far parte della “famiglia” di Scipione⁵⁹ con l'incarico di eseguire due fregi istoriati nell'anticamera dei suoi appartamenti vaticani al primo piano (Le gesta di Sansone, oggi Sala delle Nozze Aldobrandine) e della stanza immediatamente al di sopra (Sala delle Dame⁶⁰); avendo soddisfatto il cardinale, gli fu poi affidato il “Concerto d'angeli” della cappella di santa Silvia⁶¹ nonché, immediatamente dopo, l'intera decorazione dell'oratorio adiacente, dedicato a sant'Andrea. Qui, pressato dalla fretta, oramai impegnatissimo per i Borghese, Reni dovette coinvolgere parte della squadra annibalesca, Cavedoni e Lanfranco e, appunto, Domenichino, al quale lasciò, probabilmente per mancanza di tempo, l'intera parete con la “Flagellazione del Santo” – un confronto stilistico pubblico che fece, come ben

noto, clamore ed ebbe conseguenze storiche⁶². Mentre Reni eseguì la sua parete tra l'aprile e il settembre 1608⁶³, Domenichino realizzò il suo affresco durante la prima metà del 1609 per recarsi, durante l'estate, a Bassano Romano per prestar fede a un impegno procuratogli dal fedele Albani⁶⁴.

Quest'ultimo, che dopo un probabile breve ritorno a Bologna⁶⁵ era stato incaricato da Vincenzo Giustiniani di decorare la "Galleria grande" della sua residenza di campagna, aveva infatti coinvolto lo Zampieri nel piccolo ambiente adiacente con le storie di Diana. Solo nel 1610 Domenichino riuscì a terminare gli affreschi di Grottaferrata e, nell'estate dello stesso anno, Albani a finire i suoi per Giustiniani.

Per Giustiniani, il più ricco collezionista dell'epoca, le richieste finanziarie dell'Albani, diversamente da Asdrubale Mattei, non potevano costituire un ostacolo. Essendo stato anch'egli un sostenitore di Caravaggio⁶⁶, e legato d'amicizia con Pietro Aldobrandini, è probabile che conoscesse anche i Mattei (forse tramite l'Albani). Ma è anche possibile che fosse stato il fratello Benedetto, legato a Bologna dal 1606 al 1611, ad aver conosciuto per primo Francesco in quella città durante uno dei ritorni in patria del pittore⁶⁷. Comunque sia, l'Albani è il primo giovane artista bolognese al quale il banchiere genovese, dopo aver demandato le prime decorazioni di Bassano a diversi pittori tardomanieristi (alcuni dei quali ancora ignoti) e al conazionale Bernardo Castello, affidò un vasto incarico⁶⁸. Nell'estate del 1609 e, poi, del 1610, Francesco realizzò una "Caduta di Fetonte e i suoi effetti sulla terra" coadiuvato da uno staff di assistenti poco noti, a eccezione di Prospero Orsi e, per alcuni ritocchi, di Giovanni Battista Viola, altro pittore bolognese, nonché suo futuro suocero⁶⁹.

Mentre Domenichino, forse anche perché incalzato dal poco tempo a disposizione per poter proporre un'idea originale, nel Camerino di Diana riprodusse i modelli carraceschi della Galleria Farnese, Albani, in questo ambiente più privato, lontano dalla corte, destinato ad un tipo di rappresentanza più informale, si distaccò completamente dalla struttura decorativa di quel modello per creare una decorazione unitaria che, nel far coincidere lo spazio dipinto con quello dello spettatore, aprendolo verso la natura, con un cielo aperto, quasi vuoto, sembra preludere alla "Divina Sapienza" di palazzo Barberini che il suo allievo Sacchi dipinse più di due decenni più tardi. È probabile che egli abbia ancora incontrato al lavoro, nell'estate del 1610, Paolo Guidotti, pittore eccentrico ed erudito pazzo, al quale Vincenzo aveva affidato la Sala della Felicità Eterna. Nell'intervallo fra le due campagne estive a Bassano, l'Albani fu chiamato – come anche Lanfranco e Antonio Caracci – da Guido Reni a collaborare nella decorazione della cappella dell'Annunziata al Quirinale, dove dipinse sette putti, in seguito alla quale avvenne una rottura definitiva tra i due compagni⁷⁰.

L'ipotesi di Christina Strunck per la quale a orientare la scelta del Giustiniani sull'Albani e Domenichino, consigliere artistico dell'Agucchi (per i suoi scritti teorici) dal 1609, e, a maggior ragione, sul Guidotti, tutti pittori "colti", fosse la loro consonanza intellettuale, è più che convincente⁷¹. Del resto, dello stesso committente sono ben note le propensioni letterarie: egli, erudito e letterato, fu autore di scritti teorici sull'arte; amante di una "pittura di conversazione", fu un raffinato conoscitore, estraneo a qualsiasi gerarchizzazione accademica dei vari stili di pittura, teorizzata anni dopo dal Bellori, e anzi aperto verso tutti gli indirizzi stilistici e disposto a dare libertà di invenzione ai pittori da lui protetti⁷². Il suo mecenatismo riflette, soprattutto e in modo particolarmente evidente, un orientamento intellettuale che accomuna anche gli altri protagonisti

di *ancien régime* fin qui coinvolti nella maieutica del classicismo bolognese, Aldobrandini e Mattei. Esso affonda le proprie radici in quella cultura controriformista tardocinquecentesca che alla corte di papa Clemente VIII sviluppò forti interessi antiquari, eruditi e letterari e i cui maggiori animatori furono, come ben noto, Filippo Neri, Federico Borromeo, la famiglia Crescenzi ma anche il cardinal Del Monte, Fulvio Orsini o Giovan Battista Marino che, è risaputo, furono tra i principali stimatori di una pittura "colta" come fu, tra l'altro, quella del Merisi. Come ha osservato Silvia Ginzburg, sono figure come quella di Giovanni Battista Agucchi, che fungono da raccordo tra questa generazione di intellettuali e mecenati e i protagonisti della successiva, determinante sotto il pontificato di Urbano VIII come, ad esempio, Francesco Angeloni, suo segretario⁷³.

Tra i primi si annovera anche il cardinale Alessandro Peretti Montalto, nipote di Sisto V, alleato di Camillo Borghese (Paolo V) e promotore, sin dal 1603, della costruzione di Sant'Andrea della Valle⁷⁴, dove i Barberini nel 1600 avevano acquistato una cappella, concessa però a Maffeo solo quattro anni dopo⁷⁵. Nel 1614 o 1615 egli ordinò per la sua villa sull'Esquilino una serie di undici ovali su tavola raffiguranti le storie del suo omonimo Alessando Magno. All'impresa presero parte sia giovani artisti bolognesi (Albani, Domenichino, Antonio Caracci, Badalocchio, Domenichino e Lanfranco)⁷⁶, che i caravaggisti riformati come Giovanni Baglione e Antiveduto Grammatica e infine, unica eccezione, il tardomanierista fiorentino Antonio Tempesta. Fu inoltre sempre il porporato a procurare al Domenichino e al Lanfranco, prima della morte nel 1623, l'incarico per Sant'Andrea della Valle. Per quanto l'eterogenità del ciclo Peretti Montalto possa stupire, essa rientra nel tipo di cultura collezionistica di avanguardia che ho cercato di descrivere; anche il Giustiniani più tardi commissionò un ciclo dal tema cristologico (esso si data generalmente a dopo il 1615) stilisticamente eterogeneo per i nostri gusti⁷⁷ e non esitò ad accostare il "San Giovanni evangelista" del Domenichino (unica opera di questo pittore nella sua collezione), al "San Matteo" del caravaggesco Nicolas Régnier, oltre che agli Evangelisti di Guido Reni e Francesco Albani⁷⁸. Il fatto che, dall'anno degli affreschi di Albani a Bassano o pochi anni dopo, il Giustiniani ospitasse nel suo palazzo romano l'allora ventenne Gerit van Honthorst⁷⁹, fa luce su una bipolarità stilistica quasi comune in quegli anni: da un lato, il rafforzarsi di un annibalismo e raffaellismo presso i giovani bolognesi – finora più che altro frescantì – che interessa anche il percorso stilistico del Cavalier d'Arpino, dall'altro una voga di neo-caravaggismo per pale d'altare e soprattutto per i quadri da collezionismo, "da stanza", che si divulga intorno al 1615 grazie a figure come Bartolomeo Manfredi e i suoi seguaci francesi e olandesi fino, appunto, a Honthorst⁸⁰. Mentre è quasi impossibile trasformare il caravaggismo in affresco, questa è la tecnica privilegiata dai giovani bolognesi per portare al successo il loro stile, che, nella pittura ad olio, riusciranno a imporre come stile-guida solo parecchio dopo – e proprio ai tempi di Urbano VIII.

La ricca produzione di "quadri da collezione", diffusasi col Caravaggio, consentirà anche alla nuova generazione di artisti emiliani, non più necessariamente costretti all'impegno fisico della pittura murale, di mantenersi con i guadagni provenienti dal mercato. È, a tal riguardo, significativo che, mentre fino al 1614 Francesco Albani è pressoché sempre impegnato in opere ad affresco, dopo quella data – eccetto un caso isolato nel 1633⁸¹ – si dedica esclusivamente alla produzione di quadri da cavalletto che, peraltro, hanno oscurato la sua qualità e fama di frescante fino agli storici moderni⁸². Ma conviene sottolineare ulteriormente come, prima di lasciare Roma nel 1617, egli ebbe

un ruolo fondamentale nella diffusione dei modelli di Annibale e di Raffaello e, precisamente, nella grande decorazione.

Il primo a tentare di affermare lo stile bolognese – anzi, lo stile di Agostino, purificato⁸³ da un ulteriore classicismo – anche nella pittura a olio con un clamoroso quadro pubblico, è Domenichino con la pala dell'“Ultima Comunione di san Girolamo”, iniziata nel 1612 su commissione sempre di Pietro Aldobrandini, ma posta sull'altar maggiore di S. Girolamo della Carità nel 1614⁸⁴.

I meccanismi della committenza che abbiamo potuto tracciare fin qui sembrano rivelare, in sintesi, l'andamento seguente: fino al 1607 gli unici a valorizzare i giovani bolognesi sono Annibale, Agucchi e la cerchia dei vecchi conoscitori, provenienti da ambienti legati al papato di Clemente VIII; dopo questa data, in reazione a ciò, anche i Borghese compiono un'operazione analoga “scoprendo” Reni che, a sua volta, coinvolge gli allievi di Carracci nelle sue commissioni borghesiane fino al 1610-1612, conferendo loro il prestigio di aver lavorato per il papa. Dopodiché subentra una terza fase che allargherà la committenza degli emiliani anche a famiglie della nuova nobiltà, la cui fortuna romana fu principalmente legata al censo: tra queste, i Verospi, Pierre Polet, Gaspare Rivaldi e più tardi i Bongiovanni.

Nel 1611 Ferrante Verospi (o suo fratello, l'ecclesiastico Fabrizio) ordina all'Albani gli affreschi per la loggia del suo nuovo palazzo al Corso, appena edificato da Girolamo Rainaldi e Onorio Longhi. Il nonno di Ferrante, lo spagnolo Don Ferdinando era arrivato a Roma nella seconda metà del Cinquecento e nel 1565 aveva acquistato una casa nell'area sulla quale insistette poi l'edificio del nipote. Nel 1576 la famiglia era ascesa dal patriziato mercantile alla nobiltà romana⁸⁵. La posizione sociale della famiglia era stata ulteriormente consolidata quando nel 1598 o 1599, Ferrante aveva sposato una Massimi, come noto una della famiglie della più antica nobiltà romana. Il nuovo palazzo voluto da Ferrante, inclusa la sua decorazione e la collezione d'antichità, costituiva dunque la manifestazione concreta delle ambizioni e, al tempo stesso, del raggiunto *status* dei Verospi. Il coinvolgimento di un artista come l'Albani che, seppur brevemente, aveva lavorato per il papa, fu un investimento redditizio: nel 1612, il fratello di Ferrante, monsignor Fabrizio, fu nominato Auditore di Rota da Paolo V. Nella sua “Allegoria del Tempo”, probabilmente terminata nel 1612, il pittore ritorna, non a caso, ai modelli raffaelleschi della villa Farnesina e a quello della loggia Orsini del Cesari, conferendo a questa autocelebrazione della famiglia un venerabile pedigree stilistico⁸⁶.

Quasi contemporaneamente, anche il francese, originario di Noyon, Pierre Polet operò una scelta in linea con quella appena citata: dopo aver provato, evidentemente senza successo, ma si tratta forse di una leggenda, a coinvolgere nientemeno che Guido Reni – oramai “il” bolognese della corte papale – nel 1612 incarica Domenichino della decorazione della sua cappella in S. Luigi dei Francesi. A fare da intermediario fu forse, come si è ipotizzato, nuovamente Agucchi⁸⁷, ma nuove ricerche in corso lasciano intendere che un ruolo di spicco potrebbe spettare a Pietro Aldobrandini e alla famiglia Rivaldi (v. sotto). Con questa sua prima opera pubblica romana, completamente autonoma – che egli accetta, malgrado fosse pagato malissimo⁸⁸, per accrescere la sua fama – condotta a termine nel 1615, Domenichino riuscì definitivamente a imporsi come punto di riferimento, per generazioni di artisti, della corrente classicistica del Seicento, diametralmente opposto, e ciò nel vero senso della parola, al Caravaggio che una quindicina di anni prima aveva decorato la cappella Contarelli⁸⁹.

Il terzo nuovo ricco che si affida a un bolognese è Gaspare Rivaldi⁹⁰. Ottenuto nel 1610 da Paolo V l'appalto della galleria dello Studio e diventato ricchissimo in poco tempo, la decorazione della cappella maggiore di Santa Maria della Pace è sicuramente il progetto più ambizioso tra quelli presi in esame. A tal fine, egli incaricò esclusivamente artisti già attivi per il papa, senza mostrare preferenze di stile: il Passignano per i laterali, Lavinia Fontana (che aveva ritratto Paolo V nel 1610⁹¹) per due santi sui pilastri e l'Albani per l'affresco della volta, eseguito dal 1612 al 1614⁹². Dopo la cappella Rivaldi e fino alla sua partenza per Bologna nel 1617, Albani non eseguì, a Roma, più nessuna decorazione ad affresco; sono questi però gli anni, come ritiene la Puglisi, dei quattro tondi con Venere e Diana – primo e tardivo incarico diretto di Scipione Borghese all'Albani⁹³ – che, insieme ad altre opere di artisti bolognesi (tra le quali, la “Sibilla Cumana” e la “Caccia di Diana” di Domenichino⁹⁴), dovevano ornare la sua nuova villa pinciana.

Attorno al 1615 Domenichino riceve invece la commissione per un ritratto, oggi a Montpellier, da Jean de Bonsy⁹⁵, creatura di Paolo V e cardinale a partire dal 1611, mentre nel corso dell'anno seguente, oltre a ricevere un pagamento per la sua collaborazione nel palazzo del Giardino Pallavicini-Rospigliosi poco prima che Scipione lo vendesse ad Angelo Altemps⁹⁶, si dedica agli affreschi mitologici nella villa di Frascati di Pietro Aldobrandini – dove aveva lavorato anche il Passignano – assieme ai suoi assistenti, tra cui Giovanni Battista Viola. Questo ciclo mitologico, ora in gran parte staccato e conservato nella National Gallery di Londra, fu portato a termine nel 1617 e saldato nel 1618⁹⁷. Nel 1616-1617 ottenne inoltre un'ulteriore commissione pubblica di estremo rilievo, l'“Assunzione della Vergine” per il soffitto di S. Maria in Trastevere, parte del progetto di restauro del cardinale Pietro Aldobrandini, camerlengo della basilica⁹⁸. Ma, frustrato per i bassi compensi ricevuti per le sue fatiche romane, l'artista decise di tornare a Bologna, dove risulta già nel luglio 1617, per far rientro a Roma solo nel 1621 con la nuova famiglia pontificia, i Ludovisi.

Negli anni che qui abbiamo considerato, Sisto Badalocchio e Giovanni Lanfranco – tra loro stretti collaboratori – figurano perlopiù come aiuti in vari cantieri romani, anche se entrambi perseguono contemporaneamente e con successo la strategia di far rientro periodicamente a Bologna dove, potendo far conto su una clientela che gli garantisce la commissione di numerose pale d'altare, accrescono, essendo queste, ovviamente, pubbliche, la loro fama.

È solo a partire dal secondo soggiorno romano⁹⁹ che Lanfranco ottiene commissioni importanti che lo accreditano sul mercato: nel 1614 riceve da Asdrubale Mattei la commissione per tre “quadri riportati” in altrettante stanze del suo palazzo (ne rimangono solo due), che compie nel 1615 e partecipa, tra il 1615-1616, alla serie per Alessandro Peretti Montalto, di cui abbiamo già detto. Il 1614 è il momento che, nel percorso stilistico del pittore, segna il distacco dalla fase borgiannese a favore di un revival carraccesco¹⁰⁰. Nel 1616-1618 ottiene infine l'incarico per la decorazione della cappella Bongiovanni in S. Agostino, come noto, la sua prima opera pubblica a Roma. Anche in questo caso, si tratta di nuovo della commissione da parte di una famiglia in ascesa, di origine marchigiana: il committente Agostino era infatti conservatore capitolino, figlio di Orazio Bongiovanni (morto nel 1607) e di una nipote di Vincenzo Giustiniani; sembra quindi lecito pensare che quest'ultimo ebbe un ruolo nella scelta dell'artista¹⁰¹. Come riferisce già il Passeri, la decorazione della cappella – non da ultimo la sua cupola illusionistica che prelude a quella di Sant'Andrea della Valle¹⁰² – consacrò l'artista al pubblico, tanto che subito ricevette

le commissioni pontificie per la Sala Regia del Quirinale dove, tra il 1616-1617 lavorò, sempre come membro di un'equipe, con Carlo Saraceni a un fregio, e per la Loggia delle Benedizioni a San Pietro. Mai portata a termine, sembra che egli abbia cominciato a lavorarci nel 1619¹⁰⁵. Per la galleria della villa Mondragone di Scipione Borghese a Frascati eseguì, inoltre, probabilmente negli ultimi anni del pontificato di Paolo V, tra il 1618 e il 1621, e non verso il 1624, l'enorme tela con "Orco, Norandino e Lucina"¹⁰⁴.

Estraneo all'evoluzione dello stile classicista legata alle campagne di affreschi romane, essendo stato assente da Roma per un paio d'anni e stato, invece, a rinnovato contatto con Correggio e con la scuola di Ludovico Carracci, quando Lanfranco tornò a Roma – dopo aver trascorso, come già indicato, una fase borgia – con il suo stile non più annibalesco, ma denso, emotivo, atmosferico¹⁰⁵, si rivalse sugli altri protagonisti bolognesi, oramai tutti assenti dalla città, orientando al contempo il loro lascito verso uno sviluppo più mosso, più illusionistico e, se vogliamo, più caldo. Lanfranco si riallaccia a una corrente stilistica, ancora importante per i quadri da stanza come abbiamo visto, che in quegli anni un Maffeo Barberini, quasi sempre assente da Roma fino al 1617 (e, dunque, neanche in una posizione da poter commissionare cicli di affreschi) sembra apparentemente preferire¹⁰⁶. Ciò che egli predilige è la "rappresentazione di forza" (come riferisce in una lettera a riguardo del "S. Sebastiano" di Ludovico Carracci), categoria stilistica molto discussa fra i letterati del tempo¹⁰⁷ e posta in relazione, per le arti visive, con il chiaroscuro e con la pittura di Caravaggio – e non dimentichiamo che, se ha ragione Bellori¹⁰⁸, il prelado da giovane si era fatto ritrarre da Caravaggio al quale commissionò nel 1603 pure il "Sacrificio d'Isacco"¹⁰⁹.

Durante la sua legazione a Bologna egli aveva acquistato diversi quadri bolognesi, in particolare di quegli artisti rimasti fedeli al colorismo ludovichiano¹¹⁰ – acquistò oltre allo stesso

Ludovico Carracci, opere di Mastelletta¹¹¹ e, soprattutto, di Leonello Spada di cui si impossessò di una decina di opere¹¹² –, mentre nella cappella di famiglia a Sant'Andrea della Valle egli fece lavorare il connazionale Domenico Cresti, il Passignano¹¹³. Quanto più contasse per Maffeo Barberini (nato a Firenze nel 1568) il legame toscano che non la modernità nelle arti visive, diventa palese quando si considera che, non appena eletto pontefice nel 1623, fece venire nuovamente il vecchio artista da Firenze con l'idea di affidargli la decorazione della Loggia delle Benedizioni di S. Pietro, progetto che il Passignano presentò, ma che non ebbe seguito¹¹⁴.

È stato suggerito come, da cardinale, egli abbia cercato di formarsi una collezione secondo un sofisticato programma letterario apparso più tardi (1619) nei suoi "Distichi per una Galleria", interpretazioni allegoriche di soggetti mitologici e veterotestamentari a formare una galleria immaginaria di opere, di cui due si concretizzarono, come noto, nei gruppi scultorei dell'"Apollo e Dafne" e del "Ratto di Proserpina" del Bernini¹¹⁵. Con questo suo *penchant* per una pittura colta, orientato verso i "tableaux littéraires" (Schütze), egli si riallacciò, di fatto, alla tradizione dei "vecchi" collezionisti, di cui abbiamo detto sopra¹¹⁶, che, una volta papa, rilanciò attraverso la nuova generazione di artisti, la cui formazione era avvenuta sugli esempi di una città trasformata dal punto di vista artistico e che Maffeo conobbe solo al suo rientro nel 1617. La sua scelta di non servirsi dei grandi artisti bolognesi (con l'unica eccezione di Guido Reni), troppo legati ai pontificati precedenti¹¹⁷, è prettamente politica. La fortuna volle che, tra i giovani pittori emergenti e consapevoli di questa evoluzione stilistica oramai compiuta, ci fosse un brillante artista toscano: Pietro da Cortona. E mentre per Urbano VIII si potrà effettivamente parlare della promozione attiva di uno stile artistico, almeno per il campo della pittura non si può dire altrettanto, come si è cercato di dimostrare, per i Borghese.

* Ringrazio di cuore la mia assistente, Dott.ssa Maurizia Cicconi, per aver pazientemente migliorato e redatto l'italiano della mia relazione presentata al convegno.

¹ Luigi Spezzaferro, Raffaella Morselli, *Le contraddizioni del metodo. I. La pittura perfetta del Domenichino*, in: *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra, a cura di Claudio Strinati e Almamaria Tantillo, Milano 1996, pp. 139-149, p. 142. Cfr. anche Silvia Ginzburg Carignani, *Domenichino e Giovan Battista Agucchi*, in: *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra, a cura di Claudio Strinati e Almamaria Tantillo, Milano 1996, pp. 121-137, p. 129-130.

² Anna Maria Corbo, *Le ambizioni artistiche di Paolo V*, in "I Beni culturali", VII, 1999, 1, pp. 47-50, p. 48/49.

³ Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, pp. 305-308, n. 67 (Storie dell'origine di Roma in Palazzo dei Conservatori); pp. 325-327, n. 89 (affreschi del transetto sinistro in San Giovanni in Laterano); pp. 103-111 e pp. 338-341, n. 105 (Villa Aldobrandini, le cui scene tratte dal Vecchio Testamento vennero cantate da Giovan Battista Marino e descritte da Agucchi); pp. 353-364, n. 115 (cupola di San Pietro).

⁴ Non è qui il caso di citare la vasta bibliografia sulla politica artistica di Paolo V e, in particolare, su queste imprese. Mi limito a rimandare agli studi di Anna Maria Corbo, Massimo Pomponi, *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, Roma 1995.

⁵ Luigi Spezzaferro, *Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi*, in: "Ricerche di storia dell'arte", 1985, 26, pp. 50-74, p. 52.

⁶ Sabina Maniello Cardone, *Le Sale Paoline in Vaticano (1610-1611)*, in "Alma Roma", n.s. II, XXXVII, 1996, 2, pp. 101-110. Per uno studio approfondito v. Elena Fumagalli, *Paolo V Borghese in Vaticano. Appartamenti privati e di rappresentanza*, in: "Storia dell'Arte" 88, 1996, pp. 341-370, p. 342; per il programma decorativo delle sale della Bibliotheca e dell'Archivio Beatrice Cibrilli, *Una proposta di lettura degli affreschi dell'Archivio Segreto Vaticano (1612-13)*, in: *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, a cura di Bruno Toscano, San Casciano 2005, pp. 107-113, in part. p. 198, 113.

⁷ Il programma controriformista che doveva essere scrupolosamente eseguito e tra i cui autori figurava il cardinale Cesare Baronio, prevedeva oltre alla centrale, anche l'inclusione di due cappelle laterali dedicate ai due santi creati dal Borghese, Carlo Borromeo e Francesca Romana. Le scene con la lotta contro l'eresia e le scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento dovevano esaltare la politica di Clemente VIII e Paolo V (ambedue i pontefici dovevano esservi sepolti, con statue). Nella volta, Cigoli dipinse sotto i piedi della Madonna la luna come vista da Galileo, secondo la lettera di Federico Cesi del 23.12.1612. Sul programma di Paolo V e, in particolare sui suoi interventi a Santa Maria Maggiore rimando, oltre alla bibliografia già citata, a Steven E. Ostrow, *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1999; ed. italiana Roma 2002; Röttgen 2002, pp. 388-391, n. 147.

⁸ La datazione 1611-1612 proposta dal Pepper (Stephen Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, 1988, p. 231-232) per l'intervento di Reni nella cappella Paolina dove dipinse i miracoli e trionfi della Vergine (in tutto due lunette e quattro figure di santi), va anticipata almeno al settembre 1610 sulla base dei documenti forniti da Corbo-Pomponi 1995, p. 91, come segnala anche Angela Negro, *Il Giardino dipinto del Cardinal Borghese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma*, Roma, 1996, p. 68.

⁹ Le Vite scritte dell'artista forniscono un utile resoconto sui lavori promossi dal pontefice; G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 (Roma 1642)* ed. a cura di Jacob Hess e Herwarth Röttgen, Città del Vaticano, 1995, I, in particolare pp. 94-97, oltre alle singole voci degli artisti coinvolti.

¹⁰ Negro 1996, p. 22; 28.

¹¹ Pepper 1988, p. 232, n. 36; Negro 1996, p. 25; 67.

¹² Per la proposta del Bonzi residente presso il Crescenzi, cfr. Spezzaferro 1985, p. 59. Allo studioso va il merito di aver ridimensionato il ruolo del Crescenzi nei lavori della cappella Paolina dal 1606 e del palazzo Vaticano nel 1607 che pure la Negro 1996, p. 66, p. 80, nota 65 ricorda e sottolinea. Cfr. Anna Coliva, *Casa Borghese. La committenza artistica del Cardinal Scipione*, in: *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, cat. mostra Roma 1998, a cura di Anna Coliva e Sebastian Schütze, Roma 1998, pp. 391-420, p. 404.

- ¹³ Per la discussa attribuzione del "Ritratto di Paolo V" della collezione privata della famiglia Borghese, si veda Mia Cinotti e Gian Alberto Dell'Acqua, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, Bergamo 1983, p. 563-564, n. 85; Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, p. 293 e da ultimo, per la riconferma dell'opera al Merisi e un riepilogo delle vicende attributive, Maurizio Marini, *Caravaggio «Pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2001, pp. 490-492, n. 67. Per le trattative riguardanti gli ultimi quadri del Merisi cfr. Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e Documenti 1532-1724*, Roma 2003, pp. 265-270, documenti n. 406, 407, 409-411, 415, 416. Per Scipione collezionista spregiudicato quanto ai mezzi impiegati cfr. Maurizio Calvesi, *Tra vastità di orizzonti e puntuali prospettive. Il collezionismo di Scipione Borghese dal Caravaggio al Reni e al Bernini*, in: *Galleria Borghese*, a cura di Anna Coliva, Roma 1994, pp. 270-297.
- ¹⁴ Arne Karsten, *Künstler und Kardinäle: vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*, Köln 2003, p. 26; 33 anche per la concorrenza di Scipione verso l'ex cardinale nepote Aldobrandini. Cfr. Coliva 1998, op. cit. p. 398-400.
- ¹⁵ Erich Schleier, *La pittura del Seicento a Roma*, in: *La pittura del Seicento in Italia*, a cura di Mina Gregori e Erich Schleier, 2 voll., Torino 1989, pp. 399-460, p. 408. Questo saggio si propone di indagare in modo più dettagliato sul piano sociologico la fondamentale e sempre valida immagine dell'ascesa dei bolognesi data da Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth 1986 (1958), pp. 28-39, 78-80.
- ¹⁶ Cfr. Pepper 1988, p. 25-26, anche sul modo in cui Annibale e Reni cercarono di rompere con questo sistema, insistendo sul disegno unitario di una decorazione. Sui cantieri sistini v. Alessandro Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Roma 1992 e *Alessandro Zuccari, Ideazione ed esecuzione nei cicli pittorici di Gregorio XIII e Sisto V*, in: *Il tardo Manierismo a Roma negli anni 1560-1580*. Atti della Giornata di Studio promossa dalla Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano e la Bibliotheca Hertziana - Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, Roma 12 dicembre 2003, in: "Bollettino d'arte", 132, aprile-giugno 2005 (in corso di stampa).
- ¹⁷ Nella lettera, datata 1 febbraio 1613 il Cigoli usa l'espressione "affrettato". Questa è stata pubblicata da Anna Matteoli, *Macchie di sole e pittura. Carteggio Cigoli-Galilei (1609-1613)*, in: "Bollettino dell'Accademia degli Euleteri", 1959, 32, pp. 13-93, p. 81-82 e ancora, parzialmente, in Anna Matteoli, *Lodovico Cardi-Cigoli. Pittore e architetto*, Pisa, 1980, p. 252; per l'interpretazione "assillato": Negro 1996, p. 28 e p. 36, nota 56.
- ¹⁸ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (Bologna 1678), ed. a cura di Giampietro Zanotti, 2 voll., Bologna 1841, II, p. 15.
- ¹⁹ Malvasia 1841, II, p. 16.
- ²⁰ Malvasia 1841, II, p. 17.
- ²¹ Nel gennaio 1614 torna a Roma per eseguire, entro l'agosto, la famosa "Aurora"; in quell'anno, il 15 febbraio, scrive a Maffeo Barberini, legato papale a Bologna, che non può partire da Roma prima di finire quest'opera: Pepper 1988, p. 233-234, n. 40.
- ²² Al contrario di Scipione, non risulta che il cardinale Aldobrandini abbia mai collezionato opere del Caravaggio. Nell'inventario del 1603, nessuno dei 339 dipinti citati riportano un'attribuzione all'artista lombardo; vi è, bensì, un nucleo significativo di opere di bolognesi (28 in tutto), tra cui dieci di Annibale, una di Ludovico, tre di Guido Reni, quattro di Domenichino, tre di Albani e due di Viola. Cfr. Spezzaferro-Morselli 1996, p. 141; Appendice I, pp. 567-571 (Inventario Aldobrandini del 1603). Le ipotesi di Laura Testa, "In ogni modo domatina uscimo": *Caravaggio e gli Aldobrandini*, in: *Caravaggio nel IV Centenario della Cappella Contarelli*, Atti del convegno a cura di Caterina Volpi, Città di Castello 2002, pp. 129-154 sono state in gran parte confutate da Lothar Sichel, *Caravaggio Heiliger Franziskus in Meditation über den Tod als Sinnbild für das Schicksal der Familie Rustici*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2002, pp. 117-122; Marco Pupillo, *Francesco de' Rustici e la copia dei Cappuccini del San Francesco in meditazione del Caravaggio*, in: "Storia dell'arte" 108 (2004), pp. 79-93 e Lothar Sichel, *Caravaggio's Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten/Berlino 2003, pp. 58-64.
- ²³ La partecipazione del Domenichino è incerta, anche se Spear afferma il contrario. Si veda in proposito Richard E. Spear, *Domenichino*, New Haven-London 1982, p. 142-143, n. 21 e Richard E. Spear, in: *Domenichino* 1996, p. 392, scheda 11.
- ²⁴ Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven-London 1999, pp. 5-6; 104-106, n. 24. Sulla partecipazione di Lanfranco e Badalocchio si veda, da ultimo, Erich Schleier in: *Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra a cura di Erich Schleier, Milano 2002, p. 31; sul concetto di paesaggio e per una proposta di anticipare l'inizio dei lavori si veda Ginzburg Carignani 1996, p. 132.
- ²⁵ La cappella, oggi distrutta, comprendeva un importante ciclo di 19 affreschi, di cui ne sopravvivono 16, staccati e divisi tra Barcellona e Madrid. Anche in questo caso Albani si avvale di nuovo della collaborazione di Sisto Badalocchio e Lanfranco e, in misura minore, di Domenichino. Cfr. Puglisi 1999, p. 6-7; 112-119, n. 34; Malvasia 1841, II, p. 152; p. 165. Sulle pareti attribuibili a Lanfranco e Badalocchio si veda Schleier 2002, p. 30.
- ²⁶ Nel 1604 Reni era stato perlopiù fuori Roma, a Bologna e a Loreto. Dal suo arrivo a Roma, a servizio del cardinale Sfondrato, nel 1601, il pittore si era comunque allontanato più volte e in tempi diversi dalla città papale: il rapporto con il prelado è documentato fino al dicembre 1606 quando il pittore riscosse l'ultimo pagamento dallo Sfondrato per una "Santa Cecilia", probabilmente la tela oggi a Pasadena (California), cfr. Pepper 1988, p. 225, n. 23.
- ²⁷ Röttgen 2002, p. 122.
- ²⁸ Pepper 1988, p. 23.
- ²⁹ Stando al Malvasia sembra che, alla morte di papa Aldobrandini, Reni cercasse di inserirsi nei lavori per la cappella Herrera, possibilità questa che gli sarebbe stata negata da Francesco Albani. Non mi sembra che il biografo bolognese possa considerarsi, in questo caso, del tutto attendibile: nel suo racconto egli risente infatti dei contrasti, avvenuti molti anni dopo a Bologna tra "Guidisti" e "Albanisti", che trovano esemplificazione tanto nei dispettosi soprannomi dati dall'Albani al Reni (come, ad esempio, "il Vanone"), quanto nell'episodio in cui Francesco si rifiuta di comprare un cacio quando il pizzicagnolo gli fa sapere che è quello preferito da Guido (cfr. Malvasia 1841, p. 178). La rottura tra Reni e Albani, che a Roma erano arrivati insieme e insieme avevano vissuto presso il cardinale Sfondrato, avvenne solo nel 1610.
- ³⁰ "Vergine col Bambino e S. Giovannino" (Louvre) e la "Vergine che cuce" (perduta), datate dal Pepper 1606 (Pepper 1988, p. 222, n. 20-21), di cui a p. 24 dice che furono "prove" indotte dal Cesari.
- ³¹ Così suggerisce Pepper 1988, p. 24, seguendo Malvasia 1841, II, p. 13.
- ³² Prima della confisca dei beni da parte della Reverenda Camera Apostolica nel 1607 non si hanno notizie, come anche in Röttgen 2002, circa buoni rapporti tra il Cesari e Borghese; l'unica commissione importante che il pittore ottenne tra il 1605 e 1607 è l'"Annunciazione" (firmata e datata 1606) della Pinacoteca Vaticana, sulla quale tuttavia non sappiamo né il nome del committente né la destinazione, cfr. Röttgen 2002, p. 372, n. 126.
- ³³ Per la vicenda rimando a Röttgen 2002 pp. 129-135 e a Lothar Sichel, *Künstlerrivalität im Schatten der Peterskuppel: Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli*, in: "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 2001, 28 pp. 159-189 e contemporaneamente Alfredo Cirinei, *Conflicti artistici, rivalità cardinalizie e patronage a Roma fra Cinque e Seicento: il caso del processo criminale contro il Cavalier d'Arpino*, in: *La nobiltà romana in età moderna: profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di Maria Antonietta Visceglia, Roma, 2001, pp. 255-305.
- ³⁴ Cfr. Röttgen 2002, p. 139. Per Scipione Borghese il Cesari eseguì anche la copia della "Deposizione Baglioni" di Raffaello che, come noto, il cardinale fece trafugare dalla chiesa di S. Francesco al Prato di Perugia nel 1608. Attualmente conservata presso la Galleria Nazionale dell'Umbria, dove pervenne nel 1863, la replica dell'arpinate, che doveva sostituire l'originale, arrivò a Perugia nel 17 marzo del 1609 (cfr. *Raphael: from Urbino to Rome*, catalogo della mostra, a cura di Arnold Nesselrath, London 2004, p. 108; pp. 206-207, n. 65). La data costituisce un'importante *post quem non* per la datazione dell'opera, unanimemente attribuita al Cesari, per la quale si pensa generalmente al 1608, anche se, a supporto, non abbiamo alcun documento. Sappiamo invece che, nel 1608, Scipione pagò il Lanfranco per eseguire una copia, perduta, dalla medesima opera cfr. Regesto in Schleier 2002, p. 422.
- ³⁵ Röttgen 2002, p. 142-143; alla decorazione della Cappella Paolina, nella quale il Cesari orientò la sua pittura verso un recupero degli ideali raffaelleschi, seguì il completamento del Salone del Palazzo dei Conservatori (1612).
- ³⁶ Per i pagamenti a Lanfranco cfr. Regesto in Schleier 2002, p. 422 e *ibid.* p. 31. La partecipazione del Domenichino è attestata da Giovan Battista Mola, *Breve racconto delle migliori opere d'architettura, scultura e pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, ed. a cura di Karl Noehles, Berlin 1966, p. 128 e da Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori e architetti moderni* (Roma 1672), ed. a cura di Evelina Borea e Giovanni Previtali, Torino 1976, p. 325. Il pittore eseguì, probabilmente, finti stucchi e rilievi d'oro. Per un riepilogo delle vicende attributive e della natura dell'intervento dello Zampieri, cfr. Almamaria Tantillo, *Domenichino, ... il più sapiente...: La vita e le opere*, in: *Domenichino* 1996, pp. 21-55, in part. p. 54 nota 63.
- ³⁷ Puglisi 1999, pp. 7-8, pp. 119-121, n. 35. Sul milanese Giovanni Antonio Solari si veda Carel van Tuyl, *Giovanni Antonio Solari: un "nuovo Carraccesco"*, in: "Paragone", XXXI, 1981, 377, pp. 25-31. La presenza, nel cantiere di palazzo Mattei, di Antonio Carracci - come testimonia Mancini - è improbabile considerando la biografia dell'artista, cfr. Gerda Panofsky Soergel, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in: "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI, 1967-1968, pp. 111-190, p. 135-136.
- ³⁸ Lo stesso gruppo di artisti, una volta tornato a Roma il cardinale Pietro Aldobrandini, porterà a termine le sue lunette.
- ³⁹ Puglisi 1999, p. 119 e Panofsky-Soergel 1967/68, p. 140; si veda anche Regesto in Schleier 2002, p. 422 per le stampe da Raffaello; il testo della dedica viene riprodotto anche da Bellori ed. 1976, pp. 109-110. Ancora prima che Lanfranco e Badalocchio si recassero nelle Logge, lo Zampieri aveva disegnato nelle stanze vaticane di Raffaello, cfr. Spear 1982, p. 133; Tantillo Mignosi, 1996, p. 26.
- ⁴⁰ Ginzburg Carignani 1996, p. 130.
- ⁴¹ Per la "Cena in Emmaus" rimane una ricevuta di pagamento di 150 scudi annotata da Ciriaco Mattei il 7 gennaio 1602; poiché l'opera non è menzionata nell'inventario di Ciriaco del 1616, dobbiamo supporre che entro quella data fosse già entrata in possesso di Scipione Borghese il quale, però, non giunse a Roma prima del 16 maggio 1605 (cfr. Francesca Cappelletti, Laura Testa, *Il trattamento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994, pp. 104-105, n. 8; *Caravaggio e la collezione Mattei*, catalogo della mostra a cura di Rossella Vodret, Milano 1995, p. 118, n. 1). A questa bibliografia rimando anche per la "Cattura di Cristo" di Dublino (rispettivamente pp. 101-104, n. 7 e p. 124, n. 3) e per il "San Giovanni Battista" capitolino (pp. 105-106, n. 9; pp. 120-123, n. 2). Sulla collezione Mattei si veda anche Elisabeth Schröter, *Caravaggio und die Gemälde-*

sammlung der Familie Mattei. Addenda und Corrigenda zu den jüngsten Forschungen und Funden, in: "Bruckmanns Pantheon", LIII, 1995, pp. 62-87.

⁴² Panofsky-Soergel 1967/68, p. 114.

⁴³ Panofsky-Soergel 1967/68, p. 154-160.

⁴⁴ Per questi problemi si consideri Luigi Spezzaferro, *Caravaggio accettato: dal rifiuto al mercato*, in: *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*: convegno internazionale di studi, Roma 24-26 maggio 2001 / Accademia Nazionale dei Lincei, ... Atti del convegno a cura di Caterina Volpi, Città di Castello 2002, pp. 23-50.

⁴⁵ Si veda da ultimo Macioce 2003, p. 105-106, documenti nn. 114-117. Per la prima campagna decorativa a Palazzo Mattei cfr. anche Fumagalli 1996, op. cit., passim.

⁴⁶ Panofsky-Soergel 1967/1968, p. 132.

⁴⁷ Panofsky-Soergel 1967/68, p. 137.

⁴⁸ Per Bonzi cfr. Negro-Pirondini 1995, pp. 125-136.

⁴⁹ Per la storia delle decorazioni di Palazzo Mattei rimando al già più volte citato Panofsky-Soergel 1967/68, pp. 130-148. Sull'intervento del Berrettini si veda, in particolare, Jörg Martin Merz, *Cortona giovane*, in: *Pietro da Cortona: 1597-1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Milano 1997, pp. 55-66, p. 61. Pietro da Cortona aveva mosso i primi passi come abile decoratore sotto la protezione di Prospero Orsi; nei suoi primi dipinti, alle soluzioni linguistiche del maestro Baccio Ciampi aveva preferito quelle dei bolognesi, come Lanfranco o Antonio Carracci (per Antonio Carracci cfr. Negro-Pirondini 1995, pp. 125-136): il perduto "Davide ed Abigail" di Cortona, noto attraverso la stampe di Benedetto Eredi, si rifà, come ha dimostrato Merz, all'"Alessandro e Porrus" di Antonio della serie Peretti Montalto (cfr. Merz 1997, p. 61).

⁵⁰ Bellori ed. 1976, p. 379; cfr. Massimo Pirondini, *Sisto Badalocchio*, in: *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. Negro - M. Pirondini, Modena 1995, pp. 89-123, p. 91. Sulla famiglia Sannes, la loro stretta dipendenza dagli Aldobrandini e la decorazione del casino si vedano le ricerche di Lothar Sickel, *Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannes: Geschichte einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes*, in corso di stampa per il Römische Jahrbuch 2006.

⁵¹ Ginzburg Carignani 1996, p. 122; Filippo Trevisani, *Domenichino nel portico di sant'Onofrio*, in: *Domenichino* 1996, pp. 178-196. Nel 1604-1605 Domenichino fece il ritratto di Girolamo Agucchi che, oggi, si conserva agli Uffizi, Spear 1982, p. 137, n. 14 e Spear, in *Domenichino* 1996, p. 386, n. 8bis.

⁵² Spear 1982, p. 49.

⁵³ Michel Hochmann, *Gli affreschi del casino della Morte e il contributo del Domenichino alla decorazione del palazzo Farnese*, in *Domenichino* 1996, p. 173-177.

⁵⁴ Richard Spear in *Domenichino* 1996, p. 378; Ginzburg Carignani 1996, p. 121. In casa dell'Agucchi il pittore dipinse la "Susanna e i vecchi" della Galleria Doria-Pamphilj (Richard Spear in *Domenichino* 1996, p. 380, n. 6, il quale però a p. 386 sottolinea come il trasferimento presso l'Agucchi dovette avvenire alla fine del 1603 o all'inizio del 1604).

⁵⁵ Spezzaferro-Morselli 1996, p. 143.

⁵⁶ Ginzburg Carignani 1996, p. 122; per i due quadri, il piccolo "S. Girolamo" della National Gallery, forse dipinto a Bologna, e il "Paesaggio con il sacrificio di Isacco" di Fort Worth cfr. Spear 1982, pp. 126-127, n. 2-3; Domenichino 1996, p. 28. Sulla collezione cfr. Laura Testa, *La collezione del cardinale Pietro Aldobrandini: modalità di acquisizione e direttive culturali*, in: *I Cardinali di Santa Romana chiesa*, I: «Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capituli partes», a cura di Marco Gallo, Roma 2001, pp. 38-60.

⁵⁷ Non è escluso che il cardinale conoscesse Domenichino fin dai tempi dei lavori nel casino della Morte. Spear 1982, pp. 159-171, n. 35; Almamaria Tantillo, *Domenichino a Grottaferrata: La decorazione della Cappella dei Santi Fondatori*, in *Domenichino* 1996, pp. 197-223; Arnold Witte, *La Cappella dei Santi Fondatori a Grottaferrata: il Cardinale Odoardo Farnese ed i monaci Basiliani intorno al 1608*, in: *I Cardinali di Santa Romana chiesa*, II: «Sal terrae, ac lucernae positae super candelabrum», a cura di Marco Gallo, Roma 2001, pp. 23-35.

⁵⁸ Rimane oscuro dove sia stato Albani tra il febbraio 1607 e il giugno 1609; Puglisi 1999, p. 8.

⁵⁹ Negro 1996, p. 67 che si riferisce alla ricostruzione documentaria proposta da Howard Hibbard, *Notes on Reni's Chronology*, in: "The Burlington Magazine", CVII, 1965, pp. 502-510, p. 504; Stephen Pepper, *Guido Reni's Roman account book: I-II*, in: "The Burlington Magazine", CXIII, 1971, pp. 309-386, p. 310, successivamente perfezionati da 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, pp. 72-75.

⁶⁰ Pepper 1988, p. 227-228, n. 29-30.

⁶¹ Pepper 1988, p. 228, n. 31. Nella decorazione dell'oratorio di S. Silvia fu coinvolto anche Sisto Badalocchio secondo Negro-Pirondini 1995, p. 92.

⁶² È controverso se fu anche Reni, o direttamente Scipione (su raccomandazione di Annibale), a dare una delle due pareti a Domenichino. Rosalba Cantone, *La flagellazione di Sant'Andrea nella cappella di Sant'Andrea in San Gregorio al Celio*, in: *Domenichino* 1996, pp. 271-277, p. 275 formula un'ipotesi credibile: Domenichino chiamato da Reni per occuparsi delle parti decorative architettoniche, si rivelò il progettista e principale esecutore; di conseguenza, Scipione lo incaricò direttamente anche della "Flagellazione", con il consenso, comunque, di Guido che, ormai, aveva più importanti incarichi in Vaticano per il papa. Diversamente Coliva 1998, op. cit., p. 395. Sulla partecipazione del Lanfranco, Erich Schleier, *Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco*, in Schleier 2002, pp. 27-52, p. 31.

⁶³ Pepper 1988, p. 228-229, n. 32 con datazione, superata, al 1609; cfr. Fumagalli 1990, p. 75; Cantone 1996, p. 273; Schleier 2002, p. 31. Per la datazione, su base documentaria, dell'affresco di Reni tra l'aprile e settembre 1608, si veda Anna Maria Pedrocchi, *San Gregorio al Celio. Storia di una abbazia*, Roma 1993, pp. 93-97.

⁶⁴ Spear 1982, p. 155-156, n. 33-34; Maria Stella Spampinato, *Storie di Diana in palazzo Giustiniani-Odescalchi a Bassano di Sutri*, in *Domenichino* 1996, pp. 224-231; Cantone 1996.

⁶⁵ Puglisi 1999, p. 128.

⁶⁶ Cfr. da ultimo Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, in: *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra a cura di Silvia Danesi Squarzina, Milano 2001, pp. 17-45, pp. 29-32.

⁶⁷ Puglisi 1999, pp. 8-9.

⁶⁸ Vincenzo Giustiniani, 45enne all'epoca dell'intervento dell'Albani, aveva ereditato il palazzo di Bassano, che presentava già decorazioni a grottesche, nel 1600; nel 1605, in occasione del conseguimento del titolo marchionale, aveva chiamato Bernardo Castello ad affrescare una sala con storie di Psiche, dopo aver impiegato Antonio Tempesta e pittori a oggi ignoti in altre parti del palazzo. Sulla decorazione Christina Strunck, *Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano*, in: *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano, dalla storia al restauro*, a cura di Agostino Bureca, Roma 2003, pp. 147-192, in part. pp. 154-165.

⁶⁹ Puglisi 1999, pp. 8-11, pp. 121-124, n. 36. Per la descrizione dell'affresco, dello stesso Albani, Malvasia 1841, II, p. 152; 165. Giunto a Roma nel 1601 o 1602, Viola conviveva con l'Albani, nel 1610, in una casa vicina a S. Andrea delle Fratte; il matrimonio tra la figlia del Viola e l'Albani si data al 1613.

⁷⁰ Puglisi 1999, p. 124-125, n. 37. Il 20 gennaio 1610 Albani ricevette 20 scudi per "li sette puttini fatti nella cappella di Nostro Signore" (Pepper 1971, p. 316). Con ogni probabilità fu l'invidia del Reni - come riferisce anche Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mablerey-Künste* (Nürnberg 1675), ed. a cura di Artur Peltzer, München 1925, p. 278, Albani era un artista oramai affermato - e il suo desiderio di voler, da solo, controllare il cantiere, a provocare la rottura tra i due amici. Sulle reciproche posizioni dei due artisti rispetto a questa vicenda, Malvasia 1841, II, p. 151, mentre sulla ragione sostanziale della rottura - e cioè della necessità, per Reni, di creare una decorazione unitaria - Pepper 1988, p. 229-230, n. 33. Per l'inizio dei lavori al 1609, anziché 1610, rimando a Negro 1996, p. 68. Per i pagamenti dal 1609 al 1612, nonostante la cappella fosse ultimata nell'agosto del 1612, e per i rapporti tra Guido Reni e i suoi aiuti, *Il Patrimonio artistico del Quirinale, 2: Pittura antica. La decorazione murale*, a cura di Laura Laureati e Ludovica Trezzani, Roma 1993, pp. 30-47 (con la nota di tutti i pagamenti e la fortuna critica). Sull'iconografia della cappella e la sua struttura originale rispetto alle tradizioni di decorazione di cappelle private dell'epoca v. Judith W. Mann, *The Annunciation Chapel in the Quirinal Palace, Rome: Paul V, Guido Reni, and the Virgin Mary*, in: "Art Bulletin" LXXV, 1993, 1, pp. 113-134 che comunque non vi vede quanto asserito da Pepper e altri, cioè un primo spazio coerente barocco, ma uno spazio dedicato alla meditazione, che presenta scene isolate, ben contemplabili, a tale scopo.

⁷¹ Strunck 2003, pp. 177, 188, 190.

⁷² Sybille Ebert-Schifferer, *Sandrart a Roma 1629-1635: un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie*, in: *Roma 1630: il trionfo del pennello*, catalogo della mostra a cura di Michel Hochmann, Milano 1994, pp. 97-114, in part. pp. 102-106.

⁷³ Ginzburg Carignani 1996, p. 126-127.

⁷⁴ Daniele Ferrara, *La fabbrica di Sant'Andrea della Valle; problemi e interpretazioni*, in: Alba Costamagna - Daniele Ferrara - Cecilia Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Milano 2003, pp. 17-68, qui p. 36-37.

⁷⁵ Cecilia Grilli, *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere*, in: Costamagna - Grilli - Ferrara 2003, pp. 69-193, p. 69. Sulle convergenze filofrancesi di Montalto e Maffeo Barberini, Ferrara 2003 p. 37. Montalto, amico di Asdrubale Mattei, era stato un importante sostenitore di Camillo Borghese sotto Sisto V e Camillo lo aveva rappresentato come legato a Bologna durante l'assenza di Montalto. Cfr. Birgit Emich, *Bürokratie und Nepotismus unter Paul V (1605-1621)*, Stuttgart 2001, pp. 3-4. Dal lato opposto alla cappella Barberini si trova la cappella Crescenzi che venne concessa a Pier Paolo nel 1604 (Ferrara 2003, p. 37). Nel 1605 però i Crescenzi le preferirono la terza cappella a destra (Grilli 2003, p. 151).

⁷⁶ Per l'"Alessandro e Timoclea" di Domenichino, databile al 1615 circa, per la serie del cardinale Alessandro Peretti Montalto, oggi Louvre: Spear 1982, p. 184-185, n. 43; sulla serie v. Schleier 2002, pp. 128-129.

⁷⁷ Per i quadri di soggetto cristologico di Vincenzo, probabilmente pensate come pendants, cfr. Puglisi 1999, p. 133-134, n. 45; Schleier 2002, p. 128; Newcome-Schleier in *Caravaggio e i Giustiniani* 2001, p. 310; Danesi Squarzina 2003 I, p. 269 ss., 336-339.

⁷⁸ I quattro evangelisti erano già nella collezione di Benedetto Giustiniani, come si evince dall'inventario post mortem del 1621, ma disposti diversamente, v. Danesi Squarzina 2003, I, p. 136 e pp. 343-345.

⁷⁹ Danesi Squarzina 2001, p. 314-315; Rossella Vodret, *Caravaggio e l'Europa*, in: *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra, Milano 2005, pp. 75-85, in part. p. 81.

⁸⁰ Cfr. Vodret 2005, in part. pp. 80-81.

⁸¹ Soffitto con Giove e Ganimede alla villa Corsini di Mezzomonte, Puglisi p. 174-175, n. 88.

⁸² I biografi ufficiali dell'Albani, Malvasia (che si poté avvalere del carteggio

di Albani, delle sue lettere e di conversazioni) e Scannelli (il cui *Microcosmo* suscitò le ire e una risposta del pittore) conoscevano più i suoi dipinti da cavalletto sui quali, non senza perplessità e critica, ponevano l'accento; toccava invece sempre all'Albani ricordare le sue grandiose opere ad affresco del periodo romano. Fu l'Albani, più di ogni altro, a respingere, con le sue opere, l'influsso caravaggesco: diversamente da Annibale Carracci, che nutriva sentimenti di stima nei confronti del Merisi, egli si rivelò classicista, e fedelissimo propagatore di Raffaello, ancor prima di Bellori.

⁸³ Spear 1982, p. 12: nel 1612 Domenichino fece un breve ritorno a Bologna dove poté ristudiare la pala di Agostino. Cfr. p. 58.

⁸⁴ Spear 1982, pp. 175-178, n. 41; Spear 1996, p. 410, n. 20.

⁸⁵ In Pierluigi Lotti, *Alcune note su Palazzo Verospi*, in: "Alma Roma", XLI, 2000, 3, pp. 201-232, p. 201, risulta che ad ascendere al patriziato romano fu, nel 1576, il "Magnificus Dominus Hieronimus de Verospis". Come appare dai documenti pubblicati da Puglisi 1999, p. 125, Girolamo è il padre di Ferrante.

⁸⁶ Per l'affresco di Albani a palazzo Verospi rimando a Heinrich Bodmer, *Die Fresken des Francesco Albani im Palazzo Verospi zu Rom*, in: "Pantheon" 18, 1936, pp. 366-369, al manoscritto di Jacob Hess del 1957 (Bibliotheca Hertziana, Nachlaß Jacob Hess 13/1) e, con datazione 1611/12, a Puglisi 1999, pp. 11-13, pp. 125-128, n. 38; per la descrizione di Albani, Malvasia 1841, II, p. 165. Per un approfondito esame dei riferimenti a cicli precedenti v. Uta Grünberg, *Potestas Amoris. Erotisch-mythologische Dekorationen um 1600 in Rom*, tesi di Dr. phil., di prossima pubblicazione, sintetizzata in riguardo all'affresco Verospi in <http://colosseum.biblherz.it/werkstatt/Klassizismus/StudKursTexte/Grünberg-Verospi> in quanto parte del corso di studi da me diretto nel 2002. Per la valenza simbolica del palazzo come portatore delle ambizioni famigliari, Renata Ago, *Il valore delle cose: il palazzo di famiglia*, in: *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di Mario Bevilacqua - Maria Luisa Madonna, Roma, 2003, pp. 59-62. Anche Sisto Badalocchio fu impegnato nella decorazione del palazzo, al pianterreno, ma probabilmente successivamente all'Albani (considerando il 1612 come data di conclusione del suo intervento), essendo in quegli anni ritornato in Emilia e tornato solo nel 1614. Per l'intervento di Badalocchio nel palazzo v. Negro-Pirondini 1995, p. 94. Il figlio di Ferrante, Girolamo, nato nel 1599, subentrò allo zio nel cappello cardinalizio nel 1641; fu grazie a lui che Albani eseguì, attorno al 1647, la pala di "Santa Tecla e sant'Agnese in adorazione di Dio Padre" per la cattedrale di Osimo di cui il cardinale era vescovo dal 1642: Puglisi 1999, p. 184, n. 98.

⁸⁷ Ginzburg Carignani 1996, p. 122.

⁸⁸ Sui prezzi notoriamente bassi che lo Zampieri riscuote nei primi anni romani, e specie per questa cappella, v. Spear 1982, p. 12.

⁸⁹ Spear 1982, p. 178-179, n. 42; Denis Lavalley - Colette di Matteo, *Il ciclo di Santa Cecilia (1612-1615) nella cappella Polet in San Luigi dei Francesi*, in: *Domenichino* 1996, pp. 237-239. Sta emergendo dalle ricerche svolte da Eva Maringer per la sua tesi di dottorato sulla cappella Polet che il Polet era in strette relazioni sociali sia coll'Aldobrandini che con i Rivaldi e il nipote di Mathieu Cointrel, Francesco Contarelli (ringrazio Eva Maringer per queste informazioni; la sua tesi sarà pubblicata fra circa due anni).

⁹⁰ Come appare in Achille François, *Elenco dei Notari che rogarono atti in Roma dal Secolo XIV all'anno 1886*, Roma 1886, dal 1580 al 1593 Gaspare Rivaldi fu Segretario della Reverenda Camera Apostolica e, dal 1604 al 1617, *Notaio della Sacra Rota Romana*. Nell'Archivio di stato di Roma si conservano tuttavia solo gli atti rogati in qualità di segretario; inoltre, nei contratti stipulati tra il 1604 e il 1617 egli compare non come notaio, bensì come appaltatore. Con Breve di Paolo V egli ottenne nel 1610, la Gabella dello Studio per otto anni ad un canone annuo di 30.000 scudi (ringrazio Dr. des. Ralph Döbler, la cui tesi sull'argomento è in corso di pubblicazione, per queste preziose indicazioni).

⁹¹ Il dipinto si trova nella collezione della Cassa di Risparmio di Rimini; si veda *Il Seicento inquieto: arte e cultura a Rimini*, catalogo della mostra a cura di Angelo Mazza e Pier Giorgio Pasini, Milano 2004, p. 55 n. 24.

⁹² Puglisi 1999, p. 13, pp. 128-130, n. 39; Malvasia 1841, II, p. 165. Secondo Antonio Boschetto, *Per la conoscenza di Francesco Albani pittore*, in: "Proporzioni", II, 1948, pp. 109-166 l'affresco di Albani ha avuto un ruolo fondamentale per il "classicismo barocco".

⁹³ Puglisi 1999, pp. 135-136, n. 48.

⁹⁴ Come già ricordato, la "Caccia di Diana" era destinata al cardinale Pietro Aldobrandini. Per le opere Domenichino ricevette pagamenti dai Borghese nell'aprile del 1617. Per le vicende dei quadri, Spear 1982, p. 191-192, n. 51; Spear, in: *Domenichino* 1996, p. 422, n. 25 per la "Sibilla Cumana" e, per la "Caccia di Diana", Spear 1982, p. 192-193, n. 52; Kristina Herrmann Fiore, *La Caccia di Diana. Della genesi del dipinto, della questione dell'antico e del colore in rapporto alla teoria di padre Matteo Zaccolini*, in: *Domenichino* 1996,

pp. 240-252; Julian Kliemann, *Il bersaglio dell'arte: la Caccia di Diana di Domenichino nella Galleria Borghese*, Roma 2001.

⁹⁵ Spear 1982, p. 187, n. 46; Spear, in *Domenichino* 1996, p. 416, n. 22.

⁹⁶ F. Giacomini, *Cronologia della vita e delle opere documentate di Domenichino*, in *Domenichino* 1996, pp. 560-563, p. 560; Negro 1996, p. 30.

⁹⁷ Spear 1982, p. 195-210, n. 55; Giacomini 1996, p. 561.

⁹⁸ Spear 1982, p. 189-190, n. 50; Rosalba Cantone, *Il cassettonato ligneo e la tela dell'Assunta in Santa Maria in Trastevere*, in *Domenichino* 1996, p. 253-259.

⁹⁹ Nel 1610 Lanfranco tornò a Parma e Piacenza fino al 1612, data a partire dalla quale è nuovamente attestato a Roma; nel 1613 partecipa alle congregazioni dell'Accademia di San Luca, Schleier 2001, p. 32-33.

¹⁰⁰ Cfr. Schleier 2001, p. 34.

¹⁰¹ Maria Grazia Bernardini, *La cappella Bongiovanni a Sant'Agostino*, in: Schleier 2002, pp. 61-69, p. 62.

¹⁰² Bernardini 2002, p. 62; 65.

¹⁰³ Regesto in Schleier 2002, p. 425.

¹⁰⁴ Schleier 2002, p. 198-200, n. 48.

¹⁰⁵ Schleier 1989, I, p. 439.

¹⁰⁶ Sebastian Schütze, *Maffeo Barberini tra Roma, Parigi e Bologna: un poeta alla scoperta della "Felsina pittrice"*, in: *I Cardinali di Santa Romana chiesa, V: collezionisti e mecenati*, 2002, pp. 41-55, qui p. 42.

¹⁰⁷ Per esempio dal bolognese Giovanni Battista Manzini (1599-1664), cfr. la sua lettera in difesa del chiaroscuro di Guercino, da me pubblicata in Sybille Ebert-Schifferer, "Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?". *Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur*, in: *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino 1591-1666*, catalogo della mostra a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Bologna 1991, pp. 67-96; su Manzini impresario d'arte e le sue ambizioni di entrare nel favore dei Barberini in un periodo posteriore v. Jonathan W. Unglaub, *Bolognese Painting, and Barberini Aspirations: Giovanni Battista Manzini in the Archivio Dal Pozzo*, in: *Accademia Clementina, Atti e Memorie* 38, n.s., 1998, pp. 31-75. Sul quadro di Ludovico e la lettera di Maffeo cfr. *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1993, p. 152-154, n. 70 (scheda di Gail Feigenbaum) e Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Bologna 2001, I, pp. 218-219, n. 106.

¹⁰⁸ Sul presunto ritratto di Caravaggio, in collezione privata fiorentina, si veda Marini 2001, pp. 424-425, n. 31 (con bibliografia precedente). Contrario Cesare D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma 1967, p. 16; 62 con proposta di attribuzione, ma per un altro ritratto.

¹⁰⁹ Cfr. *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di Flavio Caroli, Milano 2000, p. 490-491, cat. IX.7 (Maurizio Marini).

¹¹⁰ Schütze 2002, p. 45; 46.

¹¹¹ Albani in Malvasia 1841, II, p. 166 dice a proposito di Mastelletta che era tra coloro che "si sono voluti imparmigianare, ed hanno dato in quella peste d'affettazione, che hanno affatto perduta...le espressioni de' concetti..."! Si veda Schütze 2002, p. 48 per i Mastelletta acquistati dal Barberini.

¹¹² Su Spada si veda: Elio Monducci, *Leonello Spada (1576-1622)*, Manerba 2002 e, in particolare, Lothar Sichel, "...il desiderio ch'io tengo di servirla...": *Leonello Spada's Tätigkeit für den Kardinal Maffeo Barberini im Licht unbekannter Briefe*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46, 2002, pp. 409-438, Lothar Sichel, *Spada's letter to Guercino*, in: "Paragone", LIV, 2003, ser. 3, 50, pp. 26-32, nonché Schütze 2002, p. 49-50.

¹¹³ Sul complesso intreccio fra la scelta dell'artista e il programma iconografico della cappella cfr. Sebastian Schütze, *Urbano VIII e il concetto di Palazzo Barberini. Alla ricerca di un primato culturale di rinascimentale memoria*, in: *Pietro da Cortona*. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 novembre 1997, a cura di Christoph Luitpold Frommel e Sebastian Schütze, Milano 1998, pp. 86-97, in part. pp. 88-89.

¹¹⁴ Sul Passignano si veda la voce di Roberto Contini in *Allgemeines Künstler-Lexikon (AKL)*, XXII, 1999 (sotto Cresti, Domenico).

¹¹⁵ Rudolf Preimesberger, *Zu Berninis Borghese-Skulpturen*, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, a cura di Herbert Beck e Sabine Schulze, Berlin 1989, pp. 109-128, qui pp. 118-120.

¹¹⁶ Schütze 2002, p. 43 ipotizza che l'acquisto del Caravaggio gli fu consigliato dal Del Monte; per i "tableaux littéraires", Schütze 2002, p. 52.

¹¹⁷ Schütze 1998, p. 94. Barberini commissiona però, nella seconda metà degli anni '20, quadri da galleria a Lanfranco, cfr. Lorenza Mochi Onori, *Una versione inedita dell'Erminia fra i Pastori di Giovanni Lanfranco proveniente dalla collezione Barberini*, in: "Bollettino d'arte" 65, 1991, pp. 121-126. Nel 1626, inoltre, Reni fu invitato a Roma da Urbano VIII e dal cardinale Barberini per affrescare le "Storie di Attila" a S. Pietro; alla commissione, tuttavia, non si diede poi seguito e Reni dovette restituire il denaro che gli era stato anticipato, *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra, Bologna 1988, regesto, p. 202.