

La fortuna-sfortuna dell'Annibale Carracci romano nell'incisione di traduzione

Ilaria Miarelli Mariani

Ormai entrate a pieno diritto nel bagaglio degli strumenti della ricerca storico-artistica come una delle testimonianze della fortuna dell'opera di un artista attraverso i secoli¹, le stampe di traduzione dai pittori del classicismo bolognese ed emiliano tra XVIII e XIX secolo non hanno ricevuto particolari attenzioni critiche.

Il perdurare della fortuna di Annibale negli ambienti più accademici è sancito dall'ultima tavola della più importante opera illustrata che fa da cerniera tra i due secoli, l'*Histoire de l'Art per les monumens* di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt che, dopo un lungo *excursus* attraverso l'"imperfetta" arte del Medioevo, riporta finalmente il lettore al gusto "corretto". Al centro il busto di Poussin, il "Raffaello francese", che lo stesso Seroux aveva commissionato nei suoi primi anni romani al giovane *pensionnaire* André Segla per collocarlo nel Pantheon, accanto a quelli di Annibale Carracci, Raffaello e Mengs, anch'essi riprodotti². Una posizione che comincia ad apparire piuttosto di retrovia nel panorama artistico europeo all'aprirsi del nuovo secolo, che non vede più i Carracci e il loro *entourage* al centro delle attenzioni dell'incisione di traduzione. Del resto l'opera di Seroux è già superata dal punto di vista storiografico al momento del suo apparire a stampa, nel 1810, visto che era in larga parte già pronta dall'inizio del nono decennio del XVIII secolo.

A Roma, sono soprattutto le stampe da dipinti conservati nelle illustri quadriere e precedentemente non incisi a diffondersi sul mercato³. Stampe singole, spesso chiaroscurate, da quadri che in molti casi hanno lasciato Roma nel giro di pochi anni e non sempre dalla corretta attribuzione. In questa perdurante «affezione per i bolognesi»⁴ rientrano anche le incisioni per i quadri di paesaggio di Annibale e Domenichino, che avevano attirato scarsissimo interesse, a differenza dei paesaggi di Dughet⁵. È in questo periodo, infatti, che viene inciso per la prima volta, da Antonio Testa su disegno di Filippo Giuntotardi, il dipinto attribuito allo Zampieri, *Paesaggio con guado* della Galleria Doria Pamphilj⁶.

Malgrado una temporanea reviviscenza dell'acquaforte pittorica, il mezzo riproduttivo privilegiato del periodo, l'incisione a contorno⁷, come ben evidenziato dagli illuminanti studi di Evelina Borea, non produce quasi mai opere singole in fogli autonomi, ma serie di immagini⁸. Così, anche le opere di Annibale e dei pittori del classicismo bolognese, o presunte tali, vivono princi-

palmente all'interno di pubblicazioni più o meno importanti, destinate a un pubblico diverso da quello delle stampe "pittoriche", formato per lo più di amatori e conoscitori, in grado di riconoscere le opere e fare rapidi confronti stilistici⁹. Una fortuna visiva, dunque, che appare sempre più legata a quella critica e, soprattutto, collezionistica, rispetto ai secoli precedenti.

Un fondamentale e sinora insuperato avvio degli studi sull'argomento è il catalogo della mostra tenutasi a Roma nel 1986 a cura di Evelina Borea e Ginevra Mariani *Annibale Carracci e i suoi incisori*¹⁰. Le opere di Annibale, che fu egli stesso incisore, di invenzione e mai di traduzione, cominciano infatti a essere riprodotte quando egli è ancora in vita e hanno un momento di grande fortuna entro la metà del XVII secolo ad opera di un gruppo di autori non italiani tra i quali il più noto era certamente Cornelis Bloemaert¹¹.

Una particolare fortuna incisoria, ad esempio, ha avuto la *Pietà* dipinta per Odoardo Farnese (oggi a Napoli, Capodimonte), tra le opere più apprezzate del pittore in ogni tempo. Le belle interpretazioni seicentesche lasciano il posto, nel XIX secolo, all'essenzialità del tratto, pur nell'eccellente interpretazione, ad esempio, di Giovanni Paolo Lasinio nel *Real museo Borbonico*¹², importante esempio dei nuovi cataloghi illustrati, che vedono spesso coinvolti i più importanti disegnatori e incisori attivi nelle varie città. Figlio del più noto Carlo, Lasinio, molto versato anche nelle acqueforti chiaroscurate¹³, incide da dipinti da Annibale, o presunti tali, anche in un altro diffusissimo libro, la *Reale Galleria di Firenze illustrata*¹⁴. Il linguaggio semplificato persiste anche nell'incisione della *Pietà* eseguita da Saverio Pistolesi nel 1841 per la nuova versione edita a Roma del *Real museo* a cura di Erasmo Pistolesi.

Le opere di Annibale, anche se spesso riprodotte per la prima volta, compaiono dunque quasi solo all'interno di pubblicazioni più vaste, come nell'importante raccolta di stampe *Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures originales et les marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte*¹⁵, stampata a Londra nel 1812 e incisa dai più noti autori attivi a Roma. La vasta sezione dedicata all'*école lombarde* comprende principalmente riproduzioni da dipinti dei pittori bolognesi. Tra queste, quella molto essenziale da *Le Marie al sepolcro* di Annibale (oggi a San Pietroburgo), del veronese Luigi Cunego, figlio e allievo del notissimo Domenico, che aveva a sua volta riprodotto nel secolo precedente varie opere dei pittori bolognesi¹⁶ e quella da una versione di *Cristo e la Cananea* di Tommaso Piroli, uno degli incisori romani più attivi del periodo¹⁷.

All'infuori di queste presenze, il XIX secolo vede il sostanziale declino della fortuna di Annibale e dei Carracci, fino alla loro rivalutazione novecentesca¹⁸, tranne qualche caso di autentica riconsiderazione a Bologna¹⁹.

A livello internazionale, Charles Paul Landon aveva dato avvio dal 1800 alla pubblicazione periodica illustrata a contorno *Annales du Musée et de l'Ecole des Beaux-Arts*²⁰, i cui primi otto volumi furono prevalentemente dedicati alla pittura italiana. Pittore e autore instancabile, Landon riteneva la semplificata incisione al tratto accessibile a tutti, adatta dunque all'educazione visiva del suo ampio pubblico²¹. Per gli *Annales* sceglie quadri dai «sujets nobles ou historiques», con un gusto decisamente votato a una matrice classicista: Raffaello e la scuola

bolognese, con Guido Reni e Domenichino ma anche i francesi come Le Sueur e, soprattutto, Poussin²². Vi figurano anche alcuni quadri di Annibale²³, anche se la cultura e divulgazione dei nuovi musei ha ormai poco a che fare con la fortuna dell'artista, le cui opere non sono significativamente rappresentate neanche nei primi manuali illustrati, come la *Storia della pittura* di Giovanni Rosini²⁴.

Un posto importante occupa, ancora tra XVIII e XIX secolo, la *Galleria Farnese*, le cui molte riproduzioni incisive sono state analizzate nel già citato catalogo *Annibale Carracci e l'incisione*²⁵. Modello pittorico per eccellenza, al pari delle Logge di Raffaello, per il periodo che qui ci interessa vanno ricordate due famose serie. La prima di sei stampe di Giovanni Volpato su disegno di Francesco Panini e Ludovico Teseo del 1775-1777, i cui rami furono in seguito ritoccati da Pietro Bettelini, che appose il proprio nome accanto a quello del celebre incisore, cancellando invece quelli dei due antichi disegnatori²⁶. Le stampe mostrano la Galleria ancora ornata delle statue riunite da Odoardo Farnese prima del loro trasporto a Napoli, che ne ha cancellato irrimediabilmente il rapporto tra pittura contemporanea e scultura antica²⁷. Volpato incide all'acquaforte con un contorno leggerissimo e la serie è progettata sin dall'inizio per essere colorata alla gouache o all'acquerello da anonimi artisti, senza coprire però il lavoro dell'incisore (**fig. 1**). Di altissimo livello, non ottiene però un grande successo di vendita, soprattutto a causa del costo elevato. I rami furono quindi ritoccati da Pietro Bettelini per aggiungere effetti di chiaroscuro che potessero permettere la vendita della serie anche senza la successiva coloritura²⁸. Probabilmente grazie alla sua domestichezza con le incisioni di Volpato, Bettelini incide dalla Galleria a inizio secolo altre stampe, a suo nome, a tecnica mista, che interpretano lo stile di Annibale in chiave pienamente neoclassica²⁹.

Annibale sembra dunque uscire dalla storiografia e dalla stampa di traduzione nella prima metà dell'Ottocento, fatta eccezione per la produzione incisoria bolognese³⁰. A Roma, sarà invece un incisore passato alla fotografia a riscoprire la Galleria, Tommaso Cuccioni, che nel 1859 partecipa all'*Exposition de la Société Française de Photographie* e in seguito all'Esposizione Universale di Londra del 1862 presentando fotografie di grande formato tratte dai famosi affreschi³¹.

La Cappella Herrera incisa

Un episodio meno noto della fortuna, non solo incisoria, dell'Annibale romano si scova nelle pagine di un'importante pubblicazione periodica illustrata, "L'Ape italiana delle Belle Arti", edita a Roma tra il 1835 e il 1840³². Nei primi due volumi è conferito largo spazio a un episodio importantissimo della carriera del pittore, quello della decorazione della cappella voluta dal banchiere spagnolo Juan Enríquez de Herrera con storie della vita del santo andaluso San Diego di Alcalà, nella chiesa romana di San Giacomo agli Spagnoli³³. Un ciclo dibattutissimo sin dagli esordi, le cui vicende si intrecciano all'insorgere della malattia del pittore, comunemente datata tra la fine del 1604 e i primi mesi del 1605³⁴. Ultimo grande cantiere romano di Annibale, sicuramente affiancato da

Francesco Albani e forse da altri collaboratori, subì una vicenda poco felice per la storia artistica di Roma, che testimonia la scarsa valutazione del pittore alla metà del quarto decennio del XIX secolo, al di fuori degli ambienti accademici. L'“Ape italiana” è infatti una pubblicazione intrinsecamente legata all'ambiente conservatore e non si discosta dal solco della tradizione antiromantica, pur aprendosi ad apporti di artisti esterni alla città e legandosi ancora più strettamente delle precedenti riviste dedicate alle belle arti e alla contemporanea promozione e mercato artistici. È il direttore e animatore della testata, Giuseppe Melchiorri, con il pieno sostegno dell'editore e stampatore Romualdo Gentilucci, a scegliere le opere da riprodurre per orientare il gusto e il mercato, sia che si tratti di opere antiche che contemporanee. E a Melchiorri si devono i commenti delle due cruciali tavole tratte dagli affreschi della Cappella Herrera che, stranamente, non aveva ricevuto alcuna attenzione incisoria, fatta eccezione per le incisioni, piuttosto modeste, eseguite da Simon Guillain nel 1646.

Nel 1835, nel primo volume, il commento alla tavola XVII *San Diego risana un fanciullo cieco* (fig. 2) riprende vari *topoi* della letteratura artistica: i Carracci e la loro scuola avevano riportato la pittura ai livelli di Raffaello e gli affreschi della Galleria Farnese erano ritenuti “una meraviglia dell'arte e solo secondi alle pitture che il Sanzio fece al Vaticano”³⁵. Melchiorri è molto informato sulla controversa questione sulle possibili diverse mani del ciclo e cita correttamente le fonti, Scannelli, Malvasia, Baglione, Bellori e Passeri³⁶. Ma fornisce anche le prime notizie sulla sfortunata sorte degli affreschi:

Intorno ai quali freschi mi piace qui di ricordare, come negl'ultimi anni abbandonata la Chiesa di S. Giacomo della nazione spagnola, perché minacciava rovina, e le cose sacre del culto trasportate alla Chiesa di S. Maria in Monserrato, essendo ormai prossima la totale demolizione di quel vecchio edificio, fù cura del valente artista Cav. Antonio Solà Scultore, Accademico di Merito di s. Luca, e vigilantissimo direttore dell'Accademia Spagnuola in Roma, di porre in salvo queste eccellenti pitture. Toltane pertanto l'autorizzazione dalla sua corte, con l'opera del diligentissimo artista Domenico Succi Imolese, esperto quant'altri mai in questa difficile arte, fece trasportare in tela i suddetti dipinti, i quali ora provvisoriamente nel suo studio ritiene, e formano la meraviglia di chiunque li osserva. Egli ci permise di poter fare disegnare uno dei freschi, che qui unito diamo inciso a contorno, proponendoci quindi di pubblicarne alcun altro³⁷.

Per Melchiorri, il *San Diego risana un fanciullo cieco*, oggi conservato a Barcellona e considerato interamente di mano di Francesco Albani, è, insieme al *Miracolo dei fiori*, tra i migliori dell'intera serie:

Mirabile è questo dipinto o si riguardi l'armonia della composizione che vi regna per entro, o le espressioni delle teste, o la correzione del disegno. Il volto del Santo esprime una illimitata fiducia in Dio, la quale sembra trasfondersi nelle fisionomie de' circostanti [...]. Ai pregi sommi che in sé riunisce questo capo d'opera del Carracci, vuolsi aggiungere essere stato questo quadro il tipo principale da cui Domenichino si lasciò ispirare nel dipingere il suo famoso a fresco della guarigione dell'indemoniato operata da S. Nilo, quadro che per l'eccellenza sua tutti supera i freschi che il Zampieri fece nella chiesa dell'Abbadia di Grotta Ferrata. Dove operò nel 1610, cioè un anno dopo la morte del suo maestro.

Nel secondo volume del 1836, sempre Melchiorri commenta il *Miracolo dei fiori*³⁸. Anche qui la scuola dei Carracci è salutata come “ristoratrice dell'arte caduta in basso, e nel brutto invilimento del manierismo”³⁹. Melchiorri ricorda inoltre il restauro a cui i dipinti erano stati sottoposti nello studio di Solà:

pitture tali meritavo di essere tolte dall'oblio in cui giacevano, ed alla perdita vicina, il che venne eseguito per cura del professore Cav. Antonio Solà direttore dell'Accademia Spagnuola in Roma, a cui di nuovo le arti tributano un giusto omaggio di riconoscenza, per aver non solo salvati que' preziosi dipinti, facendoli trasportare in tela, ma di più per averli ritornati ora sul suo splendore, mediante un ripulimento eseguito sotto la sua prudente direzione, non già alla brutta moda dei moderni ristoratori, ma con quella saviezza tutta propria di un ingegno versato nelle arti, e veneratore delle mani maestre che quei dipinti operavano.

La lode di Annibale serve qui a Melchiorri per sostenere, attraverso la scelta delle due animate e popolate scene, la pittura di storia di stampo classicista, contro gli entusiasmi che si erano diffusi a livello internazionale verso la pittura del Trecento:

Perché tale credo debba essere il primo scopo della pittura, senza di che essa sarebbe povera e fredda come lo fu già nell'epoca del risorgimento, in cui le figure isolate, non avevano né vita, né moto, né parlavano fra loro, come deggiono fare, perché la pittura sia sempre reputata, qual dovrebbe essere, un dramma, una storia parlante all'occhio dello spettatore. E ciò qui mi giova ripetere a dimostrare quanto sia falsa l'opinione di coloro, che vorrebbero l'arte ricondurre all'infanzia del XIV secolo, onde con poche figure slegate, e disgiunte, senza moto di aggruppamento e di affetti, comporre soggetti di niun effetto, e privi d'ogni interesse. Mentre per lo contrario io mi giudico, sé mal non mi appongo, che le arti debbano parlare all'occhio ed alla mente di chi riguarda, nel che riuscirono valentissimi tutti coloro che si attennero alla maniera del Sanzio, del da Vinci, e di tutti i seguaci loro, fra i quali non ultimi sicuramente si mostrano i Carracci, e gli altri luminari della scuola bolognese. Ed oh sarebbe pur buono, che ammessi ancora per i pochi difetti, che vogliono attribuirsi a questa scuola, valessero a tanto cotesti novatori dell'arte, a far dipinti tali, quali vediamo aver fatti Ludovico ed Annibale Carracci, Guido, Domenichino, Guercino, Albano e Lanfranco, per non parlare di tanti altri, che onorano quella schiera di preclarissimi ingegni⁴⁰.

Come ha ricostruito Federica Giacomini⁴¹, il 12 aprile 1833 il noto estrattista Pellegrino Succi, e non Domenico, come scrive Melchiorri, aveva chiesto al cardinale Camerlengo l'autorizzazione per procedere al distacco degli affreschi. La chiesa di San Giacomo aveva rappresentato per secoli la potenza della comunità spagnola a Roma e la presenza del ciclo pittorico di Annibale, appena reduce dal successo della Galleria Farnese, ne era conferma. Ma dalla fine del XVIII secolo era caduta in stato di abbandono, fino al trasferimento di dipinti e arredi in Santa Maria di Monserrato, dove si trova ancora oggi la pala di Annibale raffigurante *San Diego di Alcalà presenta il figlio di Juan de Herrera a Gesù*. Sconsacrata nel 1824, la chiesa è oggi nota con il nome di Nostra Signora del Sacro Cuore, profondamente alterata nel suo assetto. L'interesse verso gli affreschi di Annibale, ormai da tempo caduti nell'oblio, si deve allo scultore catalano Antonio Solà, di stanza a Roma, poi presidente dell'Accademia

di San Luca dal 1837 al 1840⁴². Fu infatti l'artista, direttore dei pensionati spagnoli dal 1830, a farsi portavoce direttamente presso il re Ferdinando VII, durante il suo viaggio a Madrid del 1831, dell'esigenza di salvaguardare i famosi affreschi dalla distruzione, riuscendo a ottenere la generosa somma di 60.000 *reales*. Nonostante l'extraterritorialità della chiesa e il prestigio della committenza da parte della corona spagnola, Succi aveva chiesto comunque l'autorizzazione pontificia, concessa dalla Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti, senza alcuna obiezione, ma con l'unica raccomandazione di informare l'Ispettore alle pitture, Vincenzo Camuccini, dell'inizio dei lavori⁴³. Gli affreschi, già suddivisi in riquadri nella cappella, una volta staccati e montati su tela, furono trasportati nello studio di Solá dove furono, come riferisce il Melchiorri, sottoposti a un intervento di pulitura che dalla descrizione data ne sembrerebbe essere stato piuttosto rispettoso degli originali. I dipinti erano del resto già stati oggetto di intervento nel 1730 ad opera di Sebastiano Conca, che aveva previsto massicce ridipinture⁴⁴. Nell'atelier dello scultore i famosi affreschi furono visitati da amatori e artisti, tra cui Federico de Madrazo che li loda in una lettera al fratello del 29 ottobre 1839⁴⁵. Nel 1842, quando Solá si trasferì in Palazzo di Spagna, portò con sé i preziosi affreschi, per lui grande motivo di vanto e dimostrazione della propria attenzione alla tutela e conservazione. Ma soprattutto, doveva portare a termine l'impegno di far pervenire i dipinti in Spagna. L'impresa non fu facile e subì continui rimandi, e, solo nel 1850, l'ambasciatore spagnolo Julián de Villalba, ristabilite le relazioni con il papato⁴⁶, riuscì nell'intento. Le motivazioni addotte erano che gli affreschi sarebbero andati certamente perduti insieme alla chiesa, e che la Spagna ne poteva disporre legalmente, non esistendo più il titolo di San Giacomo degli Spagnoli. L'accordo fu raggiunto con il Segretario di Stato, il cardinale Antonelli, che esentò inoltre la corona spagnola dal pagare le dispendiose tasse di esportazione. Fu lo stesso Solá a sorvegliare l'imballaggio in tre casse sulla nave *Il Colombo* da Ripa Grande a Civitavecchia, da dove partirono per Barcellona nell'agosto di quell'anno. Roma perdeva così definitivamente un testo pittorico importantissimo, su cui si erano formate generazioni di artisti tra XVII e XVIII secolo e che costituiva un capitolo cruciale dell'arte del primo decennio del Seicento.

L'azione diplomatica tra papato e corona di Spagna, malgrado l'entusiasmo di Solá per gli affreschi, piuttosto che a valorizzare l'ultimo grande ciclo condotto da Annibale, ha portato al loro definitivo oblio. Una volta giunti a destinazione, gli affreschi, sedici in tutto, furono infatti divisi. Sette furono **spedita** a Madrid mentre gli altri nove rimasero a Barcellona in attesa di un secondo invio, ma furono poi donati all'Accademia di Belle Arti della città per approdare infine nel Museu Nacional d'Art de Catalunya⁴⁷.

Già quasi dimenticati nella dismessa chiesa di San Giacomo, gli affreschi, divisi tra due musei e raramente esposti, sono stati sottratti per più di un secolo all'attenzione degli studiosi e hanno pesantemente risentito, oltre che nella loro fruizione, nelle loro condizioni materiche. La chiesa, del resto, non fu affatto demolita, come scrivono le fonti dell'epoca.

Quello di Melchiorri, dunque, è un tentativo di lodare, attraverso la ripro-

posizione della “buona pittura” carraccesca, l’operato dell’accademico Solá, di cui peraltro vengono pubblicate alcune sculture sulle pagine della stessa “Ape italiana”. Nonché la pittura di storia del “bello ideale” da contrapporre all’entusiasmo verso la pittura dei primitivi. In pratica si legittimava un vero e proprio “furto” di uno dei più importanti episodi della stagione dell’Annibale romano. Evidentemente Solá, profondamente legato all’ambiente accademico romano, era rimasto ancorato ai modelli “classici” dell’arte italiana, ormai non più così apprezzati né in Italia né all’estero.

Il tentativo di Melchiorri di far rivivere la pittura storica classicista resta comunque un episodio importante per la conoscenza e testimonianza dello sfortunato ciclo pittorico. Oltre alle stampe incise nel volume, sono conservati i due disegni preparatori alle incisioni, sinora inediti, eseguiti da Paolo Guglielmi. Come accadeva di consueto per le incisioni dell’ “Ape”, i disegni dovevano essere eseguiti al cospetto degli originali e approvati dagli autori delle opere, o, in alcuni casi, dai loro proprietari. In questo caso è Antonio Solá ad approvarli, come si legge sui fogli, dove sono riportate anche le dimensioni delle due scene trasportate su tela (figg. 3-4). Il pittore romano Paolo Guglielmi, tra i maggiori firmatari dei disegni per le tavole per l’ “Ape”, già noto come disegnatore di opere canoviane e poi come uno degli autori della distrutta decorazione parietale di Palazzo Torlonia a Piazza Venezia, negli stessi anni di pubblicazione del periodico, risulta molto attivo anche per la Calcografia Camerale⁴⁸. Per l’*Ape* disegna soprattutto opere contemporanee⁴⁹, mettendo in pratica il più possibile la semplificazione alla linea di contorno e limitandosi all’utilizzo del chiaroscuro soprattutto nella resa dei volti. Tecnica che ripropone, se possibile ancor più semplificata, nella trasposizione dei due affreschi di Annibale. Un Annibale reso ancora più “accademico”, i cui volti appaiono “normalizzati” su espressioni più armoniose per adattarsi all’idea del pittore come prosecutore ideale di Raffaello, portata ancora avanti nel conservatore ambiente accademico romano.

Il ciclo della Cappella Herrera, dunque, al centro di controverse questioni diplomatiche, continua a vivere solo all’interno delle pagine dell’ “Ape italiana”, pur non essendo più visitabile in un luogo pubblico né in Italia né tantomeno in Spagna. Un altro caso di utilizzo di immagini all’interno di pubblicazioni illustrate più generali per indirizzare il gusto dei contemporanei e per ribadire l’importanza dell’asse Raffaello-Carracci in un momento in cui la pittura di Giotto e del XIV e XV secolo attirava sempre di più le attenzioni artistiche e collezionistiche europee.

NOTE

¹ Per la storia dell’incisione di traduzione, Borea 2009. I volumi rimangono un punto di riferimento costante per la stesura di questo breve saggio.

² Sul monumento cfr. Miarelli Mariani 2005, pp. 54-56.

³ Evelina Borea sottolinea l’opinione piuttosto negativa di Giuseppe Tambroni, direttore dell’Accademia di belle Arti di Palazzo Venezia sul mondo dell’incisione romana nei primi trent’anni del XIX secolo, Borea 2009, I, p. 658.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Stefani 1999.

⁶ Borea 2009, I, p. 659.

⁷ *Ivi*, p. 631.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Borea in *Annibale Carracci e i suoi incisori* n. XV.

¹¹ *Ivi*, p. XIX.

¹² Bechi in *Real museo Borbonico 1824-1857*, 2, p. 4, tav. XLIII; Borea in *Annibale Carracci e i suoi incisori* n. 208. Sugli incisori del *Real Museo Borbonico* cfr. Virgilio 2009.

¹³ Borea in *Annibale Carracci e i suoi incisori*, p. 229.

¹⁴ *Reale Galleria di Firenze 1817-1833*.

¹⁵ *Choix de gravures 1812*; Bartoli 2006, pp. 105-112; Edelein-Badie 1997.

¹⁶ Kannées 1985. Nel 1822 Bonaparte pubblica inoltre un'altra serie con stampe molto più dettagliate, ancora una volta eseguite da importanti nomi del campo, *Collection de gravures 1822*. Tra gli incisori, Pietro Bettelini, Giovanni Folo, Pietro Fontana, Pietro Parboni, Gerolamo Caratti, Carlo Labruzzi. Cfr. Borea 2009, I, p. 676.

¹⁷ Borea in *Annibale Carracci e i suoi incisori* 1986, p. 62; Edelein-Badie 1997, pp. 160-161. Giovan Battista Leonetti incide inoltre l'*Assunzione*, di cui non è nota l'attuale collocazione, e Filippo Pi-strucci la *Diana e Atteone* di Bruxelles (Musées Royaux des Beaux-Arts), all'epoca attribuita ad Annibale. *Ibidem.*, pp. 159-162. Su Piroli, Dinoia 2016, pp. 133-145.

¹⁸ Borea in *Annibale Carracci e i suoi incisori*, p. XXVIII. Per la fortuna incisa di Annibale e della scuola bolognese all'infuori di Roma nel XVIII e XIX secolo, Miarelli Mariani 2021 (c.d.s.).

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Landon 1800-1808.

²¹ Scognamiglio 2012-2013, pp. 216, 228.

²² *Ivi*, p. 222.

²³ Borea in *Annibale Carracci e i suoi incisori*, p. 100.

²⁴ *Ivi*, p. XXIX.

²⁵ *Ivi*, pp. 111-201.

²⁶ *Ivi*, pp. 197-199; Gilet in *Giovanni Volpato*, pp. 188-189.

²⁷ Hochmann in *ivi*, p. 47.

²⁸ Gilet in *ivi*, p. 198.

²⁹ *Annibale Carracci e l'incisione*, p. 201.

³⁰ Borea in *ivi*, p. XXVIII.

³¹ *Ibidem.*, p. XXIX.

³² Miarelli Mariani 2017; Lisanti, Miarelli Mariani 2021 (c.d.s.).

³³ Per una rilettura integrale degli affreschi della Cappella, staccati alla metà del XIX secolo e oggi conservati tra il Museo del Prado di Madrid, il MNAC di Barcellona e la Chiesa romana di S. Maria in Monserrato, si rimanda al catalogo della mostra che si terrà nel 2022 a Madrid, Museo del Prado, *Los frescos de Carracci 2022*, (c.d.s.).

³⁴ La datazione è stata anticipata tra l'estate del 1602 al marzo 1606 da Maria Cristina Terzaghi, cui si rimanda per l'accurata analisi anche documentaria della cappella, Terzaghi 2007, p. 220.

³⁵ Melchiorri 1835, p. 27.

³⁶ *Ibidem.*; Paolo Guglielmi dis., Francesco Garzoli inc.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Melchiorri 1836.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ivi* p. 51, tav. XXI; Paolo Guglielmi dis., Francesco Garzoli inc.

⁴¹ Giacomini 2007, p. 74; *eadem* 2007a, p. 200.

⁴² Brook 2020, pp. 148-149.

⁴³ Giacomini in *L'incanto dell'affresco*, pp. 154-155.

⁴⁴ Per un'analisi dettagliata sullo stato attuale dei dipinti, si attende la pubblicazione dei recentissimi restauri condotti anche sugli affreschi conservati al Museo del Prado di Madrid.

⁴⁵ De Madrazo 1994, p. 276.

⁴⁶ Pilar 2009, p. 333.

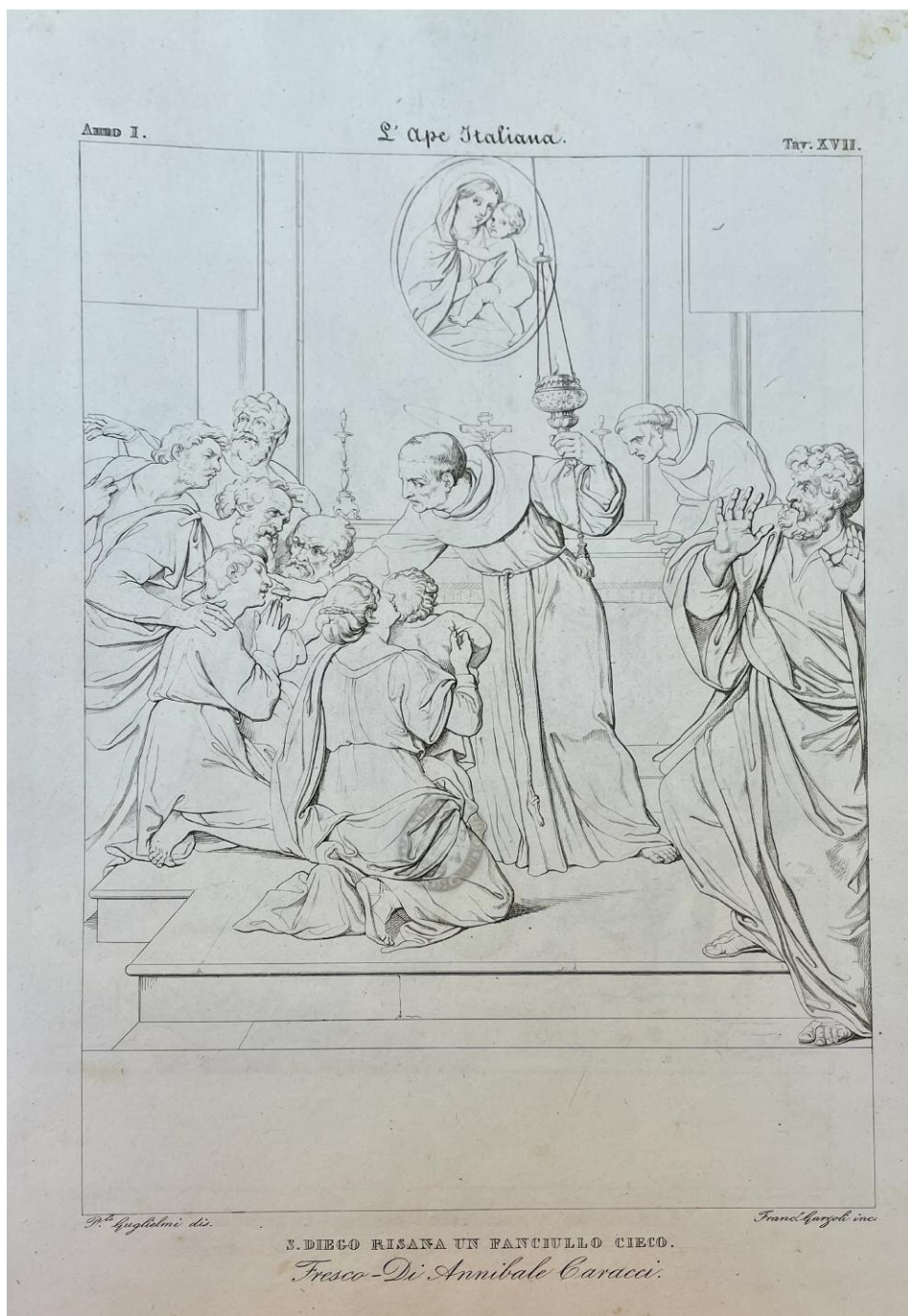
⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Franco 2006.

⁴⁹ Miarelli Mariani 2017.



1. Giovanni Volpato, *Vista generale della Galleria di Palazzo farnese*, acquaforte colorata a gouache, acquerello e foglia d'oro, Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1865-2-15



2. Paolo Guglielmi dis, Francesco Garzoli inc., *San Diego risana un fanciullo cieco* da Annibale Carracci, in "L'Ape italiana di Belle Arti", vol. I, Tav. XVII



3. Paolo Gugliemi, *San Diego risana un fanciullo cieco*, disegno preparatorio alla tavola XVII del 1 volume de "L'Ape italiana di Belle Arti", BAV, Vat. Lat. 1409, fol. 4r, ©2021



43



P. Guglielmi disegno

Caracci stampa

Alte gantini 12.
fazio pol. 10

Approvato Carlo Ant. Solà

4. Paolo Guglielmi, *Il miracolo dei fiori*, disegno preparatorio alla tavola XXXI del II volume de "L'Ape italiana di Belle Arti" BAV, Vat. Lat. 1409, fol. 43r, ©2021

