

Storia dell'arte $\frac{130}{2011}$
nuova serie
n. 30

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

BHA

Bibliography of the History of Art

A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

ARTbibliographies Modern

A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

130

2011

Settembre - Dicembre

Rivista quadrimestrale

Direttore: Maurizio Calvesi

Coordinatore: Augusta Monferini

Redazione: Lorenzo Canova, Stefano Colonna, Stefania Macioce, Augusta Monferini, Massimo Moretti, Francesco Solinas, Stefano Valeri, Caterina Volpi, Alessandro Zuccari

Segreteria di redazione: Jacopo Curzietti, Camilla Fiore

Amministrazione e ufficio abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Redazione, amministrazione e ufficio abbonamenti: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma

<http://www.cameditrice.com> e-mail: info@cameditrice.com

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 535/01 del 7 dicembre 2001 Partita IVA 06632881006

Abbonamento 2011 (spese postali incluse):

Italia € 104,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 146,00; Paesi Extraeuropei € 180,00;

Il fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)

Per informazioni su fascicoli e annate arretrate, contattare l'ufficio abbonamenti: tel. e fax: +39 06 683.008.89

e-mail: info@cameditrice.com

Versamenti dall'Italia: C/c postale n° 35166438 intestato a: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma

o bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438

Versamenti dall'estero: bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438

BIC (Swift): BPPIITRRXXX

L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

Progetto grafico e impaginazione: Antonella Mattei

Stampa: Arti Grafiche La Moderna - Roma

[finito di stampare nel mese di dicembre 2011]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

<i>Licia Buttà</i>	Immaginario esopico e discorso etico-didattico sul soffitto dipinto della chiesa di S. Nicolò a Nicosia in Sicilia	5
<i>Yuri Primarosa</i>	Giovanni Baglione a Poggio Mirteto. Due lettere inedite e nuovi documenti per l' <i>Assunzione della Vergine</i> (1611-1613)	19
<i>Maurizio Calvesi</i>	Caravaggio, ancora due asterischi: la veste di cappuccino e l' <i>Humilitas</i>	38
<i>Michele Nicolaci, Riccardo Gandolfi</i>	Il Caravaggio di Guido Reni: la <i>Negazione di Pietro</i> tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie	41
<i>Jacopo Curziotti</i>	Gian Lorenzo Bernini e Domenico de Rossi. I busti di Giovan Battista d'Aste e Clarice Margana in S. Maria in Via Lata	65
<i>Camilla S. Fiore</i>	Mattia de Rossi: documenti inediti per il cantiere del monastero di S. Giuseppe a Capo le Case	83
<i>Davide Lacagnina</i>	«Le penombre di un giardino spagnolo». Vittorio Pica e la fortuna di Santiago Rusiñol in Italia fra pittura e letteratura	94
<i>Augusta Monferini</i>	Lionello Venturi conoscitore anche della nuova arte e pioniere della didattica. Le sue innovazioni per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna	110

<i>Stefano Valeri</i>	Lionello Venturi e Filippo Tommaso Marinetti. Documenti della nota polemica dalla stampa degli anni 1929-1930	123
APPENDICI		
<i>Yuri Primarosa</i>	Giovanni Baglione a Poggio Mirteto. Due lettere inedite e nuovi documenti per l'Assunzione della Vergine (1611-1613)	145
<i>Michele Nicolaci, Riccardo Gandolfi</i>	Il Caravaggio di Guido Reni: la Negazione di Pietro tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie	147
<i>Jacopo Curziotti</i>	Gian Lorenzo Bernini e Domenico de Rossi. I busti di Giovan Battista d'Aste e Clarice Margana in S. Maria in Via Lata	151
<i>Camilla S. Fiore</i>	Mattia de Rossi: documenti inediti per il cantiere del monastero di S. Giuseppe a Capo le Case	179
A.A.V.V.	Recensioni	184

Il Caravaggio di Guido Reni: la *Negazione di Pietro* tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie*

Michele Nicolaci, Riccardo Gandolfi

Gli anni romani di Guido Reni sono stati spesso oggetto d'interesse da parte della critica sia per l'altissimo livello qualitativo della sua produzione, sia per alcuni fondamentali ritrovamenti documentari che ne hanno permesso una approfondita conoscenza. Tra questi, il più importante è il *Libro dei conti* del pittore, conservato alla Pierpont Morgan Library di New York e pubblicato da S. Pepper nel 1971.¹ Recentemente rinvenuto nei fondi dell'Archivio di Stato di Roma, un gruppo di carte sino ad oggi sconosciute arricchisce ulteriormente la conoscenza delle vicende artistiche e personali di Reni e consente di aggiungere un tassello importante nella ricostruzione del suo rapporto con l'arte di Michelangelo da Caravaggio.²

Tra i nuovi documenti, spicca una quietanza datata al 3 maggio 1613 relativa al considerevole debito di trecentocinquanta scudi contratto dall'incisore urbinato Luca Ciamberlano (Urbino 1575 ca., documentato a Roma tra il 1599 e il 1641) con Reni. Nell'impossibilità di estinguerlo con moneta contante, Ciamberlano offre al maestro la *Negazione di Pietro*, tela originale del Caravaggio valutata duecentoquaranta scudi a copertura di parte della somma dovuta.³ La notizia è rilevante perché costituisce la prima menzione del quadro, non ricordato dalle fonti, di cui non

si conoscono né la committenza né i primi passaggi di proprietà. A questa data avanzata, anche se solo per ragioni finanziarie, l'interesse mostrato da Guido Reni per un'opera del Caravaggio ci ha suggerito di approfondire il rapporto tra i due grandi maestri, a soli tre anni dalla scomparsa del lombardo.

La certezza della presenza dell'opera a Roma nel 1613 permette inoltre di comprenderne il suo immediato successo presso la cerchia più stretta dei pittori aderenti al Caravaggio, dando vita ad una delle iconografie "caravaggesche" più diffuse del secondo decennio. Lo studio di dipinti di analogo soggetto ha consentito di approfondire la ricezione del dipinto del Merisi nelle sue diverse accezioni: dall'immediata ripresa dello schema compositivo a due o tre mezze figure alla commistione di più scene, come mostrano le interpretazioni di Ribera e Manfredi.

A seguito di questo primo ritrovamento sono affiorati altri documenti che arricchiscono le nostre conoscenze sulle finanze del Reni⁴ e i suoi spostamenti tra Roma, Napoli e Bologna.

Si presentano in appendice il regesto completo degli inediti e le trascrizioni integrali di quelli relativi alla compravendita dell'opera di Caravaggio.

M.N., R.G.

* Un sentito ringraziamento va a Maurizio Calvesi e Augusta Monferini per aver voluto la pubblicazione in questa sede del nostro studio e ad Alessandro Zuccari per aver seguito le fasi di ricerca e di stesura del testo.

Fondamentali sono stati l'attenta revisione del testo effettuata da Francesco Solinas e i suoi amichevoli incoraggiamenti. Altresì preziosa è stata l'assistenza di Orietta Verdi e Antonella Cesarini dell'Archivio di Stato di Roma per la trascrizione dei documenti. Tra gli amici che ci hanno offerto la loro esperienza e i loro consigli ringraziamo Cecilia Mazzetti di Pietralata, Massimo Moretti, Almut Pollmer-Schmidt, Jochen Sander e Maria Cristina Terzaghi.

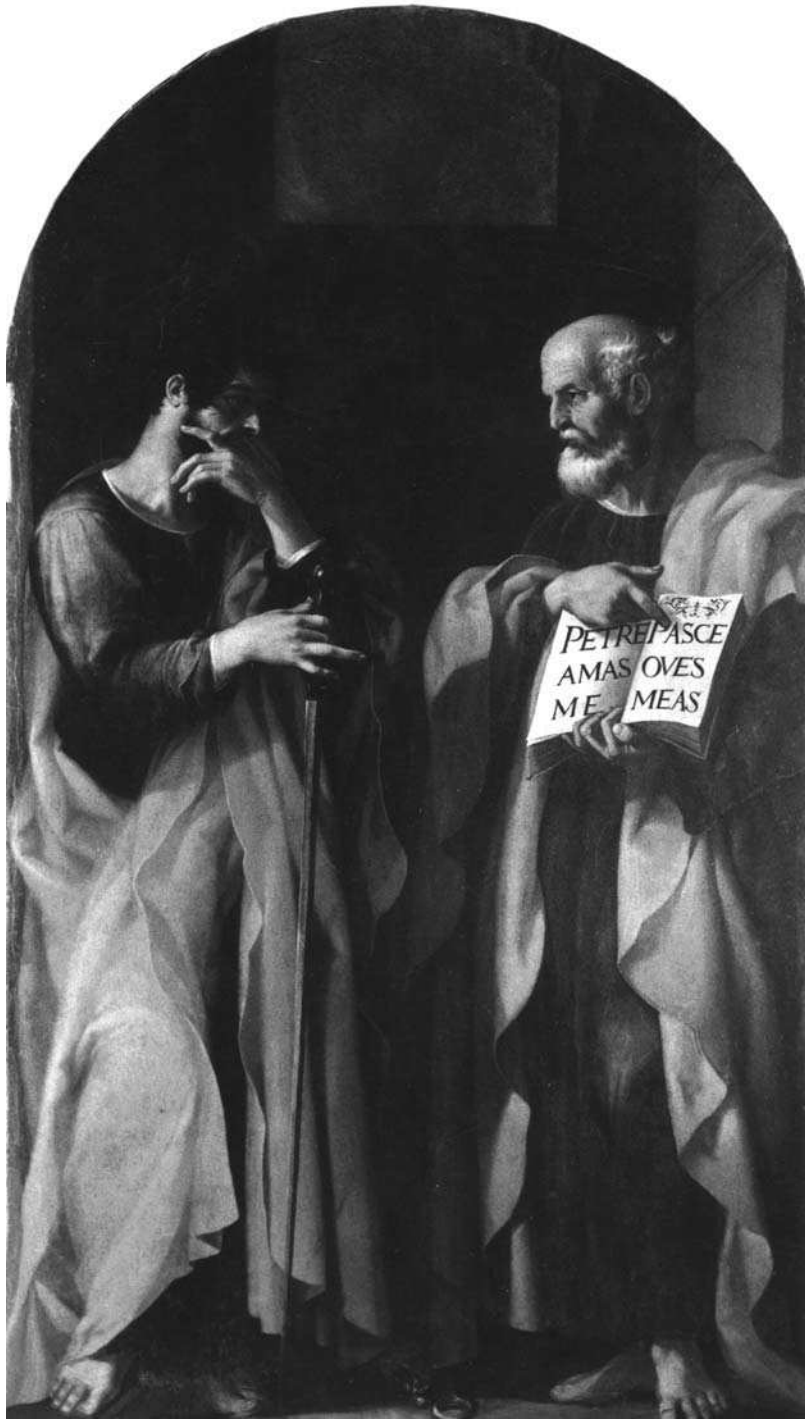


FIG. 1 Giovanni Baglione, *I Ss. Pietro e Paolo*, 1600. Roma, S. Cecilia in Trastevere

Considerazioni sul “periodo caravaggesco” di Guido Reni

Il debutto di Reni a Roma e il suo primo impatto con l’internazionale congerie artistica dell’Urbe avvengono nel vasto cantiere della basilica traste-

verina di S. Cecilia, promosso e ideato dal cardinal Paolo Emilio Sfondrato (1590-1618), fervente assertore dei nuovi temi della Riforma cattolica e sodale di san Filippo Neri sin dalla prima giovinezza.⁵ Contemporaneamente al Reni, erano al lavoro nell’antica basilica altri artisti nelle cui opere si possono riscontrare alcuni elementi di coesione, imputabili senza dubbio alla volontà rappresentativa del colto mecenate e ai suoi gusti. È quindi interessante notare come la germinazione di un naturalismo “romano”, le cui componenti culturali risultano di fatto eterogenee e in sostanza estranee ai modelli figurativi di Caravaggio, trovi in S. Cecilia un momento di notevole sviluppo grazie ai contributi di Giovanni Baglione (1600-1603) e Stefano Maderno (1599-1600).⁶ Tale considerazione è utile per comprendere come la “fase caravaggesca” di Reni, collocabile entro il primo decennio del secolo, sia in realtà la conseguenza di un insieme di diverse sollecitazioni, di idee e di stimoli, più che un semplice adeguarsi al modello dominante del primo Caravaggio “pubblico” di S. Luigi dei Francesi o di S. Maria del Popolo. Secondo Pepper il saldo della pala dipinta da Baglione per S. Cecilia, del 16 dicembre dello stesso 1600, sarebbe il *terminus ante quem* per

la collocazione della copia dell’*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello dipinta dal Reni⁷ nonché la prima traccia da seguire per comprendere il dialogo tra il bolognese e il romano. Tuttavia, la puntuale adesione con cui Baglione riesce a sfruttare le novità introdotte dal Reni non deve essere frain-



FIG. 2 Guido Reni, *I Ss. Pietro e Paolo*, cm 197 x 140. Milano, Pinacoteca di Brera

tesa con un rapporto univoco. Il modo in cui Baglione assorbe e traduce i modelli caravaggeschi, pur fondendoli con altre tendenze stilistiche, sarà stato d'utile esempio per il bolognese nella sua velata competizione con il Merisi.⁸ Una traccia di questo fruttuoso dialogo tra Reni e Baglione a ridosso dell'esperienza trasteverina, la si può cogliere nelle tele con i *Santi Pietro e Paolo* oggi a Brera, eseguiti a Roma e inviati a Bologna nel 1606,⁹ in cui il riflesso dell'opera di Baglione per S. Cecilia è evidente sia nella caratterizzazione monumentale dei due apostoli, sia nella scelta cromatica dei panneggi semplificati¹⁰ (FIGG. 1 e 2). Citando Reni, Baglione torna a Raffaello seguendo un richiamo al sommo maestro del Cinquecento comune a diverse sperimentazioni naturalistiche contemporanee, non ultime quelle di Orazio Borghiani e dello stesso Merisi.¹¹

Si ricorda inoltre che appena giunto a Roma, Guido Reni fu ospitato, insieme all'Albani e poco prima del Domenichino, presso il convento di S. Prassede, di cui era protettore lo stesso Sfondrato,¹² e dove era custodita la famosa *Flagellazione* recentemente al centro di un rinnovato interesse della critica che suggestivamente la riconduce ad un "laboratorio caravaggesco", se non ad una diretta collaborazione tra Simone Peterzano e Caravaggio.¹³ La prolungata meditazione del Reni su questo incunabolo della pittura naturalista è provata dal *Cristo alla colonna*, oggi a Francoforte, databile attorno al 1604,¹⁴ opera che denuncia, pur nella resa equilibrata ed elegante del corpo sottoposto al supplizio, una forte connotazione luministica nell'emergere delle forme dal fondo modulato di scuri e scurissimi (FIG. 4).

Come hanno dimostrato autorevoli esperti dell'arte di Reni, le opere del periodo "caravaggesco" sono quelle immediatamente successive al cantiere di S. Cecilia. Esse si caratterizzano per un generale avvicinamento ad alcune formule compositive del Merisi e per la connotazione verista e poco idealizzata dei lineamenti dei volti e degli incarnati (*Crocifissione di san Pietro*), o da una maggiore enfaticizzazione nella resa dettagliata degli oggetti "di scena" (si pensi al *David* del Louvre).¹⁵ A. Zuccheri ha di recente ricostruito l'effettiva posizione occupata dal Reni nella variegata e informe com-

pagine caravaggesca della primissima ora, tra il 1600 e il 1606, evidenziandone l'essenzialità nella formazione del bolognese del «confronto titanico» con Caravaggio, in un dialogo serrato non dissimile da quello avviato dal Rubens durante il suo primo soggiorno romano (1601-1603).¹⁶

Le indagini naturalistiche di Reni non rientrano in una ricerca solamente emulativa rispetto al magistero del Merisi, né dipendono in alcun modo dall'adeguamento più o meno virtuoso al modello che molti artisti riveleranno nel decennio successivo in stretta dipendenza con le richieste di mercato. Ciò non esclude che per il pittore bolognese, come per numerosi altri artisti operanti nel primo decennio a Roma, Caravaggio più che un modello "alto" a cui ispirarsi, rappresenta piuttosto una cifra stilistica e un mondo figurativo con cui dialogare emendandone possibilmente gli eventuali "errori". Di fatto, l'avvicinamento di Reni all'arte del Merisi dura il tempo necessario ad acquisirne gli assunti stilistici, in un confronto che è essenzialmente tecnico e che mostra poche tangenze sul piano teologico e poetico. D'altra parte, la volontà comunicativa dello Sfondrato - ma tutto sommato anche del cardinal Gallo nelle opere commissionate a Reni e destinate ad Osimo - si basava sulla ricerca di un linguaggio essenziale, portatore di valori chiari, ricollegabili alla Chiesa delle origini, di cui il suo titolo cardinalizio era una reliquia di primaria importanza.

La piana scansione delle scene del *Martirio di santa Cecilia*, o dell'ancor più arcaizzante *Incoronazione dei santi Cecilia e Valeriano*, dipinte dal Reni tra il 1600 e il 1601, sono espressioni cronologicamente parallele e culturalmente altrettanto "avanguardistiche" della *Deposizione di Cristo* dipinta da Caravaggio per la cappella Vittrice, manifesta espressione delle ricerche condotte dagli Oratoriani nelle catacombe.¹⁷ La fase "paleocristiana" di Reni deve essere pertanto letta quale prioritaria ricerca stilistica di un nuovo linguaggio capace di soddisfare le istanze politiche di una certa committenza, ricerca che confluisce quasi "naturalmente" nel suo momento più caravaggesco che non ne risulta pertanto in contrapposizione ma in continuità.¹⁸ La distanza tra i due maestri è tuttavia evidente sin da subito: la volontà di Reni



FIG. 3 Caravaggio, *Negazione di san Pietro*, 1609-1610. Olio su tela, cm 94 x 125,5. New York, Metropolitan Museum of Art

è, già nell'esordio romano, estetica e idealizzante quanto quella del Merisi rimane etica e drammatica. Risulta pertanto difficile instaurare un reale parallelo culturale, al di là quindi dell'influenza stilistica, tra la *Crocifissione di san Pietro* per il cardinal Aldobrandini (1605) e la tela di analogo soggetto dipinta da Caravaggio in S. Maria del Popolo poco tempo prima, manifesto di dottrina agostiniana. Una differenza ancor più sostanziale è tra l'interpretazione dei due artisti sul tema del *David con la testa di Golia* (Parigi, Louvre e Roma, Galleria Borghese). In Reni, infatti, la citazione classica dell'*Ercole Farnese* (più che del fauno già in collezione Mattei ricordato dall'Hess²⁰ o del *Meleagro* dei Musei Vaticani) giustifica la posizione disinvolta del giovane modello dal sublime incarnato, la cui sprezzatura è evidente dall'attributo estraneo alla narrazione quale è il vistoso cappello piumato e dalla fionda retta con disinvoltura tra le dita, che lo pongono agli antipodi della successiva e autobiografica meditazione del Merisi oggi alla

Borghese. Stilisticamente attirato dalla rivoluzione coloristica del lombardo, il Reni non ne vorrà però sposare gli ideali, ponendosi da subito in aperto confronto, in ambiziosa alternativa. Il richiamo alla "verità" e ad un linguaggio essenziale condusse diversi artisti, tra cui il Reni e, in posizione sicuramente subalterna anche Giovanni Baglione, a maturare comuni scelte "naturalistiche", presto risolte in una generale adesione al Caravaggio proprio per la forza dirompente del suo linguaggio che con assoluta pregnanza rispondeva alle nuove istanze culturali. Se quindi il caravaggismo è, come è stato più volte ribadito, un fenomeno prima di tutto di mercato che si sviluppa a partire nel secondo decennio del Seicento, il naturalismo nella pittura romana è una risposta stilistica eterogenea ad una richiesta culturale complessa, maturata in seno alla chiesa riformata e in particolare alle sue frange più progressiste e riformatrici.

Forte del rapido e crescente successo riscosso a Roma in appena dieci anni dal suo debutto e nobilitato nel

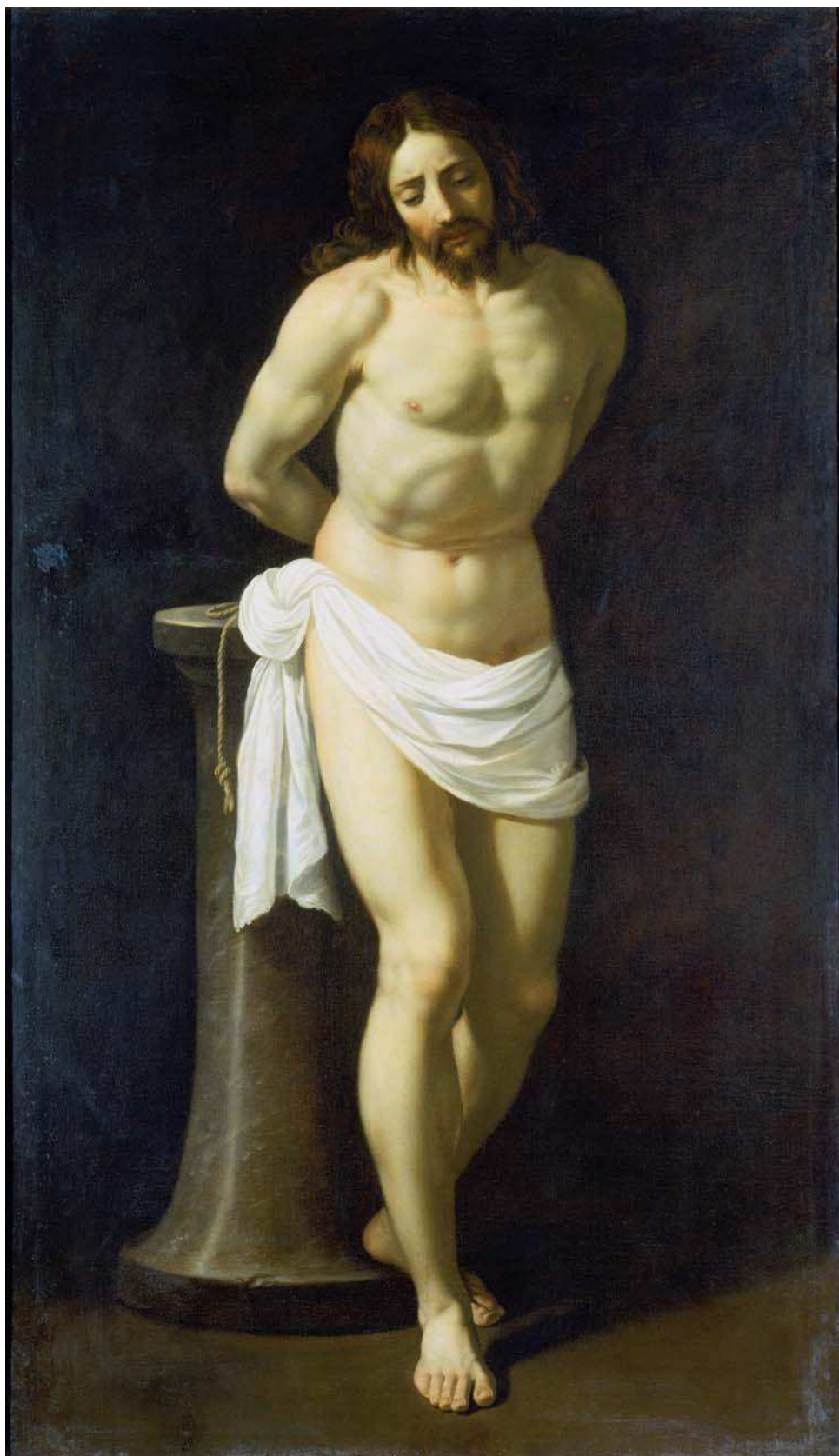


FIG. 4 Guido Reni, *Cristo alla colonna*, 1604 ca. Olio su tela, cm 192,7 x 114,4. Frankfurt am Main, Städel Museum. © Städel Museum - ARTOTHEK

secondo decennio dalle commissioni pubbliche di diretta provenienza papale, Reni dovette guardare con crescente diffidenza e volontario distacco allo svilupparsi del caravaggismo, gremito di grandi e piccole personalità, nient'affatto omogenee per cultura e qualità. È immaginabile che l'artista bolognese, orgogliosamente indipendente dalle mode imperanti sul mercato artistico romano, volle discostarsi dal naturalismo delle mezze figure su fondo scuro, espressione più tipica della cosiddetta "*manfrediana methodus*" dopo il 1615 circa e principale manifestarsi della *vulgata* caravaggesca. Tale procedura doveva esser letta da Guido come prosaica pratica artigianale, proprio perché ne era arrivato a comprendere i meccanismi compositivo-realizzativi e perché ne vedeva traditi gli assunti etici e religiosi propri del Merisi. Non è quindi un caso che tra i quadri "da stanza" del Reni non si contino composizioni apparentabili al gusto caravaggesco e che assai esi-

guo è il riscontro di comuni tematiche, tra cui la stessa *Negazione di Pietro* tema da lui mai trattato.²¹ Una ulteriore riflessione si può dedicare, in questo contesto, alla celebre tela raffigurante la storia di *Lot e le figlie* (FIG. 5) la cui fortuna è testimoniata dalle incisioni settecentesche e dalle numerose copie ancora oggi sul mercato. Pur non documentata dalle fonti la tela è ricondotta generalmente alla metà del secondo decennio del secolo subito dopo il rientro a Bologna, anche se non è escluso che possa risalire a qualche anno prima. La tela, di formato orizzontale a mezze figure su fondo scuro, manifesta caratteri più spiccatamente naturalistici nella enfaticizzazione dei gesti e nel dialogo degli sguardi dei tre personaggi e potrebbe far pensare ad una nuova meditazione sul modello merisiano, pur mantenendosi nell'esito sostanzialmente autonoma.²²

L'acquisto della *Negazione* è da intendere pertanto come un'affidabile, quanto probabilmente vantag-



FIG. 5 Guido Reni, *Lot e le figlie*, 1605 ca. Olio su tela, cm 115 x 49. Londra, National Gallery

giosa, occasione economica, senza volerne cogliere un difficile riavvicinamento stilistico da parte di Guido, ormai consapevole sperimentatore di un coerente percorso stilistico che lo stava conducendo esattamente agli antipodi, come dimostrano le opere del secondo decennio, *in primis* gli affreschi del Casino dell'Aurora dipinto per Scipione Borghese (1613-1614), di cristallina bellezza, che anticipano concettualmente le straordinarie, ideali ed eteree tele della maturità. L'articolata crescita di Reni nei dieci anni di attività, tra Roma e Bologna, l'aveva portato ad un punto di non ritorno, padrone e protagonista di uno stile che proprio nella dichiarata avversione al naturalismo caravaggesco trovava uno dei suoi punti fondanti, peraltro ben recepiti dai teorici contemporanei.

A Roma l'arrivo, forse inaspettato, di un nuovo originale come la *Negazione di Pietro* (FIG. 3) genera un nuovo fermento imitativo dell'opera di Caravaggio, tanto che l'opera risulta essere tra le più citate del caravaggismo. L'occasione di venire in possesso di una tale rarità, con gli evidenti risvolti economici ad essa connessi, attirò immediatamente l'attenzione di Guido Reni e dei suoi procuratori nell'Urbe.

Una volta ancora, a distanza di quasi dieci anni da quel primo fatidico incontro tra i due massimi artisti del primo Seicento, Reni tornerà a confrontarsi con quello che ormai era diventato un mito, per sfruttarlo ancora a suo vantaggio, stavolta economico.

La *Negazione di Pietro* di Caravaggio e le sue prime derivazioni

La nuova prova documentaria, e la sua assoluta attendibilità, nella descrizione del baratto tra il *factotum* Luca Ciamberlano e il maestro Guido Reni, consente di aggiungere nuovi elementi nella ricostruzione dei passaggi di proprietà della *Negazione* di Caravaggio e di comprendere meglio la profonda influenza dell'arte del Lombardo sugli artisti attivi a Roma intorno alla metà del secondo decennio del Seicento.

Non citata dalle fonti antiche²³ e non ancora confortata da notizie riconducibili alla committenza, la *Negazione* è tuttavia accettata unanimemente dalla critica quale autografo del Merisi. Su evidenti basi

stilistiche e compositive, si è ipotizzato che il dipinto possa essere stato eseguito durante il secondo soggiorno napoletano del Merisi (1609-1610):²⁴ il confronto con il *Martirio di sant'Orsola*, sicuramente del 1610, ne mette in luce le somiglianze ideative, sia nel progredire orizzontale della «composizione bilaterale simile a un fregio»,²⁵ dominata dalle figure a mezzobusto e connesse l'una all'altra da una sapiente resa della gestualità – le mani della santa e quelle di Pietro – sia dell'espressività dei personaggi. Più ancora che nella *Sant'Orsola*, dove la mano tesa di un astante nascosto nell'ombra sembra voler interrompere l'ineluttabile compiersi della missione terrena della donna, la gestualità esibita e ridondante della *Negazione* si concentra nello stretto contatto delle cinque mani dei tre attori, rappresentando una sicura scelta di nobilitazione classicista di Caravaggio, magistralmente argomentata da K. Christiansen in un recente contributo.²⁶ Se è vero che le tre mani in rapida successione, quella protetta dal guanto del soldato e le due dell'"ancilla", possono essere simbolicamente riferite alla triplice accusa rivolta all'apostolo, si deve notare come i gesti siano molto diversi tra loro. Il primo, con il dito indice alzato verso l'alto, sembra infatti assumere il tono di una domanda, confermata anche dallo sguardo e dalla bocca aperta, mentre i segni ripetuti dalle mani dell'accusatrice trovano risposta nel rafforzativo delle due mani di Pietro, congiunte nei dorsi, a indicare se stesso: accusato, rinnegato e pentito.²⁷ Il geniale inserimento della fiamma viva sullo sfondo rimanda alla psicologia dell'apostolo di cui la critica ha colto a più riprese una citazione autobiografica del pittore, in un momento particolarmente tragico della sua esistenza.²⁸ La luce, infine, che investe i personaggi da sinistra mantiene una funzione simbolica nel guidare la lettura dalla domanda alla risposta e nell'illuminare il volto denso di ansia e paura.

L'identificazione dell'opera nelle collezioni della famiglia Savelli si deve a M. Marini,²⁹ che la poneva in rapporto ad una menzione inventariale del 1650: «Un'Ancella con S. Pietro negante, et una altra mezza figura per traverso, p.mi 5, e 4 del Caravaggio, D. 250». Come notava lo studioso, la seconda stima, finalizzata alla probabile ven-

dita dei beni al duca Francesco I d'Este, è un importante dato che avvalorava l'autografia del dipinto.³⁰ L. Testa confermava la proposta pubblicando un catalogo contemporaneo redatto nello stesso anno per volontà di Federico Savelli, ipotizzando la presenza più antica nelle collezioni di famiglia dove lo ritrovava già anonimamente citato come «S. Pietro con l'ancella cornice dorata» nei precedenti inventari del palazzo dell'Ariccina (1624 e 1631)³¹ e di quello di Roma (1650). Secondo l'ipotetica, ma molto

verosimile ricostruzione della Testa, il 1624 costituirebbe, dunque, la data *ante quem* per l'acquisizione del tardo capolavoro del Merisi da parte dei Savelli dato che il dipinto non compare nell'inventario dei beni aricini del 1611.³²

I nomi citati nelle liste della collezione dei fratelli Paolo, primo principe di Albano nel 1607 e Federico Savelli, duca di Poggio Nativo nel 1625, comprendono personalità eterogenee per periodo e scuola, accomunate però dall'elevata qualità della produzione, da Dosso Dossi a Tiziano, sino ai contemporanei Carracci, Gentileschi e Reni, artisti con i quali il rapporto fu duraturo e stretto.³³ Il ruolo centrale svolto dai Savelli nell'aggiornamento del gusto artistico nella Roma del primo Seicento è da porsi in relazione alla rapida e prodigiosa ascesa politica ed economica della famiglia, strettamente legata all'autorità imperiale e arricchita da una serie di fortunati matrimoni, non ultimo quello con donna Felice Peretti, principessa di Venafro, ultima erede dei nipoti di Sisto V. In un suo recente contributo, C. Mazzetti sviluppa i particolarissimi caratteri della committenza artistica e culturale dei Savelli arricchita attraverso gli stretti contatti con le



FIG. 6 Claude Vignon, *Negazione di san Pietro*. Acquaforte, cm 11,1 x 14,2, in H. Röttgen, *Il Caravaggio, ricerche e interpretazioni*. Roma 1974, fig. 19

corti di Vienna ed Innsbruck. Interessano qui i rapporti intrattenuti da Paolo e Federico Savelli con Guido Reni: oltre a collezionare numerosi suoi dipinti, si rivolsero spesso al pittore per commissionargli opere da inviare all'estero quali apprezzati doni diplomatici.³⁴ La relazione degli aristocratici fratelli con il Reni fu tutt'altro che episodica, tanto da lasciar ipotizzare un passaggio diretto della *Negazione di Pietro* di Caravaggio, dal pittore ai Savelli. Al corrente dei gusti artistici di Paolo Savelli e del suo rapporto privilegiato con un caravaggesco della prima ora come Orazio Gentileschi,³⁵ Guido Reni potrebbe aver intuito l'ottimo affare: acquistare la tela del Caravaggio propostagli da Luca Ciamberrano per offrirgli subito al principe. È ancora oscuro il ruolo svolto dall'incisore urbinato nel mercato artistico romano, affatto marginale se riusciva ad impossessarsi di un ricercatissimo originale del Merisi a soli tre anni dalla morte e forse direttamente a Napoli. Il rapido passaggio di proprietà del quadro del Merisi da Ciamberrano a Reni, esclude una sua provenienza collezionistica illustre, come è stato ipotizzato anche di recente.³⁶ Risulta inoltre assai singolare il fatto che non esi-

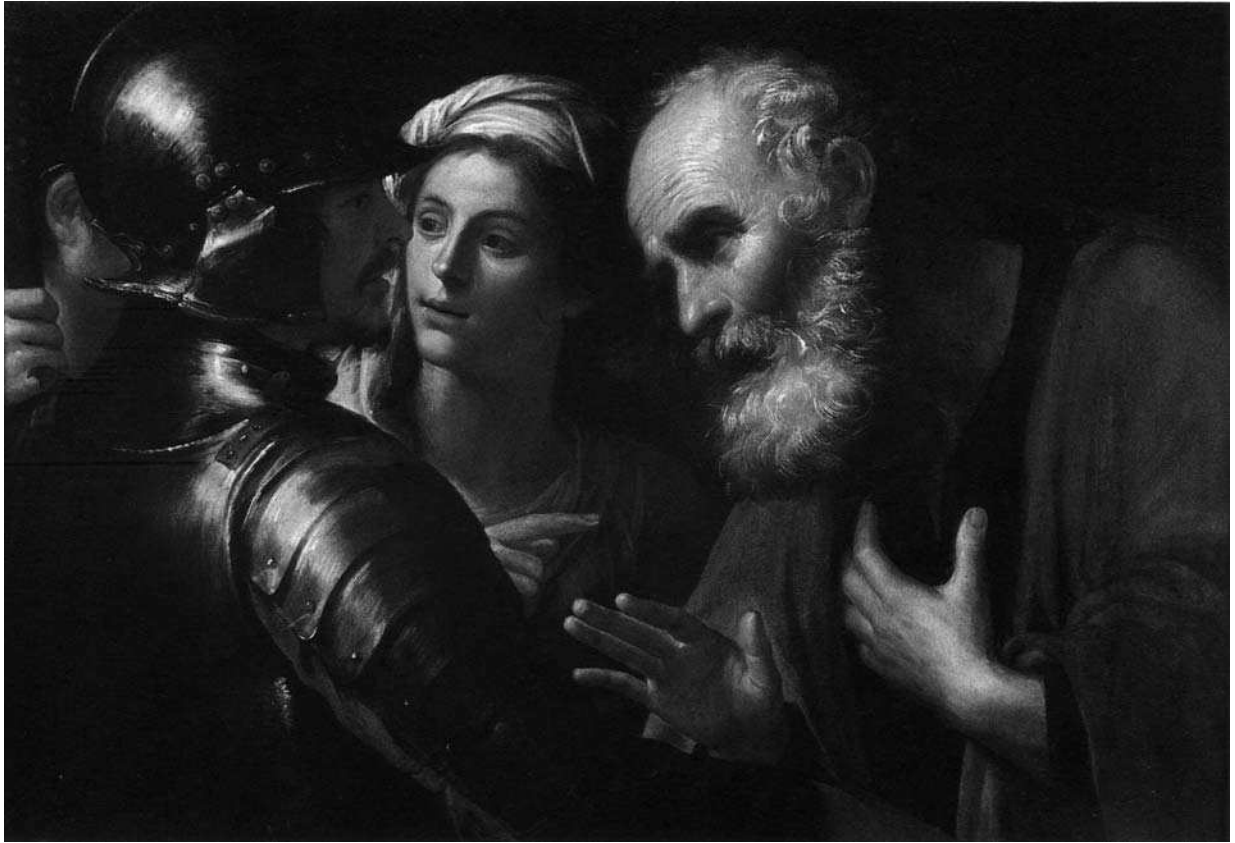


FIG. 7 Giuseppe Vermiglio, *Negazione di san Pietro*. Olio su tela, cm 72 x 106. Lugano, coll. priv.

stano copie fedeli del dipinto nonostante se ne registri un nutrito numero di importanti derivazioni,³⁷ tutte realizzate a Roma e non a Napoli, dove forse l'opera non rimase a lungo o fu comunque difficilmente studiata dai pittori.³⁸

La filiazione diretta del prototipo merisiano si riconosce in una nutrita serie di quadri, raffiguranti la *Negazione di Pietro*: si tratta di dipinti con poche figure a mezzo busto in primo, o primissimo piano, caratterizzate da un dialogo gestuale più o meno serrato, tutti cronologicamente collocabili intorno alla metà del secondo decennio del Seicento.

Dipinta a ridosso dell'acquisizione dell'originale da parte del Reni, è la *Negazione* di Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino (1585-1652). Espovente della ristretta cerchia di cinque pittori identificata dal Mancini quale "schola" del Caravaggio, la primissima produzione del Galli è ancora in gran parte da ricostruire e il suo *corpus* offre pochissimi punti cronologicamente certi.³⁹ Pur riproponendo l'idea compositiva d'insieme del prototipo del Caravaggio, di cui lo Spadarino sembra

tenere strettamente conto, la sua interpretazione mantiene una cifra intima ed elegante, ma certamente meno potente rispetto all'originale. Una nota di dolente realismo è evidente nel volto emaciato di Pietro che, nella gestualità ambivalente, più volte riscontrata nel tema della *Negazione*, rifiuta le accuse mossegli dalla donna sulla destra, con il palmo della mano aperta che, nel contempo, appare tuttavia accettare passivamente con la mano sinistra in atto di sofferente espiazione.

Un'analogia formula attenuata da una nuova vena di retorica *pietas* è quella adottata dal lombardo Giuseppe Vermiglio in due versioni del tema databili intorno alla fine del secondo decennio eseguite durante il suo prolungato soggiorno romano (una in collezione privata a Lugano, FIG. 7; la seconda di ubicazione ignota).⁴⁰ La stretta adesione al modello ha permesso di supporre che il lombardo frequentasse assiduamente Casa Savelli e conoscesse bene quella quadreria,⁴¹ tanto da citare addirittura il profilo del soldato che minaccia Pietro, pur variandone sensibilmente l'elmo.

Ciononostante, ci si trova davanti a una resa pittorica stilisticamente meno drammatica rispetto a quella tormentata del Merisi e paradossalmente già vicina a modelli bolognesi di Guido Reni.

Altro caso, ancor più particolare è quello di Lionello Spada, anch'egli autore di due versioni pressoché identiche della *Negazione di Pietro* tratte ad evidenza dal modello del Caravaggio e collocabili cronologicamente in una data immediatamente successiva al suo rientro a Bologna, dopo il periodo trascorso a Malta e a Roma, tra il 1614 e 1616 (FIG. 8).⁴² Rispetto all'originale, Spada varia la disposizione delle figure citando espressamente la gestualità di Pietro, pur non riuscendo a trasmettere la stessa forza psicologica, e trasformando il diretto gesto d'accusa della donna in un'incerta e dubbiosa posizione con il doppio indice alzato. Rientrato a Bologna alla fine del 1614, Spada poté anch'egli ammirare la tela del

Caravaggio a Roma, dato che nessun elemento prova che Reni avesse portato il quadro nella città felsinea. Ricca di suggestioni è la personalità dello Spada, strenuo seguace del Caravaggio, tanto da ripercorrerne le tappe biografiche e lo stile pittorico e, nel contempo, intimo amico di Reni, come confermano gli studi della Morselli.⁴³ È probabile che la pittura del Merisi, e in particolare il quadro della *Negazione*, costituisse un tema di conversazione tra i due amici bolognesi e che ci sia addirittura stato uno scambio di pareri sull'opportunità dell'acquisto.

Più complessa è la derivazione a stampa in un'acquaforte comunemente attribuita al francese Claude Vignon (FIG. 6) databile al suo soggiorno romano (1610 ca - 1623).⁴⁴ Firmata e datata «Caravaggio F Roma 1603», la stampa raffigura i tre protagonisti della *Negazione*⁴⁵ e rappresenta un'esplicita quanto curiosa falsificazione, il cui utilizzo è ancora poco

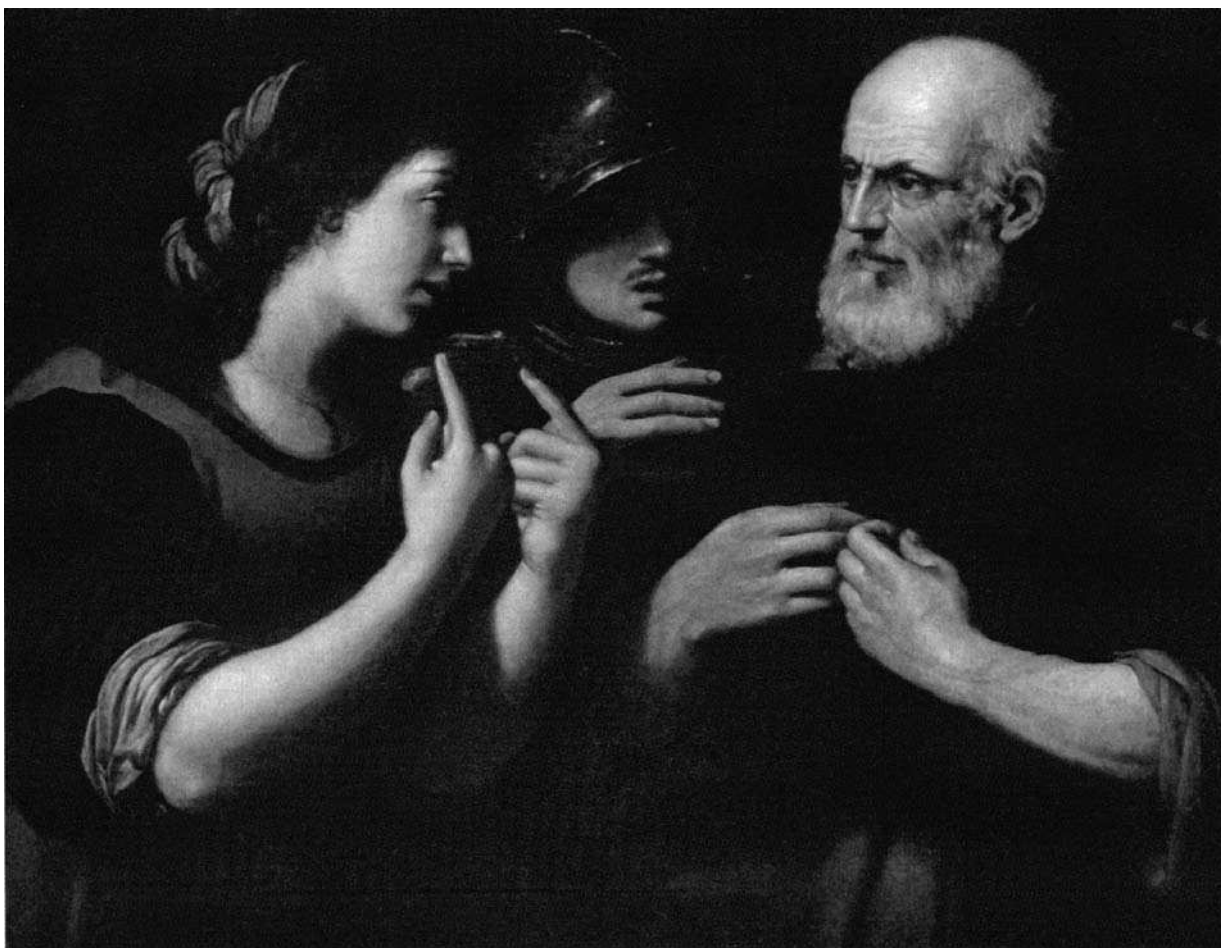


FIG. 8 Leonello Spada, *Negazione di san Pietro*, 1614-1616. Olio su tela, cm 95 x 123 cm. Parma, Galleria Nazionale



FIG. 9 Pensionante del Saraceni, *Negazione di san Pietro*. Olio su tela, cm 100 x 129. Città del Vaticano, Pinacoteca

chiaro; sorprende infatti la scelta della data precoce 1603, così estranea sia all'esecuzione della tela, sia agli eventi appena ricostruiti. Il giovane con il tipico berretto piumato interpreta il soldato e tradisce senza dubbio la paternità del francese, ed è altrettanto evidente che né l'anziano apostolo, né la serva sembrano discendere direttamente dalla tela oggi a New York. È dunque possibile che Vignon arrivasse alla sua interpretazione della *Negazione* senza conoscere direttamente l'invenzione di Caravaggio ma citando una delle già numerose versioni che circolavano a Roma intorno alla metà del secondo decennio.⁴⁶ Alla *Negazione* Savelli è connessa anche l'intrigante questione delle molteplici redazioni attribuite al "Pensionante del Saraceni" (FIG. 9).⁴⁷ Confermando le ipotetiche datazioni del *corpus* dell'affascinante quanto misterioso artista offerte per primo da Roberto Longhi, anche il Pensionante poté studiare a

Roma, intorno al 1613, l'originale del Caravaggio e conferire una decisa originalità alle sue diverse derivazioni dell'illustre modello. Traducendo la scena evangelica in un'ancora più evidente sintesi rispetto agli altri esempi commentati sinora, le interpretazioni del Pensionante sono ancor più lampanti rispetto alla cosiddetta *manfrediana methodus* che, tendendo a moltiplicare i personaggi, trasformava la *Negazione* in una vera e propria scena di genere. Riducendo il dialogo a due soli attori, la scena si concentra nello sguardo diretto e carico di *pathos* che lega i protagonisti, raffigurati in un interno spoglio ma connotati da una preziosa e quasi calligrafica resa delle vesti. La tragica figura di Pietro, dal volto marcatamente senile, seduto e stanco col mantello che gli copre le gambe, risponde a quella della serva dall'atteggiamento più sbigottito che accusatorio, con le mani aperte in un gesto interrogativo. Stilisticamente

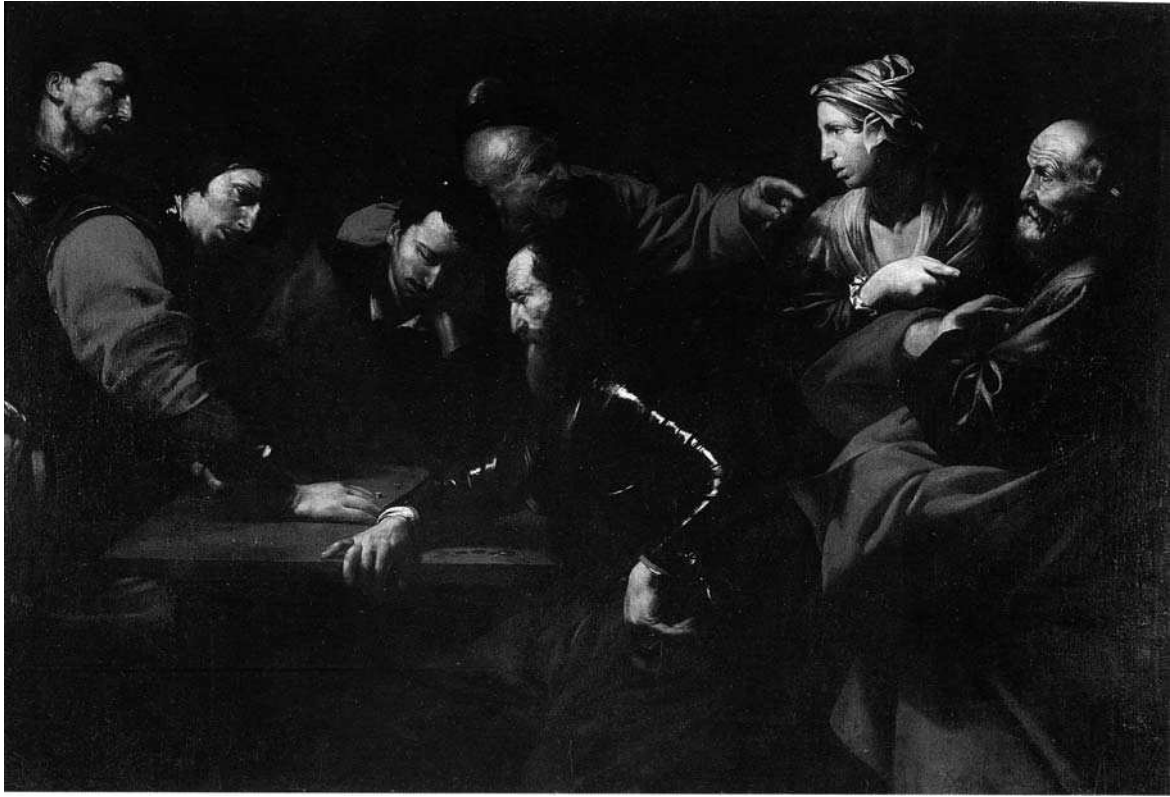


FIG. 10 Jusepe de Ribera (già Maestro del Giudizio di Salomone), *Negazione di san Pietro*, 1614-1615. Olio su tela, cm 163 x 233. Roma, Galleria Corsini. FIG. 11 Anonimo pittore caravaggesco, *Negazione di san Pietro*, 1620 ca. Olio su tela, cm 143 x 205. Napoli, Certosa di S. Martino



lontano dalla conduzione pittorica del Caravaggio, la povertà del piano di fondo su cui si stagliano nettamente le due figure è caratteristica del Pensionante, che trasforma la sua *Negazione* in un'opera finita e virtuosistica, assolutamente originale e caratterizzata da una sapiente ricerca luministica. Fondamentali nel ristretto *corpus* dell'anonimo maestro, le variazioni della *Negazione* hanno particolare importanza in quanto sono le uniche riconducibili ad un originale del Merisi e a godere di un notevole successo com'è dimostrato dalle versioni oggi conosciute. Contemporaneamente alla ripresa diretta del modello di Caravaggio dei tre personaggi (soldato, Pietro e serva), nello stesso giro di anni, e sempre a Roma, l'utilizzo della scena della *Negazione* diventò un motivo prediletto dai pittori della *manfrediana methodus*. In particolare dovette incontrare il gusto del pubblico l'avvicinamento di due scene, spesso totalmente avulse l'una dall'altra, ma affini nella comune presenza dei soldati dalle lucide armature in un ambiente scuro da "osteria", come la negazione dell'apostolo e i soldati che si spartiscono le vesti di Cristo al gioco dei dadi, quest'ultima chiaramente debitrice della formulazione allegorica, pur non evangelica, dei *Bari* già in collezione Del Monte. Tra queste più tarde interpretazioni ha un posto preminente, per la stretta adesione al modello merisiano e per il ruolo chiave ricoperto all'interno dell'evoluzione del primo caravaggismo romano, la *Negazione di Pietro con giocatori di dadi* di Palazzo Corsini dipinta a Roma dal "Maestro del Giudizio di Salomone"/ Jusepe de Ribera (FIG. 10). L'affascinante composizione di grande formato è tra quelle che Gianni Papi ha ricondotto alla mano dello spagnolo durante il soggiorno nell'Urbe ante 1616,⁴⁸ data del definitivo trasferimento a Napoli, e quindi collegato ipoteticamente al quadro "grande" di analogo soggetto presente nella collezione di Giovan Francesco Cussida (Cosida), in cui compaiono altre tele appartenenti al *corpus* ex "Maestro del Giudizio" come gli *Apostoli* Gavotti-Longhi.⁴⁹ All'interno del variegato gruppo di opere che rientravano sotto il nome dell'anonimo maestro, la *Negazione* Corsini è da riconoscere come una delle più ambiziose al livello di composizione e più sperimentali per la divulgazione delle formule

caravaggesche. Stilisticamente compatibile con le prove certe del Ribera romano, in particolar modo nella scelte delle fisionomie e nella trattazione degli incarnati, il quadro Corsini, alla luce anche del recente confronto offerto dalla mostra di Madrid e Napoli, deve essere considerato tra i risultati più eclatanti proprio per la sua cronologia precoce. Una datazione tra il 1614 e il 1616 porta a riconoscere un ruolo prioritario dello Spagnoletto,⁵⁰ accanto ai nomi di più noti divulgatori del Merisi quale fu Manfredi (o, per altri versi, Carlo Saraceni), nella formulazione di quella prima interpretazione della lezione del maestro lombardo che funzionerà da ulteriore modello - ma anche da filtro - per la pleora di artisti, a maggioranza franco-fiamminghi, che si esibiranno in un linguaggio chiaroscurato e spesso stereotipato tipico del secondo caravaggismo. Confrontando l'opera oggi a Palazzo Corsini con le altre numerose interpretazioni offerte dal Manfredi (Libourne e Braunschweig), oltre che dai Valentin, Tournier, Honthorst, dall'anonimo "Maestro dell'Incredulità di san Tommaso" si nota immediatamente come la tipologia fisica dei personaggi dell'ancella e di Pietro e la gestualità delle tre mani, scalate in una diagonale prospettica dal piano di fondo al primo piano, evidenzino una diretta citazione del prototipo caravaggesco. L'apostolo riprende esattamente il gesto retoricamente e psicologicamente denso di significato rispetto ad un più generico atto di rifiuto con le mani aperte, o alternativamente aperta e chiusa, a evidenziare la completa estraneità o il giuramento di innocenza, generalmente travisate dalle altre versioni più tarde. Pur trasformando il ristretto dialogo a tre protagonisti scelto da Caravaggio in un'ampia scena "di genere" dove, accanto alla scena della *Negazione* avviene quella della spartizione delle vesti al gioco dei dadi, Ribera mantiene un'adesione di massima alla forza espressiva dell'invenzione di Caravaggio e alla volontà di indagarne i contenuti etici e morali di questo segmento di umanità di fronte al compiersi dell'Evento evangelico. Attorno al tavolo da gioco sono raffigurati cinque soldati la cui caratterizzazione accentuata dell'atteggiamento e quindi nel ruolo "interpretato" è già una testimonianza di

come lo Spagnoletto sia partecipe di quella creazione di formule di facile comunicazione e di divulgazione del linguaggio caravaggesco anche se ancora figlie di una densa maturazione a diretto contatto con i prototipi merisiani. L'equilibrio tra le opposte sensazioni dei due gruppi figurativi, il primo intriso di una simbolica malinconia, il secondo dominato da un serrato intreccio di accuse e paure, riportano al confronto legittimo da una parte con il supremo modello della *Vocazione di Matteo* della cappella Contarelli dall'altra proprio alla *Negazione* oggi a New York.

Proprio a partire da questa presupposta maggiore adesione, al limite dell'esplicita citazione di "schola" che il Ribera diede del maestro lombardo, appare invece più complesso il discorso sulla *Negazione di san Pietro* della Certosa di S. Martino a Napoli (FIG. 11), inclusa senza esitazioni da Papi su base stilistica nel *corpus* dello Spagnoletto quale antecedente del quadro Corsini ma rifiutata in un primo momento, tra gli altri, da N. Spinosa che preferiva riconoscervi ancora un anonimo caravaggesco intorno al 1620, evidenziandone anche le difficoltà di tale attribuzione sul piano documentario.⁵¹ Colpisce, inoltre, nel quadro di Napoli una generica atmosfera compiaciuta, evidente nel gesto eloquente della donna dal ricco turbante frastagliato che sembra assorbire la luce artificiale, che proviene dalla lanterna immediatamente sopra di lei, e sorridere direttamente allo spettatore in un'invenzione più fiamminga che riberesca. Come è noto, l'opera è con ogni probabilità la stessa citata nella biografia di Caravaggio redatta dal Bellori quale originale del Merisi, fatto questo da mettere in relazione con una conoscenza non diretta della tela e il conseguente affidamento ad una fonte secondaria, forse un corrispondente del letterato romano che lo informa diligentemente su quello che dell'opera si diceva a Napoli.

Tornando al quadro Corsini, già Brejon de Lavergnée e Cuzin⁵² si interrogarono sull'importanza dell'esplicita citazione riportata fedelmente dal suo autore e sull'evidenza di una diretta conoscenza del prototipo di Caravaggio; la proposta di Papi impone quindi un'ulteriore considerazione sulla data in cui tale visione poté avvenire. Datando

il quadro al biennio 1614-1615 (ma comunque prima dell'estate 1616) lo studioso ipotizza un viaggio del Ribera a Napoli prima del suo trasferimento definitivo o, in alternativa, sulla scorta di quanto già proposto da Christiansen, una visione del quadro di Caravaggio a Roma prima di quella data. Questa seconda ipotesi assume oggi, alla luce delle informazioni prodotte dal documento del 3 maggio 1613, il valore di una certezza.

Michele Nicolaci

Le finanze di Guido Reni: prestiti, procuratori e la *Negazione di Pietro*

Nessuno, tra i protagonisti della pittura del XVII secolo, ha mutato il rapporto tra l'artista, la committenza e il denaro come Guido Reni.⁵³ Le fonti, Malvasia *in primis*, pongono particolare attenzione nel tramandare l'immagine di un Reni attentissimo nel pretendere i suoi guadagni, ma altrettanto poco interessato a mantenere il capitale faticosamente raccolto o ad incrementarlo tramite investimenti. Nonostante le continue perdite al gioco, che sempre più rapidamente erodevano le sue sostanze, Reni riusciva a elargire donazioni e prestiti a tasso gratuito per sostenere quanti ne avessero bisogno.⁵⁴ Scrive Malvasia: «Né solo coll'opra sua, ma col denaro ancora altrui sovveniva alle occasioni, imprestandone di puro amore»,⁵⁵ nella *Felsina Pitttrice* segue un elenco, copiato dal *Libro dei conti*, dei beneficiari della munificenza dell'artista.

Guido Reni era solito accordare prestiti a persone a lui vicine con una certa generosità, ma, come chiariscono gli atti notarili ritrovati nell'Archivio di Stato di Roma, l'artista era sempre molto attento a recuperare il denaro prestato. Analizzando nel *Libro dei conti* il paragrafo «denari imprestati», ci si accorge presto che si tratta di somme non particolarmente rilevanti, da un minimo di quattro ad un massimo di trenta scudi, fatto salvo i prestiti a Giovanni Orlandi di duecento scudi, e a Pompeo Marsili di centocinquanta. Nonostante in quegli anni guadagnasse centinaia, se non migliaia di scudi, Guido era sempre molto attento alle proprie finanze, sino a registrare nel suo *Libro* anche un piccolo prestito di quattro scudi. Se per somme esigue si limitava ad

annotarle sul *Libro*, per quelle più importanti esigeva sicure garanzie nonostante i prestiti fossero da lui concessi per “puro amore”. Il primo febbraio 1612 Reni formalizzava il prestito a Pompeo Marsili per via notarile,⁵⁶ e il 12 settembre il medesimo notaio stipulava una rateizzazione del debito⁵⁷ che evidentemente il nobile Marsili non riusciva a far rientrare in tempo. Sul *Libro dei conti*, Reni annotava «Da messer Domenico Simonini ho d’havere scudi vinti moneta, qualli ho imprestato in Roma».⁵⁸ Come di consueto, l’elargizione è senza interessi ma quando il debito cresceva, come in questo caso, Reni ricorreva al notaio per essere certo di riavere il denaro: il 2 ottobre 1612 era ufficializzato un debito di settantaquattro scudi.⁵⁹ Da questi documenti emerge che Reni sapeva ben investire il suo denaro: durante il suo soggiorno napoletano del 1612,⁶⁰ tramite Luca Ciamberlano⁶¹ suo procuratore, il pittore voleva alienare un «Luogo di Monte» di sua proprietà e in seguito pur di rientrare di almeno cento scudi a parziale soluzione del credito concesso al Marsili, aveva accettato di ricevere una quota di una società degli uffici,⁶² investimento finanziario con cui spesso si cercava di aggirare le leggi contro l’usura. Contestuali alla gestione di quello stesso Luogo di Monte, numerose altre ricevute ci permettono d’entrare nel vivo dei rapporti economici intercorsi tra alcuni dei personaggi più in vista dell’ambiente artistico romano del primo Seicento. Il primo maggio 1602, il medico papale e conoscitore d’arte Giulio Mancini acquistava otto Luoghi di Monte dell’Abbondanza⁶³ che avrebbe poco dopo ceduti ad Annibale Carracci,⁶⁴ artista da lui celebrato nelle *Considerazioni* con cui, evidentemente, aveva stretta consuetudine. Morto Annibale nel 1609, la rendita (insieme ad un’altra precedentemente acquistata),⁶⁵ passava al fratello Giovanni Antonio, che appena due anni dopo, nel 1611,⁶⁶ decideva di vendere un primo gruppo di Luoghi di Monte grazie alla mediazione dello stesso Guido Reni, procuratore nominato per l’occasione. Da queste carte si evince, quindi, che proprio Guido si rendeva disponibile a concludere la vendita dell’investimento, vista l’impossibilità di recarsi a Roma del proprietario. A questo punto, Giovanni Antonio decideva di alienare il secondo e ultimo gruppo di Luoghi, ma era sempre nella necessità di trovare un procu-

ratore e, con un atto stilato a Bologna, nominava l’incisore Luca Ciamberlano. Sarebbe dunque che l’urbinate fosse in stretto contatto con l’ambiente artistico bolognese e ne costituisse un punto di riferimento per il disbrigo di vicende burocratiche nell’Urbe. Ciamberlano proponeva l’acquisto della rendita all’amico Guido Reni, che decideva di alienare l’investimento nominando, sempre per via notarile, lo stesso Ciamberlano suo procuratore,⁶⁷ il quale vendeva i Luoghi il primo maggio 1612.⁶⁸ Gli interessi di Reni a Roma erano molteplici: i crediti privati da riscuotere, come i pagamenti non ancora saldati dai suoi prestigiosi committenti, obbligavano il pittore bolognese a delegare ad altri alcune incombenze;⁶⁹ grazie ai nuovi documenti è possibile ricostruire l’avvicinarsi di questi personaggi nei quali Reni riponeva grande fiducia e che, come vedremo, erano spesso pittori suoi collaboratori.

Il primo procuratore romano di Guido è l’incisore Luca Ciamberlano.⁷⁰ Il grafico nasce ad Urbino tra il 1570 e il 1580 e la sua produzione si svolge tra il 1599 e il 1641. I documenti qui presentati aggiungono dettagli biografici utili per arricchire la sua ancora lacunosa biografia.⁷¹ Il rapporto tra Guido e Ciamberlano era stato di certo di natura artistica prima che economica: un’importante testimonianza di una loro già attiva collaborazione è la serie degli episodi della *Vita di san Filippo Neri* incisi da Ciamberlano su disegni di Reni tra il 1609 e il 1614 per l’Oratorio romano.⁷² Ma già nel 1613, Guido non si serviva più dell’incisore come procuratore poiché ormai divenuto suo debitore. Da quel momento, il pittore preferiva affidare la gestione delle questioni finanziarie ad Alessandro Albini⁷³ (Bologna 1580-1646), pittore allievo dei Carracci e stretto collaboratore del Reni in S. Domenico a Bologna, giunto a Roma all’inizio del 1609 e restatovi almeno fino al 1621. Sarà infatti proprio l’Albini, nel 1613, a presenziare all’atto notarile per la restituzione di una parte del debito contratto da Ciamberlano.⁷⁴

Quale ultimo procuratore del Reni a Roma, troviamo suo cugino Guido Signorini, anch’egli pittore, nominato il 2 maggio 1615 dal notaio Simon Pietro Corallo. La procura ribadisce la qualifica già sancita da un altro atto stilato a Bologna il 29 novembre 1614. Parente e amico intimo del mae-

stro, il nuovo procuratore era forse la persona a lui più vicina, tanto che Reni molti anni dopo arrivava a nominarlo erede universale.⁷⁵

Forse spinto dalle sue ingenti perdite al gioco, Guido mostrò sempre un'evidente volontà di recuperare il denaro prestatato; come si è già visto, tra i vari debitori del pittore figurava anche Luca Ciamberlano, nel *Libro dei conti* si legge almeno tre volte il suo nome: «Dal Sigr Lucha Ciamberlano ho d'havere scudi dodici moneta, qualli ho imprestati, ma non ci è scritto alcuno»,⁷⁶ oppure, «Dal Sigr. Lucha Ciamberlano ho d'avere scudi diciotto di più delli retroscritti, qualli pure ho imprestato a lui».⁷⁷ Tali riferimenti sono cancellati con una riga nel *Libro* conservato alla Pierport Morgan Library. La terza ed ultima menzione di Luca in questo paragrafo del *Libro dei conti* è: «Dal Sigr Lucca Ciamberlano ho d'havere scudi [...], qualli ò imprestato in Roma quest'ano 1612»⁷⁸ lasciando in bianco l'ammontare del debito. I due primi prestiti elargiti all'ex procuratore (trenta scudi in tutto) vengono cancellati dal pittore perché probabilmente confluiti nel ben più ampio e non specificato debito. Come già annunciato in precedenza, uno dei documenti qui prodotti⁷⁹ rivela l'ingente debito contratto da Luca Ciamberlano tra il 1612 e il 1613: l'incisore doveva al Reni la considerevole somma di trecentocinquanta scudi;⁸⁰ probabilmente annotata altrove, l'importante cifra non è dunque riportata nel *Libro* ed è materialmente lasciata in bianco.⁸¹

L'impossibilità di reperire il denaro contante induceva Ciamberlano a cedere al maestro bolognese il dipinto di Caravaggio utilizzandolo come merce di scambio. Non ci è dato ancora sapere le modalità dell'acquisizione da parte di Ciamberlano della *Negazione di Pietro*, ma la permuta illumina su interessanti dettagli: stipulato il 3 maggio 1613, l'atto chiama in causa una serie di personaggi che ben dovevano apprezzare e riconoscere l'autenticità del dipinto, del quale viene certificato l'autore e il soggetto. La cifra di duecentoquaranta scudi con cui viene valutata la *Negazione* del Merisi è un dato significativo da mettere in relazione con le altre valutazioni di cui ci informano altre fonti. I primi anni del secondo decennio mostrano le stime più alte degli originali di Caravaggio, quando le già esi-

stenti e grandemente richieste copie non erano ancora confuse con gli autografi come avverrà pochi anni dopo.⁸² Tra le fondamentali informazioni fornite dallo scambio epistolare tra Giulio Mancini e suo fratello Deifebo,⁸³ ci sono anche i prezzi raggiunti dalle opere di Caravaggio negli anni immediatamente successivi la sua morte. Nel 1612 l'Archiatra papale racconta che un'opera non identificabile del Merisi è stata venduta a trecento scudi, mentre per un'altra ne sono stati offerti duecento «da certi gentilhuomini veronesi»; nello stesso 1613, anno della permuta della *Negazione*, la *Buona Ventura* oggi al Louvre è venduta a trecento scudi, un prezzo quaranta volte superiore rispetto a venti anni prima,⁸⁴ come avviene peraltro per il misterioso «giudizio di Nostro Signore» venduto nel 1617 a duecento scudi.

Nel caso della *Negazione*, in linea con le altissime valutazioni dei pochissimi originali del Merisi disponibili sul mercato, il pittore Albini accettava per Reni una valutazione di duecentoquaranta scudi. Favorito dagli strettissimi contatti con Ciamberlano, Reni doveva aver già visto il quadro, pur non trovandosi a Roma al momento della stipula: senza l'autorizzazione diretta di Guido, Albini non avrebbe mai potuto accettare una tela al posto di denaro contante.

Due passioni contrastanti convivevano in Guido, il gioco, che consumava le sue sostanze, e la raccolta di opere d'arte; nel caso della permuta della *Negazione*, Reni acquisiva un dipinto importante in cambio di denaro contante, ma l'opera era presto riconvertita in scudi d'oro. Se Malvasia rivela il Reni "collezionista": «erasi già dato totalmente alla raccolta di pitture insigni, senza quelle che del Caravaggio, tanto allora bramate, e di antichi, ch'avea portato di Roma»,⁸⁵ almeno per la *Negazione* il pittore dovette preferire un immediato riscontro in denaro. La tela non giunse mai a Bologna, essendo stata immediatamente collocata sulla "piazza" romana da Alessandro Albini dove fu ampiamente studiata dagli artisti ivi presenti per tutto il secondo decennio del Seicento. La transazione andò a buon fine, com'è confermato da un ulteriore documento del 1620 con il quale Guido Signorini, nuovo fidatissimo procuratore del Reni, riceveva da Ciamberlano gli ultimi quarantacinque

scudi con i quali si estingueva definitivamente l'originario debito di trecentocinquanta.⁸⁶ Guido Reni riceveva in tutto 240 scudi nel 1613 tramite la cessione del quadro di Caravaggio e il restante con rate fino al 20 settembre 1620.⁸⁷

Sul soggiorno romano di Guido Reni.

Nel corso del 1610, Guido Reni era impegnato nella decorazione della cappella dell'Annunziata nel palazzo del Quirinale;⁸⁸ giunti al termine i lavori per il piccolo ma importante ciclo mariano, il pittore ricevette la commissione per la cappella Paolina in S. Maria Maggiore. A questo punto il pittore «un poco straordinario»⁸⁹ pretendeva che gli venisse saldato il conto per gli affreschi del Quirinale, ma il Tesoriere Pontificio tardava a pagare,⁹⁰ generando uno scontro verbale piuttosto colorito⁹¹ che induceva l'artista a partire per Bologna giurando di non voler mai più tornare a Roma. Saranno le pressioni di Paolo V a indurre Guido a tornare in città per partecipare ai lavori della cappella Paolina dove, tra il 1611 e il 1612 eseguiva gli affreschi con i *Miracoli e Trionfi della Vergine*, tenuti in grande stima dai contemporanei.⁹²

Per la datazione del ciclo sono fondamentali i registri delle uscite camerale⁹³ e le entrate diligentemente annotate da Guido nel suo *Libro dei conti*.⁹⁴ Per la parzialità dei documenti stessi,⁹⁵ le preziose fonti non rappresentano tuttavia uno strumento esatto per definire gli estremi cronologici dalla permanenza di Reni nell'Urbe. La presenza di Guido a Roma fino alla metà del maggio del 1612, ad eccezione del soggiorno napoletano dove è segnalato il 16 aprile dello stesso anno,⁹⁶ è concordemente sostenuta dagli studiosi.⁹⁷ Pepper era convinto che Reni fosse a Roma fino al maggio del 1612 e che, dopo aver riscosso l'ultimo pagamento per la Cappella Paolina, il primo maggio, lasciasse rapidamente la città.⁹⁸ Il *Libro dei conti* si chiude il 15 maggio 1612 con l'affermazione – forse liberatoria – «Ho saldato ogni conto et resto pari con ogni banco». Eppure, alla luce dei nuovi documenti, non sembra questa la data ultima del soggiorno romano del pittore, poiché Reni risulta presente a Roma in un atto notarile del 2 ottobre 1612 per la formalizzazione di un debito da parte di Do-

menico e Gaspare Simonini.⁹⁹ Malvasia sottolinea spesso l'attenzione che Reni poneva alla gestione delle sue finanze; i problemi da lui riscontrati con la committenza Borghese sono principalmente di natura economica, oltre che legati alla frustrante pressione per le continue sollecitazioni dei committenti.¹⁰⁰ La prima «fuga» di Reni da Roma avviene in seguito al mancato pagamento degli affreschi del Quirinale, mentre la seconda avviene quando

trovandosi levato intempestivamente e prima di finire quelle poche figure, l'ordine bancario degli ottanta scudi ogni due settimane, non volendosi più rompere co' Ministri cavatone quel che poté, improvvisamente se ne parti [...].¹⁰¹

Come si evince da un inedito documento dell'8 marzo 1612, Guido Reni nomina suo procuratore Luca Ciamberlano per riscuotere la somma dovutagli dal Tesoriere Camerale per gli affreschi della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore. Attraverso la stipula dell'atto notarile, Luca è autorizzato a ritirare dal «Ill.mo et R.mo D. Camerario» i pagamenti restanti per le pitture realizzate «in capella nova S.ta Maria Maioris de Urbe».¹⁰² Il documento è una delega ampia, che autorizzava Ciamberlano ad occuparsi anche di eventuali altre incombenze. Dalla biografia del Malvasia si apprende del profondo scontento di Reni per l'interruzione dei pagamenti regolari, gli ottanta scudi ogni due settimane, che lo induceva di lì a poco a lasciare la città. Probabilmente in quel momento, per il maestro bolognese, è Napoli, più che Bologna, a rappresentare un'interessante alternativa alla Corte di Roma. Forse, come già suggerito da Ferdinando Bologna,¹⁰³ Reni si recava a Napoli non occasionalmente ma vi giungeva, come molti altri artisti, in occasione dei festeggiamenti per le doppie nozze tra le case reali di Francia e Spagna, quell'epocale alleanza matrimoniale, con la quale si sperava di riportare la pace in Europa. Attirato dalle conseguenti e cospicue occasioni di lavoro, Reni partiva dopo l'8 marzo 1612 trattenendosi circa due mesi, dato che il primo maggio riscuoteva un pagamento dalla Camera Apostolica per la Cappella Paolina.¹⁰⁴ Presumendo di trattenersi a Napoli per un periodo ben più lungo, al fine di assicurarsi la buona amministrazione dei

suoi affari nella città papale, a Roma Reni ricorreva ai servizi del notaio Simon Pietro Corallo, mentre a Napoli si recava nell'ufficio di Giovanni Battista Cotignola.¹⁰⁵ Vanificate le speranze napoletane, Reni è comunque di ritorno a Roma nel maggio del 1612, come certificato da un atto del 9 maggio,¹⁰⁶ nel quale Guido riceve una «società di uffici» a parziale soluzione di un debito contratto da Pompeo Marsili. La successiva partenza dell'artista per Bologna risulta meno repentina e drastica di quanto non sia stata sino ad oggi stimata. Il fatto che il *Libro dei conti* si interrompa proprio nel maggio, ha fatto sempre supporre che fosse quello il momento finale dell'esperienza romana di Reni. I due pagamenti camerale successivi sono del 19 giugno e del 14 settembre del 1612,¹⁰⁷ ma è difficile accertare se il denaro aggiuntivo rispetto al saldo finale sia stato ritirato personalmente da Guido, tanto che Pepper dava per scontato che fosse stato consegnato ai procuratori.¹⁰⁸ Il registro camerale non offre chiarimenti, poiché vi sono annotati i pagamenti al pittore sempre con la medesima formula; come avviene nell'aprile del '12 quando Ciambertino – ed è il *Libro dei conti* ad attestarlo – incassa per Reni cento scudi dalla Tesoreria. Nel corso di questa ricerca sono emersi altri documenti relativi a Reni e alla sue attività economiche. Il 12 settembre il pittore è definito assente in un atto notarile,¹⁰⁹ ma il 2 ottobre successivo è presente ad un rogito del notaio Vespignani nel suo ufficio situato nel rione Parione a Roma,¹¹⁰ è questa la prova che nell'ottobre del 1612 Guido Reni fosse ancora nell'Urbe.

Note:

¹ D. S. Pepper, *Guido Reni's Account Book I: the Account Book*, The Burlington Magazine, 113, 1971, pp. 309-317 (d'ora in poi Pepper, *cit.*, 1971 a) e Idem, *Guido Reni's Account Book II. The commissions*, The Burlington Magazine, 113, 1971, pp. 372-386 (d'ora in poi Pepper, *cit.*, 1971 b).

² In particolare D. S. Pepper, *Caravaggio and Guido Reni*, The Art Quarterly, 34, 1971, pp. 325-344. Più recentemente il lavoro di M. H. Landrus, *Caravaggism in the work of Guido Reni*, tesi di dottorato, University of Louisville, 1998.

³ In assenza del Reni lo scambio è proposto ad Alessandro Albini, suo allievo e procuratore a Roma.

⁴ In particolare Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi

È possibile credere che Reni risiedesse stabilmente a Roma anche dopo il maggio del 1612? La sua presunta, repentina partenza, da sempre circondata da un romantico alone di mistero, deve essere quanto meno riconsiderata. Probabilmente Guido, stanco dei modi di fare della corte papale, smetteva di lavorare per i Borghese lasciando priva di decorazione la volta della loggia del palazzo di Scipione al Quirinale (poi Rospigliosi Pallavicini),¹¹¹ trattenendosi ancora a Roma. Il rientro di Reni a Bologna è documentato con certezza solo il 29 ottobre 1613.¹¹² Rivendicando il suo *status* di grande artista e libero creatore, il maestro bolognese decideva di privare il papa e la sua famiglia delle sue prestazioni artistiche, pur rimanendo per qualche tempo nella città pontificia. Il protrarsi del soggiorno romano del pittore oltre il maggio del 1612, può rispondere alle incertezze cronologiche di alcune opere romane non citate nel *Libro dei conti*, come ad esempio il *San Carlo Borromeo in preghiera* di S. Carlo ai Catinari.¹¹³ Se mai avvenuta, la precipitosa partenza per Bologna nel maggio del '12, non deve alimentare l'immagine di un Reni confinato in totale autoesilio, in una rigida presa di posizione nei confronti del Papa regnante. Alla luce degli atti notarili qui prodotti, Guido ci appare come un artista la cui opera sovrastava il potere e la cui libertà era garantita dalla grande fama internazionale che, nonostante la rottura con i Borghese, gli permetteva di spostarsi liberamente tra Roma, Napoli e Bologna per curare i propri interessi.

Riccardo Gandolfi

Appendice a pag. 147

ASR, *Trenta notai capitolini*, Ufficio 28, notaio Simon Pietro Corallo e ASR, *Luoghi di Monte*.

⁵ Sullo Sfondrato vedi D. S. Pepper, *Baglione, Vanni and Cardinale Sfondrato*, Paragone, 211, 1967, pp. 69-74. Per una ricostruzione d'insieme cfr. A. Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Roma-Torino 1984, pp. 97-98. Il contributo più completo è quello di H. Economopoulos, "La pietà con l'arte e l'arte con la pietà": *collezionismo e committenze del cardinale Paolo Emilio Sfondrato*, in M. Gallo (a cura di), *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, Roma 2001, pp. 25-53. Interessanti nuove aperture sono for-

nite da M. C. Terzaghi, *Caravaggio, Carracci e Guido Reni nelle ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma 2007, pp. 139-181. Su Reni a Roma si veda anche il denso contributo di B. Toscano, *Una nota sugli "straordinari talenti" del giovane Reni*, in F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann (a cura di), *Il più dolce lavorare che sia: mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Cini-sello Balsamo 2009, pp. 365-371. Ringrazio Cristina Terzaghi per la segnalazione di quest'ultimo contributo.

⁶ A. Nava Cellini, *Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere*, *Paragone*, 20, 1969, pp. 18-41; A. Lo Bianco (a cura di), *Cecilia: la storia, l'immagine, il mito: la scultura di Stefano Maderno e il suo restauro*, Roma 2001. H. Economopoulos, *La reliquia svelata: note su Baglione, Baronio e la "Santa Cecilia" di Stefano Maderno*, in S. Macioce (a cura di), *Giovanni Baglione (1566-1644): pittore e biografo d'artisti*, Roma 2002, pp. 215-233.

⁷ D. S. Pepper, *Regesto bio-bibliografico*, in *Guido Reni 1575-1642*, cat. della mostra, Bologna 1988, pp. 195-208 (d'ora in poi Pepper, *cit.*, 1988a); Idem, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988 (d'ora in poi Pepper, *cit.*, 1988b), pp. 216-217.

⁸ Vedi anche quanto argomenta Terzaghi, *cit.*, 2007, pp. 156-157.

⁹ Pepper *cit.*, *The Art Quarterly* 1971, p. 333, nota 32.

¹⁰ A questo proposito C. Strinati, *Il processo di Giovanni Baglione e la scelta caravaggesca*, in M. Calvesi, A. Zuccari (a cura di), *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, Roma 2009, pp. 329-344. Sul rapporto tra Reni e Baglione intorno a questa data si veda anche M. Nicolaci, *Sul naturalismo di Giovanni Baglione (1600-1606)* in F. Curti, M. Di Sivo, O. Verdi (a cura di), *In margine a Caravaggio*, numero speciale, Roma moderna e contemporanea, in corso di pubblicazione.

¹¹ Dopo la fondamentale apertura di G. C. Argan (*Caravaggio e Raffaello*, in *Colloquio sul tema Caravaggio e i caravaggeschi*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1974, pp. 19-28) si veda il contributo di R. Spear, *Leonardo, Raphael and Caravaggio*, in *Scritti in memoria di Carlo Volpe*, Firenze 1985, pp. 58-90; Idem, in H. Hager, S. S. Munshower (a cura di), *Light on the Eternal City*, Pennsylvania State University 1987, pp. 59-92. Per un aggiornamento critico cfr. A. Zuccari, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano 2011, pp. 269-284. Particolarmente rilevante il caso del Borgianni come dimostrato da M. Gallo, "Del gran Giulio adeguar su'l Tebro i vanni": il raffaellismo di Orazio Borgianni, in G. Capitelli, C. Volpi (a cura di), *Caravaggio e il caravaggismo*, dispense del corso di Storia dell'Arte moderna I tenuto da S. Danesi Squarzina presso l'Università "la Sapienza" di Roma, a.a. 1994/1995, Roma 1995, pp. 139-174. Sui primi anni romani di Reni si veda anche il recente intervento di D. Benati, *Guido Reni 'In-*

camminato' tra i Carracci e Caravaggio, Nuovi Studi, IX-X, 2004-2005, 11, pp. 231-247.

¹² La notizia è riportata dalle fonti e discussa da D. S. Pepper, *Afterthoughts on the Guido Reni exhibition*, atti e memorie dell'Accademia Clementina, 25, 1990, pp. 31-58. Titolare della chiesa di S. Prassede è Antonio Maria Galli (o Gallo) (1586-1620) vescovo di Osimo e a sua volta mecenate del Reni, cfr. Benati, *cit.*, in particolare pp. 234-241.

¹³ Cfr. M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, p. 45; Idem, *Caravaggio: i documenti e dell'altro*, *Storia dell'arte*, 128, 2011, pp. 23-51 dove l'opera è riprodotta a colori (fig. 9, p. 32); C. Strinati, *Quesiti caravaggeschi*, in M. Di Sivo, O. Verdi (a cura di), *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. della mostra, Roma 2011, pp. 24-31, p. 26. Da ultimo M. Calvesi in R. Vodret (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio, Opere*, Milano 2011, pp. 102-104.

¹⁴ Per una ipotesi di anticipazione al 1602 vedi Terzaghi, *cit.*, 2007, p. 315, n. 171. Va ricordato che anche F. Vanni, fra i pittori prediletti dello Sfondrato, aveva eseguito un *Cristo alla colonna* oggi non più rintracciabile (G. Baglione, *Le Vite*, *cit.*, p. 111).

¹⁵ Una seconda redazione del *David* è stata pubblicata da D. S. Pepper, *A new 'David with the head of Goliath' by Guido Reni*, *The Burlington Magazine*, 144, 2002, pp. 429-433.

¹⁶ A. Zuccari, *Il caravaggismo a Roma. Certezze ed ipotesi*, in Idem (a cura di) *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, I, pp. 31-59, in part. 35-36.

¹⁷ Per una dipendenza dell' *Incoronazione* dai dipinti paleocristiani del portico della chiesa oggi perduti ma noti attraverso i disegni seicenteschi cfr. G. Wimböck, *Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, p. 78, ripresa dalla Terzaghi (*cit.*, 2007, p. 178) che aggiunge ulteriori riferimenti stilistici per le opere di S. Cecilia. Sull'importanza della cultura oratoriana per Caravaggio cfr. M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca della salvezza*, *Storia dell'arte*, 9/10, 1971, pp. 93-142 e più diffusamente sui modelli paleocristiani vedi A. Zuccari, *La politica culturale dell'oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, *Storia dell'arte*, 41/43, 1981, pp. 77-112. Per l'importanza della cultura oratoriana per Reni (in particolare di Cesare Baronio e Antonio Bosio) si veda anche A. Emiliani, *Memoria del classicismo e attualità cattolica*, in *Guido Reni*, *cit.*, p. LI.

¹⁸ La cesura netta tra le due fasi stilistiche è più volte ripresa da Pepper, *cit.*, 1990.

¹⁹ Anche il *David che decapita Golia* della fondazione Rau di Marsiglia, datato da Pepper al 1606-1607 (*cit.*, 1988b, p. 226) pur nella sua lenticolare resa dell'armatura di Golia dagli straordinari riflessi di luce posta in primissimo piano, risulta distaccarsi nettamente dal caravaggismo nella tavolozza squillante, negli incarnati diafani, nel vasto paesaggio e nel cielo plumbeo.

²⁰ J. Hess, *Le fonti dell'arte di Guido Reni*, *Il comune di Bologna*, 3, 1934, pp. 25-33.

²¹ Per l'opera cfr. Pepper, *cit.*, 1988 b, tav. III, p. 237. Non mi sento di concordare con G. J. Salvy (*Reni*, Milano 2001, p. 76), che definisce l'opera «caratteristica della maniera di Reni nei primi tempi dopo il suo rientro a Bologna» sostenendo che l'impostazione compositiva «con figure perfettamente modellate che occupano tutto lo spazio del quadro e il gioco espressivo e codificato degli sguardi e delle mani [...] si può riscontrare in molte altre opere dell'artista bolognese».

²² Per l'opera cfr. Pepper, *cit.*, 1988 b, tav. III, p. 237, G. Degli Esposti in *Guido Reni*, *cit.*, pp. 64-65. Non mi sento di concordare pienamente con G. J. Salvy (*Reni*, Milano 2001, p. 76) secondo il quale l'impostazione compositiva «con figure perfettamente modellate che occupano tutto lo spazio del quadro e il gioco espressivo e codificato degli sguardi e delle mani [...] si può riscontrare in molte altre opere dell'artista bolognese».

²³ È noto che il Bellori cita una *Negazione di Cristo* presso la sagrestia della Certosa di S. Martino, ancora oggi *in situ* e di difficile attribuzione (*Le vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, ed. 1976, p. 225. Sul quadro vedi *infra*).

²⁴ Si veda K. Christiansen *Caravaggio: Negazione di Pietro* in *Caravaggio. L'ultimo tempo (1606-1610)*, cat. della mostra, Napoli 2004, pp. 140-141 con ampia bibliografia precedente. Tale cronologia tarda è confermata anche nelle recenti monografie Ebert-Schifferer, *Caravage*, Paris 2009; R. Vodret, *Caravaggio. L'opera completa*, Cinisello Balsamo 2009, p. 228; F. Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano 2010, p. 220; S. Schütze, *Caravaggio. L'opera completa*, Köln 2009, p. 220. Importante resta l'eccezione di M. Marini che pensa a una datazione al primo soggiorno napoletano del 1606-1607, mettendo in risalto la vicinanza della figura della donna a quella che compare nelle *Sette opere di Misericordia*, del 1606 (da ultimo *Caravaggio. Pictor praestantissimus*, Roma 2005, pp. 521-523, seguito anche da L. Damiani Cabrini, *Giuseppe Vermiglio: Negazione di Pietro*, in D. Pescarnona, *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, cat. della mostra, Milano 2006, p. 86).

²⁵ Christiansen, *cit.*, p. 140. Significative le argomentazioni di V. Pacelli, *L'ultimo Caravaggio. Dalla "Maddalena a mezza figura" al "San Giovanni"*, Todi 1994, pp. 99-100.

²⁶ *Ibidem*. Lo studioso quale contestualizza tale scelta mettendola in relazione alla retorica dei gesti teorizzata da Cicerone e Quintiliano e alla competizione con Annibale Carracci risalente agli anni romani nella cappella Cerasi di S. Maria del Popolo. Sulla retorica dei gesti in Caravaggio si veda anche S. Macioce, *Ut pictura rethorica. Affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio*, Storia dell'arte, 116/117, 2007, pp. 67-100.

²⁷ Marini, *cit.*, 2005, p. 522.

²⁸ In particolare M. Bona Castellotti, *Il paradosso di Caravaggio*, Milano 1998, p. 135.

²⁹ M. Marini, "Michael Angelus Caravaggio Romanus". *Rassegna degli studi e proposte*, Studi barocchi, I, pp. 15 e 36, nota 4. L'inventario della collezione Savelli è pubblicato già da G. Campori, *Raccolta di cataloghi e inventari inediti*, Modena 1870, p. 162). L'inventario del palazzo romano (1610) e di Ariccia (1631) sono pubblicati da L. Spezzaferro, *Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi*, Ricerche di Storia dell'Arte, XXVI, 1985, pp. 60-73. Per il testamento del cardinale Fabrizio (1659) cfr. F. Cappelletti e L. Testa, *Ricerche documentarie sul San Giovanni Battista dei Musei Capitolini e sul San Giovanni Battista della Galleria Doria Pamphilj*, in G. Correale, *Identificazione di un Caravaggio: nuove tecnologie per una rilettura del San Giovanni Battista*, Venezia 1990, p. 101. Per il testamento di Federico e l'inventario del cardinal Fabrizio (1650) vedi L. Testa, *Presenze caravaggesche nella collezione Savelli*, Storia dell'Arte, 93/94, 1998, pp. 348-352. Si vedano anche gli inventari settecenteschi pubblicati da S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Torino 2003, III, pp. 195-339 e C. Benocci, *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, Siena 2005, pp. 445-446.

³⁰ Tale dicitura corrisponde senza margini d'errore con quella utilizzata nel latino notarile: «*effigiem Sancti Petri negantis cum ancilla*». L'inventario dei quadri di Paolo e Federico Savelli, è redatto con le stime finalizzate al possibile acquisto di alcuni pezzi da parte del duca Francesco I d'Este.

³¹ Dal 1605 i Savelli sono anche feudatari di Ariccia dopo l'estinzione del ramo aricino della famiglia, cfr F. Petrucci, *Il palazzo Chigi ad Ariccia*, Ariccia 1984, Idem, *Seguaci del Caravaggio ad Ariccia: dai Savelli, ai Chigi alla Collezione Koelliker*, in G. Papi (a cura di), *La "schola" del Caravaggio, dipinti dalla collezione Koelliker*, cat. della mostra, Milano 2006, pp. 25-35.

³² Christiansen, *cit.*, p. 142.

³³ Testa, *cit.*, pp. 348-349. La studiosa rende noto anche l'inventario coevo del cardinal Fabrizio Savelli, diretto erede della collezione, in cui ricompare il quadro con soggetto e nome dell'autore. Vedi anche M. Gallo, *Ulteriori dati sulla chiesa dei Ss. Luca e Martina e sugli esordi di Jusepe de Ribera. Lo Spagnoletto, Reni, Borgianni, Gentileschi, Pedro Nunes portoghese, Alessandro Fortuna ed altri artisti in nuovi documenti dell'Accademia di San Luca*, Storia dell'Arte, 93/94, 1998, pp. 312-336, pp. 314-315.

³⁴ C. Mazzetti di Pietralata, *Paolo e Federico Savelli, ambasciatori dell'imperatore. Scambi artistici e musicali tra Roma e Vienna nella prima metà del Seicento*, in J. Martínez Millán, R. González Cuerva (a cura di), *La Dinastia de Los Austria. Las relaciones entra la Monarquía Católica y el Imperio*, III, pp. 1837-1865. Ringrazio l'autrice per avermi gentilmente concesso di leggere il saggio ancora in bozze.

³⁵ Come dimostrato dalla Mazzetti, oltre al Gentileschi

è importante ricordare le rilevanti presenze in collezione di Adam Elsheimer e Carlo Saraceni.

³⁶ A nostro avviso è da escludere la ricostruzione di M. C. Fabbri (*L'anello mancante. Nuove ipotesi sulle circostanze di morte del Caravaggio*, in G. Papi (a cura di), *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, cat. della mostra, pp. 50-66, in part. 66) che vedrebbe la *Negazione* donata dallo stesso pittore a Virginio Orsini, suo ospite a Palo, e da questi ceduto come possibile dono di nozze ai Savelli.

³⁷ Sconosciute sono anche le derivazioni a stampa di epoca successiva. Per la stampa attribuita a Claude Vignon si veda *infra*.

³⁸ Si veda il sempre utile indice iconografico in B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, Torino 1990, 3 voll., I, p. 47. Per il caso singolare della *Negazione di Pietro* ancora oggi conservata presso la Certosa di S. Martino si veda quanto argomentato più avanti.

³⁹ L'opera fu resa nota da A. Moir, *The italian follower of Caravaggio*, Cambridge 1967, 2 voll., I, p. 95, nota 84. Si concorda qui con la datazione proposta da G. Papi, *Spadarino*, Soncino 2003, pp. 124-125.

⁴⁰ La più precoce delle due versioni, di ubicazione ignota, è stata pubblicata da M. C. Terzaghi su segnalazione di G. Romano in *Giuseppe Vermiglio lombardo e piemontese*, *Paragone*, 51, 2000, pp. 38-60. Per la tela oggi a Lugano in collezione privata si veda L. Damiani Cabrini, *cit.*, cat. della mostra, Milano 2000, p. 86. Da ultimo si veda anche la biografia dedicata a Vermiglio curata da M. C. Terzaghi in A. Zuccari, 2010 a, *cit.*, II, pp. 751-763.

⁴¹ A. Morandotti, *Gli anni romani di Giuseppe Vermiglio*, in *Pescarmona*, *cit.*, pp. 47-49.

⁴² Sullo Spada e sul suo rapporto con Caravaggio si veda almeno il pionieristico studio di M. Calvesi, *Lionello Spada*, in M. Calvesi, F. Arcangeli, C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe (a cura di), *I Maestri della pittura del Seicento emiliano*, Bologna 1959, pp. 91-94. Essenziali aggiornamenti sono in F. Frisoni, *Leonello Spada (1576-1622)*, in E. Negro, M. Pirondini (a cura di), *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena 1994, pp. 265-276. Da ultima si veda S. Macioce, *Lionello Spada* in A. Zuccari, 2010 a, *cit.*, II, pp. 689-695 che propone una datazione al 1612-1614. Sulle due versioni della *Negazione* in particolare si veda E. Negro, N. Roio (a cura di), *Pietro Faccini*, Modena 1997, pp. 24 e 26 e M. Pirondini, E. Negro, N. Roio, *Leonello Spada*, Reggio Emilia 2002, pp. 174-175.

⁴³ Cfr. R. Morselli, "Io Guido Reni Bologna". *Profitti e sperperi nella carriera di un pittore "Un poco straordinario"*, in Eadem (a cura di), *Vivere d'Arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, Roma 2007, pp. 71-134, p. 86.

⁴⁴ Su Vignon e sulla complessa questione della cronologia romana si veda quanto riassume P. Bassani Pacht, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris 1992, p. 115.

⁴⁵ Su quest'opera vedi Idem, pp. 195-196 con bibliografia precedente.

⁴⁶ Vignon eseguì anche una versione dello stesso soggetto ad olio conosciuta solo attraverso una copia oggi a Esnoms-au-Val datata dalla Bassani agli anni immediatamente a ridosso del rientro a Parigi (*cit.*, p. 250, fig. 118 C).

⁴⁷ Per il Pensionante si rimanda al recente contributo di M. G. Aurigemma in Zuccari, *cit.*, 2010a, II, pp. 553-561, contenente i riferimenti bibliografici precedenti. B. Nicolson (1990, I, p. 155), ne considera originali solo due delle almeno sei conosciute da lui considerate raffigurazione del tema veterotestamentario di *Giobbe e sua moglie* (*Review: A. Ottani Cavina, Carlo Saraceni*, *The Burlington Magazine*, CXII, 1970, p. 315 ripreso anche da P. Rosemberg, *Pensionante del Saraceni: The Denial of St. Peter*, in *The Age of Caravaggio*, cat. della mostra, New York 1985, p. 167). Anche S. Benedetti si interroga se il tema non sia piuttosto da interpretare come una scena del genere totalmente avulsa dal racconto evangelico (in *Caravaggio e l'Europa*, *cit.*, p. 346). Da rilevare la recente proposta di A. Zuccari (2010 b, *cit.*, pp. 46-47) di ridare parte delle opere oggi attribuite al "Pensionante" allo stesso Saraceni.

⁴⁸ Per le date di Ribera a Roma si veda S. Danesi Squarzina, *New documents on Ribera "pictor in Urbe", 1612-1616*, *The Burlington Magazine*, 148, 2006, pp. 244-251; ma anche l'accurata appendice documentaria di M. Epifani in G. Papi, *Ribera a Roma*, Soncino 2007, pp. 241-255. Pur mancando un riscontro documentario la critica ha ipotizzato più volte un arrivo del pittore a Roma in anni assai giovanili (vedi quanto affermato da Papi già nel 2002 e sostanzialmente ripreso in G. Papi, *Ribera in Roma. La revelación del genio*, in Milicua, Porbus, *cit.*, pp. 31-59, p. 37; sul viaggio parmense si veda ora G. Finaledi, «Se è quello che dipinse un S. Martino in Parma...». *Más sobre la actividad del joven Ribera en Parma*, in J. Milicua, J. Portus, *cit.*, pp. 17-29, p. 20. L'edizione del catalogo della sede napoletana della mostra sul giovane Ribera è curata da N. Spinosa con varianti nei saggi e nelle schede (*Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli 1608-1624*, Napoli 2011).

⁴⁹ L'intero corpus dell'anonima personalità del Maestro del Giudizio, inventata da Longhi già nel 1943 e incentrata sull'omonimo quadro della Galleria Borghese, è ricondotto per la prima volta da Gianni Papi nel 2002 al giovane Ribera durante il suo periodo romano e approfondita dallo stesso in numerosi altri contributi successivi, per cui si rimanda alla già citata monografia (Papi, *cit.* 2007). Non potendo riassumere qui l'ampia bibliografia che ha discusso le tesi di Papi si dovranno però ricordare almeno le diverse edizioni della monografia di N. Spinosa (2003, 2006 e 2008), gli studi di S. Danesi Squarzina, a partire dal catalogo della mostra *Caravaggio e i Giustiniani*, di A. Zuccari, *Angelo Caroselli e il Giudizio di Salomone*, in M. Calvesi, A. Zuccari, *cit.*, pp. 345-363, fino alle recenti biografie dedicate al Ribera della stessa Danesi Squarzina e al "Maestro del Giudizio" di Marco

Gallo, contenute in A. Zuccari, 2010 a, *cit.*, II, pp. 483-487 e 579-593; si veda ora J. Milicua, J. Portus, *cit.*, a cui si rimanda per un ampio riferimento bibliografico.

⁵⁰ Tale ruolo prioritario è ampiamente riconosciuto da Papi, *cf.* 2007 e 2011.

⁵¹ Si rimanda alla dettagliata scheda di N. Spinosa, R. Muzii, *La Negazione di Pietro*, in *Caravaggio e l'Europa*, *cit.*, pp. 256-257. Vedi di recente N. Spinosa, *Sul giovane Ribera in mostra al Prado e a Capodimonte: rievole, riflessioni e altro ancora*, in Idem (a cura di), *Il giovane Ribera tra Parma, Roma, Napoli*, cat. della mostra, pp. 207-236, in part. 208.

⁵² A. Brejon de Lavergnée, J. P. Cuzin, "Maestro del Giudizio di Salomone": *La Negazione di Pietro*, in Idem (a cura di), *I Caravaggeschi francesi*, cat. della mostra, Roma 1973, pp. 56-58.

⁵³ A riguardo si veda il saggio su Bologna di R. Morselli in R. E. Spear, Ph. Sohm (a cura di), *Painting for profit*, New Haven-London 2010, pp. 145-171 e Eadem, *cit.*, 2007, pp. 71-134.

⁵⁴ Morselli, *cit.*, 2007. Su questa tematica e più in generale sulla morale e la religione nella vita e nelle opere di Guido Reni si veda: R. E. Spear, *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, Yale University 1997; Wimböck, *cit.*

⁵⁵ C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, vol. II, p. 52.

⁵⁶ ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 83, c. 290. Il garante di Pompeo Marsili è Lattanzio Agucchi, personaggio legato all'Accademia di San Luca. *Cfr.* I. Salvagni, *Presenze caravaggesche all'Accademia di San Luca: conflitti e potere tra la "fondazione" zuccheriana e gli statuti Barberini (1593-1627)*, in L. Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno internazionale di studi, Milano 3-4 febbraio 2006, Milano 2009, pp. 109-134, in particolare p. 116.

⁵⁷ ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 85, cc. 89-93v.

⁵⁸ Pepper *cit.*, 1971a, appendice n. 92.

⁵⁹ ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 85, c. 188.

⁶⁰ F. Bologna, *Un documento napoletano per Guido Reni*, Paragone, 129, 1960, pp. 54-56. Nel documento pubblicato da Bologna, Reni nomina suo procuratore l'incisore Luca Ciamberlano per l'alienazione di un Luogo di Monte nell'Urbe.

⁶¹ Per i principali riferimenti bibliografici su Luca Ciamberlano si veda: E. Leuschner, *Ciamberlano, Luca*, voce in *Saur Allgemeines Künstlerlexicon*, München, Leipzig 1998, vol. 19, pp. 129-130.

⁶² ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 84, cc. 33-34 e 45-46.

⁶³ ASR, *Luoghi di Monte*, vol. 1, f. 6v.

⁶⁴ La cessione avviene il 21 marzo 1602. Si veda, ASR, *Luoghi di Monte*, vol. 2, f. 38.

⁶⁵ Il 9 agosto 1607 Annibale acquista una serie di *Luoghi di Monte* da Luca Mauccio (ASR, *Luoghi di Monte*, vol. 2, 73v).

⁶⁶ Il 29 gennaio 1611 (ASR, *Luoghi di Monte*, vol. 2, f. 226r) viene ceduto a Giovanni Battista Locatelli.

⁶⁷ Tale atto si identifica con il documento napoletano pubblicato da Ferdinando Bologna nel 1960. *Cfr.* Bologna, *cit.*

⁶⁸ ASR, *Luoghi di Monte*, vol. 2, f. 238v.

⁶⁹ C. Gnudi, G. C. Cavalli (a cura di), *Guido Reni*, cat. della mostra, Firenze 1955, p. 40, si ipotizza che il pittore, durante la sua vita, si fosse servito in qualche misura di procuratori per la gestione dei suoi affari economici.

⁷⁰ A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri*, Bologna 1885, pp. 139-140. Lo studioso pubblica un atto notarile del 19 dicembre 1602 in cui Guido Reni nomina come suo procuratore Agostino Puccium per la gestione di alcuni affari a Bologna. Non si tratta quindi di un procuratore romano di Guido bensì di uno bolognese.

⁷¹ Ciamberlano era figlio di Paolo e marito di Lucrezia Passarino, possedeva alcuni beni tra cui una vigna che affitta il 15 luglio 1620 a Giovanni Antonio Paracigno. Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), *Apoche private*, vol. 15, c. 98.

⁷² O. Melasecchi, S. Pepper, *Guido Reni, Luca Ciamberlano and the Oratorians: their relationship clarified*, The Burlington Magazine, 1998, CXL, 1146, pp. 596-603. Si veda anche E. Zicarelli, *Nuove testimonianze sui rapporti fra Guido Reni e i Padri dell'Oratorio*, Accademia Clementina. Atti e Memorie, 22, 1988, pp. 105-117.

⁷³ L. de Fanti, *Alessandro Albini*, in E. Negro, M. Pironcini (a cura di), *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena 1994, pp. 39-42.

⁷⁴ Vedi Appendice: Documento 6.

⁷⁵ J. T. Spike, *L'inventario dello studio di Guido Reni (11 ottobre 1642)*, Atti e Memorie dell'Accademia Clementina, 22, 1988, pp. 43-48.

⁷⁶ Pepper *cit.*, 1971a, p. 317, n. 88.

⁷⁷ *Ibidem*, n. 94.

⁷⁸ *Ibidem*, n. 97.

⁷⁹ Appendice: Documento 6.

⁸⁰ ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 87, c. 8.

⁸¹ Nell'istrumento di successione di Guido Reni non si riporta la vertiginosa cifra che il pittore doveva a Saulo Guidotti usando la stessa modalità dello spazio lasciato vuoto: «Un debito con il Sign. r Saulo Guidotti di ducati n.ro». Si veda: Morselli, *cit.*, 2007, p. 91.

⁸² Per uno studio specifico sulle valutazioni di Caravaggio e sulle copie si rimanda a B. Savina in corso di pubblicazione in questa stessa sede. Si veda P. Cavazzini, *Painting as business*, University Park 2008, pp. 132-133. Per un quadro generale R. Spear, *Rome: setting the stage*, in R. Spear, P. Sohm (a cura di), *cit.*, pp. 33-113.

⁸³ In particolare M. Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, Prospettiva, 86, 1997, pp. 71-

92, pp. 80-81. L'inventario dei beni di Giulio Mancini, rintracciato da M. Nicolaci è stato presentato alla giornata di studi promossa dalla Fondazione Balzan e dall'Accademia dei Lincei (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 18 novembre 2010) e sarà oggetto di un suo prossimo studio.

⁸⁴ L'informazione è fornita dallo stesso Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, commento di L. Salerno, 2 voll., I, p. 140; Maccherini *cit.*, p. 80.

⁸⁵ Malvasia, *cit.*, II, p. 17.

⁸⁶ ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 113, c. 783.

⁸⁷ Vedi Appendice, docc. 2 e 3.

⁸⁸ Per un'analisi generale della cronologia reniana si veda H. Hibbard, *Notes on Reni's Chronology*, *The Burlington Magazine*, 1965, 107, pp. 502-510.; Pepper, *cit.*, 1988 a; Pepper, *cit.*, 1988 b. Per il periodo romano si veda inoltre Terzaghi, *cit.*, 2007.

⁸⁹ L. Ciammitti, «Questo si consuma ora in Bologna»: una lettera di Guido Reni, aprile 1628, *Prospettiva*, 98-99, 2000, pp. 194-203.

⁹⁰ Bertolotti, *cit.*, p. 143. Il pagamento finale per la Cappella dell'Annunziata viene erogato solamente il 16 febbraio 1612.

⁹¹ Il Malvasia (*cit.*, II, p. 16) riporta la famosa risposta di Reni: «so che il Prelato saprei forse farlo meglio di lei, almeno in questa parte di dar le sue mercedi agli operaii».

⁹² Pepper *cit.*, 1988 b, p. 231, cat. n. 35.

⁹³ Per i pagamenti Camerali si veda: A. M. Corbo, *I pittori della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore*, Palatino, XI, 1967, pp. 301-313.

⁹⁴ Pepper 1971 a, *cit.*

⁹⁵ Il *Libro dei conti* di Guido Reni registra i pagamenti avuti dalla Tesoreria Camerale solo parzialmente; dei 1507,60 scudi avuti fino al 6 maggio 1612, risultano dal *Libro* di Reni solo 1290 e, sempre a titolo d'esempio, i 160 scudi ricevuti come pagamento finale per la Cappella dell'Annunziata non sono registrati affatto.

⁹⁶ Bologna, *cit.*

⁹⁷ Pepper, *cit.*, 1988 a, p. 198.

⁹⁸ Pepper, *cit.*, 1988 b, p. 26. Lo studioso teorizzava che Guido Reni «abbia fatto ritorno a Roma il primo maggio del 1612 per ricevere il suo pagamento, e abbia quindi immediatamente lasciato la città». In Pepper, *cit.*, 1988 a, p.

198, si riporta un pagamento elargito a Reni il 18 giugno del 1612. Tale documento è messo in relazione alla serie delle incisioni realizzate da Luca Ciamberlano su disegno di Guido Reni, ma non è stato ripubblicato nello studio specifico sull'argomento: Melasecchi, Pepper, *cit.* Probabilmente il pagamento in questione non poteva allora fornire un parametro cronologico certo sulla presenza di Reni nell'Urbe vista la confusione tra i pagamenti riscossi da Reni o fatti ritirare dai suoi procuratori.

⁹⁹ ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 85, c. 188r.

¹⁰⁰ Malvasia, *cit.*, II, p. 16: «siam noi cavalli barbari, maggior dei quali, e più bravo si stimi chi prima giunge al pallio?».

¹⁰¹ *Ibidem*, II, pp. 19-20.

¹⁰² ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 83, cc. 526-527.

¹⁰³ Bologna, *cit.*

¹⁰⁴ Pepper, *cit.*, 1988 a, appendice. n.39. Come si vedrà in seguito, l'effettiva riscossione del pagamento del primo maggio da parte di Reni in persona non è certa. In questo caso è però fortemente probabile che il pittore abbia ritirato il denaro personalmente, vista la sua presenza a Roma nei primi giorni di maggio del 1612 dimostrata dai nuovi documenti qui pubblicati.

¹⁰⁵ Bologna, *cit.*

¹⁰⁶ ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 84, cc. 33-46.

¹⁰⁷ Corbo, *cit.*, p. 313, nn. 113-114.

¹⁰⁸ Pepper, *cit.*, 1988 b, p. 26.

¹⁰⁹ ASR, *Trenta notai capitolini*, Uff. 28, vol. 85, ff. 89-93.

¹¹⁰ *Ibidem*, f. 188.

¹¹¹ Nel corso del 1612 viene predisposta la volta per la realizzazione del dipinto di Reni. Nel dicembre dello stesso anno alcuni documenti testimoniano che il soffitto era pronto per accogliere l'Aurora. Si vedano Hibbard 1965, *cit.*, p. 507; Pepper, *cit.*, 1988 b, p. 26. Per tutta la seconda metà del 1612 i Borghese ritenevano quindi imminente l'esecuzione dell'affresco.

¹¹² Pepper, *cit.*, 1988 a, p. 198.

¹¹³ Per l'incerta cronologia dell'affresco di san Carlo si veda: Pepper *cit.*, 1988 b, p. 233, n. 38; K. Takahashi, *Mezzenta e Guido Reni. Il San Carlo per la chiesa dei Catinari a Roma*, Arte Lombarda, 2002, 134, pp. 174-179.

COMPENDIO

Il ritrovamento di una quietanza datata al 3 maggio 1613 ha permesso di conoscere la vendita a Guido Reni della *Negazione di Pietro*, opera poco documentata di Caravaggio (New York, Metropolitan Museum of Art). Proprietario della tela e creditore del maestro bolognese era Luca Ciamberlano, celebre incisore urbinato suo collaboratore. A partire da questo dato fondamentale si esplora il rapporto tra Caravaggio e Reni e si analizza la diffusione dell'iconografia caravaggesca tra i pittori attivi a Roma nel secondo decennio. Al primo documento, si è potuta aggiungere una ricca serie di altri inediti, relativi ai movimenti finanziari del Reni tra il 1612 e il 1620 e alla sua fitta rete di contatti a Roma e a Bologna: nuove e preziose informazioni che arricchiscono e precisano il soggiorno romano del "divino Guido".

Il Caravaggio di Guido Reni: la *Negazione di Pietro* tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie

di Michele Nicolaci, Riccardo Gandolfi

APPENDICE DOCUMENTARIA

Documento 1

ASR, Luoghi di Monte, vol. 1, c. 6. vol. 2, cc. 38, 73v, 226, 238v

21 marzo 1602 – 1 maggio 1612

Nel 1602 Giulio Mancini acquista un gruppo di *Luoghi di Monte dell'Abbondanza* (vol. 1, c. 6). Il 21 marzo 1602 il medico rivende le rendite ad Annibale Carracci (vol. 2, c. 38). I Luoghi vanno così ad aggiungersi a quelli già acquistati dal pittore da Luca Mauccio (vol. 2, c. 73v). Il 13 agosto 1609 l'investimento passa per via ereditaria al fratello Giovanni Antonio. L'insieme dei Luoghi di Monte appartenenti al fratello di Annibale Carracci vengono venduti in due blocchi: il primo gruppo viene alienato da Guido Reni come procuratore di Giovanni Antonio il 29 gennaio 1611 (vol. 2, c. 226), mentre il secondo viene venduto il 7 aprile 1611 dal nuovo procuratore Luca Ciamberlano a Guido Reni (vol. 2, c. 238v). Al margine di quest'ultimo documento è stipulato il passaggio di proprietà, datato primo maggio 1612, dei Luoghi di Monte da Guido Reni (tramite il procuratore Ciamberlano) ad Ambrogio Mariani.

Documento 2

ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 28, vol. 83, c. 290 r

1 febbraio 1612

Guido Reni presta “gratis et amore” centocinquanta scudi a Pompeo Marsili bolognese che si impegna a restituirli entro tre mesi. Garante per Marsili è Lattanzio Agucchi bolognese che si impegna a saldare il debito in caso di mancato pagamento.

Documento 3

ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 28, vol. 83, c. 526

8 marzo 1612

Guido Reni nomina Luca Ciamberlano di Urbino procuratore a riscuotere il pagamento relativo alle pitture della cappella Nuova in Santa Maria Maggiore e ad altri debiti o luoghi di monte.

Documento 4

ASR, Trenta Notai capitolini, Ufficio 28, vol. 84, cc. 33-34, 45-46r

9 maggio 1612

Suffia Stancari, moglie di Lattanzio Agucchi, è creditrice di una società d'ufficio del valore di cento scudi stipulata con Vincenzo e Giustiniano Stancari. Tale società è ceduta a Guido Reni come parziale pagamento del debito di 150 scudi di cui Lattanzio è debitore in quanto fideiussore di Pompeo Marsili.

* Il presente regesto riassume il contenuto di tutti i documenti inediti citati nel testo. Si è scelto di trascrivere estesamente solo i documenti più importanti.

Un sentito ringraziamento per l'aiuto nella trascrizione va ad Orietta Verdi e Antonella Cesarini.

In un secondo documento, rogato il 15 gennaio del 1613 e riportato in margine alle carte 33r/v e 34r, Luca Ciamberlano procuratore di Reni invalida la cessione di tale società d'ufficio. La riscossione di tale debito seguirà infatti un corso diverso come specificano i documenti che seguono.

Documento 5

ASR, Trenta Notai capitolini, Ufficio 28, vol. 85, cc. 89-93.

12 settembre 1612

In un atto rogato nel carcere di Tor di Nona viene ridiscusso il debito di 150 scudi di Pompeo Marsili verso Guido Reni di cui Lattanzio Agucchi, finito in carcere, si era fatto carico secondo il documento del 1 febbraio 1612. Luca Ciamberlano, in qualità di procuratore di Reni, si accorda con Giustiniano Stancari (alias Domenico Canobbi), già debitore di Lattanzio secondo una apoca privata allegata al documento (c. 91r), per la riscossione della cifra. Cinquanta scudi vengono versati in contanti e i restanti cento suddivisi in rate di 4 di scudi al mese.

Documento 6

ASR, Trenta Notai capitolini, Ufficio 28, vol. 87, c. 8 r/v

3 maggio 1613

Luca Ciamberlano è debitore di Guido Reni di trecentocinquanta scudi. Nell'impossibilità di saldare tale debito in contanti Luca propone di cedere il quadro raffigurante la *Negazione di san Pietro* di Michelangelo Merisi da Caravaggio alla valutazione di duecentoquaranta scudi e di saldare successivamente il debito rimanente. In veste di procuratore di Guido Reni è il pittore bolognese Alessandro Albini.

Nel margine interno in alto: Pro domino Guido Renio

Die tertia maii 1613

Magnificus dominus Lucas quondam Pauli Ciamberlani filius, urbinatensis, mihi notario cognitus ex una et magnificus dominus Alexander filius domini Iohannis Antonii Albini bonononiensis pictor, etiam mihi notario cognitus, uti procurator magnifici domini Guidi Reni etiam bononiensis pictoris ut de eius mandato procure dixit constare instrumento rogato per me etc. ad quod et pro quo quatinus opus sit de rato etc. [prenominatus] etc. ita quod etc. ex altera partibus sponte et omni meliori modo etc. dixerunt et declaraverunt, ut mihi notaro asseruerunt, quo supra nomine respective fecisse inter sese computum, et solidum finalem de omnibus et singulis usque in presentem diem per dictum dominum Lucam per tractatos cum dicto domino Guido Reno tam de datis quam de receptis, in eo quod reperiisse ipsum dominum Lucam remanere debitorem dicti domine Guidi absentis etc. dicto domino Alexandro eius procuratore presente etc. in summa, et quantitate scutorum tricentorum quinquaginta monete iulii decem¹ pro scuto, ad cuius quidem summa bonum computum et diminutionem presens dominus Alexander, quo supra nomine, etc. confessit habuisse, et recepisse a dicto domino Luca presente etc. unum quadrum, seu picturam manu quondam domini Michaelis Angeli de Caravaggio confectum, in quo dixerunt esse depictam effigiem Sancti Petri negantis cum ancilla, quem quadrum predictum dominus Alexander confessit habuisse et recepisse a predicto domino Luca presente etc. pro pretio scutorum ducentorum quadraginta monete et propterea de illiis quietavit etc. exceptioni etc. [c. 8v] renunciavit speique etc. et generaliter etc. cum pacto, reliqua vero scuta centum, et decem pro integro pretio² et finali pagamento predicta summa scutorum tricentorum quinquaginta in quibus dictus dominus Lucas remanet debitor [prenominati] etc. eidem domino Guido/i absentis dicto domino Alexandro una mecum notario pro eo acceptanti, et stipulanti infra annum proximum ab hodie, et ut sequitur hic Rome libere etc. alias etc. et in super presenti domini Lucas et Alexander nominibus quibus supra respective annullarunt [omnes] et quascumque scripturas tam publica quam privata inter ipsum dominum Guidum et dominum Alexandrum procuratorem ac presentem dominum Lucam usque in presentem diem facta et penes ipsos et quemlibet ipsorum existente firmo tam et suo robore et firmitate semper remanente presente instramento et pro cassis etc. nulliusque roboris, et momenti haberi voluerunt, et voluntque aliaque de quibus etc. quod etc. pro quibus dictus dominus Alexander predictum dominum Guidum suum personalem ac se ipsam respective ad ratificationem eorumque et cuiuslibet ac eorum bona etc.

in forma Camere Apostolice cum clausolis citationi, obligarunt appellationi renuntiant, et in mandatum executivum unica citatione procedente consenserunt et tactis etc. iurarunt super quibus.

Actum Roma in regione Parionis et in officio mei, presentibus dominis Damiano Gaudentio quondam Antonii filio novariensi calceolario et Francesco Mambriano quondam Gasparis parmensis barbitonsore.

Ego Bernardus Saracenus stipulavi

¹ *Decem* scritto in numeri romani.

² *Pretio*: depennato.

Documento 7

ASR, 30 Notai capitolini, Ufficio 28, vol. 85, c. 188r

2 ottobre 1615

Domenico e Gaspare Maria Simonini risultano debitori nei confronti di Guido Reni di 74 scudi.

Documento 8

ASR, 30 Notai capitolini, Ufficio 28, vol. 113, c. 784 r/v

20 settembre 1620

Giovanni Eilars riceve “gratis et amore” da Guido Reni, per mano del suo procuratore Guido Signorini, la somma di 40 scudi, residuo della somma citata nell’istromento del 3 maggio 1613 [doc. XXX]; i 40 scudi saranno restituiti in due rate: 10 scudi il 1° ottobre e il resto il 13 dicembre (Santa Lucia). Garante della restituzione del prestito è Luca Ciamberlano.

Documento 9

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 28, vol. 113, notaio S. Corallus, c. 783 r/v

20 settembre 1620

Guido Signorini, procuratore di Guido Reni, riscuote da Luca Ciamberlano quaranta scudi come pagamento finale dei centodieci scudi mancanti secondo il documento del 3 marzo 1613.

Nel margine interno a sinistra: Quietatio

Die vigesima septembris 1620

Dominus Guidus Signorinus bononiensis, pictor in Urbe, procurator magnifici domini Guidi Renii de bononiensis ¹ et pictoris, prout de suo procure mandato constat per instrumentum rogatum per dominum Vincentium de Gargariis notarium publicum bononiensem die 29 novembris 1614 et in actis mei etc. in publicam formam exhibitum et alligatum in instrumento substitutionis per me *etc.* rogatum 2 maii 1615 seu etc. prout in secundo protocollo instrumentorum dicti anni folio 225 dicto nomine sponte etc. ac omni etc. coram testibus infra-scriptis meque etc. manualiter et incontanti habuit et recepit a domino Luca Ciamberlano filio quondam Pauli urbinatensis mihi etc. cognito presente scuta quadraginta monete iuliorum decem pro scuto que esse asseruerunt pro residuo et finali solutione scutorum centum et decem monete per ipsum dominum Lucam debitorem dicto domino Guido Renio prout in instrumto per me *etc.* rogato die 3 maii 1613 sese etc. ad quod *etc.* dicta scuta quadraginta monete dicto nomine ad se traxit et tracta etc. vocavit etc. [c. 783v] ac dictum dominum Lucam presentem quietavit etc. per pactum etc. quam quietantiam dictus dominus Guidus Signorinus dicto nomine promisit esse bonam et validam beneque, valide et legitime factam habereque ratam et contra non facere quovis sub pretextum alias et sic tactis etc. dicto nomine iuravit super quibus.

Actum Rome in officio mei regionis/e Parionis, presentibus domino Antonio Sapillo filio domini Luce romano et domino Gaspare filio quondam Fabiani Pacifici romano testibus

Angelus Marcellus

¹ Nel testo, *de bononiensis (de Bononia o bononiensis)*.

Documento 10

ASR, Trenta notai capitolini, Ufficio 28, vol. 113, notaio S. Corallus, c. 784r/v

20 settembre 1620

Nel margine interno in alto: Obligatio ad favorem domini Guidi Rheni

Die 20 septembris 1620

Dominus Iohannes Eilars frisonus calator araminis Urbis incola prope venerabilem ecclesiam Sanctissimi Nominis Iesu sponte etc. omni meliori modo etc. nunc in mei manualiter et incontanti habuit et recepit a magnifico domino Guido Rhenio quondam Danielis bononiensis [nunc] absente per manus [dicti] domini Guidi Signorini etiam bononiensis pictoris presentis solventis et solvere declarantis de propriis pecuniis ipsius domini Guidi Rheni [reddat] exactis a domino Luca Ciamberlano eius nomine pro residuo maioris summe de qua in instramento in actis meis etc. rogato sub die 3 maii 1613 seu etc. mutuo gratis et amore scuta quadraginta monete iuliorum decem¹ pro scuto que in tot iuliis et testonibus argenteis ad se traxit et tracta vocavit ac executioni etc. speique etc. et ad cauthelam renuntiando quietavit etc. per pactum etc., que scuta quadraginta monete reddere et cum effectu restituere in prompta et numerata pecunia argentea eidem domino Guido Rhenio sive eius legitimo procuratori in duabus paghis videlicet scuta [c. 784v] decem prima octobris proximi et residuum in die festivitatis S. Lucie proxime venture hic Rome libere alias et ut dicto domino Guido sit magis cautum ibidem presens etc. dominus Lucas Ciamberlanus filius quondam Pauli Urbinatensis qui auditis etc. sciens etc. sed etc. renuntians sponte etc. ac amore promissioni et obligationi per dictum dominum Iohannem superius factis pro restitutione dictorum scutorum quadraginta monete in terminis et paghis suprascriptis uti personalis personaliter in solidum ad favorem dicti domini Guidi absentis me etc. pro eo acceptans et stipulans accessit et fideiussit et uti personalis personaliter teneri et conveniri voluit et ad omnia damna etc. quem sic promittentem presentem etc. quod etc. dictus dominus Iohannes indemnem etc. relevare etc. promisit etc. ita quod etc. que omnia etc. promiserunt habere rata etc. et contra non facere alias de quibus etc. pro quibus etc. sese etc. [et numquam] heredes etc. et bona in ampliori forma Camere Apostolice cum solitis clausolis etc. citra tunc in solidum et ad invicem respective² obligationis renuntiant appellationi etc. et relaxationi mandati executionis consentiunt unica etc. sic tactis iurarunt super quibus etc.

Actum Rome in officio mei etc. regione Parionis presentibus Mariano quondam Domitii Rini de Reate et Mattheo Martini quondam Ettoreis neapolitani testibus etc.

Ita stipulatus fui Ego Gabriel Pistonius.

¹ *Decem* scritto in numeri romani.

² *In solidum – respective*: aggiunto con segno di richiamo alla fine del testo.