

GALIA DANIELA NATIVIDAD CABRERA MOREIRA

“TRADUÇÃO ANOTADA E COMENTADA DA “*VIDA DE ANNIBALE CARRACCI*”, ESCRITA POR GIOVAN PIETRO BELLORI (ROMA, 1672).”

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob
orientação do Prof. Dr. Luiz César
Marques Filho.

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
21/06/1996.

Banca:

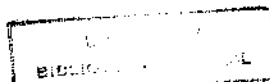
Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof. Dr. Alcir Pécora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel (suplente)

Junho de 1996.



UNICAMP	BC
T/UNICAMP	
C112t	
V. F.	
PLANO B. 28095	
PROC. 667/96	
C ☐ D ☒	
PAGO 22\$11,00	
DATA 24/07/96	
N.º CPD	

CM-00090374-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

C112t

Cabrera Moreira, Galia Daniela Natividad
"Tradução anotada e comentada da "vida de Annibale Carracci", escrita por Giovan Pietro Bellori (Roma.1672)"/
Galia Daniela Natividad Cabrera Moreira. -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Luiz César Marques Filho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bellori, Giovanni Pietro, 1615 ? - 1696. 2. Carracci, Annibale, 1560-1609. 3. Arte - Historiografia. 4. Arte italiana. I. Marques Filho, Luiz C. II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

ÍNDICE:

Prólogo.....	pp. i-ii
<i>“Vita di Annibale Carracci, pittore bolognese”, por G. P. Bellori: texto original.....</i>	pp. iii
<i>“Vida de Annibale Carracci”: tradução</i>	pp. 1-79
Notas	pp. 80-114
<i>Apêndice I: “Descrição da Galeria Farnese de Agostino e Annibale Carracci realizada por Giovan Pietro Bellori”</i>	pp. I-XI
<i>Apêndice II: “A Historiografia Artística Italiana e a Tradição Clássica no século XVII”</i>	pp. XII-XVII
Bibliografia	pp. XVIII

PRÓLOGO:

A idéia de realizar uma tradução do texto *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni* (Roma, 1672) de Giovan Pietro Bellori remonta à época da graduação, quando sob o incentivo do Prof. Luiz César Marques, davamo-nos conta da necessidade de recorrer às fontes para o estudo das obras dos grandes mestres italianos. Assim, a tradução da “Vida de Annibale Carracci” se inseria em um projeto mais amplo e ambicioso de finalmente proporcionar ao historiador da arte um material crítico em português, à semelhança de outros trabalhos realizados no nosso departamento, como a tradução das *Vidas* de Vasari.

Nesse sentido a tradução da biografia de Annibale Carracci aqui apresentada não é senão o primeiro resultado, segundo a autora, dessa experiência de aproximação às fontes, à singularidade do seu discurso, e sobretudo ao amplo material crítico necessário para a realização de um comentário que possa guiar o leitor contemporâneo através da obra do artista em questão.

No momento de realização da tradução e do comentário, permaneceu a dúvida a respeito do verdadeiro objeto desta pesquisa: a trajetória artística do pintor bolonhês Annibale Carracci ou a personalidade do crítico Giovan Pietro Bellori? Não há dúvidas de que o nosso juízo sobre Annibale, e sobre a reforma carraccesca em geral, é definitivamente mediado pela opinião belloriana, e que portanto não há como separar o “mito carraccesco” descrito por Bellori, da mais bem trágica existência do artista bolonhês. Interessava portanto, nos limites desta pesquisa, comparar o material crítico contemporâneo com os juízos e as informações bellorianas. Infelizmente, durante este processo inicial de tradução, perdeu-se muito da famosa elegância do discurso belloriano e do prazer da sua prosa artística, indiscutivelmente encontrados somente na leitura do texto original. Portanto, a tradução é pensada estritamente em relação ao texto italiano, como um guia de leitura, e do ponto de vista da historiografia artística.

Com relação às notas, elas fornecem as informações necessárias para que se possa facilmente remontar aos trabalhos específicos e às principais monografias a respeito de cada uma das obras de Annibale citadas por Bellori. Nos dois apêndices que sucedem a tradução (*cfr. Apêndice I e II*), procurou-se contextualizar a atividade de G. P. Bellori como crítico

artístico e discutir a centralidade da “Descrição da Galeria Franese” na biografia de Annibale Carracci.

Agradecimentos

À Francisca Cabrera, responsável pela revisão do texto; ao Prof. Luciano Migliaccio, que anteriormente lera e comentara o “*Apêndice II*” ; à Profa. Raffaella Morselli; ao Prof. Trajano Vieira, que gentilmente traduziu os nomes próprios da mitologia clássica.

Aos colegas e ex-colegas do “Programa de História da Arte e da Cultura” do IFCH (em especial, Ana Magalhães, Juliana Barone, José Roberto Nocite, Maria Berbara e Elisabetta Falanga), a quem devo as animadas discussões destes anos de colaboração.

Aos funcionários do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em especial à Ivani di Grazia da Biblioteca do Museu.

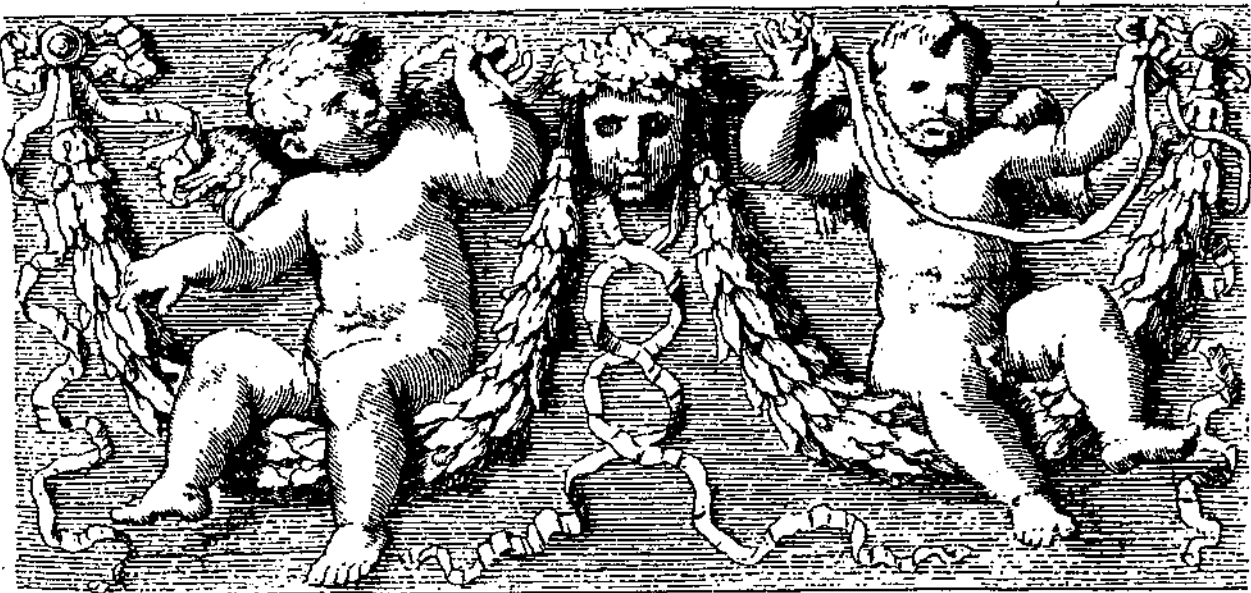
À FAPESP, que financiou a pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca e da Secretaria de Pós-Graduação do IFCH.

Agradeço ainda o *Kunsthistorisches Institut* de Florença; a *Biblioteca dei Musei Civici* de Torino e a *Biblioteca Nazionale* da mesma cidade.

Dentre as motivações deste trabalho, não posso deixar de recordar com gratidão os anos de colaboração com o Prof. Luiz César Marques, marcados pelo seu exemplo e por seu generoso incentivo.

VITA
DI
ANNIBALE CARRACCI
pittore bolognese







ANNIBALE CARRACCI

19

Allora la pittura venne in grandissima ammirazione de' gli uomini e parve discesa dal cielo quando il divino Raffaello, con gli ultimi lineamenti dell'arte, accrebbe al sommo la sua bellezza, riponendola nell'antica maestà di tutte quelle grazie e di que' pregi arricchita, che già un tempo la resero gloriosissima appresso de' Greci e de' Romani. Ma perché le cose giù in terra non serbano mai uno stato medesimo, e quelle che sono giunte al sommo è forza di nuovo tornino a cadere con perpetua vicissitudine, l'arte, che da Cimabue e da Giotto, nel corso ben lungo di anni ducento cinquanta | erasi a poco a poco avanzata, tosto fu veduta declinare, e di regina divenne umile e vulgare. Siché, mancato quel felice secolo, dileguossi in breve ogni sua forma; e gli artefici, abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica e non all'imitazione¹. Questo vizio distruttore della pittura cominciò da prima a germogliare in maestri di onorato grido, e si radicò nelle scuole che seguirono poi; onde non è credibile a raccontare quanto degenerassero non solo da Raffaello, ma da gli altri che alla maniera diedero cominciamento².

20

¹ È lo stesso concetto espresso a p. 21.

² Intende per «maniera» lo stile pittorico determinatosi intorno al 1515 a Firenze con

Firenze, che si vanta di essere madre della pittura, e 'l paese tutto di Toscana, per li suoi professori gloriosissimo, taceva già senza laude di pennello¹; e gli altri della scuola romana non alzando più gli occhi a tanti essemi antichi e nuovi, avevano posto in dimenticanza ogni lodevole profitto²; e se bene in Venezia più ch'altrove durò la pittura, non però quivi o per la Lombardia udivasi più quel chiaro grido de' colori, che tacque nel Tintoretto ultimo finora de' veneziani pittori³. Dirò di più quello che parrà incredibile a raccontarsi: né dentro, né fuori d'Italia si ritrovava pittore alcuno, non essendo gran tempo che Pietro Paolo Rubens il primo riportò fuori d'Italia i colori⁴; e Federico Barocci, che avrebbe potuto ristore e dar soccorso all'arte, languiva in Urbino, non le prestò aiuto alcuno⁵. In questa lunga agitazione l'arte veniva combattuta da due contrari estremi, l'uno tutto soggetto al naturale, l'altro alla fantasia: gli autori in Roma furono Michel Angelo da Caravaggio⁶ e Gioseppe di Arpino⁷; il primo copiava puramente li corpi come appariscono a gli occhi, senza elezione, il secondo non riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell'istinto; e l'uno e l'altro nel favore di chiarissima fama, era venuto al mondo in ammirazione ed in essemio. Così quando la pittura volgevasi al suo fine, si rivolsero gli astri più benigni verso l'Italia, e piacque a Dio che nella città di Bologna, di scienze maestra e di studi, sorgesse un elevatissimo ingegno, e che con esso risorgesse l'arte⁸ caduta e quasi estinta⁹. Fu questi Annibale Carracci, di cui ora in-

Rosso e Pontormo, a Siena col Beccafumi, poco dopo a Parma col Parmigianino, e negli anni immediatamente successivi diffusosi con molte varianti per tutta Italia. Sulla vitalità artistica della «maniera», specie nel suo primo periodo, non sussiste oggi dubbio alcuno. La letteratura sull'argomento è foltissima, le chiavi interpretative diverse; si vedano, per gli anni recenti, G. Briganti, *La Maniera italiana*, Roma 1961; A. Hauser, *Der Manierismus*, München 1964 (trad. it. Torino 1965); J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967; G. Weise, *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze 1971.

¹ Il drastico giudizio colpisce pittori come Santi di Tito e il Cigoli, che in realtà si distinguono dai manieristi contemporanei per una certa tendenza riformatrice in senso naturalistico.

² Il bersaglio è costituito da Federico Zuccari, da Giovanni De Vecchi, da Marco Pino, da Cesare Nebbia, da Jacopo Zucchi e da tutta la schiera di frescantì della Roma sistina.

³ Palma il Giovane o il Cerano non sono evidentemente tenuti in alcun conto.

⁴ Cfr. la *Vita* alle pp. 237-68. Rubens fu in Italia dal 1600 al 1608.

⁵ Cfr. la *Vita* alle pp. 177-207.

⁶ Cfr. la *Vita* alle pp. 209-36.

⁷ La contrapposizione Caravaggio-D'Arpino, su di un piano evidentemente in sottordine rispetto a quello, altissimo, su cui il B. si appresta a collocare Annibale Carracci, non va intesa come valutazione negativa allo stesso livello dei due pittori; tant'è vero che, se pure obtorto collo, dati i suoi principi di irriducibile avversatore del naturalismo caravaggesco, lo scrittore pubblicherà una «vita» del Merisi, ma non di Giuseppe Cesari d'Arpino, benché quest'ultimo, morto nel 1640, con ogni probabilità egli l'avesse conosciuto personalmente. Cfr. p. 213.

⁸ Il B. intende, evidentemente, l'arte fondata sui valori del Bello ideale, cari ai pittori del primo Cinquecento e che, grazie ai Carracci, torneranno in auge.

tendo scrivere¹, cominciando dall'indole ornatissima ond'egli inalzò il suo felice genio, [ha] accoppiando due cose raramente concesse a gli uomini, natura ed arte in somma eccellenza. Riferendo però l'origine, egli è certo che Antonio Carracci padre di Annibale dal territorio nativo di Cremona² venne ad abitare in Bologna, dove con l'opera di sarto, manteneva se stesso e la famiglia in buona estimazione della povertà sua. De' figliuoli che aveva, Agostino il maggiore s'applicò alla pittura ed all'intaglio³, Annibale il minore⁴ fu posto all'arte dell'orefice, ad uso della quale, imparando egli a disegnare da Ludovico Carracci suo cugino⁵, venne a palesare tanto favore e sopranità di celeste influsso, che Ludovico riconoscendo in lui una fatale forza alla pittura, quasi avesse un maggior precettore che gl'insegnasse occultamente, cioè la sapientissima natura, cominciò ad amarlo e se lo tirò in casa, dando luogo a quella stupenda inclinazione. Apparve subito lo studio e l'apprensione sua efficace, portandosi egli alle forme delle cose naturali e vivamente traducendole in disegno, con quel dono lodato poi sempre in lui di esprimere sin con poche linee lo spirito e la mente nelle figure. Questa attenzione giovò a lui ancora giovinetto, poichè Antonio suo padre trasferitosi a Cremona per vendere un poderetto che gli era rimasto nella terra nativa, tornandosene poi a Bologna, fu spogliato fra via da' villani, con la perdita di quei pochi denari che riportava a casa. Il perchè essendo egli ricorso al podestà del luogo, Annibale che accompagnava il padre seppe così naturalmente ed al vivo delineare il volto e 'l portamento di quei rapaci villani, che riconosciuti da tutti con istupore, ricuperò facilmente quanto al povero padre era stato rubato. Ma Ludovico per confermarlo maggiormente, vedendolo applicatissimo alla consuetudine dell'arte, gli partecipava l'opere sue proprie: furono queste il Cristo mor-

¹ Terzo biografo in ordine di tempo, dopo il Mancini, che scrive intorno al 1620, e di cui circolavano i manoscritti (*Considerazioni sulla pittura*, Roma 1956, I, pp. 218-20) e il Baglione (*Le vite de' pittori, scultori et architetti...*, Roma 1642, pp. 106-9). La letteratura recente sui Carracci — per solito o quantomeno molto spesso esaminati insieme — è foltissima (cfr. bibliografia in *I Carracci. Mostra dei Carracci*. Catalogo critico a cura di G. C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, Bologna 1956). Su Annibale in particolare si veda, oltre la parte che lo riguarda nel *Catalogo* della mostra succitata (G. C. Cavalli, pp. 163-247) la monografia di D. Posner, *Annibale Carracci*, London 1971 e W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 's Gravenhage 1974.

² L'origine cremonese dei Carracci è accertata, oltre che dal Baglione (*Le Vite* cit., p. 106), da una stampa giovanile di Agostino Carracci, firmata: «Augustino Cremona» (Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Wien 1803-21, XVIII, n. 7; Cavalli, in *I Carracci* cit., p. 67).

³ Era nato nel 1557. Cfr. la *Vita* alle pp. 111-29.

⁴ Era nato nel novembre 1560.

⁵ Era nato nel 1555 da Vincenzo, fratello del padre di Annibale e di Agostino. Su di lui: H. Bodmer, *Ludovico Carracci*, Magdeburg 1939; F. Arcangeli, in *I Carracci* cit., pp. 105-41; Id., in *Natura ed espressione nell'arte emiliana*, Catalogo della mostra, Bologna 1970, pp. 38-45.

to con le Marie nella Sagrestia de' Canonici di San Prospero di Reggio¹, il Battesimo in San Gregorio di Bologna fatto in età minore di venti anni², e nella Chiesa di San Felice il Crocifisso con la Vergine ed alcuni Santi sotto la Croce³. Ora sí come gli uccelli tosto si sentono vigorose le piume volano lungi dal nido, non altrimenti Annibale, conoscendo non essergli oggimai a sufficienza la scorta di Ludovico, poi che a gli occhi suoi offerironsi li colori del Coreggio e di Tiziano, col fratello Agostino incaminossi per la Lombardia⁴. Fermatosi in Parma si applicò tutto allo studio del Coreggio, come si riconosce nella bellissima tavola della Pietà sopra il maggiore altare della Chiesa de' Padri Cappuccini della medesima città. Figurò nel mezzo il morto Redentore svelato da un lenzuolo ed assiso sopra la base del monumento: vedesi il sacro corpo con le braccia pendenti e con la spalla appoggiata al seno della madre, la quale, sedendo più sollevata, tiene la destra mano sotto la guancia del figliuolo, e nel reggerlo così morto, vinta dall'affanno, vien meno e s'abbandona indietro su l'arca del sepolcro. Finsevi dentro San Giovanni che accorre per aiutarla, e si vede in mezza figura, con una mano verso la Vergine, l'altra posata su l'urna. Dal lato destro appariscono alquanto due angeli che pietosamente la soccorrono sostentandola di dietro; cade la smorta faccia su la spalla sinistra col braccio e la mano pendente dal monumento, síché sembra la Madre estinta col Figlio. Da questo lato sotto San Giovanni evvi Madalena ginocchione di profilo, con le mani incrociate al petto in espressione di dolore, piangendo dietro a Cristo; di rincontro San Francesco piega le ginocchia a terra, stende le braccia e le mani verso il Signore, e guarda al popolo, invitandolo alla meditazione del misterio doloroso. Al fianco del Serafico succede Santa Chiara in piedi, posa la mano sinistra su la spalla destra e si stringe nell'affetto e nella contemplazione, con l'altra mano tiene la custodia sacramentale del divino pane, e nell'aria s'inalza in mezzo un angelo sedente fra le nubi, il quale abbraccia e porta la croce sollevata su

¹ Dopo vari passaggi pervenuto a Bridgewater House, a Londra, e qui distrutto durante l'ultima guerra. Dalla fotografia appare come uno dei capolavori di Annibale (H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, p. 488, fig. 151); databile circa 1586 (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, p. 40, II, p. 16). Una copia antica di ottima qualità è a Mantova, Biblioteca Civica, segnalatami da M. Di Giampaolo.

² Tuttora in loco, datato 1585; eseguito quindi a venticinque anni (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 29-31, II, pp. 11-12). L'opera era menzionata anche dallo Scannelli (*Il Microcosmo* cit., p. 342) e dal Masini (*Bologna perlustrata*, Bologna 1650, ed. 1666, I, p. 131), per il quale essa sarebbe stata eseguita con l'aiuto di Agostino.

³ Ora nella chiesa di Santa Maria della Carità, datato 1583 (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 3-4, II, pp. 4-5). Il dipinto era ricordato anche dallo Scannelli (*Il Microcosmo* cit., p. 342) e dal Masini (*Bologna* cit., I, p. 343).

⁴ S'intendeva allora per Lombardia a un dipresso tutta la Valpadana.

la spalla, accompagnato da amorette celesti, diffondendosi la luce. Le figure campeggiano in un masso oscuro dov'è situato il monumento, che è un'arca sopra un zoccolo | o base, che serve per sedile al corpo del Signore. Non si può dire a bastanza quanto Annibale s'internasse e si facesse proprie le migliori parti del Coreggio, così nella disposizione e ne' moti delle figure, come nel dintornarle e colorirle con la dolce idea di quel gran maestro, e particolarmente nella gloria di sopra che par temprata dal suo pennello¹. Onde quest'opera fatta in età ancor giovanile diede argomento a Federicco Zuccheri, in quel tempo di passaggio a Parma², che Annibale avrebbe tenuto il primo luogo nella pittura, quasi in lui risorto fosse con lo spirito del Coreggio il buon genio del colore. Fece alcuni quadri per servizio del duca Ranuccio³, tra' quali lo Sposalizio di Santa Caterina, figurata Nostra Donna sedente sopra una nubbe col Bambino in seno che mette l'anello nel dito della Santa in ginocchione, e l'angelo gli regge il braccio; figure non intiere, e ridotte con la medesima perfezzione ed idea⁴. De gli studii fatti da Annibale in Parma veggonsi alcune copie in Roma nel palazzo Farnese, e particolarmente l'Incoronazione della Vergine con le mani al petto e Cristo in atto di coronarla sopra due gran tele, le quali figure furono dipinte dal Coreggio nella vecchia tribuna di San Giovanni, che dopo fu rovinata⁵, e rifatta con la copia di Cesare Aretusi⁶. Essendo Annibale dimorato in Parma e nelli vicini luoghi di Lombardia, si trasferì a Venezia a ritrovare il fratello Agostino, che già l'aveva prevenuto e l'attendeva applicato all'intaglio del bulino. Quivi egli conobbe Paolo Veronese ancor vivo, Tintoretto⁷ e 'l Bassano, in casa del quale egli restò ingannato piacevolmente, distendendo la mano per pigliare un libro, che era dipinto. Fu

¹ Ora nella Galleria Nazionale di Parma, datato 1585 (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 30-31, II, pp. 12-13).

² Zuccheri o Zuccari, pittore marchigiano (1540-1609) di grande fama a quei tempi, nell'ambito della «maniera». Su questo artista, assai celebre al suo tempo (Sant'Angelo in Vado 1542 - Roma 1609) cfr. principalmente: D. Heikamp, *Vicende di Federico Zuccari*, in «Rivista di arte», 1957, pp. 175-232; Id., *Federico Zuccari a Firenze*, in «Paragone», 1967, n. 205, pp. 44-68; ivi, n. 207, pp. 3-34; C. Strinati, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in «Storia dell'Arte», n. 21, 1974, pp. 85-115.

³ Ranuccio Farnese, duca di Parma dal 1592, morto nel 1622.

⁴ Ora a Napoli, Capodimonte (già nel Palazzo Reale). Databile intorno al 1586-87 (F. Bologna, *Lo «Sposalizio di Santa Caterina» di Annibale Carracci*, in «Paragone», 1956, n. 83, pp. 3-12; Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 31, 77, II, pp. 16-17).

⁵ Gli affreschi del Coreggio nella tribuna di San Giovanni Evangelista in Parma furono distrutti nel 1587. Copie attribuite ad Annibale si conservano parte a Napoli, parte a Parma (Capodimonte e Galleria Nazionale). Cfr. Posner, *Annibale Carracci* cit., I, p. 157.

⁶ Mediocre pittore manierista, morto nel 1612 (cfr. A. Emiliani, in *Dizionario biografico degli Italiani*, IV, 1962, pp. 104-5).

⁷ Il Veronese morì nel 1588; il Tintoretto nel 1594.

questi Giacomo Bassano famoso per gli animali¹, di cui Annibale così scrive in certe note al Vasari: «*Giacomo Bassano è stato pittore molto degno, e di maggior lode di quella gli dà il Vasari; perché oltre le sue bellissime pitture, ha fatto di quei miracoli, che si dice facessero gli antichi Greci, ingannando non pure gli animali, ma gli uomini anche dell'arte; ed io ne sono testimonio, perché fui ingannato da lui nella sua camera stendendo la mano ad un libro che era dipinto*»². |

24

Del Tintoretto in una sua lettera così scrisse a Ludovico suo cugino: «*Ho veduto il Tintoretto ora eguale a Tiziano, ed ora minore del Tintoretto*». Intendendo che questo pittore era ineguale nell'operar suo. Tali detti di Annibale si sono riferiti in luogo di pitture, per non aver egli dipinto in Venezia cosa alcuna³, intento solamente all'opere di quei grandi artefici, come si riconobbe dal suo profitto. Ritornatosene a Bologna gli fu allogata una tavola in San Giorgio, ed in essa figurò San Giovanni Evangelista, Santa Caterina e nel mezzo sopra un piedestallo la Vergine assisa col Bambino ed appresso San Giovanni fanciullo; opera lodevole quanto mai si possa commendare, per lo nuovo studio del medesimo Correggio⁴. Dipinse per la Chiesa di San Francesco de' Conventuali il quadro della cappella de' signori Buonnasoni, l'Assunta portata al cielo da gli angeli, con gli apostoli al sepolcro in astrazione di meraviglia, che è ancora opera degnissima⁵. In tanto Ludovico stupefatto del colorito che il fratello aveva riportato alla patria, lasciò affatto la maniera prima del Procaccino⁶, e di maestro divenne discepolo di Annibale, imitandolo nell'arte⁷. Tornato Agostino poco

¹ Jacopo Da Ponte, detto il Bassano dalla città natale (1520 c. - 1592), oggi giustamente valutato non solo per i suoi dipinti con animali (cfr. W. Arslan, *I Bassano*, Milano 1960).

² Intende Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori...*, Firenze 1568, e in particolare il passo relativo al Bassano (II, p. 816). Evidentemente il Bellori ebbe sott'occhio quella copia recante a margine note manoscritte di un Carracci, per lui Annibale, di cui nel Seicento e dopo si fecero molte trascrizioni. H. Bödmer (*Le note marginali di Agostino Carracci* cit., pp. 89-128) attribuisce tali note ad Agostino.

³ Secondo il Malvasia (*Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, I, p. 270), Annibale a Venezia avrebbe eseguito una copia del celebre 'Martirio di san Pietro Martire' di Tiziano in San Zanipolo, oggi perduto.

⁴ Ora nella Pinacoteca di Bologna, firmato e datato 1593. Per H. Tietze (*Annibale Carracci's Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses», 1906-907, p. 61) e per il Posner (*Annibale Carracci* cit., II, pp. 30-31) il dipinto fu eseguito con la collaborazione di Lucio Massari. Il Masini lo ricordava come opera di Annibale (*Bologna* cit., I, p. 157).

⁵ Ora nella Pinacoteca di Bologna, datato 1592; Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 29-30. L'opera era già stata notata dal Masini (*Bologna* cit., I, p. 116).

⁶ Camillo Procaccini, pittore bolognese (1550 c. - 1629). Cfr. «voce» in Thieme-Berker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste*, XXVII, 1933, pp. 413-14.

⁷ Questa tesi viene implicitamente respinta da F. Arcangeli (*Sugli inizi dei Carracci* in «Paragone», 1956, n. 79, pp. 17-48; in *I Carracci* cit., pp. 105-41; in *Natura* cit., pp. 38-45), per il quale Ludovico opera in piena indipendenza dal cugino. Cfr. anche pp. 40 e 90.

dopo a Bologna, si aprì la famosa Accademia de' Carracci¹, come si dice nella vita di esso Agostino: chiamavasi l'Accademia delli Desiderosi per lo desiderio ch'era in tutti d'imparare, dove comunicandosi insieme l'erudizione delli tre fratelli², Annibale, Agostino e Ludovico, vi concorrevano molti giovini nobili e rari ingegni della città, per le varie discipline che oltre il naturale s'insegnavano: le proporzioni, l'anatomia, la prospettiva, l'architettura. Laonde crebbe in gran riputazione il nome de' Carracci, e tutti tre furono chiamati insieme a diverse opere, alle quali con grandissima lode loro diedero compimento. In casa de' signori Favi colorirono due fregi: nell'uno l'impresa di Giasone³, nell'altro li fatti di Enea sino l'arrivo suo in Italia. Questo è diviso in dodici quadri, cominciando da Sinone, secondo la descrizione di Virgilio, e tra' componimenti migliori, tiensi che sia di mano d'Annibale l'incontro dell'Arpie, men|tre una di loro alata e 'n sembianza di donna il volto 25 e 'l seno con le code a terra, avendo rovesciata una mensa, tiene una mano su la rapita vivanda e l'altra al capo si ripara e si duole, soprandole dietro un soldato con la spada per ferirla. Non lungi un altro stende le mani, e ritiene in aria un'altra Arpia che volando si salva in fuga, e dietro siede il vecchio Anchise, muovendosi gli altri Troiani all'armi contro gl'immondi mostri. Con questa, fece l'altra favola di Polifemo che assale l'armata troiana: esce il gigante fuori del mare sino la cintura, ed apparisce la forza e la grandezza sua, impugnando un grand'arbore di pino, nel piegarsi furioso e minacciante. Sono li quadri collocati fra pilastri finti di chiaro scuro e sotto figure ignude a sedere in atto di premere Arpie⁴. Si avanzò dopo Annibale con li tre fratelli⁵ nella sala del signor Lorenzo

¹ L'Accademia, detta del Naturale e del Disegno, famosa in seguito come Accademia degli Incamminati, fu fondata intorno al 1585-86 (H. Bodmer, *L'Accademia dei Carracci*, in «Bologna», 1935, fasc. XIII, p. 8; J. H. Beck - M. Fanti, *La sede dell'Accademia dei Carracci*, in «Strenna storica bolognese», 1967, pp. 51-53).

² Annibale e Agostino erano fratelli, Ludovico loro cugino. Nell'errore il B. cadrà più volte.

³ Il palazzo dei conti Fava fu costruito intorno al 1580-83. Il fregio con 'Storie di Giasone' comprende 18 riquadri. Vi è iscritta la data 1584. Controversa è la paternità delle singole storie. Si vedano principalmente A. Ottani, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna 1966, pp. 41-59, Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 7-9, e, per la iconografia, S. Ostrow, *Note sugli affreschi con Storie di Giasone*, in «Arte Antica e Moderna», 1960, pp. 68-75, e Id., *Annibale Carracci and the Jason Frescoes...*, in «The Art Bulletin», 1964, pp. 86-89.

⁴ Anche la paternità delle 'Storie di Enea' (dall'Eneide II-III) e la cronologia del ciclo sono assai discussi. Sono comunque d'accordo con il B. nell'attribuire ad Annibale la prima delle due storie qui descritte Ottani (*Gli affreschi dei Carracci* cit., p. 68) e Posner (*Annibale Carracci* cit., II, pp. 15-16). Quanto alla seconda è difficile giudicare, a causa della cattiva conservazione. Le proposte di datazione oscillano tra il 1584 (Ottani, *Gli affreschi dei Carracci* cit., pp. 59-73) e il 1590 e oltre (Arcangeli e Cavalli, in *I Carracci* cit., pp. 74, 128). Nello stesso palazzo Annibale e compagni dipinsero anche quattro 'Storie di Europa' in un camerino (Malvasia, *Felsina* cit., I, p. 357).

⁵ Con il fratello e il cugino (cfr. nota 2).

Magnani ad un altro fregio, che rende glorioso il nome de' Carracci in tutte le parti della pittura, e nel colorito principalmente, che tiensi dal loro pennello e nell'età nostra non uscisse il migliore. È diviso il fregio in quattordici storie di Romolo, cominciando dalla lupa fino la deificazione. Vedesi Romolo che batte i pastori di Numitore fuggitivi fra gli armenti: giace l'uno supino tra' suoi piedi in terra, mentre egli vibra il nodoso bastone contro di un altro che si volge in dietro, e con esso volgesi un giovine con la mano al capo e par che si dolga della percossa; sono figure ignude ne' moti loro naturalissime. Segue Remo con le braccia legate indietro condotto avanti Numitore che dal seggio stende verso di lui la mano, ed appresso vi è il re Amulio assalito da i due fratelli; Romolo a destra lo prende ne' capelli sopra la fronte senza il diadema e stringe il ferro ignudo, Remo a sinistra afferra al petto il real manto ed arretra l'altra mano per ferirlo, mentre un altro armato avanti spinge l'asta e lo trafigge, cadendo Amulio indietro nel seggio. Succede l'edificazione di Roma e le mura disegnate con l'aratro: Romolo armato guida i bovi ed addita il luogo delle porte della città a gli agricoltori che alzano il vomero e le ruote, lasciando quello spazio
 26 intatto dal solco e gittando dentro le zolle. L'asilo è figura to in un tempio lungi fra le rupi, e 'l bosco del Campidoglio; vi sono due che rifuggono veduti avanti in mezze figure, uno di loro impugna la spaua e stende l'altra mano alla sicurezza del luogo. Dopo si rappresenta il ratto delle Sabine, Romolo dà il segno nel teatro a' suoi soldati; altri le abbraccia, altri se le reca su le spalle, piangendo ed esclamando le donne rapite, senza difesa ed in preda alle voglie e violenza de' soldati. Nel mezzo una di loro cade con le ginocchia e con una mano in terra, stretta al seno da un armato che l'abbraccia dietro, dov'essa respingendolo con la mano all'elmo, vien presa da lui nel braccio e si difende in vano. Sono l'altre figure in piedi, e questa cadendo espone con le braccia il petto e le mammelle attraversate da un picciol velo, e travolge la faccia dolente coi capelli sparsi. Segue Romolo armato che porta le spoglie opime del re Acrone per consacrarle a Giove, la battaglia fra Romani e Sabini, espressa vi la pietà di una donna, la quale sparsi i crini e le poppe ignude, porta un figliuolino in braccio e ritiene il fratello che non uccida il marito caduto a terra. Appresso vedesi Tazio, che sacrificando in Lavinio, viene ucciso da' Laurenti per non aver punito gli uccisori de' loro ambasciatori: cade egli avanti l'altare trafitto il collo da un soldato con l'asta, un altro l'afferra nella spalla e gli volge il pugnale al petto; sta Romolo ginocchione al sacrificio, e per la sua giustizia viene lasciato in vita. Succede la vittoria contro Vei, e 'l vec-

chio inesperto capitano schernito fra' prigionieri, con la veste di porpora e la bulla pendente dal collo a guisa di fanciullo, precedendo il nunzio con la tromba. Rappresentasi dopo Romolo, che fattosi re, circonda le mura di Roma coi littori avanti, seguitato da' suoi soldati; va egli in abito regio superbamente armato col paludamento di porpora e con l'elmo ^(cinto) di corona radiata d'oro. In ultimo si vede Romolo deificato che apparisce a Proclo, e si mostra in aria armato additandogli la sua ascensione al cielo; sta Proclo ginocchione con le braccia aperte, l'adora e lo riguarda per meraviglia.

Queste storie sono in quadri riportati fra ripartimenti di figure ignude a sedere e termini che quasi regghino il palco con le mani in capo, si sottopongono alli modiglioni delle travi, ed a' loro piedi sono infraposti putti e satiretti che tengono i lacci de' festoni pendenti sotto i quadri e le cartelle, con altri giovinetti di sopra che s'intrecciano e scherzano, stendendo da un lato all'altro le mani a varie maschere, le quali a tre a tre fregiano le storie¹. In questo riconoscesi il miglioramento delli primi fregi², superandoli nell'eccellenza dell'invenzioni, maestria e colorito, che tiensi Annibale e li fratelli³ non facessero mai in fresco il più eccellente. Ammirasi in tutta quest'opera tanto Annibale, quanto Ludovico ed Agostino, il quale pare incredibile che, impiegato di continuo al bulino ed all'intaglio, prendesse allora il pennello e riuscisse più pittore che intagliatore, e che Ludovico lasciata la vecchia maniera procaccinesca di Camillo Procaccini suo maestro, così presto si approfittasse nella nuova, ed in somma che l'uno e l'altro tanto operasse, senza riconoscersi fra di loro maggioranza alcuna, attesoche l'intenzione e gli studi si confacessero tanto, che non avendo varietà, ciascuno di essi mostrava la medesima effigie e gli stessi lineamenti d'ingegno. Oltre di ciò si stima che non poco giovassero li costumi di Annibale, senza invidia e senza ambizione, esercitandosi con gli altri due in una medesima scuola, che era maestra; questa unica lode si conceda a lui solo di essere stato l'autore e l'esempio a' fratelli, che dipendevano dalla sua guida e da' suoi insegnamenti⁴. Il che si ri-

¹ Nel salone in Palazzo Magnani, ora Salem, sul caminetto marmoreo di Floriano Ambrosini si legge la data 1592, che si riferisce probabilmente al compimento non tanto del fregio pittorico, quanto della decorazione dell'intera sala. Anche qui è assai difficile la distinzione delle varie mani (H. Bodmer, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Magnani ora Salem a Bologna*, in «Il Comune di Bologna», 1933, n. 12, pp. 3-20; Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci* cit., p. 45). Il Posner, che data il ciclo nel 1589-90, riconosce ad Annibale lo schema decorativo della sala e l'esecuzione per intero di due sole 'storie' (*Annibale Carracci* cit., II, pp. 23-24).

² In Palazzo Fava.

³ Cfr. p. 37, note 2 e 5.

⁴ A proposito della Sala Magnani il Malvasia riferisce la famosa frase dei tre Carracci: «Ella è dei Carracci, l'abbiamo fatta tutti noi» (*Felsina* cit., I, p. 392), come per dissuadere a tentare delle distinzioni di paternità.

conobbe per esperienza, quando egli toltosi da loro, Agostino ritornò all'intaglio, ed in Ludovico si rallentò a poco a poco quel buon talento di prima¹. Ma Annibale altre opere degne di memoria fece nella sua patria, per la cappella di casa Caprari dipinse la Madonna in gloria di Angeli sopra la città di Bologna veduta in lontananza². In casa San Pieri, nella volta di una camera, colorì a fresco Ercole guidato dalla Virtù³, ed in un'altra camera un gigante fulminato⁴. Nella cappella di casa Angelelli vedesi di sua mano il quadro della Resurrezione, la cui eccellenza fu da Annibale stesso col suo nome
 28 significata: ANNIBAL CARRA|TIVS PINGEBAT. MDXCIII. Sorge il Redentore in mezzo la luce circondato da' gli Angeli che aprono intorno le nubi, solleva la destra in atto di pacificatore e trionfante portando con la sinistra la vittoriosa insegna della Croce. Destansi le guardie dal sonno per lo spavento del tremuoto, e tra esse un alfiere, sorgendo allo scuotimento improvviso, fassi riparo con una mano e con l'altra tiene la bandiera. Finse avanti un soldato a dormire supino in terra, rovesciando il braccio dietro il collo sopra la faretra, ed un altro a giacere boccone sopra la pietra del monumento, con la testa piegata fra le braccia, mentre occupato dal sonno non si accorge della uscita del Signore fuori del monumento che per miracolo resta chiuso, figuratovi più lontano un altro di loro che addita il suggello e la chiusura del marmo. Lo spirito della quale invenzione vive in ogni figura per quanto può la forza del colore, fintovi un lontano fra le tenebre della notte e la luce del giorno. Questo quadro fu dipinto per un mercante⁵, ne' cui libri leggevasi notata la partita e 'l pagamento fatto a messere Annibale, d'alquanto grano, vino e denari; così grande era allora la parsimonia della patria nella quale non era ancor venuto Guido a remunerare la pittura⁶. Aveva in tanto Annibale dato compimento ad un'altra Assunta per la scuola di San Rocco nella città di Reggio⁷, eletto dop-

¹ Di questo parere non è l'Arcangeli, secondo il quale Ludovico avrebbe precorso in creatività il cugino Annibale (cfr. p. 36, note 7 e 9).

² Ora a Oxford, Christ Church Gallery, del 1593 c. (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, p. 51, II, pp. 33-34).

³ Oggi Palazzo Talon; affresco eseguito intorno al 1593-94 (M. Jaffé, *Some Drawings by Annibale and by Agostino Carracci*, in «Paragone», 1956, n. 83, pp. 12-16; Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 33).

⁴ L'affresco con 'Distruzione di Encelado' è di Ludovico secondo il Bodmer (*Ludovico Carracci* cit., p. 47), di Agostino secondo il Mahon (in M. Jaffé, *Carracci Frescoes in Palazzo Sampieri*, in «Paragone», 1957, n. 85, p. 108). È invece di Annibale un altro affresco nello stesso luogo, con 'Ercole e Caco', e probabilmente il B. confuse quest'ultimo con la 'Distruzione di Encelado' (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 33).

⁵ Eseguita per i Luchini questa pala passò agli Angelelli, poi al Corpus Domini, infine nel 1796 a Parigi. Attualmente è al Louvre (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 31-32).

⁶ Sulla particolare esigenza di Guido Reni in fatto di pagamenti cfr. pp. 506-7.

⁷ Ora a Dresda, Gemäldegalerie, datato 1587 (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 40-41, II, p. 19).

po all'istoria grande chiamata l'elemosina intagliata all'acqua forte dal medesimo Guido Reni. È situato San Rocco da un lato del quadro, fintovi il portico d'un cortile, dov'egli asceso sopra un basamento rilevato dispensa le sue ricchezze per amore di Giesú Cristo. Vedesi di profilo e tiene la borsa aperta con una mano, con l'altra distribuisce le monete, e sotto si sforzano i poveri, alzandosi in punta de' piedi, con le mani e i figliuolini in collo, tra' quali s'avanza la spalla e 'l braccio d'una donna che stende una scodella e vi riceve dentro l'elemosina dal Santo. Dietro un orbo con una mano tiene l'archetto e la viola, con l'altra s'appoggia alla spalla d'un garzone che s'inoltra fra quei poveri col braccio avanti per avvicinarsi e nel tempo stesso si tira dietro l'orbo per un lembo. Sono queste figure collocate | in un piano elevato da due scaglioni, donde scende una madre con un figliolino in braccio; posa ella un piede in terra e piega il volto, guardando in dietro a gli altri poveri che hanno ricevuto l'elemosina, e questa nel suo placido moto e nell'andamento dimostra la quiete e 'l contento dell'animo per aver ricevuta anch'essa l'elemosina, stringendo la borsa piena nell'abbracciare il figlio. Sotto il Santo un infermo nella carriuola vien condotto da un giovine vigoroso e forte, ignude le spalle e le braccia, tenendo i manichi del carro nello spinger la ruota, e quanto egli si mostra valido e robusto, altrettanto l'infermo esprime il languore delle membra e del volto flebile nel giacer supino, con una gamba raccolta avanti e la mano pendente dal carro con la corona in divozione. Seguono in lungo gli altri poveri che hanno ricevuto l'elemosina, ove nel primo piano siede e si stende in terra una donna appoggiata col braccio a certi sassi e pietre nel cortile, la quale numerando le monete su la palma della mano le lascia cadere sotto in una scodella, e nel tempo istesso volgesi astratta verso l'infermo che vien condotto nel carro. Dietro apparisce un uomo sino le ginocchia inclinato ad una di quelle pietre, numerandovi sopra le monete e distinguendole col dito. Vi siede appresso un padre, che gli volge le spalle e sedendo incavalca le ginocchia con le gambe ignude vedute di profilo in attitudine di riposo, e con vago scherzo attende ad un figliolino che gli pone una mano su la gamba e lieto con l'altra gli mostra uno scudo d'oro col pugno aperto, ma egli intanto che si arresta mirando, travolge le braccia dal contrario lato, ove sostiene ritto in piedi su quelle pietre un bambino che puerilmente alza la camiciuola e vi raccoglie dentro l'elemosina, volgendosi anch'egli a quello scudo d'oro mostrato dal fratello, dietro 'l quale fermasi intenta una fanciulla stringendosi la borza al seno, con altre figure in atto di ammirare la gran carità del Santo. Questi ed altri affetti andò spie-

29

gando Annibale, e compí un'azione perfetta di moti naturali, de' quali egli era osservantissimo; síché s'avanza il colore alla vita ed al senso d'ogni figura¹. Dipinse per lo Collegio de' Notari nel Do-
 30 mo della medesima città il quadro di San Luca loro avvocato, con Santa Caterina e sopra la Vergine in gloria fra gli altri Vangelisti veduti in mezze figure su le nubi. E perché la cappella era oscura, fu il quadro trasportato a mezzo il Coro de' Canonici, dove oggi sta esposto all'ammirazione ed alle lodi di chiunque vago delle piú rare opere del pennello si conduce in Lombardia². Per la Chiesa di San Prospero nella Cappella de' Mercanti colorí l'altro quadro con la Vergine Madre che tiene in seno il bambino Giesú e San Francesco gli bacia il piede in divozione, e vi sono due altre figure, San Giovanni Battista e l'avvocato San Matteo. Oggi questo quadro con gli altri dell'Assunta e dell'Elemosina di San Rocco si conservano in Modana nel palazzo del duca serenissimo³ con altre preziosissime pitture, restate le copie ne' luoghi loro. In ultimo Annibale nella città di Bologna, per le suore di San Ludovico, dipinse il quadro della Vergine elevata in gloria d'Angeli e di sotto San Francesco, Sant'Antonio, San Giovanni Battista ed un altro santo vescovo⁴; e nella Chiesa del Corpus Domini entro la cappella della famiglia Zambeccari il quadro picciolo del figliuolo prodigo avanti il padre che l'abbraccia su la soglia, con altre figure e la veduta di un ponte e d'alberi in distanza⁵, e questo ancora non ha superiorità che l'avanzi nelle tinte ed in ogn'altra perfezione. Già molto tempo Annibale viveva ansioso di condursi a Roma, dove la fama di Rafaele e delle opere antiche lo sollecitavano efficacemente, e dove a quella commune patria de' gli uomini sogliono concorrere li piú elevati spiriti. Fu questo suo intento favorito dalla conoscenza e grazia che egli si aveva acquistata appresso il duca di Parma, nella

¹ È la famosa 'Elemosina di San Rocco', ora a Dresda, Gemäldegalerie, nota anche allo Scannelli (*Il Microcosmo* cit., p. 339). Databile nel 1595 circa, era stata ordinata anni prima, come si apprende da una lettera di Annibale stesso, dell'8 luglio 1595 (F. Malaguzzi-Valeri, *Annibale Carracci e il suo quadro in San Rocco*, in «Archivio Storico dell'Arte», 1892, pp. 135-37; Cavalli, in *I Carracci* cit., pp. 207-10; Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 51-52, II, pp. 35-37). L'incisione del Reni è elencata dal Bartsch (*Le Peintre Graveur* cit., XVIII, n. 53). Cfr. tavola 1.

² Ora a Parigi, Louvre. Firmato e datato 1592 (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 49-50, II, pp. 28-29).

³ Ora a Dresda, Gemäldegalerie. La pala dei Mercanti è firmata e datata 1588. Rimase a Modena fino al 1745, quando fu venduta all'elettore di Sassonia (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 45, 49, II, pp. 20-21).

⁴ Ora a Bologna, Pinacoteca. Databile nel 1587 o 1588 per il Posner (*ibid.*, I, pp. 44-45, II, pp. 19-20). L'opera era ricordata anche dal Masini (*Bologna* cit., I, p. 383).

⁵ Ricordata anche dallo Scannelli (*Il Microcosmo* cit., pp. 343-44) l'opera fu nella collezione Orléans (*Galerie du Palais Royal*, I, Paris 1786, tav. IX), poi in Inghilterra (Buchanan, *Memoirs of Painting*, London 1824, I, p. 79). Per i disegni carracceschi relativi a un simile soggetto cfr. Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 161-62.

qual città e nell'altre parti di Lombardia già correva la fama del suo pennello. Volendo però il cardinale Odoardo Farnese¹ adornare con pitture la galleria ed alcune camere del celebre palazzo di Roma², a quest'opera fu chiamato Annibale. Trasferitosi egli a Roma³, in nome del duca presentò al cardinale il quadro di Santa Caterina dipinto in Parma⁴, e da quel signore fu ricevuto benignamente e trattato in condizione | e grado di gentiluomo, con dieci scudi il me-
se e la parte per sé e per due giovini: così chiamano in Roma il pane e 'l vino solito distribuirsi giornalmente a' cortigiani. Per la cappella del medesimo palazzo dipinse il quadro della Cananea prostrata avanti Cristo in atto di supplicarlo, accennando ella il cane che rode i minuzzoli di pane, mentre Cristo assicura la donna con la mano ed approva la sua gran fede. Queste due figure hanno il campo in una veduta d'alberi con rustici casamenti lontani, ed è gran danno che oggi il quadro sia in istato di durar poco, celebrandosi per la sua bellezza⁵. Trovandosi Annibale in Roma, restò sopraffatto dal gran sapere degli antichi, e si diede alla contemplazione ed al silenzio solitario dell'arte: onde Agostino suo fratello, venuto dopo ad aiutarlo nella Galleria⁶, esaltando un giorno, in compagnia d'alcuni, il gran sapere de gli antichi nelle statue, si diffuse nelle lodi del Laocoonte⁷; e vedendo che 'l fratello, senza dir nulla, poco attendeva alle sue parole, se ne dolse e lo riprese, quasi non apprezzasse così stupenda scoltura. Seguitando egli dopo a dire con attenzione de' circostanti, Annibale voltatosi al muro, disegnò col carbone quella statua sì giustamente, come se l'avesse avuta avanti ad imitarla. Del qual fatto restarono gli altri ammirati e si ammutì Agostino, confessando che 'l fratello meglio di lui aveva saputo dimostrarla. Allora, partendosi Annibale, gli si voltò ridendo e disse: «Li poeti dipingono con le parole, li pittori parlano con l'opere»; la qual risposta feriva in più modi Agostino, che com-

31

¹ Fratello del duca di Parma (1574-1626).

² Palazzo Farnese, eretto a partire dal 1517 con progetto di Antonio da Sangallo il Giovane è ora sede dell'ambasciata di Francia.

³ Certamente Annibale, insieme ad Agostino, era a Roma una prima volta alla fine del 1594, come avverte una lettera del febbraio successivo del cardinal Odoardo al duca di Parma (Tietze, *Annibale Carracci* cit., p. 54), chiamatovi a dipingere la «sala grande» con i fasti di Alessandro Farnese. Su questa impresa, non realizzata, cfr. pp. 77-78. Stabilmente egli si trasferì a Roma solo l'anno seguente, certo prima del novembre (*ibid.*, p. 107).

⁴ Trattasi probabilmente del quadro con 'Sposalizio di santa Caterina' cui il B. si riferisce a p. 35. Questo quadro, ora a Napoli, era inventariato in Palazzo Farnese a Roma prima del 1649 (Bologna, *Lo «Sposalizio»* cit., pp. 4-5 e 10).

⁵ Nel Musée des Beaux-Arts di Digione reca l'attribuzione ad Annibale un dipinto di questo soggetto che secondo il Posner sarebbe una copia dell'originale smarrito (*Annibale Carracci* cit., II, pp. 37-38).

⁶ Andò a Roma tra l'ottobre del '97 e il luglio del '99 (cfr. p. 122).

⁷ La celebre scultura ellenistica rappresentante il personaggio omerico e i suoi figli aggrediti dai serpenti, rinvenuta a Roma nel 1506 e conservata nel Museo Pio Clementino.

poneva versi e si pregiava molto del nome di poeta¹. In tanto il signore Gabriele Bambasi gentiluomo del cardinale Farnese fece venire di Reggio la copia di Santa Caterina dipinta nel quadro del duomo² ed imitata da Lucio Massari³ allievo e raro copiatore delle cose de' Carracci. La ritoccò Annibale di sua mano e la mutò in Santa Margherita, come si vede nel primo altare della Chiesa di Santa Caterina de' Funari. Sta la Santa appoggiata in cubito ad un piedestallo di marmo, in cui è scritto «SVRSVM CORDA» ed addita il cielo; posa l'altra mano col libro su 'l ginocchio, tenendo la palma; ed è | bellissimo l'atto nel volgersi con la testa in faccia al lume, ombreggiando il ginocchio sollevato in profilo, col drago sotto il piede⁴. Collocato il quadro su l'altare, per la novità vi concorsero li pittori; e fra li varii discorsi loro, Michel Angelo da Caravaggio, dopo essersi fermato lungamente a riguardarlo, si rivolse e disse: «Mi rallegro che al mio tempo veggo pure un pittore», intendendo egli della buona maniera naturale, che in Roma e nell'altre parti ancora affatto era mancata⁵. Fece Annibale il disegno dell'ornamento di legno dorato dell'altare; e nel frontespizio colorì ad olio in due mezze figure Cristo che incorona la madre⁶. Preparossi in tanto alla Galeria; e perché avanti di compirla s'infra-
 pose il camerino da esso dipinto nel medesimo palazzo⁷, di questo

¹ L'episodio è riferito anche da G. B. Agucchi, nel suo trattato, fondamentale per la dottrina secentesca del classicismo, scritto verso il 1613, ben noto al B., ed anche al Malvasia, ma mai pubblicato a cura del suo autore (per la complessa questione si veda: D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947; e inoltre più avanti, pp. 116-17). Circa l'episodio qui rievocato, Annibale si sarebbe espresso con queste parole: «Noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani» (Agucchi, in Mahon, p. 254).

² La pala con Madonna e Santi, oggi al Louvre, già citata a p. 42.

³ Vedi p. 105.

⁴ Il quadro, posto in loco l'anno 1600 c., è già ricordato dal Mancini (*Considerazioni* cit., I, pp. 79 e 219) e dal Baglione (*Le vite* cit., p. 126). È dato come copia da Pietro da Cortona e G. Domenico Ottonelli nel *Trattato della Pittura* (Roma 1652, pp. 26-27). Cfr. anche G. C. Cavalli, in *Maestri della Pittura del Seicento Emiliano*, Catalogo critico della mostra, Bologna 1959, pp. 26-29, e Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 46-47. Cfr. tavola 2.

⁵ Non è questa l'unica testimonianza circa l'ammirazione che il Caravaggio nutriva per Annibale, ch'egli sentiva non come un concorrente, bensì come un compagno impegnato in un tentativo analogo al suo di ripresa del naturalismo lombardo, in opposizione all'astrettezza della tradizione tosco-romana. Durante il processo del 1602 egli ebbe infatti a dichiarare pubblicamente che teneva Annibale nel novero dei pittori «valenthuomini», ossia di quelli «che si intendono della pittura» (A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli xv, xvi, e xvii*, Milano 1881, p. 59). E proprio a proposito del dipinto in Santa Caterina dei Funari, l'Albani, in una lettera del 1638 a Girolamo Bonini, riferisce «che il Carravaggio ci moriva sopra» (D. Mahon, *Egregius in Urbe Pictor. Caravaggio revised*, in «The Burlington Magazine», 1911, p. 111).

⁶ Per il Tietze (*Annibale Carracci* cit., p. 133) questo dipinto è di Innocenzo Tacconi (cfr. pp. 93-94). Anche il Mancini (*Considerazioni* cit., p. 219) lo dichiarava non autografo.

⁷ Il Camerino è un locale minore del Palazzo Farnese. Annibale vi operò dal '95 al '97. Per una trattazione particolareggiata, anche dal punto di vista della complessa iconografia, si veda J. R. Martin, *The Paintings of the Camerino Farnese*, in «The Art Bulletin», 1956, pp. 91-112, e Id., *The Farnese Gallery*, Princeton (N.J.) 1965, pp. 21-48; cfr. inoltre Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 79-82.

prima faremo memoria; in modo che descrivendo l'immagini particolarmente, verremo insieme ad esporre la moralità dell'argomento, che è degnissimo, ed in cui, oltre l'erudizione di Agostino, si tiene ch'egli fosse aiutato dal suo amico monsignor Gio. Battista Agucchi celebre in ogni studio di lettere¹. Onde Annibale è partecipe della lode degli antichi artefici nell'aver dipinto alla sapienza e nell'aver congiunto così bene la pittura alla filosofia come si legge de' Greci, e particolarmente di Polignoto Tasio, che nella città d'Atene dipinse quel famoso portico, da cui Zenone² prendeva gli argomenti d'insegnare a' suoi discepoli. In detta camera dunque tra vari ornamenti di stucco finto, egli espose le sue immagini morali, seguitando la sapienza de gli antichi poeti; e con bellissime invenzioni simboleggiò l'azioni della Virtù.

¹ Nato a Bologna nel 1570, fratello del cardinal Girolamo, questo prelato era a Roma al servizio del cardinal Aldobrandini e si legò strettamente con i pittori bolognesi, in particolare con il Domenichino (cfr. pp. 309, 329, 371). Egli ebbe un ruolo importante nella elaborazione di quelle idee sulla pittura che costituiscono il fondamento del pensiero del Bellori. Intorno al 1610 o poco dopo scrisse un trattato, ispiratogli dal Domenichino (cfr. p. 371), mai dato alle stampe integralmente, pubblicato in parte, sotto lo pseudonimo di Graziadio Machati, entro la prefazione di G. A. Mosini (pseudonimo di Giovan Antonio Massani, cfr. p. 17) a una raccolta di stampe tratte da disegni di Annibale Carracci (*Diverse figure al numero di ottanta diseguate a penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Guilino Parigino*, Roma 1646). Sull'Agucchi cfr. *Introduzione*, p. xxxv, nota 2. La collaborazione dell'Agucchi e di Agostino al programma iconografico del camerino non è provata; lo è invece quella di Fulvio Orsini (Martin, *I be Farnese* cit., pp. 21-48).

² Polignoto di Taso, celeberrimo pittore greco fiorito intorno al 450 a. C.; della famosa Stoa da lui dipinta, dove Zenone di Kiton (III secolo a. C.) soleva intrattenere i discepoli, deriva il termine stoico, stoicismo, con cui si designa per l'appunto, il pensiero di Zenone.

Immagini della Virtú

Ercole (al) bivio.

33

Prodico Sofista¹ volendo instruire i giovini alla virtú, descrisse allegoricamente il contrasto della ragione col senso, che quell'età piú alletta ed inganna. Finse Ercole dalla fanciullezza adulto ed arbitro di se stesso, in tempo che sollecitato da i piaceri e commosso dall'onestà, gli apparvero due donne, la Virtú e la Voluttà, persuadendolo ciascuna di loro a seguirle. Questa invenzione fu tanto accresciuta dal pennello di Annibale, che si può dire egli la togliesse alla poesia e la donasse alla pittura. Nel quadro di mezzo la volta della camera figurò Ercole giovine a sedere pensieroso ed agitato nella mente; poichè qui giunto fra due strade, si arresta incerto ad eleggersi la migliore. Siede egli nel mezzo sopra di un rilevato sasso; dal fianco destro volge la clava a terra, e pende il braccio su 'l noderoso tronco la sinistra mano sopra 'l manico raccolta; e con bella contrarietà di atto, ritira e solleva il destro piede sopra il sasso e stende l'altro con la gamba avanti. Né il colore ubbidisce solo alla naturale imitazione delle membra, ma insieme col corpo eseguisce ancora l'apprensione dell'animo; poichè il giovine forte nell'appoggiarsi alla clava si rilassa, non per istanchezza o fatica, ma s'impiega nell'operazione della mente. Così egli si arresta sospeso nel risolversi alle persuasioni delle due donne che l'invitano: la prima gli addita a destra l'aspra e faticosa salita di un monte, che nella sommità d'amenissime cime contiene giardini e verzure, col Pegaso alato che conduce al cielo; ma la terra a' suoi piedi è sassosa e pungente, spogliata di fiori e d'erbe, cominciando il duro e rigido sentiero. Scorgesi in faccia questa nobil donna, neglettamente raccolto il crine, che in un volume s'aggira intorno il capo e la fronte, sparsi indietro i capelli, del suo maschio valore solamente adorna. Con la sinistra tiene il parazonio, o sia stocco militare, ed alza il lembo del rosso manto, per rendersi sciolta | a

34

¹ Prodico di Ceo, v secolo a. C.; scrisse un libro, perduto, di cui Senofonte tramandò l'apologo su Ercole al bivio (*Memorabilia* II 1.21-34).

salire l'aspro giogo, su 'l quale scalza col destro piede s'incamina. Solleva la destra, e 'l braccio ignudo vigorosa e forte, e 'l resto copre nella tonaca e nel manto; e volgendosi indietro ad Ercole lo riguarda e gli addita l'alta cima, e pare gli dica: «Sorgi, seguimi, vinci ogni fatica, che ti farò beato in terra ed averai luogo fra le stelle». Col salire della Virtú s'intende l'esempio delle buone opere, che deve precedere gli ammaestramenti per concitar gli animi al ben operare. L'altra donna a sinistra con ambedue le mani gli mostra avanti la via facile e spedita de' piaceri, suoni, canti e giuochi su l'ingresso, figurati con larve, carte e timpani lascivi. Ma tale è l'atto, ch'ella volge il dosso; e nello stendere avanti le mani, piega dietro il volto verso il giovine, ridente e lusinghiera. Scuopre ignude le spalle, che alquanto asconde ad arte sotto il velo sottile e trasparente, cadendo dall'omero dietro fino a mezze gambe, commosso dolcemente dal vento. Siché traspaiono le membra ignude, se non quanto al fianco sinistro s'annoda un drappo giallo, sventolando indietro con artificioso allettamento. Al capo di costei fanno corona le chiome studiosamente intrecciate ed in più giri avvolte, mentre ella con le delicate piante preme le molli erbette e i fiori, dove s'apre il sentiero in vaga scena di rose e d'alberi verdeggianti. Diresti ch'ella sia nutrita nella mollizie e ne' dilette e che spiri ambrosia ed odori; e volgendo la faccia lascivamente ad Ercole pare che gli prometta la vita facile e sicura, mostrandogli dolce e piano il camino. Ma egli resta sospeso e fermo, palesando nel volto il dubbio e profondo pensiero al deliberarsi. Ben pare che la Virtú sia per restar vincitrice; poichè se bene egli presta l'orecchio alla voluttà, nondimeno l'occhio si piega alla virtù, e quasi l'animo v'acconsente, scuoprendosi già dalla forza di essa sorpreso: tanto esprime il vivo senso infuso nel colore. Nell'angolo inferiore del quadro ed a' piedi di questa nobil donna apparisce in mezza figura un poeta laureato, ignudo il petto e le braccia: siede egli colco in terra, dove tiene un libro sollevato avanti con la mano; e nel volgersi ad Ercole lo riguarda, e promette cantar di lui eternamente | ov'egli si muova per l'orme della virtù, denotando la gloria e l'immortalità de gli eroici carmi. Et in ciò ancora si riconosce la saggia mente del pittore; poichè dietro il giovine s'inalza un albero di palma, presagio ben certo delle sue vittorie, spandendo intorno i gloriosi rami. Così l'aspetto, ed i lineamenti suoi robusti promettono effetti e prove di eroica forza, e danno segno certo che egli non cederà a' piaceri, senza che il rosso manto della virtù e la tonaca paonazza sono contrasegni di valor divino; e 'l color giallo onde s'adorna la voluttà, ci ammo-

nisce ch'i suoi dilette si seccano in erba e che svaniscono come la paglia.

Questa invenzione è colorita ad olio sopra una tela riportata nel mezzo la volta¹; di qua e di là seguono due ovati per lungo a fresco dipinti, come tutto il resto della camera: nell'uno rappresentasi Ercole che sostiene il mondo, nell'altro Ercole che riposa.

Ercole che sostiene il mondo.

La forza della virtù e 'l valore de' suoi seguaci ne dimostra Ercole che sostiene il mondo, come finsero si sottoponesse al peso del vecchio Atlante. Vedesi egli nel mezzo col sinistro ginocchio piegato a terra, curve le spalle sotto il celeste globo: lo regge avanti con la destra sollevata; e dal contrario lato s'abbassa col braccio indietro, cingendolo con la sinistra. Ma tanta è la fermezza e l'animosità dell'aspetto, che pare il mondo si appoggi sopra il suo dosso più stabile e sicuro; poichè questa figura comprende tutta quella robustezza che di Ercole si canta, espresse le noderose braccia e le quadrature del petto sotto la gran mole stabilite a guisa d'arco, e l'altre erculee membra ignude, se non quanto la pelle nemea da gli omeri si piega in su le coscie ed al seno. Ma il senso della poesia viene ottimamente spiegato dalla pittura; poichè Ercole contemplando il corso de' cieli e delle stelle, imparò da Atlante l'astronomia: il che denotano li due astronomi che gli siedono da i lati: l'uno a destra stende la mano | con la sfera, speculando l'ordine de' pianeti; volgesi verso Ercole con la testa in profilo, e sedendo alquanto colco su 'l fianco sinistro, espone l'altro ignudo con la spalla, e 'l resto del corpo avvolto in un panno di color verde cangiante di rosati lumi. L'altro astronomo siede e si piega ancora nel fianco sinistro ove tiene l'abaco, fermandovi sopra il compasso aperto con la destra e travolgendo il volto ad Ercole, osserva gli asterismi del cielo e misura i moti delle stelle. Ha ignudo il petto e 'l braccio raccolto al seno, nello stender la mano col compasso; e dall'omero sinistro il manto giallo scende su le coscie sino al piede. Non è da tralasciarsi senza considerazione l'atto di Ercole col ginocchio piegato a terra, non solo per essere accomodato al sito basso ed alla soggezzione del globo, ma ancora per la

¹ L'opera fu rimossa nel 1662 e inviata ai Farnese di Parma. Passò quindi con le collezioni farnesiane a Napoli, e qui si conserva nel museo di Capodimonte. In loco fu posta una copia (Cavalli, in *I Carracci* cit., pp. 210-12; Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pagine 40-41).

fermezza e stabilità sua, che stando in piedi non potrebbe durar lungamente al peso, piegandosi di facile alla linea perpendicolare della gravità sua verso il centro. Questa figura nel mezzo è collocata con l'altre due in un piano alquanto rilevato, secondo la disposizione del punto basso, e si muove in modo che sotto l'oppressione del globo s'ingrandisce; poichè solleva il destro braccio e stende avanti il piede con la gamba, dove la coscia, scortando da tutte le parti, forma una rotondità e s'accresce alla vista. Per lo contrario nel posare il ginocchio sinistro a terra, s'accorcia in breve linea la gamba indietro col piede.

Ma rivolgendoci al senso dell'immagine, s'intende che Ercole e la virtù dalla contemplazione delle cose superiori e celesti acquista forza; e la scienza di esse ne conduce alla cognizione di Dio, in cui ha il suo fine la mente contemplativa.

Il riposo di Ercole.

Poichè Ercole agitato dall'odio di Giunone si esercitò in travagliose imprese, alfine stanco dalle sue fatiche pigliò riposo, come ora ci propone l'immagine. Siede egli sopra un macigno e collocandosi alquanto, stende una gamba e ritira l'altra sopra il sasso; 37 né già per fiacchezza s'abbandona, ma | nella quiete ancora par che minacci e intenda a debellar fiere e portenti. S'appoggia nel cubito sinistro, e la mano non perde la sua forza, chiudendosi in pugno sotto la guancia e vi riposa il volto. La generosa destra posa insieme, stringendo il pugnale confitto in terra dall'altro fianco, dove la pelle nemea ricuopre il seno. Così Ercole travagliato e stanco spira fievolezza dalla fronte e dal ciglio; e non ben placato dal sangue de' mostri e delle belve, inclina lo sguardo, mirando a' suoi piedi l'eroiche fatiche, il cervo, il cinghiale, i pomi d'oro, con l'armi invitte, la clava, la faretra e l'arco, e Cerbero legato ad un sasso in guisa di base, sopravvi la sfinge tebana con la sentenza in greco scritta: «ΠΟΝΟC ΤΟΥ ΚΑΛΩC ΗΞΥΧΑΣΕΙΝ ΑΙΤΙΟC» cioè la fatica è cagione di riposarsi bene¹. Sì come questa immagine comprende la vita attiva, che consiste nelle azioni per tanti di Ercole gloriosi fatti, così l'altra del medesimo che sostiene il mondo è simbolo della vita contemplativa, e l'una e l'altra si confà alla virtù

¹ Fulvio Orsini, l'ispiratore dei temi del Camerino, possedeva una gemma antica raffigurante questo soggetto, con la stessa scritta in lettere greche (Nolhac, *Les Collections d'antiquités de Fulvio Orsini*, in «*Mélanges*», IV, 1884, p. 153). Cfr. tavola 3.

ed alla felicità umana, avendo l'una per fine il bene, l'altra il vero. Finsero ancora Ercole Egizzio per la forza ed Ercole Tebano per la sapienza.

Essendo queste due immagini dipinte entro ovati nella volta, succedono due lunette, l'una incontro l'altra nelle teste della camera, con le favole di Ulisse, seguitando la medesima moralità, cioè la medicina e liberazione dal vizio.

Ulisse liberatore.

La pittura favoleggia alla sapienza con la poesia, la quale finse che errando Ulisse pervenne all'isola Eea, stanza di Circe pessima incantatrice; e che ricevute da Mercurio l'erbe e la medicina contro gl'incanti, salvò se stesso e restituì li compagni trasformati in fiere¹. Ma tralasciando l'altre cose d'Omero, fermiamo gli occhi al sagace eroe esposto alla maga ed alli perigliosi mostri. Siede Circe in lusinghiera maestà composta sopra un trono ovato di bianco marmo, a guisa di letto scolpito di Veneri e di Amori che si abbracciano e giuocano lascivamente. Solleva la superior parte del corpo e distende alquanto le gambe in veste di color paonazzo fino a' piedi, co' sandali d'oro riccamente adorna. Ma tale è il suo vago aspetto, che nello stendersi in profilo travolge il petto seminudo, disvelata una mammella; e dietro il manto verde cangiante dall'uno e l'altro braccio si piega sotto e si ravvolge al seno. Stringe la possente verga con la destra, non però l'inalza orgogliosa, anzi l'abbassa, dissimulando il suo imperio all'ospite peregrino; ben si può comprendere che la fallace userà la forza e gl'inganni, e lo percuoterà dopo ch'egli averà gustato l'incanto. Così nell'abbassare la mano con la verga, ella posa il braccio sopra il vaso del velenoso liquore, sottopostovi un lembo del manto; e con la sinistra porge la tazza ad Ulisse, il quale fermato un piede sopra la soglia del letto, prende la bevanda. Fu ingegno del pittore l'infraporvi Mercurio, che dietro Ulisse in atto agile e lieve, sospende in aria un piede alato, e stendesi con la mano su l'orlo della tazza, infondendovi l'erbe e la medicina. Se bene questo dio non avesse il cappello alato e 'l caduceo, si riconoscerebbe al moto ed al volto; egli è però finto dietro in ombra, fuor che la testa, che sporge avanti con gli occhi intenti all'ufficio della mano. Si avvicina così destro ed occulto che a vederlo diresti voglia far qualche nobile furto; ma

¹ Omero, *Odissea* X.

egli qui viene favorevole, non per tesser frodi, anzi per dar rimedio a gl'inganni. Tale ancora di Ulisse è l'aspetto, che sembra sagace, accorto e ben ricordevole de' consigli divini di Mercurio a difendere accortamente se stesso e liberare i suoi. Egli è regiamente adorno di clamide tiria, che affibiata su l'una e l'altra spalla, pende indietro dal petto, piegandosi sopra il braccio sinistro, ove scorre l'asta che tiene in mano; e sotto la clamide si scuopre la lorica di cuoio colorato verde, fimbriata d'oro e adorna. Giace in terra colco uno de' trasformati compagni, col volto di cinghiale; volge le spalle umane con l'altre membra ignude; ed apparisce da una loggia il promontorio circeo già isola Eea; e benché sassoso e d'erbe velenose fecondo, contuttociò solleva lieti colli d'alberi verdeggianti, che tale è della maga artificioso allettamento. Ne accenna Omero con questa favola come l'anime de' gli uomini stolti
 39 passano ne' corpi delle bestie nella circolazione dell'universo chiamata Circe; e che Ulisse non patì simile mutazione per l'aiuto di Mercurio, che è la retta ragione.

Ulisse legato all'arbore della nave.

Nell'opposta lunetta rappresentasi la nave d'Ulisse all'isola delle Sirene, le quali, allettando i passeggeri con la dolcezza del canto, gli uccidevano poi crudelmente; onde Ulisse bramoso di udirle, turati prima con la cera gli orecchi de' compagni, fece legar se stesso all'arbore della nave, per non correre sciolto a i dolci perigliosi mostri. Vedesi Ulisse, che avvinte le braccia dietro e le gambe al saldo pino, sembra impaziente sciorsi da quei nodi: alza un piede e scuote il laccio all'armonia rivolto e al dolce invito delle infide suore allettatrici. Dietro l'arbore della nave si scuopre alquanto Minerva armata con lo scudo, la quale tenendo la mano su la spalla d'Ulisse, assiste in sua difesa e lo ritiene. Non lungi su 'l lido fansi incontro le Sirene lusinghiere e sciolgono le voci al canto, vaghe donzelle il petto e 'l seno, le spalle alate e le coscie pennute con gli artigli di rapace uccello. Uno de' compagni di Ulisse s'appoggia con una mano all'asta, tiene l'altra sospesa all'orecchio ed inclina la testa, esprimendo la vaghezza di udire gli accenti vietati; e 'l nocchiere, che siede avanti col temone nelle mani, si volge verso costui, quasi l'interroghi del canto. Tra questi sensi non obliò il pittore la forza de' remiganti, che affaticano le braccia ignude nel discostarsi da quell'infame lido biancheggiante intorno d'os-

sa insepolti. Finse Omero con l'invenzione di questa favola¹, se l'uomo vuol fuggire calamità e disgrazie, chiuda gli orecchi alla voluttà e leghi se stesso all'arbore della ragione; e Pallade con lo scudo e con la mano su la spalla di Ulisse, altri non è che la prudenza a difesa contro l'insidie de' piaceri. Nella nave d'oro è scolpito Nettunno sopra il carro tirato da cavalli marini, con Tritoni e Nereidi, le quali al moto della nave | pare che nuotino nell'acque 40 da i remi rotte e spumanti. Il rostro è figurato in una Ninfa mostruosa, che cangia le braccia e le coscie in squamme, e sedendo su 'l collo d'un delfino l'avvolge intorno con le tortuose code.

Seguono due altre lunette lungo la camera, incontro le fenestre della corte del palazzo: nell'una rappresentasi la pietà de' fratelli catanesi, nell'altra Perseo che tronca il capo a Medusa, ovvero il vizio punito.

Anfinomo et Anapo.

Arse la città di Catania in un grandissimo incendio del monte Etna, quando due fratelli Anfinomo ed Anapo portando i genitori, cedé loro la fiamma e passarono senza offesa alcuna, onde con essemplio di pietà mirabile furono cognominati Pii. Ora la pittura ravviva il senso alli due fratelli; l'uno de' quali si fa avanti nel mezzo e si vede tutto ignudo, se non quanto un panno di dietro si avvolge al seno. Porta egli il padre su gli omeri, e spira l'anima pietà che lo conduce; e 'l vecchio svelato anch'egli dal manto s'appoggia su 'l pietoso dosso, posando la destra al petto e l'altra su la spalla del giovine robusto. Curvasi questi reggendo il genitore da ogni parte; volge indietro il sinistro braccio e si stringe al fianco la coscia del vecchio infermo; e dall'altro lato sopraponendo il braccio, gli cinge il braccio e lo sostenta. Più indietro segue a destra l'altro fratello veduto di profilo, abbraccia nelle coscie, porta e si stringe la madre al petto; la quale, abbandonandosi su la spalla e su 'l collo del giovine, apre le palme in fuga e sparge i crini al vento. Né cessa l'orrore del volto; poichè pallida e tremante esclama ed invoca il cielo al suo scampo, ed in vano il marito a lei si volge e l'assicura, lasciando lungi le mura dell'infelice patria fiammeggianti. Così nel sesso più debile fu osservato lo spavento e l'orrore, e nell'uomo la sicurezza e la speranza. Dal lato sinistro Polifemo deposta la sampogna giace in disparte, raccolto il gregge,

¹ *Odissea* XII.

mentre il cielo fulminato dall'arsure del monte piove intorno ceneri e faville¹. |

Medusa punita.

41

Nell'isole Gorgadi del mare d'Etiopia abitarono le tre Gorgoni figliuole di Forco dio marino; di queste Medusa la più bella ardì superbamente d'anteporsi a Pallade nella forma e nello splendore delle chiome, onde la dea sdegnata cangiò li suoi biondi capelli in orribili serpenti, ed in guisa le contaminò la faccia che convertiva in pietra i riguardanti. A far acquisto del capo di costei fu mandato Perseo figliuolo di Giove e di Danae, il quale da Mercurio ricevè li talari, e da Minerva lo scudo rilucente, in cui egli riguardando come in uno specchio la riflessa immagine di Medusa, sicuro la colpisse nel sonno. Ecco dunque il valoroso Perseo che stringe con la sinistra le serpentine chiome e con la destra appressa il ferro e già tocca la gola della spaventevole Gorgone. Non la riguarda egli e non l'assale in faccia, ma fissa gli occhi indietro nello scudo rilucente impugnato da Pallade, che gli assiste vicina. Il giovine eroe solo ha in capo l'elmo invisibile fabbricato da Vulcano, e ignudo e sciolto si muove con le mani avanti e 'l volto indietro ubbidiente al consiglio della dea, che appoggiata all'asta l'accompagna e l'affida, tenendogli avanti il lucido metallo in cui appare l'abominevol mostro. E tanto orrore apporta la sola immagine, che Perseo generoso e forte nel mirarla nello scudo inorridisce le ciglia; Mercurio stesso, che indietro assiste fra di loro e lo regge all'impresa, ancorché Dio sicuro dal pestifero contagio, si volge a Pallade e schiva riguardarla. Giace Medusa a dormire con le sorelle ne' sassosi e incolti campi, ed in tal modo sorpresa per li capelli e col ferro alla gola, si arresta assisa sopra il sasso, travolge spaventata gli occhi e la bocca, apre le braccia ignude e le palme per trovare scampo, e seco le vipere del crine strette dalla mano di Perseo rompono il sonno e si snodano sibilando al vento. Ma, per toccare la moralità della favola, Perseo viene inteso per la ragione dell'animo, la quale riguardando nello scudo di Pallade e regolandosi con la | prudenza, tronca il capo al vizio figurato in Medusa, mentre gli uomini affissandosi in esso senza consiglio divengono stupidi e di sasso².

42

¹ Fulvio Orsini possedeva una medaglia catanese raffigurante questo mito (Martin, *The Farnese* cit., pp. 45-46).

² Fulvio Orsini possedeva una moneta raffigurante questo soggetto (*ibid.*, pp. 47-48).

In questa e nell'altre immagini descritte raccoglieremo alcuni esempj dell'anacronismo usato con molta lode da Annibale; poiché Mercurio non fu presente, né infuse la medicina nella tazza contro l'incantata bevanda di Circe, fingendo Omero diversamente, cioè che Mercurio date ad Ulisse le radici e l'erbe, se ne volasse al cielo. Né Minerva lo ritenne con la mano legato all'arbore della nave, per salvarlo dall'insidioso canto delle Sirene, ma così lo dispose il pittore per denotare l'assistenza divina e riportare in una azione ed in un tempo solo, quello che in più tempi ed azioni diverse fa commodamente il poeta con le parole. Così ora nella favola di Perseo, avendo a lui Mercurio data la spada, Annibale nondimeno lo figurò presente alla decollazione di Medusa, per contrasegno; ma nel fingervi Minerva che tiene lo scudo rilucente, egli si venne a conformare con Luciano che questa favola descrisse¹. Però li pittori sono necessitati servirsi spesso dell'anacronismo, o riduzione d'azioni e di tempi varii in un punto ed in una occhiata dell'istoria o della favola, per far intendere col muto colore in uno istante quello che è facile al poeta con la narrazione, ed in tal modo certamente l'artefice diviene inventore e si fa proprie l'invenzioni altrui, accrescendo e diminuendo, con lode grandissima. Con queste pitture Annibale ne' fatti d'Ercole intese la vita attiva e contemplativa, in quelli d'Ulisse la medicina e la fuga contro il vizio, ne' fratelli catanesi l'ammirabile valore della virtù, cedendo loro le voraci fiamme. Ultimamente ci propone Medusa per lo gastigo del vizio punito da gli uomini e dal cielo, secondo fu ella superba ed empia nel volersi inalzare sopra le divine forme. Il quale argomento è degno invero della camera destinata al principe, perché tenga sempre avanti gli occhi lodevoli esempj di virtù. Dipinse egli allegoricamente, non formando di nuovo poetiche invenzioni, ma usando le favole già note de' poeti, con le quali dispose il suo soggetto, determinandolo ad un fine, che è il pregio della virtù e la deformità del vizio. Usò l'allegorie in tre modi, il primo con porre in paragone la virtù col vizio, il secondo col proporre il bene della virtù sola, il terzo col danno del vizio solo. Nel modo primo riguardiamo Ercole [al] bivio al contrasto del senso e della ragione, Ulisse difeso da Mercurio e da Minerva contro Circe e le Sirene. Nel secondo modo la virtù sola c'insegna i suoi beni con l'eroiche fatiche e col riposo d'Ercole e con l'invitta pietà de' fratelli catanesi. In terzo luogo si riconosce il danno del vizio solo nel gastigo di Medusa con essergli troncata la mostruosa

¹ Luciano, in *Philopatris* (Opera cit., pp. 1120-25).

testa. L'immagini descritte, oltre le cornici vere di stucco dorato, vengono divise da altri stucchi finti, che ricorrono ed adornano tutta la volta della camera con satiri, putti, fogliami e fregi, li quali prendono il lume dalle fenestre dal sotto in su. Dipinsevi le fatiche d'Ercole in forma di medaglie, entro le volute de' fogliami, frapostavi l'impresa del Giglio Farnese; e ne' quattro angoli della volta le quattro virtù, Giustizia, Prudenza, Temperanza, Fortezza. Sopra ciascuna lunetta dove sono le favole, aggiunse ovati di giallo con figurine simboleggianti la felicità e la fama proprio fine de' seguaci della virtù. Questi stucchi finti vengono celebrati per la loro bellezza e così veduti dal sotto in su e vicini all'occhio sono forniti con l'ultima diligenza, tale però che s'avanzano con un rilievo trasfuso d'aria e di lume dolcissimo; sìché oltre al parer vero fino all'inganno, superano ogni esempio di fogliami, come siamo soliti di chiamare tal sorte d'ornamenti. Le figure delle favole sono alte intorno a quattro palmi, eccettuando le due maggiori di Ercole ne gli ovati in proporzione di sei palmi. Ma avanti di passare più oltre dall'immagini di questa camera all'altre della Galeria, dobbiamo avvertire che la loro forma richiede spettatore attento ed ingegnoso, il cui giudizio non risieda nella vista ma nell'intelletto. Questi al certo non resterà soddisfatto di comprendere in una occhiata tutto quello che vede, anzi dimorerà nell'intendere la muta eloquenza de' colori, essendo la pittura di tal forza che non si arresta ne gli occhi come in suoi confini, ma si | diffonde nella mente alla contemplazione. Et al certo che fanno ingiuria alla bellezza coloro che trascorrono l'opere de' gli eccellentissimi artefici, se vedendo qualche nobil pittura, basta loro di volger solamente gli occhi intorno e riguardare li colori e l'oro, e come nelle pompe giudicare della ricchezza e dello splendore dell'apparato. Onde il più delle volte accade che alcuni tirati dalla fama a visitare qualche opera illustre non restano soddisfatti e tosto si dipartono, senza avvertire alcuna perfezione di esse. Il che deriva, o dal fidarsi della loro apprensione e di quella prima vista, e molto più dalla ruvidezza del loro intelletto, che non è atto alle cose belle, ammirando le vulgari e quelle maniere che si sono proposte. Non altrimenti avviene ad essi di quello che incontrò ad un altro, il quale essendo venuto a Roma per istudiare l'opere di Rafaele, subito se n'andò al palazzo Vaticano, ed entrato nelle loggie¹, le andava cercando come se ne fosse stato lontano. Ma venendogli mostrate su nel-

¹ Intende la loggia del secondo piano, ove gli allievi di Raffaello, tra cui Giovanni da Udine, Giulio Romano, Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio, eseguirono nel 1518 c. una ricca decorazione a stucco e a fresco.

le volte ove sono dipinte, allora egli alzò gli occhi a riguardarle, e vedendo quelle storie picciole: «povero me, disse, per che poca cosa sono venuto a Roma!» Ma sí come né Rafaele, né Annibale dipinsero per questi tali, cosí noi non iscriviamo per compiacerli, se essi entrando in questa camera, averanno per poco la picciolezza dell'immagini e non riconosceranno gli affetti descritti delle figure. Ben noi in sí bel luogo invochiamo le Muse, per riportar degnamente con le parole la muta poesia delle favole esposte nella Galeria¹, nella quale entriamo.

La Galeria Farnese.

La Galeria è collocata nella fronte occidentale del palazzo Farnese, che Giacomo della Porta aggiunse all'ordine di Antonio da San Gallo²; si stende in lunghezza palmi 90³ ed in larghezza palmi 28; li due muri laterali nella loro lunghezza sono divisati da pilastri o colonne piane che reggono il cornicione, fra li quali si dividono sette vani, tre maggiori larghi piú di 9 palmi, quattro minori larghi meno di 7 palmi; in | modo che vicendevolmente ogni vano 45 maggiore resta in mezzo a due minori. Sopra il cornicione dunque, e da ciascun lato del muro che ascende alla circonferenza della volta, Annibale dipinse il fregio con altri pilastri finti di chiaroscuro diretti sopra li primi in altezza circa 14 palmi, che tanto si solleva tutto il fregio. Ne' tre vani piú larghi riportò quadri coloriti al naturale alti quasi 8 palmi e di poco minore larghezza, in cornici di stucco finto, ne' quattro piú stretti dispose medaglioni tondi di color verde di bronzo che occupano palmi 6 di diametro, e sono riportati dentro le medesime cornici quadre. Ma tanto fra i quadri quanto fra le medaglie, s'interpongono bellissime figure di termini di stucco finto, li quali dal mezzo in su imitano la forma umana, e sotto diminuiscono in quadro all'uso antico. Questi termini,

¹ Già il Bellori aveva trattato della Galleria, in una pubblicazione delle prime incisioni tratte dal ciclo di affreschi da Carlo Cesio: *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio*, Roma 1657; scritto ristampato dal Malvasia, in *Felsina* cit., I, pp. 437-42. Precedentemente avevano scritto sulla Galleria il Van Mander nel 1604 (*Schilderboeck*, ed. Noe, L'Aja 1954, pp. 293-95) e il Mancini, circa il 1620 (*Considerazioni* cit., I, pp. 280, 302). Fondamentali studi sulla Galleria sono: Tietze, *Annibale Carracci* cit.; Martin, *The Farnese* cit. Cfr. inoltre Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 93-108, II, p. 49.

² Al Palazzo Farnese lavorarono successivamente Antonio da Sangallo il Giovane (dal 1515-17 al 1546); Michelangelo (dal '46 al '49); Jacopo Vignola (dal '50 c. al '73); Giacomo Della Porta (dal '73 all'89 c.). L'ala della Galleria era stata progettata al tempo del Vignola (cfr. R. de Broglie, *Le Palais Farnese*, Paris 1953).

³ 1 palmo = m 0,264 c.

quasi regghino la volta, sono situati avanti i pilastri sopra basamenti; ed alcuni di essi hanno sopra la testa mensole che reggono ancora gli ornamenti superiori. Ne' loro basamenti seggono altrettanti giovini ignudi coloriti al naturale, che si volgono alle medaglie, tenendo festoni pendenti intorno a varie maschere che sotto danno compimento. Ma Annibale per rendere più vario il fregio e per interrompere il continuato ordine de' quadri e delle medaglie, occupò il quadro di mezzo e ve ne dipinse sopra un altro maggiore lungo circa 18 palmi e più di 9 alto, che viene ad occupare insieme di qua e di là, con la sua cornice d'oro, quasi due mezze medaglie, e così resta variato il partimento ed arricchito in modo che non può riuscir meglio alla vista. L'una e l'altra testa della Galeria per essere ristretta in vano minore non è capace se non solo di un quadro, ed in questo ancora Annibale variò da gli altri, riportandovi un quadro più alto di 14 palmi e superiore di 10 in larghezza, in modo che viene a ricoprire ed occupare di qua e di là quasi due medaglie, che ricorrono dietro, seguitando li medesimi termini ed ornamenti del fregio. Nella sommità della volta si stende per lungo la gran Bacchanale circa 32 palmi ed alta più di 16, ornata con la sua cornice di stucco finto veduta dal sotto in su, seguitando due ot|tangoli che la prendono in mezzo, lungo ciascuno più di 16 e largo più di 9 palmi. Ma chi potrebbe mai ridire a bastanza le parti di questi ornamenti, vedendosi il tutto con istupenda varietà disposto talmente, che nella similitudine le cose sono dissimili e sempre si cangiano alla bellezza. Onde ci spediremo da quei particolari che, giocondissimi all'occhio, perturbano l'udito col minuto racconto. Le medaglie di bronzo, come s'è detto, sono riportate entro cornici quadre, uguali all'altre de' quadri coloriti; sopra ciascuna cornice con disegno uniforme è collocata nel mezzo una conchiglia con maschera d'animale a bocca aperta, da cui escono i lacci di due serti di lauro rilegati nelle grossezze de' pilastri, altri dietro i termini, altri appresso teste di satiri. Sotto le cornici medesime corrispondono nel mezzo di ciascuna varie maschere grandi colorite al naturale ed ad esse ricadono i festoni che tengono i giovini sotto i termini. E perché le cornici delle medaglie essendo strette abbondano in altezza, sopra la loro circonferenza di qua e di là, si volgono due putti coloriti al vivo, che scherzano intorno e stendono le mani ad un teschio di toro all'antica situato nel mezzo. Le figure de' termini sono giovini robusti senza barba ed in età virile con la barba, in espressione di forza: chi tutto ignudo, chi alquanto ricoperto, chi la testa avvolta di panno o di pelle di leone a guisa d'Ercole, ed in altre attitudini con la clava:

chi le mani sopra il capo, chi tutto avvolto il petto, le braccia e le mani in un manto. Ma quello che raddoppia l'intrecciamento, sono alcuni giovini veduti di fianco, li quali volgono le spalle a i termini, ciascuno di essi situato in piedi da un lato di ciascun quadro: questi discoprendo più e meno il petto e 'l dosso e l'altre membra ignude, inclinano il capo raccoltevi sopra le braccia con un panno in atto di reggere la volta ed esprimono la fatica del peso. Tutte queste figure sono di stucco finto, e si accordano efficacemente con li giovini ignudi sedenti sotto i termini coloriti al naturale, come s'è descritto, cangiando anch'essi i moti e le vedute nel reggere i lacci de' festoni da ogni lato sotto il fregio. Non pensi | alcuno di vedere fuori di questo luogo più nobile e magnifico stile 47 d'ornamenti, ottenendo essi la suprema eccellenza nel ripartimento e nelle figure eseguite con la maniera più grande del disegno e col temperamento e forza maggiore del chiaroscuro. Annibale però nel dar rilievo a questi stucchi finti, non solamente ne formò disegni e cartoni regolari, ma ne modellò figure di rilievo per avanzarle a quella somma eccellenza di lumi, d'ombre e di chiaroscuro, che li fa parer veri agguagliando li più celebri essempii antichi, e fra' moderni riescono senza essempio e comparazione in tal sorte d'ornamento. Fra gli altri riguardevoli effetti di prospettiva che si ritrovano in quest'opera artificioso è quello ne' quattro canti della Galeria, dove le figure de' termini da un muro all'altro s'incontrano e si abbracciano insieme con mirabil senso dell'occhio; poiché senza tagliarsi e rompersi ne gli angoli del muro, concorrono di qua e di là con le braccia rilevate e distaccate in fuori, come se in piana superficie fossero dipinte; e simile effetto rendono ancora gli Amori coloriti nel mezzo e ne' vani infraposti fra' medesimi angoli, de' quali appresso diremo. Tale è la situazione delle favole e l'ordine de' partimenti, ne' quali Annibale molto affaticossi, e lodandosi egli della facilità sua nell'altre cose, confessava nondimeno il suo lungo studio nell'eseguirli, come se ne sono veduti molti disegni di sua mano¹. Seguì egli l'ordine delle sale di Bologna², ma con più ordinate e peregrine invenzioni, e con maggiore stile, allettando insieme le favole, gli ornamenti, la copia, l'ordine, l'euritmia del tutto e delle parti ed insieme con la vista ne resta ricca la memoria d'una bellezza infinita; al che è necessario preporre l'argomento di tutta l'opera.

¹ Se ne conserva oltre un centinaio, in vari musei e collezioni. Si veda il catalogo e la relativa bibliografia in Martin, *The Farnese* cit., pp. 249-77. Nello stesso, pp. 240-46, si veda anche il catalogo dei disegni relativi agli affreschi nel Camerino. Per aggiunte e discussioni cfr. Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 168-71; II, p. 49.

² Allude agli affreschi eseguiti nei palazzi Fava, Magnani e Sampieri.

Argomento delle immagini.

Avanti descrivere le favole conviene che proponiamo gli Amori dipinti ne' quattro lati della Galeria finti reali sopra il cornicione, da cui dipende tutto il concetto ed allegoria dell'opera. Volle figurare il pittore con varii emblemi la guerra e la pace tra 'l celeste e 'l vulgare Amore instituiti da Platone¹. Dipinse da un lato l'Amor celeste che lotta con l'Amor vulgare e lo tira per li capelli: questa è la filosofia e la santissima legge che toglie l'anima dal vizio, elevandola in alto. Nel mezzo però di chiarissima luce risplende sopra una corona di lauro immortale, dimostrando che la vittoria contro gl'irragionevoli appetiti inalza gli uomini al cielo. Dall'altro lato significò l'Amor divino che toglie la face all'Amore impuro per estinguerla; ma questi si difende e la ripara dietro il fianco. Gli altri due fanciulli che si abbracciano sono il supremo e 'l terreno Amore, e gli affetti che si uniscono alla ragione, nel che consiste la virtù e 'l bene umano. Nel quarto angolo viene descritto Anterote che toglie il ramo della palma ad Amore, nel modo che gli Elei collocarono le statue nel ginnasio; il quale Anterote credevasi che punisse l'Amore ingiusto². Di più come fondamento de gli affetti moderati aggiunse quattro virtù, Giustizia, Temperanza, Fortezza e Carità: figurine dipinte di sotto³, e così con le favole alludono insieme al celeste ed al profano Amore⁴. In esse però Annibale non si ristinse, come nella camera, ad un ordine certo, ma si conformò alli siti e all'accompagnamento delle inven-

¹ Trattò questo tema nel *Convito*.

² Cfr. Pausania, *Periegesis* VI 23.3-5. Anterote, ossia personificazione dell'Amor reciproco, secondo l'interpretazione classica, divulgata nell'epoca moderna dal Cartari (*Le Immagini de i dei de gli antichi*, Venezia 1571, pp. 300-4). Ma sul nome si era equivocato, intendendosi da taluno come Anti-Eros, avversario di Eros, ossia Castità; è in questo senso che l'intese l'Alciati (*Emblemata*, Paris 1534, cx). Già il Panofsky osservava che Annibale aveva rappresentato il suo Anteros correttamente (*Der gefesselte Eros*, in «Oud Holland», 1933, pp. 193-96) ossia come Amor Reciproco, mentre sembra non potersi dubitare che il Bellori, per quanto ambiguo in questo passo, interpreti l'Anterote carraccesco come Castità. Della questione, ai fini di dimostrare che la volta della Galleria fu dipinta da Annibale con un programma svincolato da intenzioni moralistiche, si è occupato C. Dempsey, «*Et nos cedamus Amori*». *Observations on the Farnese Gallery*, in «The Art Bulletin», 1968, pp. 363-74, convenendo con la sua tesi il Posner (*Annibale Carracci* cit., I, pp. 93-94): l'uno e l'altro in polemica con il Martin (*The Farnese* cit., pp. 86-89).

³ Le figure di Virtù, in ovati lungo le pareti della Galleria, databili nel 1603-604, sono opera di Domenichino secondo il Martin (*Disegni di Domenichino per la Galleria Farnese e per la camera di Diana nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in «Bollettino d'Arte», 1959, pp. 41-45), opinione accettata da tutti, ad eccezione di E. Borea, che attribuisce allo Zampieri solo la 'Carità' (*Domenichino*, Milano 1965, pp. 24-25, 159-60).

⁴ In questo passo il Bellori anticipa la sua interpretazione in chiave moralistica del significato allegorico delle immagini della Galleria, con argomenti che svilupperà più avanti (cfr. p. 76) premendogli sin da ora sgomberare il campo da possibili equivoci derivati dalla considerazione obiettiva delle scene erotiche figurate nella volta, che si appresta a descrivere.

zioni nel collocarle; e per venire alla descrizione di esse favole, cominceremo prima da quelle dell'Amor profano e dalla gran Baccanale, la più copiosa collocata per lungo nel mezzo la volta, come principale oggetto dell'occhio.

Il coro di Bacco e di Arianna.

Tornando Bacco vittorioso dall'Indie trovò Arianna abbandonata da Teseo, e dalla beltà di essa acceso l'elesse sua sposa, come a rimirlarla ora nelle trionfali nozze la pittura c'invita. Siede Bacco in carro d'oro vittorioso de gl'indiani; coronato di pampini posa il braccio e stringe il tirso a guisa di scettro con la destra ed inalza la sinistra, facendo pompa dell'uve mature e rossegianti. Ma egli è sì delicato e molle, che mal reggendo il braccio sollevato, esce 49 sotto la testa di un fauno, che lo regge e lo sostenta. Apresi il nobil carro a guisa di seggio ovato, con tale industria, che non toglie alla vista parte alcuna del bellissimo corpo ignudo, cinta ircana¹ pelle, dalla sinistra spalla al contrario fianco annodata al petto, e la spalla destra insigne col teschio della tigre. S'accresce la vaghezza nella varietà dell'atto; poichè Bacco nel travolgere avanti la faccia e 'l petto, espone la coscia in profilo e solleva un ginocchio, abbassando l'altro con la gamba e 'l piede in su 'l temone del carro d'oro, in cui sono scolpiti capri e putti fra le viti e li tralci dell'uve. Al lato manco di Bacco trascorre alquanto Arianna nel carro d'argento, ov'anch'ella siede e si solleva, esponendo l'omero ignudo e travolgendo alquanto la faccia, non più lagrimosa e mesta per l'infedeltà di Teseo, ma serena e lieta appresso il celeste amante. Ella compone la destra sopra il ginocchio sinistro, che pomposamente s'inalza, e tanta maestà e grazia spira nell'atto, che pare sollevata in se stessa e nella divinità sua, come divina la palesano la gonna di color celeste ed Amore, che sopra le sue chiome regge la corona di stelle, per sua cagione in cielo risplendente. Il carro di Bacco vien tirato dalle tigri legate al giogo: un fanciulletto fauno volge le spalle e posa un braccio su 'l dosso d'una tigre, e con l'altra mano solleva le redini dal collo. Il carro d'Arianna vien mosso da sfrenate capre dove un fanciullo colcato a terra si ripara con la mano ed un altro dietro tira il caprigno crine per ritenerle.]Precede avanti nella pompa Sileno sopra l'asinello coronato d'ellera: si riconosce al volto, al capo calvo ed al ventre, cadendo ebbro e titu-

¹ Dell'Ircania, paese tra il Tigri e l'Eufrate.

bante; gli pende la tazza dalla destra mano, e piega il gomito su la spalla di un fauno, che inspira una cornetta a strepitoso suono. Vedesi questi avanti tutto ignudo con ferina pelle annodata al petto, e disposto a vari moti; sostenta Sileno dietro le spalle con la sinistra e si travolge a destra, alzando il braccio e 'l corno ed enfiando le gote: figura svelta e di spirito infusa. Precede appresso
 50 un altro fauno giovinetto, che sottoponendo la spalla | alla coscia di Sileno, gli abbraccia la gamba e lo sostenta; e come la mente di Annibale è ammirabile nel ritrovar la propria forma di ciascuno, così in questa si avanzò, avendo rappresentato un rustico giovinetto svelto e nel primo vigore dell'età immatura. Né dall'altro fianco l'ebbro vecchio maestro resta in abbandono; poiché si appoggia e declina sopra la spalla d'un giovine abbracciandolo intorno il collo; né del giovine si vede altro che il volto inclinato fuori del braccio di Sileno, che lo circonda; il resto del corpo s'asconde, se non quanto avanzano in terra li piedi nel piano loro distante dalle prime figure. Un satiro avanti guida l'asinello, e porta l'otre pieno di vino su la sinistra spalla, apparecchiato a riempir la tazza ed a ricrear Sileno; e si volge al ragghiar di quello, tenendolo sotto il collo legato ad un laccio d'ellera verdeggianti; e questa figura si perde alquanto nell'estremità del quadro. Fra Sileno e 'l satiro s'interpone una baccante, che porta in capo la sacra cesta di Bacco, da cui esce fuori la zampa del vitello in contrasegno del gastigo di Penteo; travolge costei la faccia ed apparisce appena con la spalla e col braccio ignudo, nell'alzar la mano alla misteriosa cesta; e dietro di essa vedesi appena il profilo d'un giovine che dà il fiato ad una doppia tibia, accordandosi al suono ed alle voci del coro baccante. Ma nel primo piano più avanti giace in terra una donna seminuda sollevata col destro braccio piegato ad un pogginiolo, reggendo il capo su la mano; e quasi per lo strepito scossa dal sonno, travolge il volto verso Sileno, che le viene incontro e la riguarda. Questa è Venere vulgare e terrena, standole a fianco l'Amore impuro, che raccolte le braccia, si appoggia sopra la sua spalla; ha ella disvelato il petto e 'l seno, e stende la sinistra pigliando in terra il manto che ricuopre il resto del corpo; e vago è l'atto di tutta la figura nel sollevare alquanto un ginocchio, distesa avanti l'altra gamba e 'l piede che esce fuori del manto d'un colore giallo chiaro cangiante in oscuro paonazzo; e 'l volgersi di costei verso Sileno denota la corrispondenza tra l'ubbriachezza e la lascivia.
 51 Dall'opposto lato appresso | le ruote del carro di Bacco nel primo piano, siede in fianco e si piega un satiro, esponendo le spalle; con la destra abbraccia il collo d'una capra e l'avvicina per baciarla;

posa la sinistra mano a terra, ma questa col braccio si taglia nell'altra estrema linea del quadro. Sopra la cornuta fronte della capra istessa e dietro il carro di Bacco, apparisce alquanto un fanciullo che porta un vaso in su la spalla, e più sopra una giovane baccante scuote con ambe le mani li cembali, formati in due scudetti di rame, travolgendo la faccia lieta e ridente. In cima si avvanza la testa di un elefante, e 'l suo governatore in collo che lo regge con la verga in contrasegno del ritorno di Bacco dall'Indie; e queste due figure alquanto si tagliano ancora nell'estrema linea. Fra 'l coro di Bacco e di Sileno, là dove le tigri e le capre sono legate all'uno e l'altro carro di Bacco e di Arianna, resta sopra una veduta in lontananza e s'apre, senza distaccarsi il componimento, interponendosi alquanto più in dentro un fauno ed una baccante. Danza il rustico fauno, e saltando agita la testa e scuote il ritorto bastone con la sinistra e, sventolando un panno dal braccio, lo ritiene dietro con la destra; e la baccante saltando anch'ella e volteggiandosi alza le braccia sopra il capo e scuote in aria strepitoso timpano, ignudo il petto, e le chiome e le vesti agitate dal vento. Così procede e freme il coro nuzziale allo strepito de' baccanti, e nel vero che la pittura eccita i balli e 'l suono, espressa la furia e la dolce insania che suole occupare gli animi presi dal vino. Volano in aria tre Amoretti, il primo porta su 'l capo il tino dell'uve, il secondo ha nelle mani una tazza, e 'l terzo porta insieme un vaso in su la spalla.

Si sono veduti alcuni disegni di antichi marmi e baccanali di mano di Annibale per istudio di questo suo leggiadro e copioso componimento¹; e si conserva ne' nostri libri la prima invenzione con Bacco ubbriaco sostenuto da fauni su 'l carro fra' baccanti², che egli mutò, formandolo in maestà ed attribuendo più convenevolmente l'ebrietà a Sileno; le figure del primo piano avanti, cioè Venere e 'l satiro, che giacciono a terra, sono in proporzione sopra undici palmi, e le seconde del coro di Bacco e di Sileno vanno diminuendo due palmi, e così l'altre con la loro misura. Abbiamo in questa favola un bello anacronismo, poichè Arianna vien coronata di stelle; e nondimeno li poeti finsero che dopo la morte di essa le sue chiome in memoria fossero da Bacco in cielo collocate³;

¹ Annibale si ispirò principalmente non ad antichi marmi, ma al disegno di Perin del Vaga (Louvre, n. 593) eseguito per il cardinal Alessandro Farnese, celebre per essere stato inciso in cristallo da Giovanni Bernardi (nel cofanetto oggi a Napoli, Museo di Capodimonte). Tale disegno si conservava allora in Palazzo Farnese; esso era ispirato naturalmente da sarcofagi antichi (Martin, *The Farnese* cit., pp. 117-21).

² Molto probabilmente trattasi del disegno oggi a Vienna, Albertina, inv. 23370 (Martin, *The Farnese* cit., catalogo dei disegni n. 54, p. 253, fig. 159).

³ Omero, Catullo, Ovidio ed altri.

ma Annibale si serví di sí nobil contrasegno, seguitato da altri pittori e da Guido Reni nella medesima favola¹.

Seguono li due ottangoli lungo la volta, nelle teste della Bacchanale; nell'uno viene figurato Paride che prende il pomo d'oro da Mercurio, nell'altro il dio Pane che porge a Diana le lane del suo armento.

Paride e Mercurio.

Il pomo d'oro trovato da Mercurio vien conteso dalle tre dee, pretendendolo ciascuna di esse, come la piú bella; ma ecco là Mercurio che scende dal cielo ed a Paride lo porge, accioché egli sia giudice della loro forma. Volgesi verso di lui il nunzio di Giove, e trattando l'aria agile e presto, declina verso il pastore, sciogliendo in alto le gambe e i piedi alati; stende avanti la destra per dargli il pomo, e solleva la sinistra con la tromba; quasi egli sia per annunziare in cielo e 'n terra la fama di colei che sopra l'altre dee conseguirà il premio e 'l titolo di bella. Ma Paride sedendo, vien rappresentato dalla pittura, quale appunto sarà degno di Elena: vigorose ha le membra, esercitandosi nella caccia ed essendo fratello di Ettore, contuttociò, come inclinato a gli amori ritiene la sua naturale delicatezza ne' lineamenti di soave colore impressi. Siede egli sopra un sasso, e posa il piè destro su l'adunco bastone che tiene con la sinistra, e stende l'altra mano mirando il pomo d'oro; ma nel piegare il volto in profilo si scuopre tutto il petto ed alquanto il fianco sopra cui e dietro si volge il manto giallo cangiante in paonazzo ripiegato al seno. Di rincontro si ferma assiso
53 il fido cane; e quasi senta la divinità del messaggiero | di Giove, si volge placido e non latra. Ammiriamo l'arte maestra nella forma del pastore e nel moto di Mercurio, che nello scendere si vede in prospettiva di lineamenti e di colori; espone ombreggiato il petto e 'l seno con pochi lumi, sventolando intorno la clamide gialla di color d'oro annodata sotto il collo. Drizza un piede in aria, e l'altro accorcia dietro il ginocchio, abbassa una mano col pomo, con l'altra inalza la tromba; né sotto il cappelletto alato si scuoprano la fronte e gli occhi, ma solo apparisce il naso col resto del volto; onde piú vago si rende l'ignudo del pastore illuminato. Il componimento e 'l colorito di queste due figure viene approvato fra i migliori di tutta l'opera; ma Annibale nell'attribuire la tromba a

¹ Opera non conosciuta.

Mercurio in vece del caduceo, volle significare che il pomo sarebbe stato cagione di guerra, e non di pace; e che averebbe fatto risuonare la fama della dea più bella; ed in ciò egli seguì l'esempio di Raffaello nella loggia di Agostino Chigi¹, dove Mercurio spiega il volo con la tromba in mano, per annunziare le nozze di Amore e di Psiche.

Diana e 'l dio Pane.

Tanto possono i doni, che finsero il loro dominio non solo in terra, ma in cielo ancora, onde vinta Diana la più casta dea scende dalle stelle, e va a trovare il dio Pane ferino e deforme, per far acquisto delle lane del suo candido armento². Già ella tutta fuori si scuopre da una nubbe, tiene con la sinistra l'arco ozioso raccolto su 'l braccio; ed aprendo la destra esprime la vaghezza nel mirar la bianca massa che le porge il mostruoso amante. Piegasi ella per l'aria ed a lui s'avvicina sollevando la lunata fronte, non già superba e schiva, ma placida e benigna nel ricevere il dono. Sta il selvaggio nume ritto su le caprine piante, e nel volgersi a Diana solleva la testa coronata di pino onde spuntano le corna, ed apparisce in profilo il volto caprigno e la caprina barba. Solleva insieme il ruvido braccio e porge alla dea il prezioso vello con la destra, inclinando la sinistra su 'l ritorto bastone che tiene in mano: 54 nel quale atto espone le nerborute spalle e parte dell'ispido petto, ritenendo l'umana forma sin dove la coscia di pelo si ammanta. A' suoi piedi si avvanza una capra dal sacro gregge che egli custodisce su 'l monte Menalo d'Arcadia, verdeggiando lungi il patrio bosco ove fu educato; e dietro veggonsi appesi li calami ad un tronco ramo.

Sotto queste favole ricorre il fregio per tutte quattro le facciate, con l'ordine descritto delli quadri e delle medaglie. Cominciando dunque dal muro laterale contro le fenestre, tra le due medaglie di Apolline che scortica Marsia e di Borea che rapisce Orizia, vi è il quadro col talamo di Giove e di Giunone.

¹ La loggia del palazzo oggi detto la Farnesina, eretto da Baldassarre Peruzzi verso il 1510 per il banchiere senese Agostino Chigi (1466-1520), fu decorata da allievi di Raffaello (Giulio Romano, Raffaellino del Colle, forse Gian Francesco Penni) tra il 1515 e il 1517, con pitture ispirate al mito di Psiche tratto dalla favola di Apuleio. Sulla dipendenza iconografica della Galleria dalla Loggia di Psiche si è molto insistito (cfr. Dempsey, *Et nos* cit., pp. 366-67).

² Il mito è narrato da Virgilio, *Georgiche* III 391 sgg.

Giove e Giunone.

Che Amore leghi gli elementi e congiunga l'aria e 'l fuoco, fu inteso da sommi poeti nelle nozze di Giove e di Giunone, in cui virtù resta feconda e si conserva la natura. Siede Giove su la sponda di morbido letto, rivolto ad abbracciare la sua novella sposa Giunone, che a lui viene e s'avvicina: cinge con una mano l'omero ignudo, e mentre la dea piega un ginocchio su le molli piume, egli stende l'altra mano alla coscia e a sé la tira. Così volgendosi Giove a lei amorosamente, spira dal volto i più benigni influssi e serena quel ciglio per cui si rasserenava il cielo. Né fra la gioia e gli amorosi modi la maestà vien meno; poichè, qual suole mostrarsi ancora alle più caste dee, scuopre egli la superior parte del corpo, e 'l resto asconde nel manto paonazzo raccogliendo una gamba su la sponda e l'altra distesa a terra, ove gli assiste l'aquila col fulmine. Vedesi Giunone per fianco modesta e vergognosa; non si piega allo sposo che l'abbraccia e a sé la tira, ma disvelato il petto s'arresta, e ritiene il manto cadente su la coscia ed al seno, per non restare ignuda, spiegandosi dietro il lembo sino al piede in terra, dove il pavone inarca la coda dell'occhiate piume. Ma oltre la più degna forma di Giove, Annibale immaginossi il volto compagno di Giunone rivolto in profilo, e le membra celesti d'una bellezza
 55 magnifica, quale fu lodata nelle statue di | Fidia, onde si manifesta moglie insieme e sorella del Tonante.

Segue il quadro grande riportato sopra il fregio.

Galatea¹.

Scorre Galatea il ceruleo seno del mare tranquillo, accompagnata dalle Nereidi e da gli Amori; non siede ella in conca o in aureo legno, ma piegasi ignuda sopra il dosso di Tritone, che l'abbraccia e la sostiene. E mentre ella stende il piede su 'l liquido

¹ Non si tratta di Galatea. L'errore del B. ha origine dall'errore di Lucio Faberio, che indica col titolo di Galatea questo affresco, nella *Oratione... in morte di Agostino Carraccio*, Bologna 1603; anche in Malvasia, *Felsina* cit., I, p. 431. Nella sua *Descrizione della Galleria* (1657, ristampata dal Malvasia, *Felsina* cit., I, pp. 439-41) il B. è incerto sulla interpretazione della figura femminile e ipotizza che potesse trattarsi di Venere. Secondo il Martin (*The Farnese* cit., pp. 105-9) si tratterebbe di Scilla, dalle *Metamorfosi* di Ovidio (XIII 898-968). Ma il Dempsey propone con migliori argomenti che Agostino rappresentasse in questo affresco il mito di Teti condotta a Peleo (*Two «Galateas» by Agostino Carracci re-identified*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1966, pp. 67-70), e il Posner concorda con lui (*Annibale Carracci* cit., I, p. 93).

campo, posa il sinistro braccio su la spalla del marino nume, aprendo la palma a i dolci zeffiri sereni. Solleva l'altro braccio e la mano sopra il capo, e sventolando in aria gonfia il sottil manto, leggiadramente con due dita sospeso lo ritiene. La seguono tre Nereidi sorelle su i delfini assise, ed una di loro addita il candore di Galatea, che prende il nome dal latte. Un altro Tritone precorre il coro, dando fiato alla buccina, e per significare lo strepito fu ingegno del pittore il fingervi appresso un Amoretto fanciullo, che con ambe le mani si chiude gli orecchi, quasi non possa di vicino sofferrne il suono. Altri de gli Amori nuotano e scorrono avanti sopra delfini, altri volano su per l'aria, portando faci e dardi e scoccando saette, con ischerzo di tutta la favola colorita delicatamente per mano d'Agostino Carracci.

Fra l'altre due medaglie di Euridice ricondotta all'inferno e di Europa rapita dal toro, evvi il quadro di Endimione e Diana.

*Diana et Endimione*¹.

La bellezza d'Endimione si contempla meglio nel sonno, che l'arresta immobile a gli occhi di Diana, anch'ella senza moto, non per impotenza della pittura, ma per lo stupore. Su 'l monte Latmo di Caria siede il giovinetto pastore appoggiato in cubito ad un masso; né il tenero braccio sente l'asprezza del monte poichè si sparge il mantello sopra il ruvido sasso; la mano impiegata al sostegno del capo s'asconde dietro le chiome, ed inclinando la faccia si chiudono gli occhi placidamente al sonno. L'altro braccio s'abbandona su 'l fianco, e la destra sopita non più stringe l'adunco bastone, ma sopra vi si rallentano e posano le dita. Il petto svelato s'inclina come il volto, e s'asconde il seno in un panno di color giallo, scuoprendosi le ginocchia e le gambe piegate in terra: in tale atto riposa Endimione. Ma dietro il sasso ove s'adagia il bel garzone, apparisce alquanto da una nubbe Diana, la quale non più gelida e schiva, ma tutta calda d'amoroso foco, si avvicina, meditando il bel fiore dell'età e la deliziosa giovanil forma. Ella inclina il volto su la fronte del pastore e l'abbraccia in modo che col piacere esprime il timore di non destarlo; spiega leggermente le dita, posando una mano fra la guancia e 'l collo, l'altra sotto il mento e sopra il petto ignudo. E tanta è la cura sua di non rom-

56

¹ Tema più volte trattato in sarcofagi antichi (Martin, *The Farnese* cit., pp. 90-91).

pere il riposo di Endimione, che nel silenzio il fido cane appresso giace e dorme anch'egli, né si riscuote. Ben da un cespuglio incontro si manifestano due Amoretti scaltri, l'uno col dito alla bocca fa segno di silenzio, l'altro con lo strale in mano gode e ride, vedersi la più casta dea soggetta. Fu Endimione un pastore di Caria, che frequentando il monte Latmo contemplava i moti e li cambiamenti diversi della Luna; onde finsero ch'ella innamorata scendesse dal cielo a trovarlo.

Ricominciando dall'opposto lato, col medesimo ordine; fra le due medaglie di Amore che doma e lega il satiro al tronco e di Salmace che abbraccia Ermafrodito, incontrasi l'immagine di Venere e di Anchise.

*Venere et Anchise*¹.

Pur troppo è ardito Amore e pur troppo colpevole si rende, poiché ferisce sino la madre, e spesso la fa scender dal cielo per bellezza mortale. Siede Venere su la sponda d'aureo e ricco letto, ignuda come suole; posa una mano su le molli piume e raccoglie l'altra col velo fra le tenere mammelle; e giuliva e benigna spira grazia e dolcezza dalle membra e dal volto. Seco a lato siede ed a lei si volge il giovinetto Anchise; con una mano sostiene su la coscia la gamba della dea, con l'altra tira il coturno dal piede e la scalza. Dal lato avverso s'appoggia Amore e raccoglie le braccia su la coscia della madre; ferma un piede in terra e solleva l'altro sopra uno scabelletto d'oro, scrittovi il motto di Virgilio «GENUS UNDE LATINUM»² poiché da loro discese la romana gente; e si allude alla Serenissima Casa Farnese antica fra le romane. Anchise è quasi ignudo ed a' suoi piedi cade la spoglia del leone, secondo il costume de' tempi eroici; poiché Anchise uccideva fiere ed esercitava la caccia. In questa immagine raramente condotta Annibale seguì l'idea d'un marmo antico, che si è veduto in disegno³.

Segue in mezzo il quadro maggiore riportato sopra il fregio incontro Galatea.

¹ Il tema è ripreso dall'Inno ad Afrodite di Omero (Martin, *The Farnese* cit., pp. 91-93).

² *Eneide* I 6.

³ La composizione deriva in parte da una invenzione di Raffaello, il 'Matrimonio di Alessandro e Rossane', nota attraverso disegni e incisioni (M. Calvesi, *Note ai Carracci*, in «Commentari», VII, 1956, p. 275; Dempsey, *Et nos* cit., p. 368).

L'Aurora e Cefalo.

Piegasi la vaga Aurora sopra il fianco dell'amato Cefalo, da essa nel carro fra le sue braccia rapito e spinto. Ma quanto più essa lo stringe e l'accarezza, altrettanto il giovine ritroso si sforza distaccarsela dal petto; rimuove con una mano l'avide braccia, sospende l'altra e la ritira, quasi schivi toccarla, discostando la bocca da gl'importuni baci, per amore della sua Procri. Il vecchio Titone giace in terra dormendo; ed ella coronata di rose, al gran viaggio accinta, pur troppo tarda e si arresta; poichè vagheggiando un sole, oblia l'altro che spunta dall'orizzonte e indora la veste sua purpurea e rancia. Già li candidi destrieri impazienti calpestano l'aure rugiadosa, dileguandosi l'ombra; ed in tanto un leggiadro Amoretto, pieno il canestro di fiori, sparge dal cielo fresche e matutine rose, invitando i mortali che si destano alla nuova luce. Questa favola con l'altra incontro di Galatea è di mano di Agostino¹.

Continuano le medaglie, la trasformazione di Siringa in canna seguitata dal dio Pane, Leandro che si sommerge guidato da Amore, ed in mezzo il quadro di Ercole e Iole. |

Ercole e Iole.

58

Qual forza resisterà più ad Amore? mirasi Ercole femminilmente avvolto nel manto d'oro dell'amata Iole, che gli siede a lato; con la destra² domatrice de' mostri scuote il rotondo timpano lascivo e verso lei si volge, che approva il suono e di Ercole trionfa. La superba fanciulla cinto il dosso con la spoglia nemea ed annodati li fieri artigli su le tenere mammelle, s'appoggia con la destra imbellè su la clava guerriera, e con la sinistra abbraccia la spalla dell'effeminato amante, soggiogando col molle braccio quella cervice che sostenne le sfere. Ben sembra il cuoio del leone ruvido troppo alle sue delicate membra; e troppo ruvido ancora l'amante che le siede appresso, posando essa la pulita gamba sopra l'erculea coscia ispida e dura. In questa favola Annibale seguì la descrizione del Tasso, che mirabile scultore mostrossi nell'istessa poe-

¹ È stata notata la dipendenza di questo affresco dal melodramma di Gabriello Chiabrera (1600), ispirato al mito ovidiano di Cefalo e Procri (I. Lavin, *Cephalus and Procris*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1954, pp. 278-86; Martin, *The Farnese cit.*, pp. 103-5; Dempsey, *Et nos cit.*, pp. 368-69).

² In realtà con la sinistra.

sia¹; e fecevi Amore che da una loggia mira Ercole e ride, e con la mano accenna il forte eroe effeminato e vinto.

Descritti li fregi laterali con tre quadri per lato, vi restano le teste della Galeria, con un solo quadro in ciascuna riportato sopra il fregio, alto piú di 14 palmi e largo piú di 10, e quasi altrettanto s'ingrandiscono le figure: da una testa rappresentasi l'amore, dall'altra lo sdegno di Polifemo.

Polifemo e Galatea.

59 Sentono affetti d'amore i piú ferini petti: ecco il crudo Polifemo figliuolo di Nettunno il maggiore de' Ciclopi siede sopra uno scoglio del mare siciliano, fatto amante di Galatea; e quivi disacerba i suoi affanni, rauco cantando al suono di pastorali canne. In questa figura la mente di Annibale s'ingrandí con Omero², ed espresse quanto la poesia finge della grandezza del gigante; anzi può dirsi che ingrandisse l'arte del disegno in una maniera la piú terribile, avendo compreso in brevi linee la vastità delle membra. Tiene Polifemo con ambe le mani sospesa sotto le labbra la dispari sampogna, e nel piegarsi col braccio sinistro sopra il sasso, espone il petto e 'l seno, slungando la destra coscia col piede a terra, ed incavalcando l'altra gamba su l'adunco bastone; poiché il gigante impiegando le mani al suono, ritiene appresso il pastorale tronco. In tanto Galatea siede in una conca tirata da delfini, gode di udirlo ed appressandosi allo scoglio si piega e si appoggia col destro braccio sopra il collo d'una Ninfa che frena un delfino. Questa immerge le coscie squamose nell'acque ed asconde mezzo il petto e 'l seno dietro Galatea, la quale seminuda allo spirar dell'aure con la sinistra ritiene la purpurea zona gonfia in alto sopra il capo; e dal fianco appresso si vede il volto e quasi una poppa d'un'altra Ninfa, la quale solleva la fronte verso Polifemo, esprimendo il piacere del canto.

Questa è l'ultima immagine che Annibale dipinse nel fregio e nella volta: poiché sotto la sua cornice vi è scritto l'anno MDC³.

¹ *Gerusalemme liberata* XVI 3; cfr. Martin, *The Farnese* cit., p. 91; Dempsey, *Et nos* cit., p. 369.

² Omero tratta di Polifemo nell'*Odissea*, ma il mito di Polifemo e Galatea è narrato da Ovidio, *Metamorfosi* XIII 738-897.

³ La data MDC si legge effettivamente qui e si riferisce certamente al compimento degli affreschi nella volta, cui, come è noto, seguì una pausa dei lavori, prima che si procedesse alla decorazione delle pareti sottostanti. Il Tietze suppose che la data si riferisse al matri-

Lo sdegno di Polifemo.

L'amore di Polifemo agitato dallo sdegno s'accende in furore; poiché vide nel seno di Galatea Aci suo rivale. Volgesi il formidabil gigante e lancia uno scoglio contro il giovinetto, e ben furioso è l'atto: appunta un piede sopra un sasso, vibrando lo scoglio indietro per fulminarlo avanti con maggior forza. Lungi il lido l'infelice fanciullo già volge le spalle in fuga, si torce e si ripara con una mano avanti, e riguardando Polifemo alza in profilo il volto; ma in vano procura sfuggire l'inevitabile percossa, pendendo dal braccio il manto avvolto su l'uno e l'altro fianco a mezze coscie, agitato dal vento. Più lungi Galatea spaventata declina al lido, ma il suo bel corpo oltre l'essere ombreggiato dallo scoglio, viene interrotto alla vista dal corpo di Aci, che s'incontra e sopra-
sta al lume. E ben si riconosce ch'ella corre in fuga al | volto ed al 60
braccio disteso avanti; né del tutto appariscono le gambe, abbassandosi al lido per sommergersi in seno della madre Doride. L'impeto di Polifemo viene animato con lo stile il più grande e 'l più veemente, e se ne forma l'atto terribile; ma oltre la gran maniera Annibale ci lasciò l'esempio del moto della forza descritto da Leonardo da Vinci e più volte repetito nel suo trattato della pittura¹, discorrendo dell'apparecchio della forza che vuol generare gran percussione: *«Quando l'uomo si dispone alla creazione del moto con la forza, si piega e si torce quanto può nel moto contrario a quello dove vuole generare la percussione, e quivi si apparecchia nella forza che a lui è possibile»*. E nel capitolo del movimento: *«Se uno debbe gittar dardi o sassi, avendo volti li piedi all'aspetto, quando si torce e si piega e si rimuove da quello in contrario sito, dove esso apparecchia la disposizione della potenza, esso ritorna con velocità e commodità al sito dove esso lascia uscire il peso dalle mani»*. Siché Polifemo nel torcersi e piegarsi indietro con le

monio, celebrato appunto in quell'anno, di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, nipote di Clemente VIII (*Annibale Carraccis* cit., pp. 125-26). Una connessione tra i due fatti era stata notata anche dal De Navenne (*Annibale Carrache et le cardinal Odoardo Farnese*, in «Revue des deux mondes», 1900, pp. 158-201). È su questo punto che il Dempsey appoggia la tesi, accolta anche dal Posner, che le figurazioni della volta della galleria, tutte di carattere erotico — a differenza di quelle sulle pareti — mirassero a celebrare quel lieto evento nuziale. Secondo il Dempsey la decorazione delle pareti, che per il Bellori costituisce con quella della volta un insieme unitario anche dal punto di vista del significato allegorico, fu non solo dipinta ma anche concepita in un secondo tempo, e con altre intenzioni (*Et nos* cit., pp. 363-74).

¹ Edizione 1651 cit., capp. CCXXXIII e CLXXXII. Il B. trascrive non alla lettera (cfr. pp. 16-17).

braccia e col piede avanti, acquista forza e si prepara; la gamba destra posa e si oppone alla gravità del peso, la sinistra avanti si oppone alle braccia e si piega nel ginocchio; e questo fa per librarsi sopra il piede che posa in terra, senza il qual piegamento non potrebbe usar la forza, né tirare, come il medesimo Leonardo va insegnando.

Sopra le mensole delle cornici di questi due quadri sono collocati due satiri a sedere, l'uno di qua, l'altro di là, con lacci di festoni pendenti dalle loro mani, e nel mezzo è situato un picciolo quadro alto 4 palmi e longo circa 10 nell'apertura di un vano maggiore, e sfondato finto nella volta. Qui è da notarsi un bellissimo e rarissimo effetto di prospettiva, che Annibale andò ricercando perché in questa sua opera non mancasse parte alcuna della pittura. Finse adunque nella volta lo sfondato di un vano quadrilongo adornato in dentro di cornice dorica di stucco finto, veduta dal sotto in su, donde l'occhio ingannato trascorre dentro non all'aria, ma al vano d'un'altra volta superiore, né pare cosa finta, ma vera e tale che chiunque vi affissa l'occhio s'inganna, ancorché | sappia
 61 che sia finzione: effetto il più artificioso fra i moderni essemi di prospettiva. L'usò Annibale molto a proposito nelle due teste della Galeria, e con esso collegò gli ornamenti e l'immagini di sopra con quelle di sotto; sìché il vano di questa apertura, o sfondato, fa campo alli due satiri sedenti ed al quadro picciolo di mezzo, come s'è detto; nell'uno è dipinto Gannimede rapito dall'aquila di Giove, nell'altro vi è Giacinto sollevato al cielo per mano di Apolline, figure sopra ogni lode; e così termina il fregio e la volta. Sotto il cornicione e le pitture, fra i pilastri de' muri laterali, vi sono sei nicchi per lato con sei statue antiche, e sopra altrettante teste di marmo fra ornamenti di stucco dorati non però eseguiti col buon disegno di Annibale, essendo stati lavorati prima¹. Egli nondimeno vi scompartì alcune favole di figurine picciole, che accenneremo; e sopra una porta vi è di più un quadro alto 7 palmi, dipintavi la Vergine che abbraccia l'Alicorno, impresa della Serenissima Casa Farnese, ed è colorita per mano del Domenichino² dal cartone di Annibale. Essendo così disposti li muri laterali, le teste della Galeria restano libere da simili ornamenti, ed Annibale vi colorì due gran quadri che occupano lo spazio intiero del muro, per

¹ Secondo W. Vitzthum (*A Drawing for the Walls of the Farnese Gallery...*, in «The Burlington Magazine», ottobre 1963, pp. 445-46) Cherubino Alberti, pittore tardomanierista, avrebbe avuto parte nel disegno di tali stucchi.

² Cfr. p. 312.

lunghezza sopra 22 palmi e per altezza quasi 11 palmi, con le favole di Perseo, l'una in faccia all'altra¹.

*Perseo et Andromeda*².

Nell'asprezza del sasso meglio si scuopre la delicatezza d'Andromeda e 'l suo bel corpo ignudo esposto alla balena per essere divorato; ma Perseo la libera e dà fine al funesto tributo dell'implacabili Ninfe. Siede ella in mezzo lo scoglio, ed aprendo le braccia crudelmente legate a durissime catene, espone il seno e 'l petto; e già dietro nel mare sente il suono dell'onde scosse dal vorace mostro che a lei s'avvicina. Lagrimosa si volge, ma non vede il tumulto che l'impedisce lo scoglio, e con le braccia aperte par che si raccomandi fra 'l timore della morte e la speranza dell'eroe volante. Già Perseo poggia in alto sopra il cavallo alato; impugna l'asta con una mano, con l'altra tiene per li capelli la formidabil testa di Medusa e l'opponne contro la balena, che già impallidisce in sasso e diviene immobile scoglio. Dall'opposto lido la madre Cassiopea alza le palme ed abbassa la regia fronte disperata della salute della figlia innocente, per sua cagione punita a morte, avendo essa ardito paragonarsi alle Nereidi. Ma il re Cefalo suo padre in tale atto si arresta, che apre una mano ed appoggia la guancia sopra l'altra ricoperta nel regio manto in segno d'affanno e di lutto, e lungi il lido mesto il popolo mira ed addita³.

Il combattimento di Perseo e di Fineo.

Liberata Andromeda e data in premio al suo liberatore, viene ora di nuovo combattuta per la violenza di Fineo che, aspirando alle sue nozze, assale la reggia e lo sposo. Cade la mensa coi vasi d'oro rovesciata per terra e 'l valoroso Perseo, poichè all'impeto de gli assalitori non giovano l'armi, s'arresta con la curva spada

¹ Si ritiene che siano stati dipinti nel 1604 circa (Mahon, in *Dessins des Carrache*, Paris 1961, p. 59; Posner, *Annibale Carracci* cit., I, p. 124).

² Ovidio, *Metamorfosi* IV 668-764.

³ L'autografia di Annibale per questo affresco è stata messa in dubbio per la prima volta dal Titi (*Descrizione delle pitture...*, Roma 1763, p. 115), il quale vi vedeva la mano del Domenichino; opinione generalmente seguita, e a torto estesa anche all'affresco di fronte (Tietze, *Annibale Carracci Galerie...* cit., p. 150 e *passim*). La scrivente ritiene che l'autore sia Annibale aiutato dall'Albani, non dal Domenichino, come sostengono il Mahon (in *Dessins* cit., p. 59), il Martin (*The Farnese* cit., pp. 60-62), il Posner (*Annibale Carracci* cit., I, p. 125).

nella destra e con la sinistra stringe nel crine ed inalza l'orribile Medusa. Rifuggono gli amici alle sue spalle e si volgono indietro con le mani a gli occhi; ma davanti colui che armato lancia prima il dardo contro Perseo è il feroce Tessalo, il quale vibrando l'asta ed opponendo lo scudo, in quest'atto in cui si muove resta immobile e cangiato in bianca pietra. Naturalissimo è il moto; poichè sollevando indietro il braccio con l'asta, stende la gamba avanti per ferir Perseo; e 'l compagno che lo segue di fianco, armato anch'egli, s'inrigidisce in bianca pietra con l'asta che drizza avanti; e fra' loro piedi supino giace un armato con un braccio steso e l'altro rovesciato sopra il capo, tenendo il pugnale con la mano esangue. Da questo lato si chiude l'immagine, ma ben dimostra che molti siano gli assalitori, mentre un altro rivolto indietro alza la spada in atto di ferire e tiene lo scudo, né più si vede, poichè l'estrema linea del quadro divide la | figura, e l'arte ingegnosa lascia all'immaginazione quanto manca alla vista. Ben dall'altro lato dietro a Perseo, uno de' suoi ospiti amici stringe le chiome e drizza la spada al collo di Fineo supplice e genuflesso, che avendo riguardato Medusa, in quel punto allora s'indurisce in sasso, serbando il senso stesso con cui si raccomanda, ed una morte con l'altra commuta. Questa figura tutta ignuda è differente dall'altre nella sua trasformazione, vedendosi con tutto il petto di bianco marmo e 'l resto del corpo in varia mistione tra 'l sangue vitale e la riggidezza della pietra, contaminate le coscie da pallida incarnazione. Ben sopra ogni mostro è orribile la Gorgone, in riguardarla così dipinta: tanta è l'atrocità de' gli occhi, la voracità della bocca e la minaccia del volto e de' serpenti. Ma tale è la figura di Perseo che scuopresi ignudo da un ceruleo manto che dalle spalle gli cade alquanto sopra il petto; ha l'elmo e i piedi alati simile a Mercurio. In questa favola Annibale, all'uso de' poeti, si servì dell'impossibilità per accrescere la meraviglia, dando senso alle cose inanimate; poichè si rende impossibile per natura che l'armi e le vesti de' gli assalitori di Perseo restino impietrite da Medusa, non avendo né vista né vita. Questa impossibilità e falsificazione di natura fu usata da' poeti con le virtù varie attribuite all'armi favolose, alle pietre ed alli sassi, facendoli partecipi d'umani affetti. Ma Annibale oltre il meraviglioso fu indotto da altra importante ragione nella pittura, che consiste nell'evidente dimostrazione delle cose; perchè essendo l'arte muta, usa ogni mezzo per farsi intendere. E meglio si riconosce un uomo tutto con l'armi trasformato in bianco marmo, come siamo soliti vedere le statue, di quello che apparirebbe in altro modo, ed Ovidio stesso descrivendo questa favo-

la¹ chiama statue armate li trasformati assalitori, particolarmente Erice e Fineo, il quale riconosce statue diverse de' compagni trasformati ed egli statua diviene. Contuttociò avvertendo Annibale questa impossibilità di natura, usò l'uno e l'altro modo, e dipinse Fineo di pietra, con la veste colorata su 'l braccio e dietro la spalla; né finse gli | uomini neri, come sono gli Etiopi, per fuggire la bruttezza delle figure in due storie principali, e per l'altre ragioni che si tralasciano per brevità².

Sotto ciascuno di questi due quadri sono disposte tre figure ignude sedenti, finte di bronzo verdi; due si veggono per fianco, una nel mezzo ed in faccia, in atto di reggere con le mani sopra il collo e sopra il capo, e con lenzuoli dietro in varii moti, nelle quali lavorò anche il Domenichino³.

Pose nel vero Annibale ogni piú esquisita industria nel ritrovare ed ordinare le favole con gli episodii di questo suo nobilissimo poema; cosí può chiamarsi tutto il componimento, nel quale egli prevalse tanto e tanto si elevò con l'ingegno, che acquistossi al nome suo un'ornatissima lode immortale. Percioché fu da lui ordinato con istupende invenzioni, ed in tanta moltitudine di figure vivono i sensi e le passioni di ciascuna. Qui sono li moti terribili, gli amorosi e gli altri umani affetti, e con bellissime acconciature di panni si accompagnano le vivezze de gl'ignudi di ogni età e d'ogni sesso. In quest'opera egli tradusse le bellezze greche, quasi le statue di Glicone e d'Apollonio⁴ e de gl'altri celebri scultori gli avessero servito di modello nelle attitudini de gli Ercoli e de' Polifemi. Né minore dee riputarsi l'ingegno di questo grand'artefice nel collocare li quadri fra li scompartimenti di sopra nell'altezza della volta, principalmente la Bacchanale e l'altre due favole vicine, dove considerando egli che le figure ne' quadri riportate là sopra non avrebbero ritenuto grazia, e che piú tosto sarebbero apparse¹ lunghe e cadenti, moderò questa difficoltà, con tenere il punto basso e con accomodarle alquanto al sotto in su della veduta; non già nel modo che sogliono vedersi le cose vere in iscorto, ma contentandosi solo di appagare l'occhio; e cosí con la licenza de' piú dotti maestri uscí dalle regole con meraviglioso effetto. Ben puoi Roma gloriarti dell'ingegno e della mano di Annibale,

¹ *Metamorfosi* V 1-235.

² L'autografia carraccesca di questo affresco è oggi fuori discussione (cfr. Martin, *The Farnese* cit., pp. 60-62; Posner, *Annibale Carracci* cit., I, p. 125).

³ Impossibile distinguere la sua mano in queste figure, genericamente carraccesche.

⁴ Questi artisti erano ben noti al B. per la presenza di opere con il loro nome in Roma, il lissipio 'Ercole Farnese', oggi nel Museo Nazionale di Napoli, firmato da Glicone, e il 'Torso del Belvedere', nel Museo Vaticano, firmato da Apollonio.

quando in sua virtù rinnovossi in te il secolo d'oro della pittura; ma sarà nostro biasimo se con sí belli essemi la gioventù trascurerà la gloria del pennello | mentre allo studio vi concorrono i più remoti. Ma quelli che non veggono in Roma la sua bellezza si soddisfanno delle copie, con le quali sí nobile opera va peregrinando fra le nazioni più culte e più studiose, e principalmente in Parigi, dove la pittura e l'altre buone arti hanno il loro seggio nella regia munificenza. Imperoché in questo tempo è stata imitata da gli academici regii che studiano in Roma, trasportate le favole in tele ad olio per ornarne un'altra Galeria nel palazzo del Lovro, che si fabbrica di nuovo alla magnificenza di S.M.¹.

Allegoria delle favole.

Seguitò Annibale nella Galeria il modo tenuto nella prima camera descritta, ordinando varie favole ad un fine; e l'argomento, come abbiamo veduto, è l'amore umano regolato dal celeste, secondo il senso delle quattro immagini descritte. Egli è ben vero che le favole medesime non sono così bene disposte come in essa camera, e più si ordinano alli siti che al loro soggetto, onde per quanto sarà possibile brevissimamente raccoglieremo l'allegoria, la quale rende le favole utili mescolando il diletto col giovamento; nel che convengono insieme la pittura e la poesia. Adunque l'argomento d'amore così spiegato con varie favole dimostra la potenza di esso, soggettando li forti, li casti e li ferini petti, quali sono gli amori di Ercole, Diana, Polifemo, in cui mostrasi il furore della gelosia contro Aci suo rivale. Gli abbracciamenti di Giove, di Giunone, dell'Aurora, di Galatea palesano la potenza sua nell'universo; le candide lane che Diana riceve dal dio Pane e 'l pomo d'oro dato a Paride da Mercurio sono li doni con li quali Amore signoreggia gli animi umani e le discordie cagionate dalla bellezza; la bacchanale è simbolo dell'ebrietà madre delle voglie impure. E perché di tutti li piaceri irragionevoli il fine è il dolore e la pena, se altri dispreggiata la virtù a quelli si dà in preda, finsevi però Andromeda legata allo scoglio per essere divorata dal mostro marino; quasi l'anima allacciata dal senso divenga pasto del vizio, qualora

¹ Lavori di ampliamento del Palazzo del Louvre a Parigi erano stati intrapresi nel 1659. L'Accademia di Francia era stata fondata nel 1648; nel 1666 fu inaugurata la sede romana. Il B. qui allude a Pierre Mosnier, J.-B. Corneille, François Bonnemer e Louis Vouet, che copiarono gli affreschi della Galleria nel 1666. I pannelli dovevano decorare il soffitto della Grande Galerie alle Tuileries oggi non più esistente (*Mémoires inédits sur la vie et sur les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, Paris 1854, II, p. 13; L. Hauteœur, *L'histoire des châteaux du Louvre et des Tuileries*, Paris 1927, p. 134).

Perseo, cioè la ragione, e l'amor dell'onesto non la soccorre. Bellissima è l'allegoria di Fineo e de' compagni trasformati in sasso alla vista di Medusa intesa per la voluttà¹. Seguono le medaglie, Borea che rapisce Orizia, Salmace con Ermafrodito, il dio Pane che abbraccia Siringa², Europa rapita dal toro, Leandro sommerso, Euridice di nuovo rapita all'inferno: sono li vizii e li danni dell'amor profano; a cui soprasta Apolline che scortica Marsia, inteso per la luce della sapienza che toglie all'anima la ferina spoglia. Tali sono le favole ne' quadri e nelle medaglie; ma vi restano alcune altre figurine picciole divise fra gli stucchi de' nicchi e delle fenestre, con la medesima moralità: Calisto nel bagno scoperta gravida da Diana, è la castità corrotta, senza manto che la ricopra; la medesima trasformata in orsa è la deformità dell'errore; Icaro il precipizio de' temerarii. Ma l'aiuto e 'l premio dell'amor divino e della virtù rappresentasi in Arione salvato dal delfino ed in Prometeo liberato da Ercole; Prometeo stesso fabbrica la statua umana e si consiglia con Pallade, che gli addita il cielo per animarla; l'armonia della sapienza vien denotata dalla lira di Mercurio donata ad Apolline. Chiude alfine la moralità dell'opera Ercole che uccide il drago custode de' pomi esperidi, e Giove che gli assiste dal cielo, significando i pomi d'oro l'inestimabil frutto dell'eroiche fatiche, al quale concorre il divino aiuto³.

Avendo Annibale terminato la Galeria con l'altre opere del palazzo, il cardinale voleva che egli dipingesse nella sala gli eroici fatti del grande Alessandro Farnese, non molti anni avanti morto in Fiandra⁴, ed aveva in animo ancora di adoperarlo nella cupola della Chiesa del Giesú di Roma fatta prima dipingere dal zio, con poco successo, secondo le maniere usate in quei tempi⁵; onde si

¹ Con l'interpretazione belloriana in chiave moralistica concorda il Martin (*The Farnese* cit., pp. 83-143 e *passim*), mentre ne dissentono per le ragioni già accennate (cfr. p. 60, nota 2) il Dempsey e il Posner. È tuttavia da osservarsi come il Bellori per quanto convinto che un programma di ordine etico presiedesse all'invenzione della Galleria, si capacitasse di come Annibale si fosse preso qualche licenza (cfr. anche pp. 55, 63).

² Per il Malvasia (*Felsina* cit., I, p. 406) il medaglione con Pan e Siringa sarebbe stato dipinto da Ludovico Carracci durante il suo soggiorno a Roma; il che non è verificabile, e torna comunque molto improbabile.

³ Molto discussa l'attribuzione di queste piccole 'mitologie', nelle quali sono state viste in alcune la mano del Domenichino, in altre del Lanfranco, in altre ancora di un non identificato allievo di Annibale. Si veda per le diverse proposte, nonché per l'iconografia, Martin, *The Farnese* cit., pp. 62-68 e 136-42.

⁴ Intende la 'Sala grande', quella stessa cui alludeva il cardinale Odoardo nel 1595 in una lettera al fratello (pubblicata dal Tietze, *Annibale Carraccis* cit., p. 54) già allora con l'intento di farla dipingere ai 'Caraccioli'. Alessandro Farnese, figlio di Ottavio duca di Parma, era morto nel 1592 a St. Waast. Secondo il Malvasia (*Felsina* cit., I, p. 447) Annibale, già malato, si sarebbe impegnato nel progetto di decorazione della sala, chiedendo anche l'aiuto di Ludovico quando questi si recò a Roma nel 1602.

⁵ Era stata affrescata tra il 1583 e il 1589 da Giovanni De Vecchi (1536-1615). Lo zio di Odoardo Farnese cui qui si allude è il cardinal Alessandro Farnese, figlio di Pier Luigi

era proposto rifarla di nuovo, con li quattro Dottori sotto ne' peducci. Ma sí nobili pensieri non conseguirono l'effetto loro, né il
 67 romano Alessandro ebbe il suo Apelle¹, per la malvagità della fortuna che sempre fa contrasto alla virtù e si oppone alle belle ed onorate imprese. Voleva il cardinale remunerare Annibale delle sue fatiche nell'impiego di tante opere per lo spazio di otto anni dal tempo che egli era venuto a Roma²; e mentre attendeva gli effetti della liberalità di questo principe, gli si attraversò la fortuna con la cattiva direzione di un cortigiano favorito, don Giovanni di Castro spagnuolo, che era solito ingerirsi in tutti gli affari del padrone. Fece costui una somma del pane, del vino e della provisione di tutto il tempo che Annibale era stato in casa, e postala in conto, persuase il cardinale a mandargli un regalo di cinquecento scudi d'oro come gli furono portati in camera in una sottocoppa. Si ammutì e non rispose il povero Annibale a quell'incontro; ben dimostrò il dispiacere nel volto, non in riguardo de' denari, ch'egli non apprezzava punto, ma nel considerare di avere stancato gli spiriti, senza speranza di poter respirare alle necessità della vita, fatto oggetto della iniquità della sorte³. Tale è l'infelicità della corte, de' principi e delle buone arti, quando certi opprimono altrui per avvantaggiare se stessi, e nel favore si arrogano il tutto, scacciando la virtù di casa con l'ignoranza e con l'ardire.

Nel qual luogo non posso non far riflessione alle cose umane, vedendo noi in questo tempo altrettanto e maggior prezzo della Galeria essere pagate alcune poche pennellate, o per meglio dire scherzi del suo pennello: tanto può il nome solo della virtù, che 'l più delle volte troppo tardi dal tempo viene portato alla luce. Ma per essere Annibale di natura malinconico ed apprensivo molto, si aggravò tanto nel pensiero della sua disgrazia, che non si poté mai più rallegrare; e cadde in umore di non più dipingere, e volendo non poteva, necessitato lasciare i pennelli che quella malinco-

duca di Parma, protettore dei gesuiti, morto nel 1589. La stessa cupola fu poi affrescata da Gian Battista Gaulli dal 1668 in avanti. Cfr. P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Roma 1952, pp. 77 e 87.

¹ La vicenda relativa alla «sala grande» è stata esaminata da D. Bernini (*Annibale Carracci e i «Fasti» di Alessandro Farnese*, in «Bollettino d'Arte», 1968 [ma uscito nel 1972], pp. 84-92), il quale ha riconosciuto in un grande dipinto della Galleria Nazionale di Palermo, pervenutoci in stato di frammento, una composizione di Annibale, mai collocata in loco a quel che risulta, per il soffitto di tale sala, e rappresentante l'allegoria della conquista della Fiandra da parte di Alessandro Farnese.

² Annibale avrebbe pertanto cessato di dipingere nella galleria nel 1603, essendosi stabilito a Roma nel 1595. Ma sembra che egli fosse ancora intento all'opera nei primi mesi del 1605 (Martin, *The Farnese* cit., pp. 51-68) o perlomeno nel 1604 (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 63).

³ Anche Baglione, *Le vite* cit., p. 108.

nia gli toglieva di mano. Onde per sollevarsi in libertà, si elesse una abitazione su 'l Quirinale, alle quattro fontane, sito ameno e salubre, là dove oggi è la Chiesa di San Carlo.

Non intraprendeva egli i lavori lasciandoli a' suoi allievi; ricercato però dal signor Enrico d'Herrera per la cappella dedicata a San Diego nella Chiesa di San Giacomo de gli Spagnuoli, la prese a fare¹, confidato nel suo discepolo Francesco Albano; in modo che egli facesse i disegni ed i cartoni, e l'Albano li colorisse a fresco². Disegnò prima il cartone del Padre Eterno nel lanternino, figurato a sedere su le nubi e gli angeli, con una mano posata sopra il globo del mondo ed elevata l'altra, come Rettore dell'universo. Dipinse l'Albano questa figura, non potendo Annibale entrare di sopra il tetto nell'angustia del sito a ritoccarla³. Venutagli dopo volontà di dipingere, senz'altri cartoni fatti gli schizzi delle quattro storielle sotto nella volta, se n'andò tacitamente su 'l palco e colorì due storie alla prima, la metà di ciascuna in due giornate; San Diego giovinetto, che ignudo e genuflesso in su l'altare prende l'abito serafico dal guardiano; e di rincontro il miracolo del Santo, che cava fuori dal forno un fanciullo illeso dal fuoco. Ritocchè l'altre due, che nell'istesso tempo seguì l'Albano da' medesimi schizzi; San Diego nel deserto, che addita al compagno i pani in terra portati dall'angelo; e 'l Santo stesso giovinetto, che in vita romita presso una capanna, sta ginocchione e riceve l'elemosina⁴. Così ne' quattro ovati interposti San Francesco e San Giacomo sono di mano d'Annibale, San Giovanni Evangelista e San Lorenzo dell'Albano⁵. Seguì dopo nell'istesso modo sopra l'arco fuori la cappella, da una parte il maestro, dall'altra il discepolo, e condussero l'Assunta con le braccia aperte sollevata al cielo da gli angeli, e di sotto gli apostoli al sepolcro che ammirano la sua ascensione⁶. Di questa Annibale fece il disegno e 'l cartone, che si vede ancora

¹ Il contratto fu stipulato nel 1602. La decorazione era compiuta nel 1607 (Tietze, *Annibale Carracci* cit., p. 173). L'architettura della cappella era opera di Flaminio Ponzio. Gli affreschi della Cappella Herrera non sono più in loco. Distaccati tra il 1835 e il 1850 furono inviati parte a Madrid, parte a Barcellona. Per un riesame critico di tutta la questione si veda D. Posner, *Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel*, in «Arte Antica e Moderna», n. 12, 1960, pp. 397-412; Id., *Annibale Carracci* cit., I, pp. 143-46, II, pp. 69-74.

² L'Albani (Bologna 1578-1660) era a Roma dal 1601-602. Secondo il Baglione (*Le vite* cit., p. 108) e lo Scannelli (*Il Microcosmo* cit., p. 345) avrebbe collaborato con Annibale anche Domenichino; vedi E. Borea, *Domenichino* cit., pp. 31-32 e 164-65.

³ Ora a Barcellona, Museo de Arte Antiguo.

⁴ Queste quattro «storie», riquadrate in forma di trapezio, sono ora al Prado.

⁵ L'affresco con 'San Giovanni Evangelista' è perduto. Gli altri tre sono a Madrid, Prado. Per il Posner il 'San Francesco' e il 'San Lorenzo' sono di Annibale e Albani, il 'San Giacomo' assai guasto è di difficile lettura (*Annibale* cit., p. 402).

⁶ A Barcellona, Museo de Arte Antiguo. Il Posner attribuisce il tutto a Francesco Albani (*Annibale* cit., pp. 399-400).

bellissimo¹; ma qui in dodici giorni cessò dall'opera e fermò la mano e 'l pennello; duplicatosi improvvisamente il mal suo, per essergli caduta la goccia che gl'impedì la lingua e disturbò l'intelletto qualche tempo². Onde non ostante che l'Albano lo servisse continuamente nel male con ogni amorevolezza e sollecitudine, contutociò mutandosi egli di proposito, lo rimosse dal lavoro della cappella, ed a seguirla chiamò Sisto Badalocchi altro suo discepolo, il quale, per non avere allora sperienza del fresco e per essere di mano veloce, non riuscì punto nella storia della lunetta con la predica del Santo. Annibale ritornato in se stesso, ordinò si spiccasse dal muro, e richiamò l'Albano a rifarla, il quale tuttavia se n'astenne per rispetto del compagno e solamente l'andò ritoccando a secco, come si vede³. Ritirossi Annibale affatto dall'opera e ne lasciò tutta la cura all'Albano, che facendo studio sopra gli schizzi del maestro, e formandone li moti e gli affetti al naturale, condusse e diede compimento alle due storie grandi ed all'altra lunetta di sopra, in quel modo che oggi ammiriamo e che sono in essemplio della buona pittura. Ne' muri laterali, sotto la predica, vi è il miracolo del cieco illuminato con l'olio della lampada, avanti l'immagine della Vergine dipinta sopra in un ovato: tiene San Diego con una mano la lampada calata, con l'altra, intinto il dito nell'olio, segna l'occhio d'un giovine, e sono vivissimi gli affetti de' circostanti. Il padre dietro gli tiene la mano su la spalla e con affetto supplichevole riguarda il Santo, di riscontro si scuopre la testa di un uomo, che per riconoscere il miracolo e l'illuminazione si affissa intento ne gli occhi del giovine, il quale ginocchione e con le mani giunte manifesta le sue preghiere e la fede; essendovi altre figure, che si descriveranno nella vita dell'Albano⁴. Di rincontro vi è il miracolo del Santo, che essendo portinaro, nel dar il pane a' poveri, sopraggiunto dal guardiano, egli apre il mantello e <mostra> i pani convertiti in rose: s'arresta il guardiano e nel rimirarle apre le mani con meraviglia⁵. Sopra questa storia vi è l'altra lunetta col sepolcro di San

¹ Si trovava almeno sino al 1664 nella collezione di Francesco Raspantino, erede del Domenichino (A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri in Roma nei secoli xv, xvi e xvii*, Bologna 1885, p. 175).

² Risulta che la malattia di Annibale era in corso ai primi di marzo del 1605 (Tietze, *Annibale Carracci* cit., p. 147, nota 1).

³ Per Sisto Badalocchio cfr. pp. 106-7. Questo affresco è ora a Barcellona, Museo de Arte Antiguo, molto guasto.

⁴ Una «vita» dell'Albani scritta dal B. non ci è pervenuta.

⁵ Ora a Barcellona, Museo de Arte Antiguo. Per E. Borea (*Domenichino* cit., pp. 31-32 e 164-65, e in *Varie su Domenichino*, in «Paragone», 1966, n. 191, p. 68) questo affresco è opera di Domenichino. Il Passeri (*Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*, Roma 1772, ed. a cura di Hess, J., Leipzig 1934, p. 265) dice che Domenichino vi dipinse lo sfondo di architettura. Per il Posner esso è opera di Annibale e Albani (*Annibale* cit., p. 407; *Annibale Carracci* cit., II, p. 72).

Diego in lontananza, e fra quelli che pregano uno avanti inclinato e con le braccia aperte, invoca il Santo che apparisce sopra il monumento. Ma nel piano davanti vi è uno che si meraviglia insieme con due infermi avvolti in lenzuoli, e l'uno addita all'altro il sepolcro¹. Ne' sordini della finestra sopra l'altare, da un lato vi è San Giovanni Battista, dall'altro San Geronimo a sedere leggendo un libro, e questa figura è d'invenzione dell'Albano²; e di sotto San Pietro e San Paolo figura colorita dal Lanfranco³. Fornita la cap- 70
pella nacque lite; perché l'Herrera padrone di essa non intendeva di restare obbligato al prezzo stabilito di due mila scudi, per non essere l'opera di mano di Annibale, ma di un suo scolaro; e non si sarebbe il litigio fornito, se le lodi e la perfezione di essa non avessero indotto il padrone ad acconsentirvi, e restarne sodisfatto. Con questa occasione nacque un'altra lite di virtù fra 'l maestro e 'l discepolo; perché l'Albano ed Annibale contrastavano fra di loro, ricusando l'uno e l'altro di ricevere il pagamento. Aveva Annibale da principio ricevuto ducento scudi di caparra, né voleva di vantaggio, affermando ostinatamente di essere sodisfatto de' suoi schizzi e delle sue poche pennellate; l'Albano all'incontro recava al maestro tutto il merito dell'invenzione e disegni, a' quali diceva doversi ancora tutto il premio dell'ingegno, né restare altro a lui che l'esecuzione della mano. Ricusava però egli di ricevere pagamento alcuno, se non gli veniva graziosamente compartito dal maestro, e se Annibale non prendeva almeno la sua parte, per metà; ed ebbe molto che fare e dire a persuaderlo e farlo uscir di casa a pigliare gli ottocento scudi rimanenti. Volle però l'Herrera che Annibale stesso di sua mano colorisse la tavola ad olio in mezzo l'altare con San Diego ginocchione in atto di raccomandare a Giesú Cristo un suo figliuolo risanato⁴ per cui fabbricò in voto la cappella. Tiene il Santo con una mano il Crocifisso, ed avvicina l'altra alla testa del fanciullo, che sta di rincontro con le mani giunte, e sopra in una nubbe siede Cristo con le braccia aperte in mezzo a due angeli che l'adorano.

Se bene ci restano alcune opere da annotarsi, stimo nondimeno opportuno il riserbarle al fine, e divertirci ora a' costumi di questo pittore, invitandoci un sí bell'atto di filosofia nel dispregio de'

¹ Ora a Barcellona, molto guasto. Per il Posner con buona ragione esso è opera di Annibale con la collaborazione di Lanfranco (*Annibale cit.*, p. 403).

² Opere perdute.

³ Il 'San Pietro' è opera dell'Albani (Posner, *Annibale cit.*, p. 404). Per Lanfranco vedi la *Vita* più avanti.

⁴ Dipinto su tela, ora su un altare a destra nella chiesa di Santa Maria di Monserrato, a Roma. Il Posner vi vedeva prima la collaborazione del Domenichino e ora anche quella di Lanfranco (*Annibale cit.*, p. 405; *Annibale Carracci cit.*, II, p. 74).

denari. Con li costumi riferiremo ancora brevemente qualche suo detto, senza però uscir fuori le cose della pittura. Circa li denari dunque non fu egli mai né tenace, né avaro; anzi tanto poco li apprezzava, che tenevali aperti entro la scatola de' colori; in modo che ad ogni | uno era lecito porvi le mani a suo piacere. Dalla qual
71 cura tenevalo lontano la continua applicazione dell'arte e 'l ristoro ch'egli cercava dalle fatiche, senza riflettere alle cose famigliari; come a gli uomini di studio spesse volte avviene. Con li denari dispreggiava l'ostentazione così della persona sua, come della pittura, cercando la compagnia di uomini puri e senza ambizione. Fuggiva l'albagia de' cortigiani e della corte, standovi contro sua voglia, con tanta poca apprensione di se stesso, che gli uomini soliti giudicare dall'apparenza non lo avevano in istima. Ond'egli se ne viveva ritirato nelle sue camere co' suoi scolari, spendendo l'ore nella pittura, che soleva chiamare la sua Signora. Mal volentieri però sofferiva l'umore del fratello Agostino sollevato all'apparenze de' cortigiani, fra li quali e per l'anticamera vedevalo con isdegno. A questo rispetto si aggiungeva che, se bene Annibale vestiva e si trattava civilmente e con pulitezza, contuttociò astratto quasi sempre alle cose dell'arte, non badava più che tanto alla barba ed al collare, ed alle volte togliendosi stanco dal lavoro se ne usciva tardi nel modo che egli si trovava, a ricrearsi ed a respirare all'aria, vergognandosi poi d'incontrare il fratello in palazzo, ovvero in piazza fra gentiluomini in portamento elevato. Laonde un giorno nel salire dalla Galeria al suo appartamento non ben rassettato dalle occupazioni del dipingere, abbattendosi nel fratello, sdegnossi al vederlo passeggiare in compagnia di alcuni cavalieri; e quasi per
affare importante avesse a favellar seco chiamollo da parte e gli disse pian piano all'orecchio: «Ricordati Agostino che tu sei figliuolo d'un sarto». Giunto dopo alle sue camere pigliò un pezzo di carta e vi disegnò sopra il padre con gli occhiali che infilava l'ago, scrittovi sopra il nome proprio di Antonio, ed appresso la vecchia madre con le forbici in mano, e fatto il disegno lo mandò al fratello, il quale ne restò così turbato e punto, che non molto dopo, aggiuntesi alcune altre cagioni, separossi da lui, e di Roma si partì; e questo disegno da me e da molti ancora in Roma è stato veduto.
72 Ciascuno giudichi ora il fatto | come gli piace, e l'attribuisca a viltà, ovvero a grandezza di animo, potendo parere che egli con tal procedere venisse ad umiliare se stesso e la sua fortuna, come l'effetto nel premio della Galeria si vidde manifesto. Ma se faremo riflessione all'altre azzioni e detti suoi, riconosceremo in lui un certo umore proprio di filosofo; poichè in tempo di notte trovato da' bir-

ri con un coltello, si lasciò condurre prigioniero senza far parola di esser servitore del cardinal Farnese; del che venendo ripreso, rispose che gli pareva mal detto che un uomo servisse un altr'uomo. Al qual proposito riferiremo ancora come il cardinale Scipione Borghese allora nipote del papa¹, andò un giorno a casa sua per visitarlo, e fatta l'ambasciata, essendo ormai vicino la porta per entrar dentro, egli se ne uscì fuori da una porticella e non volle trovarsi presente, lasciando la cura a' suoi scolari. Seguì ciò nel tempo del mal suo per la premura che aveva l'ottimo pontefice Paolo V che egli si risanasse, perché informato del suo valore, voleva servirsene nell'opere di pittura; ma pareva che Annibale maltrattato sdegnasse la sorte de' grandi, e si umiliasse in odio della fortuna. Egli è da lodarsi l'esempio de' gli antichi pittori Zeusi, Parrasio, Apelle, e fra' moderni, l'onore di Rafaele e di Tiziano, per non dire ultimamente la splendidezza del Rubens e del Van Dyck², mentre essi con la familiarità de' regi e de' grandi appor- tarono estimazione ed utilità alla pittura, inalzandola di nuovo al più onorato pregio dell'arti liberali e facendola oggetto della beneficenza. Non è tuttavia commendabile che un pittore o uno scultore viva troppo intento fra le corti, e faccia il cortigiano astutamente, come si riconosce in alcuni che non sodisfacendo all'arte, si prevagliano della grazia de' principi e del rumore del vulgo che al fine vien meno. Ma sì come Annibale era di questi sensi liberi, così usava libere parole e li puri vocaboli della sua patria, non mancando a lui né destrezza, né consiglio molto grave, e con subita gravità rendeva attento ciascuno, si cambiava in piacevolzze e muoveva spesso a riso. Onde se bene naturalmen|te e da principio 73 egli sembrava malinconico, subito poi e con tanta grazia si accom- modava al motteggiare, che coloro li quali l'udivano, col diletto ne prendevano maraviglia. Di qui è che l'arguzie e gli scherzi suoi risuonano tuttavia per le voci de' gli artefici. Ad un pittore goffo che gli mostrò una gran tela per imbiancarla col gesso e poi dipin- gerla: «Meglio, disse, faresti dipingerla prima ed imbiancarla poi». Ad un altro di questi, che trattenutolo lungamente a vedere certi suoi disegni di alcune opere che voleva fare, gli disse al fine: «Per- donami Annibale, se io ti sono stato noioso in farti vedere tante mie fatiche», «Anzi no, rispose, perché io non l'ho vedute». Il ca- valiere Giuseppe d'Arpino avendo udito ch'egli aveva biasimato una sua opera, lo sfidò con la spada: pigliò Annibale il pennello e

¹ Scipione Caffarelli Borghese (1576-1633), nipote di Paolo V Borghese, eletto nel 1605, morto nel '21.

² Per questi due pittori cfr. più avanti.

disse: «Io ti disfido». Passeggiando egli nella medesima città, come soleva spesso, a San Pietro in Montorio dov'è la celebre tavola della Trasfigurazione di Rafaelle da Urbino¹, vidde un giovine che a piè del monte disegnava certe pitture non molto buone che vi sono di Gio. Battista della Marca² e d'altri nel muro: dissegli: «Non ti fermar qui basso o giovine, ma sali in cima al monte», intendendo all'opera di Rafaelle. Rispose il semplice giovine che prima voleva sgrossarsi: «Anzi tu vuoi ingrossarti» Annibale soggiunse. Nella concorrenza di due quadri tra Sisto e Domenichino, vantavasi Sisto di aver terminato il suo in pochi giorni, avendovi Domenico indugiato lo spazio di alquanti mesi: «Taci, dissegli Annibale, Domenico l'ha fatto più presto di te, perché l'ha fatto bene». Soleva egli discorrere famigliarmente con monsignor Gio. Battista Agucchi di varie cose intorno l'arte, dal qual signore richiesto un giorno della differenza tra Rafaelle e Tiziano, rispose che l'opere di Tiziano erano dipinte al diletto e quelle di Rafaelle alla meraviglia; e sí come sopra tutti gli altri pittori egli riputava degnissimo questo maestro, così lo diede a conoscere ancora con un'altra sua risposta³. Trovandosi egli fra' discorsi de' suoi famigliari in proposito di poesia, com'è solito, che molti vogliono giudicare delle arti che non sanno, e con lunghi ragionamenti chi lodava il Tasso, | e chi l'Ariosto, ascoltava Annibale pazientemente costoro senza dir nulla, dov'egli interrogato del parer suo, quale delli due poeti riputasse il migliore, rispose che Rafaelle parevagli il miglior pittore che mai fosse stato. Interrogato di Guido e di Domenichino nella concorrenza delle due storie a San Gregorio⁴, rispose che Guido gli pareva il maestro e Domenico il discepolo; ma che il discepolo sapeva più del maestro. L'altro esempio della vecchiarella si racconterà nella vita di esso Domenichino⁵. Grandissimo era l'amore con che a' suoi scolari egli insegnava; poiché non tanto con le parole, quanto con gli esempi e con le dimostrazioni gli instruiva, ed usava loro tanta benignità che spesse volte tralasciava l'opere sue proprie, e senza dir nulla, ora a questo ora

¹ Ora nella Pinacoteca Vaticana.

² Giovan Battista Lombardelli, detto della Marca, morto nel 1592; autore di lunette con storie francescane nel chiostro di San Pietro in Montorio (F. Noack, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon* cit., XXIII, 1929, p. 340).

³ L'aneddoto sembra tendenzioso, perché risulta che Annibale amasse Tiziano più di ogni altro pittore. Il B. in questa stessa biografia (p. 36) mostra di conoscere quella copia de *Le vite* del Vasari recante note autografe di un Carracci, che per lui è Annibale, e pertanto doveva aver letto i giudizi entusiastici su Tiziano, che non lasciano dubbi su quale artista lo scrivente ponesse le sue preferenze (cfr. Bodmer, *Le note marginali di Agostino Carracci* cit., pp. 116-18).

⁴ Cfr. pp. 317-19.

⁵ Cfr. p. 319.

a quello toglieva di mano li pennelli e mostrava in pratica gli ammaestramenti, insegnando liberalissimamente a tutti senza timore alcuno. La qual virtù è contrasegno di un fecondissimo ingegno; e tanti e sí gran pittori usciti dalla sua scuola debbono porsi in argomento del saper suo; perché quello si chiama vero bene essuberante, che non solo basta a chi lo possiede, ma che a beneficio altrui ancora si diffonde. Tal lode non conseguí prima se non solo Raffaello nella sua famosa scuola, non ottenuta da Michel Angelo, anzi sterile che fecondo; e Tiziano s'impaurí del Tintoretto e se lo cacciò di casa; ma di queste cose parleremo altrove¹. La facilità che Annibale aveva in se stesso, amava insieme ne' suoi scolari, onde essendogli stato raccomandato un giovine per instruirlo nella sua scuola, come lo vidde tutto zerbino ed attillato, l'osservò bene senza dir nulla; ma pregandolo il giovine di qualche disegno per copiare, egli ritirossi in camera per breve spazio di tempo e lo ritrasse sopra un foglio al naturale, in modo ridicolo: poi uscì fuori, e gli disse: «Eccovi il disegno, imparate da questo a far bene». Si vergognò il giovine e mutò costume. Soleva ancora Annibale nelle strade e nelli tempj osservare co' suoi discepoli cosí le buone come le cattive pitture, e diceva loro: «Cosí dessi dipingere, cosí non si deve». Riguardando però in Laterano il trionfo di Costantino² con molta disgrazia dipinto, additollo a' suoi, e disse: «Chi crederrebbe mai che trionfasse un disgraziato». Al contrario in Vaticano nella battaglia della sala di mano di Giulio Romano³, vedendo egli Costantino che vittorioso percuote e calpesta i nimici, l'armi, i cavalli, la forza de' vincitori sopra i vinti, proruppe e cominciò a recitare i primi versi del Tasso:

*Canto l'armi pietose, e 'l capitano*⁴.

E rincontrando la descrizione di questa battaglia, fece vedere che la pittura aveva il suo poema e l'eroe. Ma fra gli studii delle arti piú gravi mischiava le burle e le piacevolezze, alle quali sentivasi inclinato; né solo egli era destro nello spiegare arguzie e motti con parole, ma ancora con le facezie de' disegni, formandone molti con la penna. Quindi ebbero origine li dilettevoli ritratti burleschi ovvero caricati; cosí chiamavano alcuni volti e figure alterate in disegno, secondo li naturali difetti di ciascuno, con ridicolosa ras-

¹ Non risulta che il B. si sia intrattenuto altrove su questi pittori veneziani.

² Affresco dipinto in San Giovanni Laterano alla fine del Cinquecento da Bernardino Cesari (morto nel 1614), fratello del Cavalier d'Arpino.

³ La sala cosiddetta di Costantino, le cui pareti furono affrescate da Giulio Romano verso il 1524 (cfr. F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958).

⁴ *Gerusalemme liberata* I 1.

somiglianza, tantoché muovono a riso. Tale imitazione si riduce sotto quella de' peggiori solita usarsi anche da' poeti. Disegnò il ritratto di un gobbo poeta laureato con le spalle a guisa di monte Parnaso, e con Apolline gobbo e le Muse: così il Marino nella sua Galeria finse il medesimo ritratto, dicendo:

*Porto il monte Parnaso in su le spalle*¹.

Et accioché sia noto l'ingegno di Annibale in accomodare versi burleschi a' suoi disegni, sotto il ritratto di un brutto e nasuto cortigiano che faceva il bello, scrisse questi versi:

*Temea Natura di non farlo a caso,
Slargò la bocca, ed allungò gli orecchi,
Ma si scordò di rassettargli il naso.*

Se ne incontrano alcuni nelle mani de' studiosi, ma faceto e dilettevole sopra ogn'altro è il libro de' ritratti caricati, che fra eletti-
tissimi disegni serba il sig. don Lelio Orsini principe di Nerola, con varie facezie di volti strani e giocosi delineati di penna e motti piacevoli. Usava Annibale un altro modo di fisionomia, trasportando a gli animali la rassomiglianza umana; ma più strana imitazione era quella delle cose inanimate; perché averebbe trasforma-
76 to un uomo o una donna ancorché bella, in una pentola, o in un orciuolo, o in altro ordigno². Con questi inventava altri giocosi scherzi, quale fu l'orbo che sedendo canta su la lira, mentre per fianco un villano s'abbassa di furto e con una canna traforata gli sugge il vino dalla fiasca, e nel tempo stesso che beve, alza gli occhi per timore ad un fanciullo, il quale per lo piacere del canto non s'accorge di un cane che dietro gli toglie il pane di mano, e 'l disegno fra gli altri conservo. Non istarò a descrivere le caccie³, gli orti⁴, e la fornace di Venere con gli Amori⁵, e l'altre fantasie, essendomi pur troppo dilungato. Tale era la piacevole, libera ed umanissima natura di questo pittore, tanto amica de' gli animi semplici e buoni, che non tralasciava occasione alcuna di gratificarli, per quanto era il suo potere. Siché non debbo trascurare un'altra linea della bontà sua; conciosiaché venendogli spesso let-

¹ *La Galeria*, Venezia 1619 (cfr. ed. Venezia 1664, p. 75).

² Che Annibale disegnasse caricature era noto anche al Mancini (*Considerazioni cit.*, I, p. 136) e al Massani (Mosini, *Diverse figure... disegnate da Annibale Carracci cit.*, p. 15). Ma nessuna delle caricature sinora ascrittegli sembra spettargli veramente (cfr. Posner, *Annibale Carracci cit.*, I, pp. 65-70, 163-64).

³ È noto un dipinto rappresentante la 'Caccia', ora a Parigi, Louvre; con il suo pendant, la 'Pesca', opera del periodo bolognese (Posner, *Annibale Carracci cit.*, II, p. 20).

⁴ Per «orti» intende forse «paesaggi». Cfr. p. 98.

⁵ Opera non identificata.

tere di Bologna, il portalelettere ricusando qualche baiocco del porto, si lasciò intendere che in vece del pagamento gli facesse più tosto un quadretto di sua mano, e gli portò la tela: cosa che tutto giorno accade a' pittori da certi indiscreti, che per ogni picciolo servizio, subito mandano la tela a casa e vogliono l'originale, o almeno la copia ritoccata. Basta, conobbe Annibale la semplicità di costui, e di buona voglia fecegli una picciola Madonna che svela il bambino in seno a dormire¹, da me veduta col Lanfranco, che raccontò l'avvenimento e la gran bontà del maestro. Fornita la Galeria e levato il palco, dipingeva le porte finte in compagnia de' muratori che facevano le colle ed altri lavori; e venuta l'ora del desinare, fatte portare le vivande senza apparecchio in terra e sedendo su le travi del palco: «Mangiamo, disse allegramente, compagni; poichè lavoriamo insieme». Qui sono richiamato dalla disgrazia di Annibale; perciocchè ogni giorno più veniva egli travagliato dalla malinconia, languendo insieme col corpo e con gli spiriti. Aspettata però la stagione di primavera, consigliato da' medici di mutar aria, si trasferì a Napoli², dov'egli procurava divertirsi e rallegrare la fantasia; ma fermatosi quivi breve tempo, impaziente di tornare a Roma, si mise in viaggio nella stagione | già 77 calda, che suole essere pericolosa; la quale però non tanto accelerò la sua morte, quanto l'affrettarono li disordini amorosi, da lui non conferiti a' medici, che inavvedutamente gli cavarono sangue dalla vena; e già languendo egli di febbre acuta, riuscì vano ogni rimedio; ed in pochi giorni dopo il suo ritorno venne meno, e gli mancò la vita alli 15 di luglio 1609 su l'ora prima della notte, e dell'età sua l'anno 49. Simile infortunio sappiamo essere avvenuto a Raffaello, a cui Annibale dopo morte volle tener compagnia nella tomba, avendolo in vita seguitato come maestro nella pittura. Morendo però egli con molto sentimento di pietà elesse di essere sepolto nella Chiesa della Rotonda, che è l'antico Pantheon, oggi dedicato alla Vergine ed a tutti li Santi, acciochè quel tempio chiaro in tanti secoli per la magnificenza romana e per la nobiltà dell'architettura, con nuova gloria facesse conserva delle ceneri illustri di due li più celebri pittori, le cui grand'anime, come sperar si può, nel cielo si congiunsero in Dio. Il giorno seguente alla morte Antonio Carracci³ suo nipote nel medesimo luogo sopra un catafalco fece esporre il cadavero d'Annibale, alla cui testa era collocato il quadro di

¹ La Madonna cosiddetta del Silenzio, ora a Hampton Court, nella British Royal Collection. Databile verso il 1600 (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 53-54).

² Nel 1609, verso l'estate.

³ Era figlio di Agostino Carracci. Cfr. p. 106.

sua mano in mezze figure Cristo coronato di spine beffato da gli Ebrei¹, dipinto al cardinale Farnese. Splendeva intorno gran copia di lumi; e vi assisteva monsignor Gio. Battista Agucchi, che gli aveva chiuso gli occhi, e con molti della nobiltà romana il signor Gio. Battista Crescentii pittore ed architetto², e tutta l'Accademia di San Luca³, mentre si cantò la messa e li suffragi. Onde alla fama concorse il popolo a vedere l'esequie lugubri e le morte spoglie di Annibale, quasi nel luogo stesso si mirasse di nuovo Rafaele disteso su la bara. Ciascuno dava segno di dolore, l'accompagnavano con le lagrime i discepoli, e piangevano il loro maestro e 'l loro padre; e sospiravano gli altri il danno della pittura, vedendo ne gli occhi suoi oscurati e chiusi i lumi del colore e baciando morta quella mano che era solita dar spirito e vita all'ombre. Essendo poi stato deposto il corpo in un luogo particolare, aveva determinato Antonio dirizzare al zio un pietoso | monumento con la seguente iscrizione composta da monsignor Agucchi, ma differita, e prevenuto poi anch'egli dalla morte, non fu eseguito. E perché io tengo il foglio originale fatto allora da questo letterato, qui lo trascrivo, perché quando che sia, possa un giorno leggersi scolpita nel marmo sepolcrale, o almeno qui resti, come elogio nella memoria della sua vita: *«Come che io sappia molto bene delle qualità del Carracci defonto, tentai ieri di esprimerle in uno epitaffio con le due principali, non pregiudicando però all'altre:*

D. O. M.

ANNIBALI CARRACIO BONONIENSI

PICTORI MAXIMO

QVI IN PINGENDIS ANIMIS SENSIBVSQVE EXPRIMENDIS

GLORIAM PENNICILLI AVXIT

OPERIBVS SVIS CVM CAETERA OMNIA TVM IN PRIMIS

VENVSTATEM ET GRATIAS CONTVLIT

QVAS ADMIRARI MAGIS QVAM IMITARI ARTIFICES

POSSVNT

ANTONIVS CARRACIVS PATRVO INCOMPARABILI.

Dopo che io l'ebbi fatto, venne da me questo Antonio suo nipote, a cui avendo espresso il senso, mostrò che gli piacesse, ma nondimeno avria voluto che non si fosse detto niente in particolare, ma

¹ Probabilmente era il quadro pervenuto nel 1952 alla Pinacoteca di Bologna (Cavalli, in *I Carracci* cit., pp. 219-20); databile circa 1596 (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 38-39).

² Nato a Roma nel 1577, morto a Madrid nel 1660; cfr. A. Grelle, *I Crescenzi e l'Accademia di via Sant'Eustachio*, in «Commentari», 121, pp. 120-38.

³ L'Accademia romana dei pittori e scultori, tuttora in essere, fu fondata da Grego-

mostrato più tosto che egli fosse eccellente egualmente in ogni cosa; perché invero non si sa bene discernere in qual parte egli fosse migliore; ancorché nelle due predette, che sono difficilissime, e nella seconda, che fu propria di Apelle, egli avanzasse ogn'uno. Si considerò ancora che rispetto alla grandezza della pietra, forse sarebbe riuscito troppo lungo, e lo ridussi nella seguente forma:

D. O. M.

ANNIBALI CARRACIO BONONIENSI

PICTORI MAXIMO

IN QUO OMNIA ARTIS SVMMA

INGENIVM VLTRA ARTEM FVIT

ANTONIVS CARRACIVS PATRVO INCOMPARABILI». |

E perché si trattò nella nostra Academia di San Luca di far iscolpire nella Rotonda questa iscrizione ultima, a lato quella di Raffaello, vi aggiungemmo questi pochi versi:

QVOD POTERAS HOMINVM VIVOS EFFINGERE VULTVS

ANNIBAL HEV CITO MORS INVIDA TE RAPVIT

FINXISSES VTINAM TE MORS DECEPTA SEPVLCRO

CLAVDERET EFFIGIEM VIVVS ET IPSE FORES ¹.

Questo fu il breve funerale dedicato ad Annibale, ma s'io non m'inganno, la più degna pompa ch'egli aver potesse nella sua morte gli fu celebrata dalla fama, che con altrettante lampade accese quanti furono i lumi del suo pennello, non accompagnò già un morto alla tomba, ma nelle tenebre del sepolcro accrebbe il lustro di un splendidissimo nome; e quale ora l'età presente l'ammira, tale invero con privilegio d'immortalità lo trasmette a' secoli futuri. Era il volto di Annibale impresso di studiosa malinconia e di colore alquanto olivastro, con gli occhi intenti, la fronte magnifica, e 'l naso rotondo. Li peli suoi tiravano al biondo; non si radeva, ma si attondava la barba, lasciandola crescere naturalmente. Era nel resto proporzionato, ed accompagnava il suo andamento con aspetto amabile e modesto ².

Siamo obbligati a gli studii ed alla sua erudizione, venerandolo come restauratore e principe dell'arte restituita ed inalzata da lui

¹ Nella Rotonda, ossia il Pantheon, si legge oggi l'iscrizione dettata da Carlo Maratti (cfr. p. 640).

² Il volto di Annibale ci è ricordato da diversi dipinti attribuiti a lui stesso, di cui l'unico autografo e con la vera effigie sembra essere quello di Leningrado, Ermitage. Per tutta la questione dell'iconografia di Annibale si veda E. Borea, *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, Firenze 1975, pp. 15-21. Il ritratto di Annibale premesso a questa *Vita* è firmato da A. Clowet, francese che operò a Roma dal 1664 al 1667 nella bottega di C. Bloemaert, ed è evidentemente derivazione da un ritratto più antico, non pervenutoci (cfr. Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 3, 13, 27, 65-66).

nuovamente alla vita del disegno e del colore, raccogliendola per terra in Lombardia ed in Roma. Si accordò principalmente alla soavità e purità del Correggio ed alla forza e distribuzione de' colori di Tiziano, e dalla naturale imitazione di questo maestro passò alle più perfette idee ed all'arte più emendata de' Greci, perché quali statue di Agasia¹ o di Glicone farai superiori a quelle sue finte di chiaroscuro nelli modelli de' termini della Galeria Farnese? quali Ercoli o se ti pare giganti di Michel Angelo² preporrai a gli Ercoli e Polifemi da lui dipinti? Mostrò egli il modo di far profitto da Michel Angelo non da altri conseguito ed oggi affatto
 80 ab|bandonato; perché lasciando la maniera e le anatomie del Giudizio³, si rivolse e riguardò li bellissimi ignudi de' partimenti nella volta di sopra, e con egual lode gli espose nella Galeria. Dedicossi a Rafaelle, e da questo, come da suo maestro e guida nelle storie, migliorò l'invenzione, e si distese a gli affetti ed alla grazia della perfetta imitazione. Il suo proprio stile fu l'unire insieme l'idea e la natura⁴, accumulando in se stesso le più degne virtù de' maestri passati, e parve che la gran madre per sua cagione non si curasse di accrescere sopra se stessa l'audacia e la gloria dell'arte. Sopra di che non lascierò qui di trascrivere l'autorità e le parole dell'Albano nelle sue lettere scritte, parlando di Annibale e di Agostino: *«Né si può dire che dall'opere solamente del Correggio apprendessero lo stile, perché andarono a Venezia, ed ultimamente a Roma; e più tosto si può dire che anche da Tiziano, ed ultimamente da Rafaelle e da Michel Angelo insieme conseguissero una maniera che partecipava di tutti li più rari maestri, un misto che pare conformarsi con tutti li più eccellenti, come si vede nella Galeria Farnese, nella quale prevalse all'altre nell'invenzione e disegno. Ma Ludovico, che rimase solo in Bologna, non pare a giudizio de' gl'intendenti che pareggiasse Annibale⁵, che molto avanzò e di gran lunga il cugino nel vedere oltre l'opere di Rafaelle, anche*

¹ Agasia di Efeso, verso il 100 a. C. Il suo nome è inciso nel cosiddetto 'Gladiatore Borghese', oggi al Louvre.

² Interessante l'implicito giudizio negativo su Michelangelo, non amato dal B., che giustamente lo vedeva come il padre della «maniera» cinquecentesca aberrante dalla natura.

³ Il 'Giudizio Universale', l'affresco di Michelangelo nel coro della Cappella Sistina in Vaticano, compiuto nel 1541. Il B. aveva bene inteso le ragioni per cui Annibale ammirava di Michelangelo solo le opere giovanili, ancora non tocche dalle esasperazioni formali tipiche del manierismo.

⁴ Si noti la consonanza col Mancini che intorno al 1620 aveva scritto che la scuola dei Carracci «ha per proprio l'intelligenza dell'arte con grazia et espressione d'affetto, proprietà e composizione d'istoria, avendo congiunto insieme la maniera di Raffaello con quella di Lombardia, perché vede il naturale, lo possiede, ne piglia il buono, lascia il cattivo, lo migliora e con lume naturale gli dà colore e l'ombra con le movenze e grazie» (*Considerazioni* cit., I, p. 109).

⁵ Sull'inferiorità di Ludovico rispetto al cugino cfr. pp. 36 e 40.

*le bellissime statue antiche»*¹. Ma coloro li quali a tutte le cose si oppongono e giudicano severamente, sono di parere che Annibale acquistasse in Roma un più emendato stile, ma che non si avvantaggiasse nell'altra parte del colore; anzi antepongono il colorito della sala de' signori Magnani a quello della Galeria Farnese; e vogliono che meglio colorisse in Bologna e meglio disegnasse in Roma². Tiensi ancora che nella medesima Galeria li partimenti de' stucchi finti con le statue de' termini e con gli altri ignudi sieno superiori alle favole. Al che altro non posso soggiungere se non quello che diceva Nicolò Pussino, che Annibale in questi partimenti avendo superato tutti li pittori passati, avanzò anche se stesso, non avendo mai la pittura proposto a gli occhi oggetto più stupendo d'ornamenti; e che le favole conseguiscono l'unica lode di essere li migliori componimenti dopo Rafaelle. Del colorito in Roma, oltre li quadri di San Gregorio³, e la Samaritana⁴, le favole del camerino Farnese, e nella Galeria l'altre di Mercurio e Paride, di Giove e Giunone e Gannimede sono essempli stupendi del colore, e così rincontrandosi ad uno ad uno li bellissimi ignudi a sedere sotto i termini, anzi tutta la Galeria insieme ritiene la forza ed armonia maggiore del pennello, che in opera sí grande è degna di maggiore stima. Quanto il buon genio di Annibale poteva egli chiamarsi favoritissimo dalla sua Minerva nell'inventare ed eseguire facilmente le cose più difficili, ed era tanto chiaro, non solo a se stesso, che tosto dilucidava ed apriva la via a gli altri, come fece a' fratelli ed a tanti suoi discepoli, pigliandoli quasi per mano e conducendoli fuori delle difficoltà e delle tenebre. Contuttociò qualche volta veniva anch'egli ritardato, non potendo giungere con l'opera alla perfezione della mente, come si rincontra ne' suoi reiterati studii, la figura di Ercole che sostiene il globo con gli aste-

81

¹ È questo l'unico passo belloriano in cui trova accoglimento l'interpretazione «eclettica» dell'arte di Annibale, diffusa a quel tempo, come dimostrano le lettere dell'Albani, quella qui trascritta, e l'altra riprodotta dal Malvasia (in *Felsina* cit., II, p. 251); ancora, il giudizio su Annibale pronunciato dal Bernini e riferito da Chantelou nel noto diario scritto nel 1665 (*Journal de voyage du chev. Bernin en France*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1877, I, p. 505); o quello del Dufresnoy nel suo *De Arte Graphica* (Paris 1668, LXX, 519-36); una interpretazione destinata a grande fortuna, sia pure in chiave negativa dall'età neoclassica in poi, pesantemente rilanciata in questo secolo da C. L. Ragghianti (*I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, in «La Critica», 1933, pp. 65-74; 223-33; 382-94), ma definitivamente confutata da D. Mahon nel 1947 (*Studies* cit., parte IV).

² Chi siano costoro non è precisabile: probabilmente sono pittori che, come il Testa, il Mola, il Castiglione, di tendenza neoveneziana, andavano esprimendo liberamente le loro osservazioni e preferenze. Ma anche lo Scannelli e l'Albani, sia pur genericamente, si erano pronunciati in tal senso (*Il Microcosmo* cit., pp. 94-95, e, il secondo, in una lettera del 1659 pubblicata dal Malvasia, in *Felsina* cit., I, p. 485).

³ Cfr. p. 93.

⁴ Difficile precisare a quale quadro di questo soggetto il B. si riferisca. Cfr. oltre, p. 96.

rismi, imitata da un altro Ercole antico di marmo nel palazzo Farnese¹. Annibale nel disporlo perfettamente varò molti disegni e schizzi, de' quali oltre il numero di venti abbiamo veduto², concorrendo a quell'ultime linee della grazia, che consiste in un punto. Avendo però egli in questa figura conseguito quanto si può dall'arte e dalla natura, non lasciò modo a' due li più chiari ingegni, l'Albano e 'l Domenichino, li quali nel medesimo soggetto dovendo rappresentare Atlante col mondo su le spalle³, non poterono variarne i lineamenti e stimarono meglio l'imitarlo che deteriorarlo; e ciò a somma lode di Annibale e di essi insieme deve attribuirsi. Gittò egli più d'una volta a terra parte delle favole e de' partimenti dipinti nella Galeria, non potendo sodisfarsi per la superiorità dell'idea che avanzava l'opera; e con rifare, duplicava volentieri le fatiche, usando non solo i disegni ben forniti, ma anche li cartoni, sino de' quadri ad olio. Ma per compire il nostro ritratto, volgiamoci ancora a qualche neo de' costumi; certo è che Annibale in tante commendazioni di virtù, lasciò alcuna nota ne' suoi disegni; e tal volta ancora stava troppo | su le burle sino alle cose vili. Con la facilità sua lasciavasi sorprendere e legare il genio, come gli successe con Innocenzio Tacconi suo allievo⁴: questi lo dominava, e per interesse proprio non lasciava che altri s'insinuasse col maestro; seppe tenere indietro Guido, l'Albano e lo stesso fratello Agostino sino alla morte. Allora s'avvidde Annibale della perdita del fratello, e tardi si sciolse da costui, che non si avvantaggiò come gli altri nell'arte, conforme sogliono alcuni, che in vece di studiare, si perdono ne' favori e nella grazia de' maestri. Al qual proposito non lascerò di dire che se Annibale si fosse valuto a tempo del fratello e della sua grande scuola, molte opere degne non sarebbero andate in mano di altri, che le eseguirono poco gloriosamente e non corrisposero alla magnificenza de' sommi pontefici, caduta quest'arte, la quale non più arte o pittura imitatrice, ma era una pratica e lavoro della mano⁵. Se ne avvidde Paolo V, che fatto consapevole del valore di Annibale, ordinò si usasse ogni opera per conservarlo dal male; ma egli non era più in istato di applicarsi; e quel buon pontefice ordinò che li lavori si distribuissero a' Bolognesi: così chiamavansi allora li Carracci e gli allievi, come seguì ad Antonio ed a Guido particolarmente

¹ La celebre scultura ora a Napoli, Museo Nazionale. Cfr. p. 75.

² Per i disegni noti relativi a questo soggetto si veda Martin, *The Farnese* cit., pp. 240, 242, 243, 248.

³ Opera non identificata.

⁴ Cfr. pp. 104-5.

⁵ Cfr. pp. 21 e 31.

te¹; e si sarebbe più presto avanzata la scuola, se li pittori di Roma invecchiati nel possesso della fama non l'avessero fermata lungamente.

Resta ora che facciamo memoria di alcune opere rimanenti, oltre le descritte. In Santo Onofrio nella cappella de' signori Madrucci, di mano di Annibale è il quadro con la Santa Casa trasportata da gli angeli in aria, sopra la Vergine col Bambino, il quale da un vaso versa l'acque ed ammorza le fiamme del Purgatorio, che di sotto spuntano da certi sassi². Nella Chiesa del Popolo, entro la cappella del medico Cerasi, fece il quadro dell'Assunta con gli apostoli³, e 'l disegno delle storie a fresco di sopra: l'Apparizione del Signore a San Pietro, portando la Croce in ispalla, con additargli la città di Roma; San Paolo rapito sopra il globo della luna avanti Cristo, e nel mezzo la Coronazione della Madonna: tutte | e tre colorite da Innocenzio Tacconi⁴ e ritoccate di sua mano. 83 Fece il cartone della Madonna col Bambino in Santa Brigida, che tuttavia è colorita da alcuno de' suoi discepoli⁵; e dipinse il quadro nella Chiesa di San Francesco a Ripa, nella cappella della famiglia Mattei, nel quale espresse il Redentore giacente con la testa in seno la madre, Madalena che raccoglie i capelli per asciugarsi le lagrime, e San Francesco con le braccia al petto nella meditazione della passione, con due angeletti che additano le piaghe del piede e della mano⁶. Nella Chiesa di San Gregorio su 'l monte Celio, entro la cappella edificata dal cardinale Antonio Maria Salviati, ammirasi il quadro del Santo ginocchio con le braccia aperte, pregando per l'anime del Purgatorio. Vive il colore nell'efficacia del Santo Pontefice in abito col camice e con la mozzetta su le spalle. Sta in mezzo a due angeli, che accompagnano le sue preghiere; l'uno con le mani al petto, l'altro accenna il Santo alla Vergine dipinta in una divota immagine per fianco nella medesima cappella, che si tiene parlasse a San Gregorio; e sopra il Santo si vede lo Spirito Santo in forma di colomba, che infonde la luce con

¹ Allude agli affreschi nel palazzo del Quirinale, eseguiti per Paolo V da questi pittori. Cfr. pp. 381-82, 501-5.

² Trattasi di mediocre opera, riferita a torto dal Mancini a Domenichino (*Considerazioni cit.*, I, pp. 218-19 e 270) su disegno del Carracci. Citato anche dal Baglione, *Le vite cit.*, p. 108. Per i discordi pareri sull'autografia di Domenichino cfr. Posner, *Annibale Carracci cit.*, II, p. 68.

³ Uno dei quadri più celebri di Annibale, menzionato anche dal Mancini (*Considerazioni cit.*, I, pp. 82, 283) e dal Baglione (*Le vite cit.*, p. 107); eseguito nel 1601 circa (cfr. Posner, *Annibale Carracci cit.*, I, pp. 137-38, II, pp. 55-56).

⁴ Questi affreschi sono molto guasti (Posner, *Annibale Carracci cit.*, II, pp. 55-56).

⁵ Opera perduta.

⁶ Quadro ora a Parigi, Louvre. Già citato dal Baglione (*Le vite cit.*, p. 107) e dallo Scannelli (*Il Microcosmo cit.*, p. 345). È opera di Annibale vecchio (Posner, *Annibale Carracci cit.*, II, pp. 60-61).

altri angeli in adorazione¹. Fuori di Roma nella Chiesa della Santa Casa di Loreto vedesi il quadro della Natività della Nostra Signora, figuratevi alcune donne che rimirano la bambina in seno la ricoglittrice ed una di esse ginocchione s'inclina a baciarle la mano risplendendo il Padre Eterno in gloria d'angeli con le braccia aperte². Nel domo di Spoleto vi è il quadro di Santa Maria manna d'oro; e questa è una degna opera di Annibale: siede la Vergine su le nubi ed incoronata da due angeli porge un mantile pieno di manna d'oro al Bambino Giesú, il quale sedendole in seno prende con una mano e con l'altra sparge le preziose rugiade. Di sotto un angelo spiega un volume col motto: «SVB TVVM PRAESIDIVM». In terra s'inginocchia San Francesco con le braccia aperte e 'l compagno con le mani giunte in orazione e di rincontro Santa Dorotea con una mano al petto e l'altra aperta, figuratovi dietro un angelo con un canestro di rose: s'apre una lontananza; e nel quadro vi è notato l'anno 1591³ | nel quale fu dipinto. Vicino a Roma nella Badia di Grottaferrata su l'altare della cappella dipinta dal Domenichino è di mano di Annibale il quadro di San Nilo e di San Bartolomeo Abbati, con la Vergine sopra che tiene il Bambino⁴.

De gli altri quadri privati ed appresso principi che con illustri pitture fanno risplendere la loro magnificenza s'accenneranno alcuni venutici a notizia. Bellissima è la figura di Danae, la quale giacendo ignuda, per la vaghezza della pioggia d'oro sollevatasi col petto sopra il letto, stende la mano dal padiglione ed un Amoretto in terra, gittati gli strali, empie la faretra di monete d'oro. Questa al naturale fu dal principe don Camillo Pamphili donata alla Serenissima Cristina Regina di Svezia, che in sommo pregio la tiene fra le opere de' più celebri artefici⁵. Nella Villa Aldobrandina su 'l Quirinale risplende l'Incoronazione di Nostra Donna in mezzo il Padre Eterno e Cristo sopra una gloria d'angeli⁶, col quadretto

¹ Già a Londra, Bridgewater House; distrutto durante la guerra. Per il Tietze era opera di Domenichino (*Annibale Carracci* cit., p. 165); databile tra il 1601 e il 1603 (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 57-58).

² Ora a Parigi, Louvre. Già ricordata dallo Scannelli (*Il Microcosmo* cit., p. 344). È databile sul finir del secolo (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 48).

³ In loco, riadattato all'altare dopo il rimaneggiamento subito dalla Cappella. La data iscritta nella tela si riferisce in realtà all'anno di morte del figlio del titolare della Cappella. Il dipinto risale al 1598-99 e vi è stata vista la collaborazione del Tacconi (Tietze, *Annibale Carracci* cit., pp. 136-37; Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 48).

⁴ Quadro mediocre, in loco. Secondo il Passeri il fondo di paese fu dipinto da Domenichino, autore della decorazione a fresco della cappella tra il 1608 e il 1610 (*Vite de' pittori* cit., Roma 1772, p. 12; cfr. Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 75). Cfr. p. 316.

⁵ Già a Londra, Bridgewater House, qui distrutta durante la guerra, attribuita a Domenichino dal Tietze (*Annibale Carracci* cit., pp. 166-67). Per il Posner sarebbe opera di Francesco Albani (*Annibale Carracci* cit., II, p. 69).

⁶ Ora a New York, Metropolitan Museum (Mahon, *Studies* cit., p. 40; Cavalli, in *I Carracci* cit., pp. 214-16). Databile nel 1596-97 (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 41).

picciolo dell'Apparizione del Signore a San Pietro¹; ed altri vi sono in forma di mezze lune, con paesi e figurine d'istorie sacre di mano di Annibale e de' discepoli, li quali erano nelle lunette della cappella del palazzo Aldobrandino al Corso². Di suprema lode è degno il picciolo rame nella Villa Borghese, Santo Antonio afflitto da mostruosi demoni, giacente con le braccia aperte verso il Signore che apparisce in suo aiuto³. E con questo due altri rami di Monsignor Illustrissimo Lorenzo Salviati, in uno è dipinta la Vergine a sedere col Bambino in seno, che benedice San Francesco: piega il Santo un ginocchio in terra e con le mani al petto langue di amore divino, accompagnato da un angelo con la mano su la spalla⁴. Nell'altro rame vi è la Vergine sedente su la cuna; e mentre ella abbraccia in seno Giesú, che tiene un pomo, San Giovanni fanciullo nel mirarlo tira il manto della Vergine, e dall'altro lato San Giuseppe si arresta da leggere un libro con gli occhiali in mano⁵. Questo quadretto per la sua bellezza, quando era nella Villa Montalta copiandosi del continuo, già si consumava nelle mani de' copisti. Non v'è essemplio che pareggi la forma di Ercole fanciullo che strangola i serpenti | entro la cuna, espressi gli eroici lineamenti sopra una tavoletta di noce circa un palmo; ed è dedicato al genio di Monsignor Illustrissimo Patriarca Camillo Massimi: fu dipinto per lo signore Corradino Orsini, che verso Annibale si mostrò sempre amorevolissimo⁶; ed ebbe dal suo pennello la figura di San Giovanni colorito al naturale, giovinetto nel deserto, il quale se-

85

¹ Ora a Londra, National Gallery (Cavalli, in *I Carracci* cit., pp. 238-40). Databile nel 1602 secondo il Posner (*Annibale Carracci* cit., II, p. 60).

² Le lunette, con 'Storie della Vergine', sono ora nella Galleria Doria Pamphili. I pagamenti relativi sono intestati a Francesco Albani, e datano dal gennaio 1605; il saldo è del gennaio 1616 (H. Hibbard, *The date of lunette Aldobrandini*, in «The Burlington Magazine», aprile 1964, pp. 183-84). I documenti precisano che l'Albani era coadiuvato da «compagni». La critica è sempre stata concorde nel riconoscere eseguita integralmente da Annibale la lunetta con Fuga in Egitto; viceversa, assai discussa è la paternità delle altre cinque lunette. Per la bibliografia si veda G. C. Cavalli, in *L'Ideale Classico del Seicento in Italia e la Pittura di Paesaggio*, Catalogo della mostra, Bologna 1962, pp. 61-68. Per la parte di Domenichino cfr. Borea, *Domenichino* cit., pp. 22-25 e 189. Il Posner segue il Cavalli nel negare la partecipazione di Domenichino al ciclo, e nell'ammettervi la collaborazione di Lanfranco, Badalocchio, oltre che, naturalmente, dell'Albani (*Annibale Carracci* cit., II, pp. 66-67).

³ Ora a Londra, National Gallery. Citato anche dal Manilli (*Villa Borghese*, Roma 1650, pp. 113-14). Databile nel 1598 (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 46).

⁴ Ora a Londra, Collezione Pope-Hennessy. Databile del 1597-98 (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 43).

⁵ Il dipinto fu inciso da Cornelis Bloemaert mentre si trovava nella Villa Montalto, sul Viminale (distrutta nel secolo scorso). Ne esistono diverse repliche su tela, evidentemente non autografe, ma di ammiratori, tra le quali una a Oxford, Christ Church, e una a Firenze, Depositi degli Uffizi. Recentemente ne è riapparsa una versione su rame, a Cortona, Chiesa di Sant'Antonio, di buona qualità (L. Bellosi, in *Arte in Valdichiana*, Catalogo della mostra, Cortona 1970, pp. 57-58). Cfr. inoltre Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 43-44.

⁶ Ora al Louvre. Il Posner è incerto dell'autografia (*Annibale Carracci* cit., II, p. 53).

dendo in terra sopra la pelle d'una tigre, con una mano tiene la Croce fatta di canna, con l'altra addita Cristo e dispostissimo è l'atto, poiché essendo veduto di profilo, volge la faccia avanti, cadendogli un panno rosso dalla spalla; Ludovico Civoli vi aggiunse la figurina di Cristo in lontananza, oggi si vede nel palazzo del Eminentissimo Signor Cardinale Flavio Chigi¹. Dipinse Annibale un altro San Giovanni a sedere con una mano in terra, additando con l'altra il Redentore²; e sopra una tela alta circa quattro palmi, la Samaritana umile avanti Cristo che le addita la città, sopravvenendo gli apostoli. Fece Annibale questo quadro in concorrenza di altri pittori, che dovevano dipingere nella Chiesa di San Pietro di Perugia, e vedevansi in casa de' signori Oddi nella medesima città; ma gli anni passati fu venduto e trasportato in Olanda³. Tra le operette picciole per lo cardinale Sannesio⁴ dipinse la lapidazione di Santo Stefano, che all'impeto de' percussori genuflesso invoca il Signore, da cui gli viene l'angelo con la corona e con la palma; l'azione è situata fuori la città, con vaghissima veduta⁵; e con questa, la predica di San Giovanni tra gli alberi ed un fiumicello con una barchetta⁶; la fuga in Egitto, con la Vergine, che porta il Bambino in braccio, mentre San Giuseppe, con l'asinello a mano, scende il declivo d'una strada, spargendo gli angeli in aria rose e fiori⁷; questi tre si ammirano oggi in Parigi nelle regie camere

¹ Opera non identificata, da cui deriva forse la stampa di questo soggetto di Pietro del Po. Il Cigoli era a Roma in più riprese dal 1597 al 1613. Su di lui cfr. p. 385. Il Posner ritiene che il Bellori faccia confusione con un quadro del Cigoli per intero, un tempo in casa Orsini, dove il Cigoli per l'appunto era stato ospite. Il palazzo in questione è quello oggi Odescalchi in piazza Santi Apostoli, con interno del Maderno ed esterno del Bernini (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 59).

² Opera non identificata. Ad Annibale si sono attribuiti diversi quadri di questo soggetto: due già nella collezione Orléans (*Galerie du Palais Royal*, tavv. xv e xxii), non ritrovati, un altro è a Londra, National Gallery, anch'esso già nella collezione Orléans (*Galerie* cit., tav. xxiii) dal Posner riferito al Panico (*Antonio Maria Panico e Annibale Carracci*, in «The Art Bulletin», 1970, pp. 181-83).

³ Viene identificata con una tela oggi nel Museo di Budapest. Ma lo stesso B. più avanti (p. 637) indica il quadro perugino come un rame. L'esemplare di Budapest è una variante del dipinto già in casa Sampieri a Bologna, oggi a Milano, Brera. Era già ricordato in Perugia dallo Scannelli (*Il Microcosmo* cit., p. 346), e assai famoso, a giudicare dalle copie. Il fatto che B. lo dice venduto in Olanda sembra provare ch'egli conoscesse l'incisione di J. de Bisschop, datata 1669, che qui si riproduce fuori testo alla tavola 4. Databile 1597 circa (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 43-44). Il quadro con 'Cristo e la Samaritana' nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, tradizionalmente attribuito ad Annibale per essere con quel nome citato in un inventario del 1653, è per la scrivente di Domenichino (*Domenichino* cit., pp. 26-27 e 148). Il Posner accetta invece l'attribuzione tradizionale (*Annibale Carracci* cit., II, p. 66).

⁴ Eletto cardinale nel 1604, morto nel 1661.

⁵ Si conoscono due varianti di questo soggetto, entrambe a Parigi, Louvre. Quello qui citato, con «vaghissima veduta» sembra potersi identificare con la versione su tela (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 64).

⁶ Ora a Grenoble, Museo (Cavalli, in *I Carracci* cit., pp. 101-2), databile secondo il Posner nel 1601 c. (*Annibale Carracci* cit., II, p. 56).

⁷ Opera ricordata da un disegno del Louvre (Posner, *Annibale Carracci* cit., I, p. 177).

di Sua Maestà. Nella medesima città, appresso il signore di Liancourt, trovasi il Presepio: la Vergine che con le mani al petto adora il Bambino giacente in terra su 'l fieno; da un lato San Giuseppe e d'ogni intorno i pastori concorrono insieme ad adorarlo, aprendosi il cielo tutto in gloria d'angeli che suonano e cantano, e 'l colore spira armonia | celeste¹. Diverso è l'altro Presepio con figure piú grandi, esposto Giesú nella mangiatoia con vivo effetto del lume che si diffonde sopra la madre che lo svela, e sopra gli angeli che dietro appariscono con le mani in atto di adorarlo, risplendendo all'opposto di un muro in ombra, dove sedono tre angioletti col titolo della gloria. Stanno i pastori in adorazione, e prima un giovinetto tiene una palomba, volgendosi al padre appresso il quale con la berretta in mano piega una gamba in terra ed abbraccia un altro figliuolino che gli pone un piede su 'l ginocchio e giunge le mani rivolto al Bambino. Dietro vi è un uomo raso ginocchione e s'infrapone la testa di un vecchio in piedi, che con la mano si fa riparo a gli occhi dallo splendore divino, sollevandosi un altro, che stende il braccio ed addita il nato Giesú, figure ordinate insieme ed espresse all'azione. Dall'altro lato dietro la Vergine vi è un pastore in piedi, che suona la cornamusa; ed ho voluto lasciar memoria di questo quadro, benché non si sappia dove sia l'originale, essendone passata in Francia una copia di mano del Domenichino². Annibale osservò in esso i modi di lumeggiare tenuti dal Correggio nella Natività che era in Reggio, ed ora nel palazzo del Serenissimo Duca di Modana³; avendovi usato molto studio quando egli si trattenne per la Lombardia; e ne resta una picciola copia in rame di sua mano, appresso l'Eccellentissimo Signor don Lelio Orsini Principe di Nerola, ridotta con somma diligenza e perfezione⁴. Dipinse Annibale Susanna con li due vecchi, l'uno fa segno di silenzio col dito alla bocca e tira il lenzuolo in cui ella si ricuopre, l'altro vecchio incavalca i balaustri della fonte per sorprenderla ignuda; e di questa ancora si desidera l'originale, essendosene veduta la copia di mano del Lanfranco⁵. Ma

¹ Ora a Orléans, Musée des Beaux-Arts; databile nel 1597-98 (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 44-45).

² Opera non identificata. La copia eseguita dal Domenichino già a Dulwich, Dulwich College, e ora a Edinburgh, National Gallery of Scotland, è databile 1610 c. (Borea, *Domenichino* cit., pp. 43 e 147). Cfr. tavola 21.

³ La cosiddetta 'Notte' ora a Dresda, Gemäldegalerie, già nella chiesa di San Prospero a Reggio, dipinta nel 1522.

⁴ Forse la copia in rame della collezione Patrizi a Roma, ora attribuita a Badalocchio (M. V. Brugnoli, *Note alla Mostra dei Carracci*, in «Bollettino d'arte», 1956, p. 360).

⁵ Opera non identificata. La copia attribuita a Lanfranco è a Roma, Galleria Doria (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, n. 58).

in Parigi nello studio del signore della Nuà¹, il cui nome rimane ancora con l'opere de' piú chiari artefici, è in pregio un tondo non molto grande, con la Vergine che si riposa dalla fuga in Egitto sedendo col figliuolino in seno, mentre San Giuseppe ritiene l'asinello con angeli in aria e veduta di paese vaghissimo². Evvi la favola di Calisto al bagno di Diana³, e Venere presso una fonte | con le Grazie che le assettano il crine⁴. Non si deve tacere la lode de' paesi dovuta a questo maestro⁵, che oggi sono in esempio nell'elezione de' siti, avendo egli per lo piú imitato vedute dilettevoli di villaggi pastorali; e cosí nel colorirli come nel disegnarli con la penna ha superato ogn'altro, eccettuando Tiziano, che è stato il primo in tal sorte d'imitazione. Prevalse egli ancora nel disegnare le storie e le figure, con lo stile il piú emendato e naturale, ritenendo fin negli schizzi le forme proprie e lo spirito di ciascuno, come si può riconoscere ne gli studii de' signori che si dilettono de' disegni. La perfezione di essi è congiunta con quella delle stampe intagliate all'acqua forte ed al bulino, che qui per la maggior parte si notano⁶.

Stampe di mano di Annibale Carracci.

Presepio. Da un lato la Vergine, dall'altro i pastori in adorazione, offerendo un capretto ed un agnello. Nel mezzo vi è il tronco d'un albero fitto in terra, e dietro la Vergine San Giuseppe porge il fieno all'asinello: stampa all'acqua forte, in ottavo⁷.

¹ Abbé de la Noué, collezionista morto nel 1657.

² Ora a Leningrado, Ermitage, databile 1604 c. Per la verità in questo dipinto non figurano «angeli in aria». Il Bellori evidentemente conosceva la copia ora a Princeton, Art Museum, di formato rettangolare, o altra simile, in cui compaiono effettivamente due angeli, e ne dedusse che l'originale dovesse essere identico (D. Posner, *A Rest on the Flight to Egypt after Annibale Carracci*, in «Record of the Art Museum», n. 1, Princeton University, 1970, pp. 3-7; Id., *Annibale Carracci* cit., II, p. 65).

³ Ora a Mertoun, St Boswell's, Duke of Sutherland, databile 1598-99 circa (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 50).

⁴ Come il numero precedente già nella collezione Orléans (*Galerie...* cit., tav. XVIII), poi in Inghilterra, collezione Berwick (Buchanan, *Mémoires* cit., I, p. 81). Il Posner propone di identificare un quadro in ubicazione ignota con il dipinto qui ricordato, ma indicandovi la collaborazione dell'Albani (*Annibale Carracci* cit., II, pp. 68-69).

⁵ Uno studio particolare dei paesaggi attribuiti ad Annibale è ancora da farsi. Già il Baglione ammirava Annibale per questa specialità (*Le vite* cit., p. 109). Si veda Cavalli, in *I Carracci* cit., pp. 181, 200-3; in *L'Ideale Classico* cit., pp. 53-60; e inoltre Posner, *Annibale Carracci* cit., I, pp. 113-22 e *passim*.

⁶ Su Annibale incisore si veda H. Bodmer, *Bemerkungen zu Annibale Carracci graphischen Werk*, in «Die Graphische Kunst», III, 1938, pp. 107-17; M. Calvesi - V. Casale, *Le incisioni dei Carracci*, Catalogo della mostra, Roma 1965; R. Longhi, *Editoriale breve*, in «Paragone», n. 185, 1965, pp. 5-8. Le singole stampe si indicheranno qui col numero dato dal Bartsch (*Le Peintre* cit., XVIII) e con il numero di scheda del catalogo del Calvesi ne *Le incisioni* cit.

⁷ Bartsch, 2; Calvesi, 215.

Madonna a sedere col Bambino in seno, il quale tiene la mano sopra il reliquiario di Santa Chiara, e dietro vi è San Giuseppe: acqua forte in quarto ¹.

Madonna col Bambino nella cuna che abbraccia San Giovannino, mentre San Giuseppe siede appoggiato leggendo un libro: acqua forte in quarto ².

Madonna a sedere col figliuolino in seno, porgendo la tazza a San Giovanni che beve, e dietro vi è Sant'Anna: acqua forte in ottavo ³.

Coronazione di spine. Cristo a sedere con le mani legate avanti, un soldato gli offerisce la canna l'altro gli calca in capo la corona di spine: acqua forte in quarto ⁴.

La Pietà. Cristo disteso in un lenzuolo con le spalle e la testa in seno la madre, la quale nel venir meno è retta dietro da una Maria, e San Giovanni sostiene il braccio del Signore ed addita la piaga a Madalena: acqua forte in ottavo ⁵. 88

Madalena a sedere sopra una stuoia dolente verso il Crocifisso legato al tronco del bosco: acqua forte in quarto ⁶.

San Girolamo figura non intiera col sasso in mano: acqua forte in quarto ⁷.

Susanna ignuda alla fonte ricuoprendosi il seno, si volge alli due vecchi veduti in mezze figure su 'l cancelletto della fonte; l'uno la prega, l'altro la minaccia, additando la città: acqua forte in foglio ⁸.

Venere ignuda colca a dormire sopra un letto, con un satiro a' piedi in atto di scoprirla; da capo Amore lo minaccia col dito alla bocca: acqua forte in quarto ⁹.

Queste carte intagliate all'acqua, sono ritoccate al bulino; poiché Annibale da giovine vi si esercitò con Agostino suo fratello, ed insieme intagliò al bulino alcuni ritratti nel libro de gli uomini illustri di Cremona pubblicato dal Campi ¹⁰.

Fece ancora la Madonna con San Giovannino che piange, per avergli il Bambino Giesú tolto un uccelletto, che è uno scherzo

¹ Non identificata.

² Bartsch, 11; Calvesi, 200.

³ Bartsch, 9; Calvesi, 218.

⁴ Bartsch, 3; Calvesi, 219. Datata 1606.

⁵ La cosiddetta 'Pietà di Caprarola', perché firmata «Annibal Carracius fe. Caprarolae 1597» (Bartsch, 4; Calvesi, 211).

⁶ Bartsch, 16; Calvesi, 203. Datata 1591.

⁷ Bartsch, 14; Calvesi, 204.

⁸ Bartsch, 1; Calvesi, 207.

⁹ Trattasi in realtà di Antiope scoperta da Giove in figura di Satiro. Bartsch, 17; Calvesi, 206.

¹⁰ Cfr. D. 127.

puerile, con molta naturalezza: stampa al bulino in ottavo pubblicata l'anno 1587¹.

San Francesco a sedere sopra di un tronco attraversato in terra, stringendosi al petto il Crocifisso, e contemplando in seno la morte: al bulino in ottavo, l'anno 1585².

Ma sopra questi bellissimo è il Sileno intagliato in una sottocoppa d'argento del cardinale Farnese, in accompagnamento d'un'altra d'Agostino; ed in essa è figurato Sileno a sedere bevendo, mentre un satiro ginocchione gli regge dietro la testa l'otre pieno di vino, ed un fauno glie lo accosta e versa alla bocca. L'ornamento intorno è un serto di tralci, di pampini e d'uve³. Questo componimento è uguale per disegno e per intaglio allo stile di Marco Antonio⁴ ed alle belle stampe di Raffaello, con l'idea più perfetta dell'antico.

La Samaritana⁵ e 'l San Rocco⁶ sono intagliati all'acqua forte da Guido Reni, benché notati col nome di Annibale, che solo ne fu inventore. |

89 Ma fra li molti quadri ed opere, che per non trattenerci a lungo si tralasciano, non dobbiamo trascurare in silenzio alcuni fatti per lo cardinale Farnese; la Pietà con la Vergine a sedere al monumento, la quale con una mano sostenta in seno la testa del figliuolo morto ed apre l'altra, riguardandolo con dolore. Fecevi con molta espressione un angioletto che tocca col dito una spina della corona e duolsi della puntura⁷. Dipinse ancora per lo medesimo cardinale li palchi di alcuni camerini aiutato da' suoi scolari; ove fra' ripartimenti figurò l'Aurora, il Giorno, che è il Sole con la lira, la Notte con li due bambini l'uno bianco l'altro nero dormendo nelle braccia, con proprietà di pensieri, d'invenzioni, paesi e giuochi di Amoretti coloriti di giallo⁸. Fra gli altri quadri è lodato Rinaldo

¹ La cosiddetta Vergine della Rondinella. Bartsch, 8; Calvesi, 195. Datata 1581.

² Bartsch, 15; Calvesi, 193.

³ La cosiddetta 'Tazza Farnese'. La lastra d'argento da cui è tratta questa stampa è a Napoli, Museo nazionale (O. Kurz, *Engravings on silver by Annibale Carracci*, in «The Burlington Magazine», settembre 1955, pp. 282-87). Bartsch, 18; Calvesi, 214.

⁴ Marcantonio Raimondi (Bologna 1480 c. - 1534 c.), fedelissimo di Raffaello. Su di lui cfr. H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi*, Paris 1888.

⁵ Allude al quadro di Annibale già in casa Sampieri a Bologna, ora a Milano, Brera, inciso da Guido Reni nel 1595 (Bartsch, XVIII, 52) e quindi anteriore a quell'anno (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 33).

⁶ Trattasi del quadro ora a Dresda, Gemäldegalerie di cui alle pp. 40-41 (Bartsch, Reni 53).

⁷ Oggi a Napoli, museo di Capodimonte, databile nel 1599-1600. Una replica di cui si discute l'autografia è a Roma, Galleria Doria (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, p. 52).

⁸ La decorazione dei camerini cui qui ci si riferisce, e che erano tre, fu smantellata nel 1662. Si conservano l'Aurora, la Notte e quattro Putti, a Chantilly, Museo Condé. Il Posner attribuisce a Domenichino le prime, i secondi al Panico (*Annibale Carracci* cit., II, pp. 61-62); databili 1600-605. Le altre opere non sono identificate.

appoggiato con la testa sopra il seno d'Armida, sollevando lo specchio verso di lei, che vi riguarda attorcendosi li capelli; e le figure sono alquanto maggiori del naturale, fintivi nel bosco li due guerrieri ascosti, secondo la descrizione del Tasso¹. Ma per lo scherzo dell'invenzione è degna di memoria la Venere che dorme fra 'l coro de gli Amori, onde per chiudere con diletto e moralità la vita di questo artefice, se ne lascia qui una particolar descrizione, seguitandosi il solo affetto della pittura imitata con stile alquanto più elegante, per corrispondere alla vaghezza del soggetto.

Immagine di Venere dormiente col giuoco de gli Amori.

Le piaggie che tu vedi amenissime d'alberi e di pomi sono quelle di Cipro isola beata, non solo per la fecondità sua, ma più molto per essere a Venere consecrata. Noi prima di riguardare il coro de gli Amori che scherzano intorno, contempliamo alquanto la dea che dorme per dono della pittura, la quale invigilò molto nel sonno di Venere ministrando le Grazie il colore. Posa e dorme la dea sopra ricco letto; ed in tanto gli alati figli esercitano varii giuochi liberi e sparsi per amenissimo giardino. Qui gli alberi si distendono fra gli | spazii che la natura con arte vi ha interposto; e fra 90
ramo e ramo apronsi liete campagne, che oltre le terre e i lidi, mostrano il tranquillo del mare e li gran monti lontani. Pende dal più vicino tronco un finissimo drappo di colore simile alle viole e dispiegandosi serve di regal padiglione: le molli piume sono ricoperte di serico stame, che imita il colore delle fiamme, di fregi d'oro trapunto. Giace su questo letto Venere ignuda, ma non del tutto giace, perché solleva la superiore parte del corpo, e nel curvare le ginocchia, distende le gambe non egualmente, anzi con bella disparità l'una alquanto più dell'altra discopre ed a sé ritira. Mentre così riposa, quasi il molle origliere non sia a bastanza onorato e degno appoggio al celeste volto, travolge ella dolcemente il sinistro braccio al capo, cingendolo di dietro con la mano, che spunta dalla tempia con le dita rosate. Quindi il gomito destro recandosi presso il tenero gallone, manda a riposare fra l'una e l'altra coscia la bianchissima mano guardiana de' tesori d'Amore. Ora comprendi con quanta grazia ella esponga il petto, le mammelle e tutto il busto svelto e soave, il fianco rilevato e schietto, le braccia

¹ Trasferito nel 1662 a Parma, Palazzo del Giardino, è ora a Napoli, Museo di Capodimonte (*Gerusalemme liberata* XVI 17-25). Secondo il Posner è opera di collaborazione con Anton Maria Panico e databile 1601-602 (Anton Maria Panico cit., pp. 82-83).

e le coscie torniate e le gambe snelle e rotondette. Dirai che l'indico alabastro siasi ammolito e tinto leggermente nella porpora di Tiro, e concetti simili ti farà proferire lo stupore, ma non penso che saprai ridir giamai la venustà del volto; e perciò la pittura tanto dell'eloquenza è più ammirabile, quanto gli occhi più atti sono dell'udito a ricevere l'immagini delle cose. Ma non già s'interrompe la quiete della dea per le garrule voci de' festosi fanciulli, che anzi il sonno se ne incita, come suole avvenire al mormorar dell'onde ed al garrir de' uccelli. Sorge uno di loro presso l'origliere, e distende il padiglione, opponendolo al lume per riparo de' occhi di Venere, onde con nutrirsi meglio il sonno in quell'ombra, il restante del volto più luminoso appare con arguzia dell'arte. In tanto che la dea riposa nel placido soggiorno, volgiamoci noi per breve spazio a riguardare i giuochi dell'amorosa schiera: ecco lungo la sponda del letto due scaltri Amoretti, che fanciullescamente imitano e contrafanno i passi e l'andamento della madre. Uno di loro strascinandosi dietro il manto per terra camina pian piano con maestà ed appresso il compagno gli dà il braccio, l'appoggia con riso, quasi non ben componga e muova il tenero e picciolo piede ne' sandali della madre. Vedi l'altro di vicino che assiso in su l'erbetta ad imitazione della dea, studiosamente s'inanella il crine attorcendolo ad un pulito vetro. Ma diverso è l'atto delli due vicini fanciulli a sedere, che venuti a contesa fra di loro per la ghirlanda delle rose, l'uno cerca di rapirla, e tira i capelli al compagno che piange e cade a terra. Vedi quell'altro appoggiato all'angolo inferiore del letto, il quale coronato di ellera rassembra Bacco fanciullo, tanto egli è tenero e rubicondo; e mentre egli inspira il flauto al suono, seco si accordano a danzare due di loro, dandosi le mani a piacevoli balli. Né solamente un freschissimo albero verdeggiantes presta l'ombre amiche a costoro, ma con aurei pomi rosseggianti a salirvi sopra gli invita. Onde uno il più ardito da un grosso ramo mira di colpire l'avversario, che salito su la sponda del letto impugnava un pomo per mano per tirargli, riparandosi insieme il volto col braccio. Così allettati li compagni ascendono l'albero stesso, e si fanno scala montando l'uno sopra l'altro fin dove il tronco in più rami si divide. Ma un poco più a dentro nel prato, altri nuotano in un trasparente lago piacevolmente, ed uno di loro esce dall'onde su l'opposta ripa, correndo frettoloso a vedere quale de' gli arcieri compagni abbia meglio colpito al segno, che è un cuore affisso ad un tronco. Più lungi veggonsi i lottatori, e se non comporta la distanza che in loro si discerna l'ansamento e 'l sudore, non resta però celato l'artificio nello affrontarsi tenacemente con le braccia

e nella forza di gittarsi a terra. Ultimamente ancor piú di lontano: ecco là tre fanciulli entro il carro d'oro della madre, e mentre l'auriga mal regge e con impeto fa svolazzare le candide colombe legate al giogo, gli altri si arrestano timorosi di non cadere; né dalla lontananza è tolto l'affetto¹ dell'arte. Ora prima che torniamo a contemplare la dea che dorme, sappi che varii e diversi sono gli Amori, come vedi, e tanti appunto quante si trovano le cose amate e le inclinazioni de' gli uomini, per la qual ragione furono chiamati governatori de' mortali. Fu bellissimo il ritrovamento dell'ingegnoso pittore, il rappresentarne altri in terra, altri in acqua ed altri in aria, per dare ad intendere che se bene Amore è tutto fuoco e calore, egli nondimeno signoreggia non ad un solo, ma a ciascuno de' gli elementi ed a qual siasi cosa creata. E se noi riconosciamo bene la mente dell'artefice, li due Amori che si tirano li pomi a vicenda, inferiscono l'amicizia e 'l mutuo desiderio; perciocché quelli che giuocano danno il principio ad amore, gli altri due che saettano il cuore, confermano l'amore già cominciato. Ma ritornando di nuovo a Venere che dorme, io per me ne ricevo un documento, ed approvo la sentenza del poeta lirico:

*Che quanto piace al mondo è un breve sonno*².

Delli discepoli di Annibale Carracci.

Due soli maestri ne' moderni secoli hanno lasciato scuola nella pittura, Rafaele da Urbino ed Annibale Carracci, nel modo di sopra accennato; alcuni che si sono fermati in Lombardia sotto Ludovico annoteremo nella sua vita³. Ma Annibale, oltre l'aver insegnato a' fratelli, nutrì li maggiori genii, Francesco Albani, Guido Reni, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Antonio Carracci, le cui vite particolarmente abbiamo descritto⁴. In oltre vi furono:

Antonio Maria Panico bolognese⁵. Questi venne a Roma giovinetto nella scuola, impiegato dal signor Mario Farnese⁶, visse

¹ Affetto, così nella *Princeps*, probabilmente refuso per 'effetto'.

² Petrarca, *Rerum Vulgarium fragmenta* I 14. Il dipinto si conserva a Chantilly, Musée Condé; databile del 1602 c. (Posner, *Annibale Carracci* cit., II, pp. 59-60). Una lunghissima descrizione di questo quadro era stata fatta da Gian Battista Agucchi (pubblicata dal Malvasia, in *Felsina* cit., I, pp. 503-14), e non vi è dubbio che il Bellori conoscesse il manoscritto. Nel 1662 il dipinto era passato a Parma, Palazzo del Giardino.

³ Una *Vita* di Ludovico Carracci scritta dal B. non ci è pervenuta.

⁴ Non ci sono pervenute le *Vite* dell'Albani e di Antonio Carracci. Per gli altri artisti cfr. oltre.

⁵ Si ignorano le date di nascita e di morte. Cfr. Posner, *Anton Maria Panico* cit., pp. 81-83.

⁶ Della famiglia del cardinal Odoardo.

VIDA DE ANNIBALE CARRACCI¹:

/19/

Então a pintura era muitíssimo admirada pelos homens e parecia descida do céu quando o divino Rafael, com os últimos lineamentos da arte, elevou ao cume a sua beleza, repondo-a na antiga majestade de todas aquelas graças, e daquelas prendas enriquecida, as quais outrora fizeram-na gloriosíssima entres os Gregos e os Romanos. Mas, porque as coisas aqui na terra não conservam jamais um mesmo estado, e que aquelas que alcançaram o sumo é forçoso que tornem de novo a cair com perpétua vicissitude, a arte que, a partir de Cimabue e Giotto, ao longo de duzentos e cinquenta anos pouco a pouco avançou, /20/ logo foi vista declinar, e de rainha tornou-se humilde e vulgar. De modo que, extinto aquele feliz século, desvaneceu em breve toda forma sua; e os artífices, abandonando o estudo da natureza, viciaram a arte com a maneira², ou melhor, fantástica idéia, apoiada na prática e não na imitação³. Este vício destruidor da pintura começou primeiramente a germinar entre mestres de honrada fama, e se arraigou nas escolas que seguiram depois. De forma que resulta incrível dizer o quanto degeneraram, não só a partir de Rafael, mas mesmo em relação àqueles que à maneira deram início. Florença, que se vangloria de ser mãe da pintura, e a região toda da Toscana, pelos seus professores gloriosíssima, calava-se já sem pincel digno de aplauso. E os outros da escola romana⁴, não alçando mais os olhos aos tantos exemplos antigos e novos, tinham levado ao esquecimento todo louvável proveito. E se bem em Veneza, mais do que em qualquer lugar, tenha durado a pintura, já não se ouvia nem mesmo ali, nem na Lombardia, aquele claro grito de cores que se calou com Tintoretto, último dos pintores venezianos. Direi ainda algo que parecerá incrível: nem dentro, nem fora da Itália, encontrava-se pintor algum, pois não se passara muito tempo desde que Pietro Paolo Rubens⁵ levara as cores

para fora da Itália. E Federico Barocci⁶, que teria podido restaurar e socorrer a arte, enlanguescia em Urbino e não lhe prestou ajuda alguma. Nesta longa agitação, a arte se debatia entre dois extremos contrários: um totalmente subordinado ao natural, o outro à fantasia: seus autores em Roma foram Michelangelo da Caravaggio⁷ e Giuseppe d'Arpino⁸. O primeiro copiava puramente os corpos como aparecem aos olhos, sem seleção; o segundo não observava em absoluto o natural, seguindo a liberdade do instinto⁹. Tanto um quanto o outro, favorecidos por claríssima fama, foram para todos motivo de admiração e exemplo. Assim quando a pintura chegava ao seu fim, voltaram-se os astros mais benignos em direção à Itália, e quis Deus que na cidade de Bolonha, de ciências mestra e de estudos, surgisse um elevadíssimo engenho e que com este ressurgisse a arte /21/ decaída e quase extinta. Foi este Annibale Carracci, sobre quem agora pretendo escrever, a começar pela sua índole ornadíssima, sobre a qual ele fundou o seu feliz gênio, reunindo duas coisas raramente concedidas aos homens, natureza e arte em suma excelência¹⁰.

Com relação à sua origem, é certo que Antonio Carracci, pai de Annibale, nativo do território de Cremona, foi morar em Bolonha, onde como sastre, mantinha a si mesmo e à família com dignidade¹¹. Dentre os filhos que tinha, Agostino¹², o maior, aplicou-se à pintura e ao entalhe; Annibale, o menor, foi destinado à arte de ourives, para a prática da qual aprendeu a desenhar com Ludovico Carracci¹³, seu primo. E ele manifestou tanto favor e destreza de celeste influxo, que Ludovico, reconhecendo-lhe uma fatal força para a pintura, como se tivesse um preceptor maior que lhe ensinasse ocultamente, ou seja a sapientíssima natureza, começou a amá-lo e levou-o para a sua casa, dando lugar àquela estupenda inclinação. Viu-se logo o estudo e a sua assimilação eficaz, aproximando-se ele das formas das coisas naturais e traduzindo-as vivamente em desenho, com aquele seu dom, depois sempre louvado, de exprimir até mesmo com poucas linhas, o espírito e a mente nas figuras. Esta atenção serviu-lhe ainda jovem, quando Antonio, seu pai,

retornando a Bolonha, de uma viagem a Cremona, onde fora vender uma pequena propriedade que lhe restava na sua terra nativa, foi espoliado por vilões, perdendo o pouco de dinheiro que levava à casa. Por isso, quando este recorreu à podestade local, Annibale, que acompanhava o pai, soube tão natural e vivamente delinear o rosto e o aspecto daqueles rapaces vilões que, reconhecidos por todos com estupor, conseguiu recuperar facilmente quanto ao pobre pai fora roubado¹⁴.

Mas Ludovico, para incentivá-lo ainda mais, vendo-o aplicadíssimo na prática da arte, repassava-lhe as suas próprias encomendas, foram estas: o **Cristo morto com as Marias** na Sacristia dos Canônicos de *San Prospero* de Reggio¹⁵, o **Batismo** em *San Gregorio* de Bolonha¹⁶, feito com menos de vinte anos, e na /22/ Igreja de *San Felice*, o **Crucifixo com a Virgem e alguns Santos ao pé da Cruz**¹⁷. Ora, assim como os pássaros, tão logo sentem vigorosas as penas, voam para longe do ninho, não de outra forma Annibale, percebendo não ser mais suficiente a proteção de Ludovico, depois que se lhe ofereceram aos olhos as cores de Correggio e de Tiziano, perambulou com o irmão Agostino pela Lombardia¹⁸. Detendo-se em Parma, aplicou-se totalmente ao estudo de Correggio, como se reconhece na belíssima tela da *Pietà*¹⁹, sobre o altar maior da Igreja dos Padres Capuchinhos, na mesma cidade. Representou no meio o Redentor morto, desvelado pelo lençol e sentado sobre a base do monumento: vê-se o sagrado corpo com os braços pendentes e as costas apoiadas ao seio da mãe, que sentando-se mais elevada, tem a mão direita sob a face do filho e, ao sustentá-lo assim morto, vencida pelo afã, desmaia e se abandona sobre a arca do sepulcro. Figurou São João que acorre para ajudá-la, visto em meia figura, com uma mão em direção à Virgem e a outra pousada sobre a urna. Do lado direito, aparecem de modo evidente dois anjos que piedosamente a socorrem, sustentando-a por trás; cai a mortíça face sobre o dorso esquerdo com o braço e a mão pendente do monumento, de tal forma que a Mãe parece extinta com o Filho. Deste

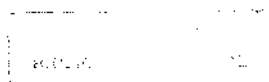
lado, sob São João, eis Madalena ajoelhada de perfil, com as mãos entrecruzadas à altura do peito em expressão de dor, chorando atrás de Cristo. Na frente, São Francisco ajoelha-se, estende os braços e as mãos em direção ao Senhor, e olha o povo, convidando-o à meditação do doloroso mistério. Ao lado do Seráfico acha-se Santa Clara em pé, pouxa a mão esquerda sobre o ombro direito e se constringe no afeto e na contemplação, enquanto com a outra mão segura a custódia sagrada do pão divino. Em centro, alça-se um anjo sentado entre as nuvens, que abraça e suporta a cruz sobre suas costas, acompanhado por amores celestes, difundindo-se a luz. As figuras campeiam em um bloco escuro onde se situa o monumento, que é uma arca sobre um pedestal /23/ ou base, que serve de assento ao corpo do senhor. Não se pode dizer o quanto Annibale interiorizou e fez suas as melhores partes de Correggio, na disposição e nos movimentos das figuras, quanto no contorná-las e colori-las com a doce idéia daquele mestre, e particularmente na glória de cima que parece timbrada pelo seu pincel. Por isso, esta obra realizada ainda na juventude, motivou Federico Zuccheri, naquele tempo de passagem por Parma, a afirmar que Annibale viria a ocupar o primeiro lugar na pintura, como se nele tivesse ressurgido, com o espírito de Correggio, o bom gênio da cor²⁰. Fez alguns quadros em serviço ao Duque Ranuccio²¹, entre os quais o **Casamento Místico de Santa Catarina**²², onde representa Nossa Senhora sentada sobre uma nuvem com o Menino no colo que coloca o anel no dedo da Santa ajoelhada, e o anjo lhe conduz o braço: meias-figuras, representadas com a mesma perfeição e idéia. Dos estudos feitos por Annibale em Parma, vêem-se algumas cópias em Roma no Palácio Farnese²³, particularmente a Coroação da Virgem com as mãos no peito e Cristo em ato de coroá-la em duas grandes telas, cujas figuras foram pintadas por Correggio na velha tribuna de *San Giovanni*, depois arruinada, e refeita com a cópia de Cesare Aretusi²⁴. Annibale, depois de se deter em Parma e nas vizinhanças da Lombardia, transferiu-se a Veneza afim de encontrar o seu irmão Agostino, que já o precedera e o

esperava ocupado no entalhe a buril²⁵. Lá conheceu Paolo Veronese, então ainda vivo, Tintoretto e Bassano²⁶, na casa do qual foi enganado prazeirosamente ao estender a mão para pegar um livro, que era pintado. Era este Giacomo Bassano famoso por causa dos seus animais, e dele Annibale assim escreve em certas notas ao Vasari: *"Giacomo Bassano foi um pintor muito digno, e de maior louvor do que lhe dá Vasari, porque além de suas bellissimas pinturas, fez aqueles milagres, que dizem terem feito os antigos Gregos, enganando não apenas os animais, mas mesmo os homens da arte; e eu sou testemunha disso, porque fui por ele enganado no seu aposento, ao estender a mão em direção a um livro que era pintado"*²⁷.

/24/ Sobre Tintoretto, em uma sua carta, escreveu a Ludovico seu primo: *"Vi o Tintoretto, ora igual a Tiziano, ora menor que o Tintoretto"*²⁸. Querendo dizer que este pintor era desigual no seu operar. Tais ditos de Annibale foram referidos em lugar de pinturas, por não ter ele pintado em Veneza coisa alguma²⁹, atento somente às obras daqueles grandes artífices, como se reconhece no seu proveito.

Retornando a Bologna foi-lhe encomendada uma tela em *S. Giorgio*, e nessa figurou **São João Evangelista, Santa Catarina e no meio sobre um pedestal a Virgem sentada com o menino e junto a ele, São João Batista criança**³⁰; obra tanto mais louvável pelo novo estudo do Correggio. Pintou para a Igreja de *San Francesco dei Conventuali* o quadro da capela dos senhores Buonnasoni, **a Virgem ascendendo ao céu carregada por anjos, com os Apóstolos no sepulcro em maravilhosa abstração**³¹, que é também obra digníssima. Entretanto, Ludovico, estupefato pelo colorido que o irmão devolvera à pátria, deixou completamente a maneira primeira do Procaccino, e de mestre tornou-se discípulo de Annibale, imitando-o na arte³².

Retornando Agostino pouco depois a Bolonha, abriu-se a famosa Academia dos Carracci³³, como se diz na vida do próprio Agostino³⁴: chamava-se a *Accademia delli*



Desiderosi por causa do desejo que todos tinham de aprender, e para onde, reputada juntamente a erudição dos três irmãos³⁵, Annibale, Agostino e Ludovico, acorriam muitos jovens nobres e raros engenhos da cidade³⁶, por causa das várias disciplinas que além do estudo do natural se ensinavam: as proporções, a anatomia, a perspectiva, a arquitetura. Eis porque alcançou grande reputação o nome dos Carracci, e todos os três foram chamados juntamente para diversas obras, as quais cumpriram com grandíssimo louvor. Na casa dos senhores Favi pintaram dois frisos: em um representaram **as empresas de Jasão, no outro os fatos de Enéas até a sua chegada na Itália**³⁷. Este é dividido em doze quadros, começando por Sínon, segundo a descrição de Virgílio. Dentre as melhores composições, pensa-se que seja da mão de Annibale o encontro com as Harpias, **em/25/**quanto uma delas, alada, o rosto e o seio semelhantes aos de uma mulher, com o rabo no chão, tendo virado uma mesa, tem uma das mãos sobre os víveres rapinados e a outra sobre a cabeça, enquanto se protege e se lamenta, encontrando-se atrás um soldado com a espada para feri-la. Não longe, um outro estende as mãos e detém no ar uma outra Harpia que voando se salva em fuga, e atrás senta-se o velho Anquises, enquanto os outros Troianos movem-se às armas contra os imundos monstros. Além dessa, fez o outro episódio de Polifemo que assalta a armada troiana: sai o gigante fora do mar até a cintura, e aparece a força e a grandeza sua, empunhando um grande pinheiro, ao curvar-se furioso e ameaçante. Os quadros estão colocados entre falsas pilastras de claro-escuro e sob figuras nuas sentadas em ato de premer as Harpias.

Passou depois Annibale com os três irmãos³⁸ a um outro friso na sala do senhor Lorenzo Magnani³⁹, que tornou glorioso o nome dos Carracci em todas as partes da pintura, e no colorido principalmente, que acha-se, do pincél deles e na nossa época, não ter saído melhor. O friso é dividido em quatorze histórias de Rômulo, começando pela loba até a divinização. Vê-se Rômulo que expulsa os pastores de Numitor, fugitivos em meio à

grei: jaz um supino a seus pés, enquanto Rômulo vibra seu nodoso bastão contra um outro que se volta para trás, e nisso volta-se um jovem com a mão na cabeça e parece lamentar-se da perseguição; são figuras nuas, naturalíssimas nos seus movimentos. Segue-lhe Remo com os braços amarrados atrás, conduzido diante de Numitor que desde o assento estende a mão em sua direção. Ao lado encontra-se o rei Amúlio atacado pelos dois irmãos: Rômulo à direita, segura pelos cabelos a fronte sem o diadema e segura o ferro nu; Remo à esquerda, agarra ao peito o real manto e sua mão retrocede para feri-lo, enquanto um outro armado à frente empurra a lança e o transpassa, caindo Amúlio para trás da cadeira. Em sucessão, vê-se a edificação de Roma e os muros desenhados com o arado: Rômulo armado guia os bois e indica o lugar das portas da cidade aos agricultores que alçam a relha do arado e as rodas, deixando aquele espaço do sulco intacto e jogando dentro os torrões de terra. O asilo é representa/26/do em um templo distante entre os rochedos e o bosque do Campidoglio; dois personagens procuram refúgio, vistos à frente em meia figura, um deles empunha uma espada e estende a outra mão em direção à segurança do lugar. Depois, representa-se o rapto das Sabinas: Rômulo dá o sinal desde o teatro aos seus soldados; alguns as abraçam, outros as carregam sobre as costas, chorando e exclamando as mulheres raptadas, sem defesa e presas da vontade e da violência dos soldados. No meio, uma delas cai de joelhos com a mão no chão, apertada ao seio por um armado que a abraça por trás; onde esta, afastando-o pelo elmo, é presa pelo braço e se defende em vão. As outras figuras estão em pé, e esta caindo mostra o peito e os seios cingidos por um pequeno véu, e contorce o rosto dolente com os cabelos esparsos. Em seguida, Rômulo armado levando os despojos do rei Ácron para consagrá-los a Júpiter; a batalha entre Romanos e Sabinos, onde expressou a piedade de uma mulher que, com a cabeleira esparsa e o peito nu, carrega o seu filhinho no colo e impede o seu irmão de matar o marido, caído no chão. Ao lado, vê-se Titus Tatius que, sacrificando em Lavínio, foi assassinado pelos

Laurentinos por não ter punido os assassinos de seus embaixadores: cai ele diante do altar, perfurado o seu pescoço por um soldado com a lança, um outro o agarra pelas costas e direciona-lhe o punhal ao peito; está Rômulo de joelhos diante do sacrifício, e pela sua justiça é deixado com vida. Segue a vitória contra Veí, o velho e inexperiente capitão humilhado entre os prisioneiros, com as vestes de púrpura e a bula pendente do pescoço à guisa de criança; precedendo-o o nuncio com a trombeta. Representa-se em seguida Rômulo que, feito rei, circunda os muros de Roma com os litores à frente, seguido pelos seus soldados; vai ele em hábito real, soberbamente armado, com o paludamento de púrpura e o elmo cingido por uma coroa radiante de ouro. Por último, vê-se Rômulo divinizado que aparece a Próculo, e se mostra pelos ares apontando-lhe a sua ascensão ao céu. Próculo está de joelhos, com os braços abertos, e o adora e olha maravilhado. Estas histórias estão representadas dentro de quadros aplicados⁴⁰, entre divisões de /27/ figuras nuas sentadas, e telamões que parecem suportar o teto com as mãos sobre a cabeça. Os telamões estão situados abaixo dos modilhões das traves, e, por sua vez, a seus pés se encontram putos e sátiros que seguram os laços dos festões e os estemas que pendem sob os quadros. Acima, outros juvenzinhos se entrelaçam e burlam, estendendo, de um e outro lado, as mãos em direção às máscaras que, de três em três, ornaram as histórias. (***)

Nestes afrescos reconhece-se a melhoria em relação aos primeiros⁴¹, superando-os na excelência da invenção, na maestria e no colorido. Admiráveis são nesta obra, tanto Annibale, quanto Ludovico e Agostino. Parece incrível que este último, ocupado continuamente no buril e no entalhe, tenha então tomado o pincel e se mostrado mais pintor do que entalhador; e que Ludovico, abandonando a velha maneira procaccinesca de Camillo Procaccini, seu mestre, tão rapidamente tenha tirado proveito da nova. E enfim, que um e outro tanto operassem, sem que se reconheça entre eles superioridade alguma, visto que na intenção e nos estudos mostravam tanta afinidade, e não existia variedade, ao

ponto de mostrarem a mesma efígie e os mesmos traços de engenho⁴². Além disso, estima-se que muito tenha contribuído a maneira de ser de Annibale, sem inveja e ambição⁴³, exercitando-se com os outros dois em uma mesma escola. Portanto, este único louvor lhe seja concedido: ter sido o autor e o exemplo dos irmãos, que dependiam da sua direção e dos seus ensinamentos. O que ficou comprovado através da experiência, pois apenas Annibale os deixou, Agostino voltou ao entalhe, e em Ludovico debilitou-se pouco a pouco aquele bom talento anterior⁴⁴. Mas, Annibale fez na sua pátria outras obras dignas de memória. Para a Capela dos Caprari, pintou a **Nossa Senhora em glória com os anjos sobre a cidade de Bolonha**⁴⁵, vista à distância. Na casa San Pieri, no teto de uma das salas, afrescou **Hércules guiado pela Virtude**⁴⁶, e em uma outra sala, um gigante fulminado⁴⁷. Na capela dos Angelelli, pode ser visto o seu quadro da **Ressureição**⁴⁸, cuja excelência é atestada pela sua própria assinatura: ANNIBAL CARRA/28/TIUS PINGEBAT. MDXCIII. O Redentor surge em meio à luz, circundado por anjos que abrem as nuvens ao redor: ele levanta a mão direita em atitude pacificadora e triunfante, e com a esquerda carrega o vitorioso estandarte da cruz. Os guardas despertam, assustados, por causa do tremor. Entre eles, um alferes, erguendo-se no momento da agitação repentina, repara-se com uma das mãos e com a outra segura uma bandeira. Pintou, à frente, um soldado dormindo de costas, no chão, torcendo o braço por trás do pescoço, sobre a aljava; e outro deitado, a boca sobre o sepulcro e a cabeça apoiada entre os braços, tão adormecido que nem se deu conta que o Senhor saíra da tumba, que milagrosamente permanece fechada. Ao longe, representou um outro soldado que aponta o sigilo e o mármore intacto. O espírito desta invenção vive em cada figura graças à força das cores. Simulou, à distância, uma paisagem entre as trevas da noite e a luz do dia. Este quadro foi pintado para um comerciante, em cujos livros estavam anotados a remessa e o pagamento feitos a Annibale: um tanto de grão, vinho e dinheiro. Tal era então a parcimônia da pátria,

na qual não aparecera ainda Guido para remunerar a pintura⁴⁹. Entretanto, Annibale acabara uma outra **Assunção**⁵⁰ para a escola de San Rocco, na cidade de Reggio, a qual o escolheu em seguida para a realização da grande história, chamada a **Esmola de San Rocco**⁵¹, que pode ser vista na água-forte do mesmo Guido Reni. Em um dos lados do quadro, que simula o pórtico de um claustro, está situado San Rocco que, a partir de um degrau mais elevado, distribui as suas riquezas por amor de Jesus Cristo. É representado de perfil, segurando a bolsa aberta com uma das mãos, e com a outra distribui as moedas. Abaixo, os pobres se esforçam, alçando-se na ponta dos pés e alongando as mãos com os filhinhos no colo, entre os quais avultam-se as costas e o braço de uma mulher que estende uma tijela, e ali recebe a esmola do Santo. Atrás, um cego segura com uma das mãos o arco e a viola, e com a outra se apoia às costas de um garoto que, por sua vez, adentra-se entre aqueles pobres, com o braço à frente para aproximar-se, e ao mesmo tempo, puxa consigo o cego pelas roupas. Estas figuras estão dispostas /29/ em um plano elevado por dois degraus, pelos quais desce uma mãe com seu filhinho no colo: ela pousa um pé no chão e gira o rosto olhando atrás de si para os outros pobres que receberam a esmola, e na serenidade do seu movimento e no andar, demonstra a calma e o contentamento de ânimo de quem também recebeu a sua, mantendo apertada a bolsa repleta e abraçando o filho. Abaixo do Santo, um doente é conduzido em uma carreta por um jovem vigoroso e forte que, com as costas nuas, segura as extremidades do carro ao empurrar a roda. E, assim como o jovem se mostra valoroso e robusto, o doente exprime a languidez dos membros e do rosto lacrimoso, estando de costas, com uma perna recolhida à frente, e a mão pendente do carro segura a coroa de devoção. Seguem os outros pobres que receberam a esmola, entre estes, em primeiro plano, uma mulher está sentada no chão, apoiando o braço em algumas pedras do claustro e contando as moedas que deixa cair da palma da mão em uma tijela, ao mesmo tempo que se volta, distraída, em direção ao doente conduzido no carro.

Por trás, um homem inclinado sobre uma daquelas pedras, contando as moedas e diferenciando-as com o dedo aparece até a altura dos joelhos. Não longe, está sentado um senhor, que lhe dá as costas e cruza os joelhos, vêem-se as suas pernas nuas, de perfil, em posição repousante. Este, em tom de brincadeira, cuida o filho que lhe coloca a mão na perna, e com o punho aberto da outra, contente, mostra ao pai um escudo de ouro. O pai, enquanto olha atentamente, estende o braço para o lado oposto, segurando uma criança que se encontra em pé, sobre as pedras, e que puerilmente levanta a camisola e dentro desta recolhe a esmola, girando-se ele também para ver o escudo de ouro que lhe mostra o irmão. Atrás deste, encontra-se uma garota ocupada em apertar a bolsa contra o peito, junto a outras figuras em ato de admirar a grande caridade do Santo. Destes e de outros afetos Annibale deu a explicação, e realizou uma perfeita ação de movimentos naturais, dos quais era atento observador⁵², de tal forma que a cor dá vida e significado a cada figura. Pintou para o Colé/30/gio dos Notários, na Catedral da mesma cidade, o quadro de **São Lucas, seu patrono, com Santa Catarina e, acima, a Virgem em glória entre os outros Evangelistas**⁵³, vistos em meia figura sobre as nuvens. E porque a capela era escura, o quadro foi transportado para o centro do Coro dos Canônicos, onde está hoje exposto, para ser admirado e elogiado por todos aqueles que se conduzem à Lombardia em busca das mais preciosas obras do pincel. Para a Igreja de *San Prospero*, na Capela dos Mercadores, realizou outro quadro com a **Virgem que segura o menino Jesus, e São Francisco beijando-lhe os pés em sinal de devoção, além de São João Batista e São Mateus**⁵⁴. Hoje, este quadro, juntamente com o da Assunção e o da Esmola de São Rocco, são conservados em Modena, no Pálacio do Duque Sereníssimo, com outras preciosas pinturas, e nos locais originais foram deixadas cópias.

Por último, Annibale pintou na cidade de Bolonha, o quadro da **Virgem em glória, elevada por anjos, com São Francisco, Santo Antonio, São João Batista e um outro**

santo bispo⁵⁵, para as freiras de São Ludovico. E na Igreja do Corpus Domini, na capela da família Zambeccari, **o pequeno quadro do filho pródigo diante do pai que o abraça**⁵⁶, com outras figuras e a vista de um ponte e árvores à distância: este quadro é insuperável nas tintas e em toda a sua perfeição.

Há muito tempo, Annibale se mostrava ansioso em ir a Roma, que o atraía eficazmente pela fama de Rafael e das obras antigas, e para onde costumam afluir os espíritos mais elevados como a uma pátria comum da humanidade. Esta sua intenção foi favorecida pelo conhecimento e simpatia que ele adquiriu junto ao Duque de Parma, onde, assim como em outras regiões da Lombardia, já corria a fama do seu pincel. Quando, então, o Cardeal Odoardo Farnese⁵⁷ mostrou o desejo de decorar com pinturas a Galeria e algumas salas do célebre palácio de Roma, chamou Annibale. Este se transferiu para Roma, e em nome do Duque, apresentou ao Cardeal o quadro da Santa Catarina pintado em Parma⁵⁸. Pelo senhor Cardeal foi recebido beignamente e tratado na condição /31/ e no grau de um cavalheiro, com dez escudos ao mês e a "parte" para si e para dois jovens: assim chamam, em Roma, o pão e o vinho que habitualmente se distribui por dia aos cortesãos. Para a capela do mesmo palácio, pintou o quadro da **mulher de Canaã, suplicante e prostrada diante de Cristo**⁵⁹: ela aponta o cão que rói migalhas de pão, enquanto Cristo tranquiliza a mulher com a mão e aprova a sua grande fé. Estas duas figuras são enquadradas por uma vista distante de árvores e casas rústicas, e é uma pena que o quadro esteja hoje em condições de pouca durabilidade, célebre como é pela sua beleza. Em Roma, Annibale ficou impressionado com o grande saber dos antigos e se dedicou à contemplação e ao silêncio solitário da arte. Assim, quando Agostino, seu irmão, que viera para ajudá-lo na Galeria, certo dia exaltou, na presença de outras pessoas, o grande saber dos antigos em matéria de estátuas, e demorou-se elogiando o Laocoonte, e notando que o irmão nada dizia e pouco escutava das suas palavras, ressentiu-se e o

repreendeu como se não apreciasse essa estupenda escultura. Ele então continuou falando, com a atenção dos que lhe estavam ao redor, e Annibale voltou-se para o muro, e com carvão desenhou tão perfeitamente aquela estátua, como se a tivesse diante dos olhos para imitá-la. Os outros se admiraram deste fato e Agostino emudeceu, confessando que o irmão soubera demonstrá-la melhor do que ele. Então, indo embora, Annibale voltou-se em direção ao irmão e rindo, disse: "Os poetas pintam com as palavras, os pintores falam com as obras". Tal resposta feria Agostino em mais de um modo, pois ele compunha versos e se gabava muito de ser chamado poeta⁶⁰.

Por volta dessa mesma época, o sr. Gabriele Bambasi⁶¹, cavalheiro do Cardeal Farnese, fez com que trouxessem de Reggio a cópia da Santa Catarina, pintada no quadro da catedral (n), e imitada por Lucio Massari, aluno e raro imitador das coisas dos Carracci. O próprio Annibale a retocou e a transformou em uma **Santa Margarida**, como se vê no primeiro altar da Igreja de Santa Catarina de' Funari⁶². A santa apóia-se no cotovelo a um pedestal de mármore, no qual esta escrito "*SURSUM CORDA*", e aponta para o céu, poussa a outra mão, com o livro, no joelho, segurando a palma. E é /32/ belíssimo o ato de girar a cabeça em direção à luz, sombreando o joelho que se levanta, de perfil, com o dragão sob o pé. Quando o quadro foi colocado no altar, os pintores correram para ver a novidade, e entre os vários comentários, Michel Angelo da Caravaggio, depois de tê-lo olhado longamente, disse: "Alegro-me finalmente de ver um pintor nesta época"⁶³, referindo-se à boa maneira natural, que de fato em Roma e em outros lugares ainda faltava. Annibale fez também o desenho para o ornamento em madeira dourada do altar, e no no frontespício pintou a óleo, em meias figuras, **a Coroação da Virgem**⁶⁴. Entretanto, preparava-se para a Galeria, mas como antes pintou o Camerino⁶⁵ no mesmo palácio, deste primeiramente trataremos. Descreveremos as imagens nos seus particulares, de forma que permita expor juntamente a moral do argumento, que é digníssimo. No qual argumento, além da erudição

de Agostino, acredita-se que Annibale tenha contado com a ajuda do seu amigo, monsenhor Gio. Battista Agucchi⁶⁶. Com esta obra, Annibale participa da glória dos antigos artífices, por ter pintado em homenagem à sabedoria, e por ter unido perfeitamente pintura e filosofia, assim como podemos ler a respeito dos gregos. Particularmente de Polignoto Tasio, que pintou o famoso pórtico da cidade de Atenas, do qual Zênnon tomava os argumentos para ensinar os seus discípulos. Em tal sala, ele expôs as suas imagens morais, entre vários ornamentos de estuque falso, seguindo a sabedoria dos poetas antigos, e com belíssimas invenções simbolizou as ações da Virtude.

Imagens da Virtude⁶⁷

*Hércules na encruzilhada*⁶⁸

/33/ O Sofista Pródico, querendo instruir virtuosamente os jovens, descreveu alegoricamente o contraste entre a razão e os sentidos, que justamente nesta idade mais seduzem e enganam. Representou Hércules, que desde pequeno se mostrara maduro e árbitro de si mesmo, no momento em que, solicitado pelos prazeres e comovido pela honestidade, apareceram-lhe duas mulheres, a Virtude e a Volúpia, cada uma delas persuadindo-o a segui-la. Esta invenção foi engrandecida pelo pincel de Annibale ao ponto de podermos dizer que ele a arrebatou à poesia e a deu à pintura. Representou no quadro, que se encontra no meio da abóbada, Hércules jovem, sentado e pensativo, com a mente agitada, porque pára incerto diante de duas estradas, para escolher a melhor. Ele está sentado sobre uma rocha elevada, do lado direito vira a clava em direção ao chão, e o braço pende sobre o bastão nodoso, a mão esquerda encontra-se recolhida sobre o cabo. E, em uma bela contraposição, levanta o pé direito, retirando-o sobre a rocha, enquanto estende o outro à frente. A cor não obedece somente à natural imitação dos membros, mas juntamente com o corpo, representa a apreensão da alma, já que o jovem se apoia fortemente na clava e relaxa, não por cansaço ou por fadiga, mas ocupado na operação da sua mente. Assim, ele hesita em se resolver pelas persuasões das duas mulheres que o convidam: a primeira aponta, à direita, a áspera e cansativa subida de um morro que, no ameno cume, contém verdes jardins, com Pégaso alado que conduz ao céu. Mas a terra aos seus pés, aonde começa o duro e rígido sendeiro, é rochosa e pontuda, sem flores ou ervas. Esta nobre mulher é vista de frente, a sua cabeleira, negligentemente recolhida, contorna a cabeça formando um só volume, do qual espargem, atrás, alguns cabelos; unicamente

adornada pelo seu valor viril. Com a mão esquerda segura o parazonio, ou seja, bastão militar, e alça a ponta do manto vermelho, sentindo-se livre /34/ para escalar o agudo pico, em direção ao qual se encaminha descalça. Levanta a mão direita e o braço nu, vigorosa e forte, o resto do corpo coberto pela túnica e o manto, volta-se para Hércules e, olhando-o, aponta-lhe o elevado cume e parece lhe dizer: "Ergue-te, segue-me, vence toda cansaço que eu te farei beato na terra e terás um lugar entre as estrelas". A escalada da Virtude simboliza o exemplo das boas obras que deve preceder os ensinamentos, a fim de instigar os espíritos a bem operar.

A outra mulher, à esquerda, com ambas as mãos lhe mostra a via fácil e expedita dos prazeres: sons, cantos e jogos na entrada, exemplificados com máscaras, cartas e timbales lascivos. Gesticula de tal modo que gira o dorso, e ao estender as mãos adiante, volta o rosto em direção ao jovem, sorridente e lisonjeira. Descobre quase totalmente as costas e, com arte, esconde uma parte sob o véu fino e transparente, que cai por trás do ombro até o meio das pernas, movido docemente pelo vento. Desta forma, transparecem os membros nus, a não ser do lado esquerdo, aonde leva um pano amarelo amarrado que se move ao vento com artificiosa sedução. A sua cabeça é coroada por uma cabeleira estudiosamente trançada e contornada por diversas voltas, enquanto ela pisa as suaves ervas e as flores com as delicadas pontas dos pés. Deste ponto parte um atraente sendeiro de rosas e de árvores verdejantes. Dir-se-ia que ela tivesse sido nutrida na preguiça e nos diletos, e que aspirasse ambrosia e perfumes. E, ao girar lascivamente o rosto em direção a Hércules, parece lhe prometer vida fácil e segura, mostrando-lhe o caminho doce e lento. Mas ele se mantém suspenso e quieto, demonstrando, no rosto, a dúvida e a profunda indecisão. Porém, parece que a virtude será a vencedora, pois ainda que Hércules escute a Volúpia, o olho se volta à Virtude, e é como se o espírito consentisse, ao se descobrir

surpreso pela força desta última: tudo isso transparece no vivo sentimento infundido pela cor.

No ângulo inferior do quadro, aos pés desta nobre mulher, aparece em meia figura um poeta coroado de louros, com o peito e os braços nus: senta-se estendido no chão e segura um livro alçado à frente, olha Hércules, girando-se em sua direção, e promete cantá-lo eternamente, /35/ caso ele siga os rastros da Virtude, manifestando a glória e a imortalidade do heróico canto. E também nisso se reconhece a sábia mente do pintor, pois atrás do jovem cresce uma palmeira, expandindo os gloriosos ramos, presságio certo das suas vitórias. Tanto o seu aspecto como as suas características robustas prometem efeitos e provas de força heróica, e dão a certeza de que ele não cederá aos prazeres. O manto vermelho da Virtude e a túnica violácea são a marca distintiva do valor divino, assim como a cor amarela, com a qual se adorna a Volúpia, nos adverte que os seus deleites secam como a erva e esvanecem como palha.

Esta invenção é pintada a óleo sobre uma tela, e colocada no centro do teto. De ambos os lados, sucedem-se longitudinalmente dois requadros ovais, pintados a fresco assim como o resto da sala: em um deles está representado Hércules carregando o mundo, no outro, Hércules repousando.

Hércules carregando o mundo

A força da Virtude e o valor dos que a seguem são demonstrados por Hércules carregando o mundo, como os poetas antigos o imaginaram, suportando o peso do velho Atlas. Ele é visto no centro, com o joelho esquerdo apoiado no chão, as costas curvadas sob o peso do globo celeste, que ele segura à frente, com a mão direita alçada. Do lado contrário, ele se abaixa, o braço atrás, abraçando o globo. Mas é tanta a firmeza e a animosidade do seu aspecto, que o mundo parece mais estável e seguro sobre as suas

costas. Uma vez que esta figura compreende toda a robustez que se canta a respeito de Hércules, Annibale fez-lhe os braços musculosos, a quadratura do peito em forma de arco devido ao grande volume que suporta, os outros hercúleos membros nus, exceto as costas cobertas pela pele neméia que cai sobre o peito e as coxas. Mas, a pintura explica otimamente o sentido da poesia, pois Hércules, contemplando o curso dos céus e das estrelas, aprendeu de Atlas a astronomia, o que é indicado pelos dois astrônomos que se sentam de ambos os lados. Um, à direita, estende a mão /36/ com a esfera, especulando sobre a ordem dos planetas e se volta, de perfil, em direção a Hércules. Quase deitado sobre o flanco esquerdo, expõe as costas nuas e o resto do corpo, o qual é envolto por um pano verde cintilante⁶⁹ em tons de rosa. O outro astrônomo se senta e se apóia também sobre o flanco esquerdo, onde segura o ábaco. Com a mão direita mantém o compasso aberto e vira o rosto em direção a Hércules, enquanto observa as constelações do céu e calcula o movimento das estrelas. Tem desnudo o peito, e recolhe o braço ao estender a mão com o compasso, um manto amarelo cai dos ombros, cobrindo as coxas até o pé. Não deve ser transcurada a posição de Hércules que apóia o joelho no chão, não apenas para acomodá-lo ao espaço estreito e à sujeição do globo, mas também para lhe dar firmeza e estabilidade, pois caso ele se encontrasse em pé, não poderia aguentar longamente o peso, dobrando-se facilmente em direção ao centro, na linha perpendicular da gravidade. Esta figura é colocada entre outras duas, a uma altura consideravelmente elevada em relação à disposição do ponto baixo. Por isso Hércules se engrandece sob a opressão do globo, levantando o braço direito e estendendo o pé e a perna à frente, e a sua coxa, representada em escorço, arredonda-se e amplia-se à vista. Pelo lado contrário, ao posar o joelho esquerdo no chão, encurtam-se, em breve linha, a perna e o pé.

Mas, no que se refere ao significado da imagem, entende-se que Hércules e a Virtude adquirem força a partir da contemplação das coisas superiores e celestes, e a

ciência dessas conduz ao conhecimento de Deus, no qual reside o fim da mente contemplativa.

O Repouso de Hércules

Agora a imagem nos propõe Hércules repousando, cansado das trabalhosas empresas nas quais se exercitou movido pelo ódio de Juno. Está sentado sobre um rochedo, meio deitado, estende uma perna e dobra a outra sobre a pedra. Não se abandona por fraqueza, mas /37/ sossegadamente parece ainda ameaçar e pretender debelar feras e monstros. Apóia-se no cotovelo esquerdo e a mão não perde a sua força, fechando o punho sob a face e repousando o rosto. A generosa mão direita também repousa, apertando o punhal cravado no chão pelo outro lado, aonde a pele neméia cobre o peito. Assim, Hércules, cansado e fatigado, exala soberbia tanto da frente quanto dos olhos. E, não suficientemente aplacado pelo sangue dos monstros e das feras, inclina o olhar, observando a seus pés os heróicos trabalhos -o cervo, o javali, os pomos de ouro-, e as armas invencíveis -a clava, a aljava e o arco. Cérbero está amarrado a uma pedra em forma de base, sobre a qual encontra-se a Esfinge tebana, com a seguinte sentença grega: "*PONOS TOU KALWS HSUCASEIN AITIS*", ou seja, o cansaço é a razão do bem repousar. Assim como esta imagem se refere à vida ativa, ou seja, às ações representadas nos gloriosos feitos de Hércules, a outra, na qual Hércules carrega o mundo, é símbolo da vida contemplativa. Ambas convêm à Virtude e à felicidade humana, pois uma tem por fim o bem, a outra, a verdade. Representaram ainda Hércules Egípcio, simbolizando a força, e Hércules Tebano a sabedoria.

Estas duas imagens estão pintadas dentro de requadros ovais no teto, e são sucedidas por outras duas lunetas que se encontram uma diante da outra, nas extremidades

da sala. Estas lunetas representam as histórias de Ulisses, seguindo a mesma moralidade, ou seja, a medicina e a liberação do vício.

Ulisses Libertador

A pintura fala com sabedoria através dos meios da poesia, a qual imaginou que Ulisses, vagando, tenha alcançado a ilha de Eéa, morada da cruel feiticeira Circe. Este recebeu de Mércurio as ervas e as medicinas contra os encantamentos, e assim salvou a si mesmo e aos companheiros que tinham sido transformados em feras⁷⁰.

Mas omitindo as outras coisas que diz Homero, fixemos os olhos no sagaz herói exposto à maga e aos perigosos monstros. Senta-se Circe, com sedutora majestade, sobre um trono oval de mármore branco, em forma de leito, esculpido com Vênus e amores que se abraçam e brincam lascivamente. Levanta a parte superior do /38/ corpo e estende um tanto as pernas, recobertas por uma veste púrpura que lhe cai até os pés, os quais adorna suntuosamente com sandálias de ouro. Mas é tão belo o seu aspecto que, ao se estender em perfil, volta o peito quase nu e descobre um dos seios; e nas costas, um manto verde cintilante de um braço a outro se encurva e envolve o seio. Segura o seu potente cetro com a mão direita, mas não o alça orgulhosa, ao contrário, abaixa-o, dissimulando o seu poder ao hóspede peregrino. Bem se vê que a falaz fará uso da força e dos enganos, e que o maltratará depois de tê-lo feito provar a poção. Por isso, abaixa a mão com o cetro e poussa o braço sobre o vaso de licor venenoso, encobrindo-o com uma parte do manto, enquanto com a mão esquerda oferece a taça a Ulisses, o qual apóia o pé sobre o limiar do leito e apanha a bebida. Foi engenho do pintor inserir Mercúrio atrás de Ulisses, que de maneira ágil e leve, suspende no ar um pé alado e estende a mão em direção à taça, infiltrando-lhe as ervas e o remédio. Ainda que este deus não tivesse o elmo alado e o caduceu, reconhecer-se-ia pelo tipo de movimento e pelo rosto. Ele é, porém, representado atrás, na sombra,

exibindo apenas a cabeça que se assoma com os olhos atentos ao trabalho da mão. Aproxima-se de maneira tão ágil e oculta, que ao vê-lo dir-se-ia quisesse cometer algum nobre furto. Mas, neste caso ele vem favoravelmente, não para tecer fraudes, e sim para remediar os enganos. Tal ainda é o aspecto de Ulisses, que parece sagaz e astuto, levando em consideração as divinas admoestações de Mercúrio, que lhe aconselha a defender-se astutamente e libertar os seus. Adorna-o majestosamente a clâmide purpúrea que, afivelada sobre as costas, cai para trás e se enrola ao braço esquerdo, do qual penda a lança que tem em mão. Sob a clâmide, vê-se a loriga de couro pintado verde, guarnecida com franjas de ouro e adornada. Jaz por terra um dos companheiros transformados, com rosto de javali, voltando as humanas costas e os outros membros nus. Através de uma arcada vê-se o promontório de Circe, já ilha Eéa, e ainda que este seja rochoso e fecundo de ervas venenosas, ergue-se em alegres colinas de árvores verdejantes: tal é o artificioso divertimento da maga. /39/ Com esta história, Homero acena à maneira pela qual as almas dos homens estultos passam através dos corpos dos animais na circulação do universo, representada por Circe, e a como Ulisses não sofreu tal mutação, graças à ajuda de Mércurio, que é justa razão.

Ulisses atado ao mastro do barco

Na luneta oposta, representa-se a embarcação de Ulisses na ilha das Sereias, as quais primeiramente seduziam os passageiros com a doçura do seu canto, para depois matá-los cruelmente. Por tal razão, Ulisses, curioso em ouvi-las, tapou com cera as orelhas dos companheiros, e então fez-se atar ao mastro da nave, a fim de ser impossibilitado de

correr livremente em direção aos doces e perigosos monstros. Vê-se Ulisses com os braços e as pernas atadas ao sólido tronco, e parece impaciente por livrar-se daqueles nós: alça um pé e sacode o laço, voltando-se à harmonia e ao doce convite das traiçoeiras e sedutoras irmãs. Atrás do mastro do barco, entrevê-se Minerva, armada com o seu escudo, que, apoiando a mão sobre as costas de Ulisses, vem em sua defesa e o contém. Não distante, na praia, encontram-se as Sereias sedutoras que unem suas vozes no canto: belas donzelas, o peito e os seios, as costas aladas e as coxas com penas e garras de pássaro de rapina. Um dos companheiros de Ulisses se apóia com uma mão à lança e ergue a outra à altura da orelha, inclinando a cabeça e exprimindo assim o encanto de ouvir as entoações proibidas; e o timoneiro, sentado à frente com o timão nas mãos, dirige-se a este, como interrogando-o sobre a natureza do canto. Entre estas sensações, o pintor não esqueceu de representar a força dos remadores, que cansam os seus braços nus com a intenção de se afastar daquela infame praia, alvejante de ossos não sepultos. Homero, com a invenção desta história, entende descrever que o homem deve fechar os ouvidos à volúpia e atar-se ao mastro da razão se quiser fugir das calamidades e desgraças. Por outro lado, Palas Atena, com o escudo e a mão sobre as costas de Ulisses, não é senão a prudência que defende contra as insídias dos prazeres. Na embarcação de ouro está esculpido Netuno sobre um carro puxado por cavalos marinhos, acompanhado por Tritões e Nereidas. Estas /40/ parecem nadar nas águas espumantes e sulcadas pelos remos. O rostral figura uma Ninfã monstruosa, cujos braços e coxas se transformam em escamas. Senta-se sobre o pescoço de um golfinho e o envolve com suas tortuosas caudas.

Seguem duas outras lunetas ao longo da sala, junto às janelas da corte do palácio: na primeira está representada a piedade dos irmãos cataneses, na outra Perseu cortando a cabeça de Medusa, ou seja o vício punido.

Anfinomo e Anapis

Quando a cidade de Catania incendiou-se por causa de uma grande erupção do Etna, os dois irmãos Anfinomo e Anapis carregaram os seus pais por entre as chamas. Estas a eles cederam passo sem nenhuma ofensa. Por tão admirável exemplo foram apelidados Pios. Agora a pintura reanima os dois irmãos: um deles avança no centro da composição, totalmente nu, a não ser pelo pouco que um pano cobre do seu peito. Leva ele o pai sobre os ombros e exala a animosa piedade que o conduz, enquanto o velho, também ele semi-coberto por um manto, apóia-se sobre as piedosas costas, apoiando a mão direita no peito e a outra nas costas do robusto jovem. Este se curva segurando o pai por toda parte, volta para trás o braço esquerdo e comprime a coxa do velho doente ao seu costado. Do outro lado, sobrepondo o seu braço, circunda o do seu pai e o sustenta. Atrás, à direita, vê-se o irmão de perfil: segura a mãe pelas pernas, a carrega e aperta contra o peito; esta, abandonando-se sobre as costas e o colo do jovem, abre as palmas das mãos e, em fuga, dispersa a cabeleira ao vento. O horror do rosto é incessante, pálida e trêmula exclama e suplica ao céu a sua salvação, e em vão o marido a ela se volta e a conforta, enquanto deixam para trás os muros da infeliz pátria flamejante. Deste modo, observou-se no sexo frágil o espanto e o horror, e no homem a segurança e a esperança.

Do lado esquerdo, Polifemo jaz à parte, após ter deposto a siringe⁷¹ e recolhido o rebanho, enquanto o céu, fulminado pelo ardor do monte, faz chover cinzas e faíscas. /41/

Medusa punida

Nas ilhas Gorgades do mar da Etiópia, moravam as três Górgonas, filhas de Fórcis, deus marinho. Dentre elas, Medusa, a mais bela, ousou arrogantemente preferir-se a Palas Atena na forma e no esplendor da cabeleira. Por isso, a deusa, desdenhosa, transformou os

seus cabelos loiros em horríveis serpentes, e contaminou-lhe o rosto de tal modo que convertesse em pedra os que a olhassem. Afim de obter a cabeça desta foi mandado Perseu, filho de Júpiter e Danae, que de Mercúrio recebeu os talaes e de Minerva o escudo reluzente. Com este refletiu como em um espelho a imagem da Medusa e com segurança a bateu durante o sono. Eis então o valente Perseu que agarra com a mão esquerda as serpentinadas cabeleiras, e com a direita segura a espada que toca já a garganta da espantosa Górgona. Ele não a olha e não a investe no rosto, mas fixa atrás os olhos, no escudo reluzente empunhado por Palas, que de perto o assiste. O jovem herói leva na cabeça somente o elmo invisível, fabricado por Vulcano. Nu e com soltura, move-se à frente com o rosto voltado para trás, obediente ao conselho da deusa, que apoiada na lança, o acompanha e o assevera, segurando-lhe o luzente metal no qual aparece o abominável monstro. E é tal o horror que produz tão só a imagem, que Perseu, generoso e forte, ao mirá-la no escudo, aterroriza-se. Até mesmo Mércurio, que por trás deles assiste e ajuda Perseu na sua empresa, e sendo deus encontra-se protegido contra o pestífero contágio, volta-se em direção a Palas Atena e esquiva o olhar. A Medusa jaz adormecida junto às irmãs nos campos pedregosos e não cultivados, e surpreendida, é agarrada pelos cabelos e com a espada junto à garganta, senta-se sobre uma rocha e revira assustada os olhos e a boca: abre os braços desnudos e as mãos para salvar-se, e as víboras da sua cabeleira, apertadas pela mão de Perseu, acordam e se destrançam, sibilando ao vento. Mas, no que se refere à moralidade da fábula, Perseu representa a razão do entendimento que, observando no escudo de Palas e regulando-se com a /42/ prudência, corta a cabeça do vício, personificado na Medusa, enquanto os homens que nele se fixam sem conselho, tornam-se estúpidos e de pedra.

Nesta, e nas outras imagens descritas, recolheremos alguns exemplos do anacronismo utilizado, com muito talento, por Annibale: uma vez que Mércurio não esteve

presente, nem colocou o remédio contra a poção de Circe, na sua taça. Homero diz que Mércurio deu a Ulisses as raízes e as ervas e, então, voou para o céu. Nem tampouco Minerva o detém com a mão para salvá-lo do insidioso canto das Sereias, quando se encontrava amarrado ao mastro da nave, mas assim fez o pintor para ressaltar a ajuda divina e concentrar em uma única ação e em um único tempo aquilo que, em diversos tempos e ações, faz comodamente o poeta com as palavras. Assim, na história de Perseu, ainda que Mércurio lhe tenha dado a espada, Annibale o fez presenciar a decapitação da Medusa, como prova da sua intervenção. Mas, ao ter representado Minerva segurando o escudo reluzente, o pintor concorda com Luciano, que assim descreve esta história⁷². Os pintores precisam frequentemente servir-se do anacronismo, ou redução de ação e de vários tempos em um ponto e em um único olhar da história, para esclarecer em um instante, com a muda côr, aquilo que é fácil ao poeta com a narração. De tal modo o artífice se torna inventor e faz suas as invenções dos outros, acrescentando ou diminuindo, com grande louvor.

Com as pinturas sobre os feitos de Hércules, Annibale representou a vida ativa e a contemplativa, nas de Ulisses, a medicina e a fuga do vício, e nos irmãos cataneses, a quem as vorazes chamas cediam passo, o admirável valor da virtude. Por último, apresenta-nos a história de Medusa como o vício punido pelos homens e pelo céu, por ela ter sido soberba e ímpia ao querer superar as formas divinas. Tal argumento é de fato oportuno a uma habitação destinada ao príncipe, para que tenha sempre diante dos olhos louváveis exemplos de virtude. Ele pintou alegoricamente, não formando novas invenções poéticas, mas usando as histórias já conhecidas dos poetas, através das quais dispôs o seu assunto tendo em vista /43/ um certo fim: o valor da virtude e a deformidade do vício. Usou a alegoria em três modos: no primeiro, para comparar a virtude com o vício; no segundo, para propôr o bem exclusivo da virtude; no terceiro, o dano exclusivo do vício. No

primeiro modo, vemos Hércules na encruzilhada entre os sentidos e a razão, e Ulisses defendido por Mercúrio e Minerva contra Circe e as Sereias. No segundo modo, a virtude sozinha nos ensina os seus benefícios, através dos heróicos trabalhos de Hércules e do seu repouso e da invicta piedade dos irmãos cataneses. Em terceiro lugar, reconhece-se o dano do vício no castigo de Medusa, tendo-lhe sido extirpada a monstruosa cabeça.

As imagens descritas, para além das molduras verdadeiras de estuque dourado, são divididas por outros estuques falsos, que recobrem e adornam toda a cobertura da habitação com sátiros, amores, folhagens e frisos, que recebem luz das janelas de baixo para cima. Pintou os trabalhos de Hércules em forma de medalhas, dentro de volutas de folhagens, que se alternam ao estema do Lírio Farnesiano. Nos quatro cantos do teto, veêm-se as quatro virtudes: Justiça, Prudência, Temperança e Força. Sobre cada uma das lunetas onde se encontram as histórias, acrescentou compartimentos ovais amarelos, com figurinhas simbolizando a felicidade e a fama, finalidade dos seguidores da virtude. Estes falsos estuques são célebres pela sua beleza, e vistos assim de baixo para cima, à altura dos olhos, são enriquecidos por uma última diligência, pois se projetam com um relevo infiltrado de ar e de suavíssima luz. Assim, além de parecerem verdadeiros até o engano, superam qualquer exemplo de "folhagens"⁷³, como costumamos chamar esse tipo de ornamento. As figuras têm a dimensão aproximada de 4 palmos, excetuando as duas maiores de Hércules, em medalhões de 6 palmos de proporção.

Antes de passar das imagens desta habitação para as outras da Galeria, devemos advertir que a sua forma requer um espectador atento e engenhoso, cuja faculdade de julgar não resida na vista, mas no intelecto. Este certamente não se sentirá satisfeito em compreender de uma olhada tudo aquilo que vê, mas, ao contrário, demorar-se-á no entendimento da muda eloquência das cores, porque a pintura possui tal força que não se detém nos olhos como dentro do seu confin, mas se /44/ difunde na mente quando a se

contempla. E é certo que insultam a beleza aqueles que percorrem rapidamente as obras dos excelentíssimos artífices e, que ao ver alguma nobre pintura, basta-lhes percorrê-la com o olhar e atentar para as cores e o ouro, e como nos cortejos e triunfos, julgar pela riqueza e esplendor do aparato. Por isso, na maioria das vezes, ocorre que alguns, incentivados pela fama a visitar alguma obra ilustre, não se satisfazem e logo se retiram, sem dela advertir nenhuma perfeição. O que deriva da confiança que depositam na própria apreensão e naquela primeira vista, mas sobretudo da grosseria dos seus intelectos, não aptos às coisas belas, mas à admiração das vulgares e daquelas maneiras as quais já nos referimos. Não diferentemente acontece com esses aquilo que ocorreu a um outro, o qual, tendo vindo a Roma para estudar as obras de Rafael, dirigiu-se rapidamente ao palácio Vaticano, e ao entrar nas *loggie*⁷⁴, procurava as tais obras como se delas estivesse muito distante. Estas foram-lhe indicadas no alto do teto, onde estão pintadas, ele então alçou os olhos para olhá-las e, ao ver aquelas pequenas histórias, disse: "Pobre de mim! Por tão pouca coisa vim a Roma!" Mas, como nem Rafael, nem Annibale pintaram para estes tais, tampouco nós escrevemos para comprazê-los, caso entrem nesta habitação e tenham por pouco a pequena dimensão das imagens e não reconheçam os afetos descritos pelas figuras.

Bem, em tão belo lugar nós invocamos as Musas, para descrever dignamente através de palavras, a muda poesia das histórias expostas na Galeria que agora adentramos.

*A Galeria Farnese*⁷⁵

A Galeria se encontra na frente ocidental do Palácio Farnese, acrescentada por Giacomo della Porta ao projeto de Antonio da San Gallo⁷⁶, e possui 90 palmos de comprimento por 28 de largura. Os dois muros laterais que determinam o seu comprimento são divididos por pilastras ou colunas planas que seguram a cornija, entre as quais resultam sete intervalos: três maiores, cuja largura é superior a 9 palmos, e quatro menores, de largura inferior a 7 palmos, dispostos de /45/ tal forma que cada intervalo maior fica em meio a dois menores. Sobre a cornija, e de cada lado do muro que ascende em direção à circunferência do teto, Annibale pintou um friso acompanhado por outras falsas pilastras, pintadas em claro-escuro sobre as verdadeiras. O friso é alto aproximadamente 14 palmos. Nos três intervalos maiores, realizou quadros pintados ao natural⁷⁷, cuja altura aproximada é de 8 palmos e largura um pouco inferior. Em molduras de falso estuque, nos quatro intervalos mais estreitos, dispôs medalhões circulares que imitam o bronze envelhecido, em tons de verde. Estes ocupam 6 palmos de diâmetro e estão dispostos dentro das mesmas molduras quadradas.

Tanto entre os quadros quanto entre as medalhas, interpõem-se belíssimas figuras de telamões⁷⁸ em falso estuque, que na parte superior imitam a forma humana, enquanto na parte inferior acabam em um quadrado, como no uso antigo. Estes telamões, como se sustentassem o teto, situam-se diante de pilastras, sobre embasamentos, e acima deles encontram-se ménsulas que sustentam ainda ornamentos superiores. Nos embasamentos veêm-se ainda outros tantos jovens nus, pintados naturalmente, que se voltam em direção aos medalhões, segurando guirlandas pendentes ao redor de várias máscaras, as quais dão acabamento à parte inferior.

Mas, para tornar o friso ainda mais variado e para interromper a ordem contínua dos requadros e das medalhas, Annibale ocupou o espaço intermediário e pintou por cima um outro quadro maior, com 18 palmos de largura por 9 de altura. Este, com a sua moldura de ouro, ocupa de cada lado o espaço de quase dois medalhões, de tal forma que a compartimentação resulta variada e enriquecida, não podendo ser mais perfeita à vista. As outras duas extremidades da Galeria, por serem menores, não têm capacidade para mais de um quadro, e ainda assim Annibale conseguiu variar, colocando um quadro com mais de 14 palmos de altura e 10 de largura, de tal forma que ocupe, de ambos os lados, quase duas medalhas, que se encontram atrás; seguem os mesmos telamões e ornamentos do friso.

No centro do teto estende-se o grande Bacanal, cujo comprimento é de 32 palmos aproximadamente, e altura superior a 16, ornado por uma moldura de estuque falso, vista de baixo para cima, comprimida por dois oc /46/ taedros de 16 palmos de comprimento por aproximadamente 9 de largura.

Mas quem poderia descrever acuradamente todas as partes destes ornamentos, onde tudo é disposto com estupenda variedade e de tal forma que, na semelhança, as coisas são desiguais e tendem sempre à beleza. Por isso seremos breves naqueles particulares que, extremamente deleitáveis ao olho, perturbam o ouvido com a minuciosa descrição. As medalhas de bronze, como foi dito, encontram-se dentro de molduras quadradas, iguais às dos quadros coloridos. Sobre cada uma das molduras, no centro, foi desenhada uniformemente uma concha com uma máscara de animal de boca aberta, de onde partem os laços de duas guirlandas de louro amarradas em volta das pilastras, outras atrás dos telamões, ou ainda próximo às cabeças dos sátiros. Na parte inferior, a estas mesmas molduras correspondem várias máscaras grandes, colocados no centro e coloridas ao natural, de tal modo que recaiam sobre elas as guirlandas que os jovens seguram abaixo dos telamões. E visto que as molduras ao redor das medalhas, por serem estreitas, abundam no

sentido da altura, foram dispostos de ambos os lados sobre a circunferência, dois amores pintados ao vivo que brincam em volta e tentam alcançar um crânio de touro à antiga, situado no centro. As figuras dos telamões são jovens robustos sem barba ou, em idade viril, com barba, em diversas expressões da força: alguns totalmente nus, outros um tanto recobertos, outros ainda com a cabeça envolta em um pano ou em pele de leão, como Hércules. Ou ainda em outras atitudes com a clava: uns com as mãos sobre a cabeça, outros totalmente recobertos -peito, braços e mãos- por um manto. Mas, o entrelaçamento é intensificado por alguns jovens vistos de lado, que dão as costas aos telamões, cada um deles situado em pé ao lado de cada quadro: estes, mostrando o peito e o dorso e outros membros nus, inclinam a cabeça e sobre esta recolhem os braços com um pano, sustentando o teto e exprimindo a fadiga do peso. Todas estas figuras são de estuque falso, e se harmonizam eficazmente com os jovens nus, sentados sob os telamões coloridos naturalmente que, como já descrevemos, variam os seus movimentos e pontos de vista ao segurarem os laços das guirlandas, de cada lado da frisa.

Não se suponha /47/ que possa ser visto, fora deste lugar, mais nobre e magnífico estilo de ornamentos, os quais alcançam a suprema excelência na compartimentação e na execução das figuras, através da perfeição do desenho e do temperamento e força do claro-escuro. Annibale no entanto, para dar relevo a estes falsos estuques, não realizou somente desenhos e cartões correntes, mas também modelou figuras em relevo para alcançar aquela suprema excelência das luzes, das sombras e do claro-escuro, que fã-os parecer verdadeiros, igualando os mais célebres exemplos antigos. Em matéria de ornamentação, resultam sem precursor dentre os modernos.

Entre outros remarcáveis efeitos de perspectiva, artificioso é aquele que se encontra nos quatro cantos da Galeria, onde as figuras dos telamões de uma e de outra parede se encontram e se abraçam, de maneira impressionante para o olho, porque sem separar-se ou

romper-se nos cantos da parede, convergem de ambos os lados, com os braços levantados, como se saíssem da parede e fossem pintados em uma superfície plana. Um efeito semelhante acontece com os Amores, pintados no espaço entre os mesmos cantos, dos quais falaremos em seguida.

Tal é a situação da história e a ordem dos compartimentos, nos quais Annibale empenhou-se exaustivamente, e mesmo reconhecendo a própria facilidade em outras coisas, confessava o seu prolongado estudo para a execução destes, como confere a quantidade de desenhos de sua mão.

Ele seguiu a mesma ordem das salas de Bolonha⁷⁹, mas com mais ordenadas e singulares invenções, e com maior estilo, seduzindo-nos tanto com as histórias, os ornamentos, a cópia, a ordem, quanto com a euritmia do todo e das partes, de tal forma que, juntamente com a vista, é enriquecida a memória de uma beleza infinita. Mas, a estas coisas é necessário antepor o argumento da obra.

*Argumento das Imagens*⁸⁰

Antes de descrever as histórias é conveniente explicar os Amores pintados nos quatro lados da Galeria, simulados como se fossem reais sobre a cornija, dos quais depende todo o conceito e alegoria da obra. O pintor quis representar, através de vários emblemas, a /48/ guerra e a paz entre os Amores celeste e vulgar, instituídos por Platão. Pintou, de um lado, o Amor celeste que luta com o amor vulgar e o puxa pelos cabelos: esta é a filosofia e a santíssima lei que arrebatava a alma do vício, elevando-a. Porém, no alto, em meio a uma claríssima luz, resplandesce uma coroa de louros imortal, demonstrando que a vitória contra os apetites irracionais eleva os homens. Do outro lado, representou o Amor divino que arrebatava a torcha do Amor impuro para extingui-la, mas este se defende e a resguarda atrás de si. Os outros dois garotos que se abraçam são o Amor supremo e o Amor terreno, e os afetos que se unem à razão, no que consiste a virtude e o bem humano. No quarto canto, é descrito Anteros que arrebatava o ramo de palmas de Amor, da mesma forma que os habitantes da cidade de Elis colocaram as estátuas no ginásio. Assim acreditava-se que Anteros punisse o Amor injusto. Além disso, como fundamento dos afetos moderados, acrescentou quatro virtudes -Justiça, Temperança, Força e Caridade⁸¹ -: figurinhas pintadas abaixo e que aludem igualmente aos Amores celeste e profano. Nessas histórias porém, Annibale não se limitou, como no Camerino, a uma ordem determinada, mas se adequou aos lugares e ao acompanhamento das invenções ao posicioná-las. Para iniciar a descrição dessas histórias, começaremos pelo grande Bacanal -a mais ampla, situada no meio do teto como objeto principal dos olhos- e por aquelas referentes ao Amor profano.

O Coro de Baco e Ariadne

Ao voltar vitorioso das Índias, Baco encontrou Ariadne abandonada por Teseu e, apaixonado por sua beleza, elegeu-a por esposa. a pintura nos convida agora a revê-la nas núpcias triunfais: Baco, vitorioso contra os indianos, senta-se em um carro de ouro. Coroado por pâmpanos, apóia o braço e segura com a mão direita um tirso, como se fosse um cetro, e alça a mão esquerda, exibindo as uvas tintas e maduras. Mas, ele é tão delicado e mo/49/le que mal pode alçar o braço, o qual apóia e mantém sobre a cabeça de um fauno. Fez o nobre carro à maneira de um assento oval, e com tal engenho, que não priva à vista parte alguma do belíssimo corpo nu, cingido por pele da Ircânia, amarrada ao peito, e que lhe atravessa o flanco direito desde o ombro esquerdo, com as costas ornadas por um crânio de tigre. A beleza é acrescida pela variedade da ação, pois Baco ao voltar o rosto e o peito à frente, expõe a coxa de perfil e levanta o joelho, abaixando o outro, enquanto apóia a perna e o pé sobre o timão do carro de ouro. Neste estão esculpidas cabras e amores entre videiras e ramos de uva. Ao lado de Baco, passa Ariadne em um carro de prata, do qual se alça e expõe o ombro nu, enquanto volta o rosto, não mais lacrimante e triste por causa da infidelidade de Teseu, mas sereno e contente junto ao excelso amante. Ela apóia a mão direita sobre o joelho esquerdo, o qual alça suntuosamente, e tanta majestade e graça exala do ato, que parece elevada por si mesma e pela divindade que lhe é própria. Assim como divina a evidenciam a saia de cor celeste e Amor, que sobre os seus cabelos segura uma coroa de estrelas que, graças a ela, resplandecem no céu.

O carro de Baco é puxado por tigres presos ao jugo: um jovem fauno volta as costas e firma o braço sobre o dorso de um tigre, enquanto com a outra mão alça as rédeas que lhe rodeiam o pescoço. O carro de Ariadne é puxado por cabras desenfreadas, das

quais um garoto caído no chão se defende com a mão, enquanto um outro, atrás, puxa os caprinos pelos para detê-las.

Sileno, à frente, precede o cortejo sobre um asno coroadado por folhagens de hera: é reconhecível pelo rosto, a cabeça calva e o ventre, caindo ébrio e titubeante. A taça pendele da mão direita, enquanto apóia o cotovelo sobre as costas de um fauno, que sopra uma corneta de estripitoso som. Vê-se este à frente, todo nu, com uma ferina pele amarrada ao peito e dispondo-se em movimentos variados. Sustenta Sileno com o lado esquerdo das costas e vira-se para a direita, levantando o braço e o corno, enquanto infla as bochechas: figura esbelta e infundida de espírito. Este é precedido por um outro fauno juvenzinho, que posiciona as costas /50/ abaixo da coxa de Sileno, abraça-lhe a perna e o sustenta. Como a mente de Annibale é admirável em encontrar a forma de cada um, neste caso ele se superou, tendo representado um jovem rústico e esbelto, no primeiro vigor da imaturidade. Tampouco do outro lado o ébrio mestre é abandonado, porque se apóia e reclina sobre as costas de um jovem, abraçando-o ao redor do pescoço. Deste jovem não se vê mais do que o rosto, circundado pelo braço de Sileno, o resto do corpo se esconde, a não ser os seus pés que, no chão, avançam, atrás das figuras em primeiro plano. Um sátiro à frente guia o asno, e carrega o odre cheio de vinho sobre o ombro esquerdo, preparado para encher a taça e satisfazer Sileno, e se volta ao teimoso animal, segurando-o pelo pescoço amarrado com um laço de hera verdejante. Esta figura, por estar na extremidade do quadro, encontra-se incompleta. Entre Sileno e o Sátiro, interpõe-se uma bacante, que carrega sobre a cabeça a cesta sagrada de Baco, da qual escapa uma pata de vitelo, simbolizando o castigo de Penteu. Esta volta o rosto e vê-se apenas as suas costas e o seu braço nus, elevando a mão que segura a misteriosa cesta. Atrás dela, vê-se apenas o perfil de um jovem que com fôlego sopra uma dupla tibia⁸², unindo-se ao som e às vozes do coro de bacantes. Mas, no primeiro plano, jaz uma mulher seminua, com o braço direito recostado

sobre uma base, apoiando a cabeça em uma das mãos, como se o estrépito a tivesse acordado bruscamente. Volta o rosto em direção a Sileno, que a observa e vai ao seu encontro. Esta é a Vênus vulgar e terrena, e ao seu lado encontra-se o Amor impuro, que recolhe os braços enquanto se apóia sobre suas costas. Ela descobre o peito e os seios, e estende a mão esquerda para pegar o manto que lhe recobre o resto do corpo. E é bela a posição de toda a figura, levantando o joelho apenas um pouco, enquanto estende à frente a outra perna e o manto amarelo claro que por momentos tende ao vermelho escuro revela somente o pé. E o olhar que esta dirige a Sileno denota a correspondência entre a embriaguez e a lascívia.

Do lado oposto, perto /51/ das rodas do carro de Baco, em primeiro plano, senta-se um sátiro, mostrando as costas, com a mão direita abraça uma cabra pelo pescoço e a aproxima para beijá-la, pouso a mão esquerda no chão, mas esta e o braço são interrompidos pela outra extremidade do quadro. Sobre os cornos da mesma cabra, atrás do carro de Baco, aparece parcialmente um garoto carregando uma jarra sobre as costas, e mais acima uma jovem bacante sacode com ambas as mãos os címbalos, em forma de dois pequenos escudos de cobre, girando o rosto alegre e sorridente. Na parte mais alta, avança a cabeça de um elefante, e aquele que o governa senta-se sobre o seu pescoço e o açoita com uma vareta, simbolizando o retorno de Baco das Índias, estas duas figuras também são cortadas pela extremidade do quadro. Entre o coro de Baco e Sileno, onde os tigres e as cabras estão amarrados a um e outro carro, vê-se uma paisagem à distância que se abre, sem destacar-se da composição, interpondo-se ao centro um fauno e uma bacante. Dança o rústico fauno e, saltando, agita a cabeça e sacode com a mão esquerda o bastão retorcido, e abanando um pano que lhe pende do braço, segura-o atrás com a mão direita. A bacante, também ela salta e voltando-se, alça os braços sobre a cabeça e faz retumbar um estripitoso tímpano, o peito nu, a corna e as vestes agitadas pelo vento. Assim avança e se agita o coro

nupcial acompanhado pelos estrepitosos bacantes, e na medida em que a pintura excita a dança e o rumor, expressa a fúria e a doce insânia que costuma tomar os ânimos presos pelo vinho. Voam no alto três Amores, o primeiro leva sobre a cabeça a tina das uvas, o segundo tem nas mãos uma taça, e o terceiro carrega uma jarra sobre as costas.

Conhecem-se alguns desenhos realizados por Annibale a partir de mármore e bacanais antigos, estudos para esta sua graciosa e vasta composição. Conserva-se em nossos livros a primeira invenção, com Baco embriagado sustentado por faunos, sobre o carro entre bacantes, que ele alterou, acrescentando-o na sua imponência e, como é mais conveniente, atribuindo a embriaguez a Sileno⁸³. As figuras do primeiro plano, ou seja, a Vênus e o sátiro, que jazem no chão, têm a proporção de aproximadamente onze palmos, e as segundas, no coro de Baco e Sileno, vão diminuindo dois palmos, e assim consecutivamente. Encontramos nesta história um belo anacronismo, já que Ariadne aparece coroada de estrelas. Os poetas contam que após a morte desta, Baco, em sua memória, fixou-lhe a cabeleira no céu. Annibale se serviu de um símbolo tão nobre, no que foi seguido por outros pintores, entre eles por Guido Reni na mesma história.

Seguem os dois octógonos ao longo do teto, nas extremidades do Bacanal. No primeiro, foi representado **Páris recebendo o pomo de ouro de Mercúrio**, no outro, **o deus Pã oferecendo a Diana a lã do seu rebanho**.

Páris e Mercúrio

O pomo de ouro, encontrado por Mercúrio, foi contestado pelas três deusas, cada uma delas pretendendo-o pela superioridade da sua beleza. Eis Mercúrio que desce dos céus e a Páris o oferece, para que este seja o juiz da suas formas. Volta-se em sua direção o mensageiro de Júpiter, atravessando os ares ágil e rapidamente, inclina-se sobre o pastor, liberando as pernas e os pés alados, estende à frente a mão direita para dar-lhe o pomo, e

eleva a esquerda com a trombeta, como se anunciasse aos céus e à terra a fama daquela que, a despeito das outras, conseguirá o prêmio e o título de bela. Paris sentado, aparece tal como o imaginamos, digno de Helena: membros vigorosos e, apesar de exercitar-se na caça e de ser irmão de Héctor, conserva a delicadeza natural -patente nos traços impressos com cores suaves- de alguém inclinado aos amores. Senta-se sobre um rochedo, e apóia o pé direito sobre o adunco bastão que segura com a mão esquerda, enquanto estende a outra visando o pomo de ouro. Mas, ao girar o rosto de perfil, descobre-se o peito e uma parte do flanco, sobre o qual se enrola o manto amarelo-avermelhado que se dobra sobre o colo. Ao seu lado, repousa o cão fiel, e como se sentisse a divindade do mensageiro /53/ de Júpiter, observa placidamente e não late. Admiramos a maestria da arte na forma do pastor e no movimento de Mercúrio, o qual na sua descida se vê em perspectiva de traços e de cores: expõe o peito sombreado com poucas luzes, esvoaçando ao seu redor a clâmide amarela-côr-de-ouro, que leva amarrada ao pescoço. Endireita um pé nos ares, enquanto recolhe o outro atrás do joelho, abaixa a mão que segura o pomo, e com a outra alça a trombeta. Sob a capacete alado não se adivinha nem a fronte nem os olhos, aparece somente o nariz com o resto do rosto, por isso torna-se ainda mais belo o nu iluminado do pastor. A composição e o colorido destas duas figuras são considerados entre o que há de melhor em toda a obra. Annibale, ao atribuir a trombeta a Mercúrio em lugar do caduceu, quis lembrar que o pomo seria razão de guerra e não de paz, e que faria ecoar a fama da deusa mais bela. Nisso ele seguiu o exemplo de Rafael na *loggia* de Agostino Chigi⁸⁴, onde Mercúrio voa com a trombeta na mão, para anunciar as núpcias de Amor e Psíque.

Diana e o deus Pã

Tanto podem os dons, que teceram o seu domínio não só na terra, mas também no céu: assim foi vencida Diana, a mais casta das deusas, a qual desceu das estrelas para encontrar o deus Pã, ferino e deforme, e entrar em possessão da lã do seu cândido rebanho. Ela aparece entre as nuvens, segura com a mão esquerda o ocioso arco recolhido sob o braço, e abrindo a direita, exprime a sedução que lhe causa olhar a branca massa, oferecida pelo monstruoso amante. Curva-se ela nos ares, e a ele se aproxima solevando a selênica fronte, não mais soberba e esquiva, mas plácida e benigna ao ser presenteada. Vê-se o selvagem nume endireitado sobre as caprinas patas, e ao se dirigir a Diana, alça a cabeça coroada por folhagens de pinheiro, de onde irrompem os cornos, e aparece em perfil o rosto caprino e a caprina barba. Levanta o áspero braço e oferece à deusa o precioso velo com a mão direita, enquanto apóia a esquerda no retorcido bas/54/tão: em tal ato expõe as robustas costas e parte do hispido peito, conservando a forma humana até onde a coxa peluda o reveste. Aos seus pés se adianta uma cabra do sagrado rebanho que ele guarda sobre o monte Ménalo da Arcádia -verdeja longe o pátrio bosque onde foi educado!-, atrás vê-se ainda a flauta pendurada a um ramo de árvore.

Sob estas histórias, corre o friso ao longo das quatro fachadas, na ordem descrita dos quadros e das medalhas. Começando então pelo muro lateral de frente para as janelas, entre as duas medalhas de **Apolo esfolando Mársias e Bóreas raptando Oritia**, encontra-se o quadro com **o tálamo de Júpiter e Juno**.

Júpiter e Juno

Contam os sumos poetas que nas núpcias de Júpiter e Juno, Amor teria atado os elementos e conjugado o fogo e o ar, na virtude dos quais a natureza se conserva e resta fecunda. Júpiter está sentado sobre a beira do leito macio, e volta-se para abraçar Juno, a sua nova esposa, que vem a ele e se aproxima: ele abraça com a mão o ombro nu, enquanto a deusa apóia o joelho dobrado sobre as moles plumas, ele estende a outra mão na coxa e a puxa para si. Júpiter, assim amorosamente envolvendo-se a ela, emana do rosto os mais benignos influxos e serena aquele olhar capaz de acalmar o próprio céu. Mas nem mesmo em meio à alegria e aos modos próprios ao amor a majestade se perde: porque, como convem mostrar-se mesmo às mais castas deusas, ele descobre apenas a parte superior do corpo, escondendo o resto sob o manto violáceo, recolhe uma perna sobre a beira do leito e estenda a outra no chão, onde se encontra a águia com o raio. Juno é vista de lado, modesta e vergonhosa, não se curva sobre o esposo que a abraça e a puxa, mas detém-se com o peito desvelado e, para não ficar nua, segura o manto cadente sobre a coxa e o seio, do qual desdobra-se a ponta até os pés, perto dos quais o pavão abre a cauda de oculadas plumas. Mas além da digníssima forma de Júpiter, Annibale imaginou o rosto de Juno de perfil, e os membros celestes de magnífica beleza, tal como foi elogiada nas estátuas de /55/ Fídias, onde se manifesta contemporaneamente mulher e irmã de Júpiter Tonante.

Segue o quadro grande realizado sobre o friso.

*Galateia*⁸⁵

Percorre Galateia o seio celeste do mar tranquilo, acompanhada pelas Nereidas e pelos Amores, não se senta em uma concha ou em uma embarcação dourada, mas curva-se

nua sobre o colo de Tritão, que a abraça e sustenta. Enquanto ela estende o pé sobre o líquido campo, poussa o braço esquerdo sobre as costas do neme marinho, abrindo a palma da mão em direção aos doces e serenos zéfiros. Eleva o outro braço e a mão sobre a cabeça, abanando no ar o sutil manto, agora inflado, graciosamente o suspende com os dedos. Seguem-na três irmãs Nereidas, sentadas sobre golfinhos, e uma delas aponta para a brancura de Galateia, assim chamada por ser comparada à brancura do leite. Um outro Tritão precede o coro, soprando a sua buzina, e para mostrar o estrépito, o pintor engenhosamente representou um Amor criança, que com ambas as mãos se tapa os ouvidos, como se não pudesse suportar o ruído. Outros Amores nadam e escorrem adiante sobre golfinhos, outros ainda voam, carregando chamas e dardos e lançando flechas, animando com ironia toda a história, colorida delicadamente por Agostino Carracci.

Entre as outras duas medalhas de **Eurídice conduzida ao inferno** e **Europa raptada pelo touro**, encontra-se o quadro de **Endimião e Diana**.

Diana e Endimião

A beleza de Endimião é melhor contemplada no sono, que o mantém imóvel aos olhos de Diana, também ela imóvel, não por impotência da pintura, mas por estupor. Sobre o monte Latmo de Cária senta-se o jovem pastor, apoiando o cotovelo sobre uma rocha, mas o suave braço não sente a rugosidade do monte porque o manto espalha-se sobre a áspera pedra, a mão sustentando a cabeça se esconde atrás da cabeleira, e inclinando o rosto fecham-se os olhos placidamente com o sono. O outro braço se abandona sobre o flanco, e a mão direita, adormecida, não mais agarra o bastão retorcido, mas sobre este os dedos se distendem e se pousam. O peito descoberto se inclina como o rosto, e se esconde o seio em um pano amarelo, descobertos os joelhos e as pernas dobradas no chão: em tal posição repousa Endimião. Mas atrás da pedra onde se acomoda o garoto, surge de uma

nuvem Diana, não mais gélida e esquiva, mas quente de amoroso fogo, aproxima-se admirando a flor da idade e a deliciosa forma juvenil. Ela inclina o rosto sobre a fronte do pastor e o abraça, de tal modo que com o prazer expressa o temor de acordá-lo, estende ligeiramente os dedos, pousando uma mão entre a face e o pescoço, a outra sob o queixo e sobre o peito nu. E tanto é o seu cuidado em não interromper o repouso de Endimião, que o fiel cão jaz e dorme também ele no silêncio, sem despertar. Dois espertos Amores se manifestam em um arbusto ao lado, um com o dedo na boca pede silêncio, o outro com a flecha na mão se diverte e ri ao ver submetida a mais casta das deusas. Endimião era um pastor de Cária, que frequentava o monte Latmo e contemplava os movimentos e as diversas mudanças da Lua, por isso contam que ela teria descido do céu para encontrá-lo.

Recomeçando do lado oposto, com a mesma ordem, encontra-se a imagem de **Vênus e Anquise**, entre as duas medalhas de **Amor que doma e ata o sátiro ao tronco e de Sálmacis que abraça Hermafrodito**.

Vênus e Anquise

Infelizmente Amor é corajoso e se torna culpado, porque fere até mesmo a mãe, e frequentemente a faz descer dos céus por causa da beleza dos mortais. Está sentada Vênus sobre a beira de um leito dourado e luxuoso, nua como de costume: pousa uma mão sobre suaves plumas e segura com a outra um véu entre os tenros seios, e alegre e benigna exala graça e doçura do corpo e do rosto. Ao seu lado senta-se, voltando-se em sua direção, o jo/57/vem Anquise, que com uma mão sustenta a coxa da deusa, com a outra puxa o coturno do pé e a descalça. Do outro lado se apóia Amor e recolhe os braços sobre a coxa da mãe: mantém um pé no chão e alça o outro sobre um banquinho de ouro, no qual esta escrito o lema de Virgílio - "*GENUS UNDE LATINUM*"- porque de ambos descende a romana gente, aludindo à Sereníssima Casa Farnese, antiga entre as romanas. Anquise

encontra-se quase nu e aos seus pés caem os espólios do leão, segundo costume de heróicos tempos, visto que Anquise matava feras e se exercitava na caça. Nesta imagem, poucas vezes representada, Annibale seguiu a idéia de um mármore antigo, visto em um desenho.

Segue o quadro maior, colocado sobre o friso em frente a Galateia.

Céfalo e Aurora

A bela Aurora inclina-se sobre o seu amado Céfalo, por ela raptado e empurrado para o seu carro. Mas, quanto mais essa o aperta e o acaricia, tanto mais o jovem avesso se esforça por afastá-la: repele com uma mão os ávidos braços, suspende a outra e a retira, esquivando-se ao toque, e afastando a boca dos inoportunos beijos, por amor a sua Prócris. O velho Titono dorme no chão, e ela, coroada de rosas e preparada para a grande viagem, desafortunadamente tarda e se detém; porque contemplando um sol, esquece-se do outro que desponta no horizonte e doura a sua veste púrpura e alaranjada⁸⁶. Já os cândidos cavalos, impacientes, cavalgam sobre o ar rocioso, enquanto desaparecem as sombras; e um gracioso Amor, com a cesta cheia de flores, espalha frescas e matutinas rosas, incitando os mortais que despertam para a nova luz. Este e o outro episódio da Galateia, que se encontra na frente, são feitos por Agostino.

Sucedem-se as medalhas da transformação de Siringe em bambú, enquanto é perseguida pelo deus Pã; Leandro mergulhando enquanto é guiado por Amor; e no meio, o quadro de Hércules e Íole.

Hércules e Íole /58/

Que força poderá resistir a Amor? Vê-se Hércules afeminadamente envolto no manto de ouro da amada Íole, a qual se encontra sentada ao seu lado; e com a mão direita, domadora de monstros, sacode lascivamente o redondo tímpano e se volta em direção a

ela, enquanto esta aprova o som e triunfa sobre Hércules. A belíssima garota, coberta com os espólios neméios e amarradas as ferozes garras entre os seus tenros seios, apóia-se, pacífica, com a mão direita sobre a clava guerreira, e com a esquerda abraça as costas do afeminado amante, subjugando com o suave braço aquela cerviz que suporta as esferas. O couro do leão parece ser demasiado áspero para os seus membros delicados; e também demasiado áspero o amante que perto dela se senta, pousando essa alva perna sobre a hercúlea coxa, hirsuta e dura. Neste episódio Annibale seguiu a descrição de Tasso, o qual demonstrou ser um admirável escultor na mesma poesia⁸⁷, e representou Amor sob um porticado, olhando Hércules e rindo, e com um mão aponta o forte herói afeminado e vencido.

Tendo descrito os frisos laterais, com três quadros por lado, faltam as pontas da Galeria, cada qual com um único quadro aplicado sobre o friso, com 14 palmos de altura e 10 de largura, com figuras proporcionalmente engrandecidas: em uma ponta representou o amor, na outra a fúria de Polifemo.

Polifemo e Galateia

Sentem afetos de amor os mais ferozes peitos: eis o rude Polifemo, filho de Netuno, o maior dos Ciclopes senta-se sobre uma rocha do mar siciliano, apaixonado por Galateia; e assim alivia os seus afãs, cantando, rouco, ao som da flauta pastoral. Nesta figura a mente de Annibale foi elevada pelo exemplo de Homero⁸⁸, e ele expressou tudo o que a poesia simulara sobre a grandeza do gigante; ou melhor, pode-se afirmar que engrandeceu a arte do dese/59/nho da maneira mais formidável, tendo comprimido em breves linhas a vastidão dos membros. Polifemo segura a samponha irregular com ambas as mãos abaixo dos lábios, e ao se apoiar com o braço esquerdo sobre a pedra, mostra o peito e o seio, enquanto alonga a coxa direita com o pé no chão e encavala a outra perna sobre o

adunco bastão. Já que o gigante emprega as mãos tocando música, mantém o tronco pastoral apoiado a seu corpo. Enquanto isso, Galateia está sentada sobre uma concha puxada por golfinhos e se compraz em escutá-lo. Aproximando-se à rocha, ela se curva e se apóia com braço direito sobre o pescoço de uma Nífa que freia o golfinho. Esta imerge as coxas escamosas na água e esconde parcialmente o peito e o seio atrás de Galateia, que, seminua, ao soprar da brisa, segura com a mão esquerda a faixa púrpura, a qual se vê inchada no alto, sobre a sua cabeça. Do outro lado, vê-se o rosto e quase um seio da outra Nífa, que alça o rosto em direção a Polífemo, exprimindo o prazer do canto.

Esta é a última imagem do friso e do teto que Annibale pintou: já que sob a moldura está escrito o ano de MDC.

A fúria de Polífemo

O amor de Polífemo, agitado pelo desprezo, queima-se em fúria por ter visto Ácis, seu rival, no braços de Galateia⁸⁹. Curva-se o formidável gigante e lança uma pedra contra o jovem, e muito furioso é este ato. Apóia o pé sobre uma rocha, levando para trás a pedra afim de lançá-la com maior força. Longo a praia, o infeliz rapaz dá as costas em fuga, contorce-se e protege-se com uma mão. Olhando Polífemo, alça o rosto em perfil, mas em vão procura fugir da inevitável perseguição, enquanto o manto que envolve os seus flancos pende do braço, agitado pelo vento. Mais ao longe, Galateia, assustada, desce em direção à praia, mas o seu belo corpo, além de ser sombreado pela pedra, encontra-se oculto pelo corpo de Ácis, que tampa a luz. E bem se reconhece, pelo rosto e o pelo braço estendido à frente, que ela foge /60/, tampouco as pernas aparecem inteiramente, enquanto alcança a praia para se submergir no seio da mãe Dóris. O ímpeto de Polífemo é animado com o maior e mais veemente estilo, e dá forma ao terrível ato. Além da maneira grandiosa, Annibale nos deixou o exemplo do movimento da força descrito por Leonardo da Vinci, e

várias vezes repetido no seu tratado da pintura⁹⁰, quando discute os preparativos necessários à força que deseja gerar uma grande percussão: *"Quando o homem se dispõe a criar um movimento com força, ele se curva e se contorce o máximo possível em um movimento contrário ao lugar aonde quer gerar a percussão, e assim se prepara com a força que lhe é possível"*. E no capítulo do movimento: *"Quando se deve jogar dardos ou pedras, tendo alinhado os pés em direção ao alvo, o corpo se move e se torce na direção contrária àquela para a qual a disposição da sua potência está preparada, e assim retorna veloz e comodamente ao lugar e deixa sair o peso das mãos"*. Assim, torcendo-se e curvando os braços para trás, enquanto mantém o pé à frente, Polifemo adquire força e se prepara. Pousa a perna direita e se opõe ao peso, a esquerda à frente, opõe-se aos braços. Dobra o joelho para liberar o pé que repousa no chão, sem a qual flexão não poderia usar a força, nem lançar o peso, como ensina o próprio Leonardo.

Sobre as ménsulas das molduras destes dois quadros, encontram-se dois sátiros sentados, cada um de um lado, com laços de guirlandas pendentes das suas mãos, e no meio, na abertura de um espaço maior, encontra-se um pequeno quadro com 4 palmos de altura e aproximadamente 10 de comprimento, dando a impressão de estar em um plano mais aprofundado do teto. Aqui temos que notar um belo e raro efeito de perspectiva que Annibale procurou criar para que nesta sua obra não faltasse parte alguma da pintura. Ele representou na abóboda um espaço quadrilateral em profundidade, decorado internamente por uma moldura dórica de estuque falso, vista de baixo para cima, de tal forma que os olhos, enganados, percorrem não o espaço reservado ao ar, mas sim aquele de uma outra abóboda superior. E nada parece falso, mas verdadeiro e de tal forma que quem quer que fixe o olho se engana, ainda que /61/ saiba tratar-se de um simulacro, resultando no efeito mais artificioso entre os modernos exemplos de perspectiva. Annibale usou propositalmente este efeito nas duas pontas da Galeria para unir os ornamentos e as imagens superiores às

inferiores. Assim, o espaço dessa abertura, ou perspectiva, abre campo aos dois sátiros sentados e, como dissemos, ao pequeno quadro central. No primeiro, está representado Ganimedes raptado pela águia de Zeus ; no outro, Jacinto conduzido ao céu por Apolo, ambas figuras mais do que elogiáveis. Com essas, terminam-se as pinturas do friso e do teto. Abaixo da cornija e das pinturas, entre as pilastras dos muros laterais, encontram-se, de cada lado, seis nichos com seis estátuas antigas, e acima o mesmo número de bustos de mármore entre ornamentos de estuque dourado. Estes, porém, foram executados anteriormente, sem o bom desenho de Annibale⁹¹. Ainda assim, ele distribuiu algumas histórias em pequenas figuras, das quais trataremos em seguida. Sobre a porta vemos ainda um quadro com 7 palmos de altura, representando uma virgem que abraça o Unicórnio, emblema da *Serenissima* Casa Farnese, realizado por Domenichino a partir de um cartão de Annibale⁹². Dispostos assim os muros laterais, Annibale pintou dois grandes quadros que ocupam inteiramente a parede sem ornamentação nas pontas da Galeria. Estes, dispostos um diante do outro, possuem mais de 22 palmos de comprimento por quase 11 de altura e representam as histórias de Perseu.

Perseu e Andrômeda

Contra a aspereza da rocha revela-se ainda mais a delicadeza de Andrômeda e a beleza do seu corpo nu, exposto ao monstro marinho para ser devorado. Mas, Perseu a salva e dá fim ao funesto tributo das implacáveis Ninfas. Encontra-se esta sentada no meio de uma rocha, e abre os braços, cruelmente amarrados a duríssimas correntes, ela expõe os seios e o peito, enquanto por trás, no mar, sente o som das ondas que se movem ao avizinhar-se do monstro voraz. Chorando, volta-se, mas não vê o tumulto por trás da rocha; e com os braços abertos, parece implorar entre o temor da morte e a esperança no

herói vo /62/ador. Perseu, por sua vez, aproxima-se com o seu cavalo alado; ele empunha a lança com uma das mãos, com a outra segura pelos cabelos a formidável cabeça da Medusa e a direciona contra o monstro, o qual empalidece como uma pedra e se transforma em um imóvel rochedo. Do outro lado da praia, Cassiopeia, mãe de Andrômeda, alça as palmas das mãos e abaixa a régia fronte, desesperada pela sorte da inocente filha, por culpa sua condenada à morte, já que ela ousara comparar-se às Nereides. Seu pai, o rei Cefeu, detém-se no ato de abrir uma mão e apoiar a outra, recoberta pelo manto real, na face, em sinal de sofrimento e luto. Ao longo da triste praia, o povo olha e aponta.

O combate entre Perseu e Fineu

Tendo sido liberada Andrômeda, e dada em prêmio ao seu liberador, foi de novo objeto de combate por causa da violência de Fineu que, desejando desposá-la, atacou o palácio real e o esposo. A mesa, com os vasos de ouro, cai no chão, enquanto o valente Perseu, percebendo que as armas não bastam frente ao ímpeto dos assaltantes, detém-se com a curva espada na mão direita e com a esquerda levanta pelos cabelos a horrível Medusa. Os seus amigos se refugiam às suas costas e se voltam com as mãos nos olhos. Mas, à frente, aquele que primeiramente ataca Perseu é o feroz Téssalo, que fazendo vibrar a lança e opondo o escudo, é imobilizado e transformado em pedra branca. O movimento é realmente natural, pois Téssalo alça o braço com a lança e estende a perna à frente para ferir Perseu, enquanto o companheiro ao seu lado, também ele armado com uma lança que endireita à frente, endurece-se como pedra branca. E entre os seus pés, de costas jaz um soldado armado, um dos braços estendidos e o outro caído sobre a cabeça, segurando o punhal com a mão exangue. Deste lado acaba a imagem, mas bem se vê que muitos são os que atacam: um outro soldado, girando-se para trás, levanta a espada em ato de ferir e

segura o escudo, mas nada mais se vê, porque a linha da extremidade do quadro corta a /63/ figura, e a engenhosa arte deixa à imaginação de cada um aquilo que falta à vista. Do outro lado, atrás de Perseu, um dos seus hóspedes segura Fineu pelos cabelos e endireita a espada no seu pescoço. Fineu, por sua vez, ajoelhado e suplicante, tendo olhado Medusa, naquele momento se transforma em pedra e conserva ainda no semblante a expressão da súplica, tendo trocado uma morte pela outra. Esta figura, completamente nua, é diferente das demais na sua transformação, pois vê-se o peito todo transformado em branco mármore e o resto do corpo feito de várias misturas entre o sangue vital e a rigidez da pedra, as coxas contaminadas por uma pálida carnção. A Górgona, ao vê-la assim pintada, é mais horrível do que qualquer monstro: tal é a atrocidade dos olhos, a voracidade da boca e a ameaça que exala do rosto e das serpentes. A figura de Perseu mostra-se nua sob um manto cerúleo que lhe cai das costas sobre o peito, leva o elmo e tem os pés alados como Mercúrio. Nesta cena, Annibale, como é uso dos poetas, serviu-se da impossibilidade afim de aumentar a maravilha, dando vida às coisas inanimadas, pois é naturalmente impossível que as armas e os vestidos dos inimigos de Perseu tenham sido petrificados por Medusa, não tendo nem vista nem vida. Esta impossibilidade e falsificação da natureza foi usada pelos poetas nas várias virtudes atribuídas às armas fabulosas, às pedras e às rochas, fazendo-as participar dos afetos humanos. Mas Annibale foi induzido por outra importante razão da pintura, além do maravilhoso, que consiste na evidente demonstração das coisas, pois tratando-se de uma arte muda, usa todos os meios para se fazer entender. E é mais fácil reconhecer um homem, juntamente com as suas armas, transformado em mármore branco, como nos acostumamos a ver nas estátuas, do que de outra forma. E o próprio Ovídio, ao descrever este episódio⁹³, chama os assaltantes de estátuas armadas, particularmente Érice e Fineu. Este, reconhece em diversas estátuas os companheiros transformados, e ele mesmo transforma-se em estátua. Ainda assim, Annibale, percebendo

essa impossibilidade da natureza, usou um e outro modo, tendo pintado Fineu de pedra, mas com a veste colorida sobre o braço e atrás das costas. Da mesma forma, não representou os /64/ homens negros, como são de fato os Etiopes, para evitar a feiúra em duas histórias principais, e por outras razões que aqui deixamos lado.

Debaixo de cada um destes quadros encontram-se dispostas três figuras nuas, sentadas, de falso bronze verde, nas quais trabalhou também Domenichino. Duas vêem-se de lado e uma no meio, de frente, no ato de segurar com as mãos sobre o pescoço e a cabeça, com panejamentos atrás em diversos movimentos.

Annibale empregou a mais requintada indústria na execução e no ordenamento das histórias para este seu nobre poema, e assim devemos chamar esta composição, na qual ele se impôs de tal maneira e tanto se elevou com o engenho que o seu nome alcançou fama imortal. Ele tudo ordenou com formidáveis invenções e na multidão de figuras convivem os sentimentos e as paixões de cada uma. Aqui vêem-se ações terríveis, afetos amorosos e outros próprios ao homem; belos arranjos de panejamentos acompanham a vitalidade de figuras nuas de todas as idades e de todos os sexos. Nesta obra ele traduziu as belezas gregas, como se as estátuas de Glicon e Apolônio⁹⁴ e de outros célebres escultores tivessem servido de modelo às atitudes dos Hércules e Polifemos. Nem menor deve ser considerado o engenho deste grande artista em colocar os quadros entre os compartimentos superiores da abóboda, principalmente o Bacanal e as outras duas cenas laterais. Tendo julgado que as figuras dos quadros aplicados no alto não teriam conservado elegância, e que teriam parecido longas e caídas, contornou esta dificuldade conservando o ponto baixo e acomodando as figuras em uma certa medida a este ponto de vista; não da maneira que costumamos ver as coisas verdadeiras em escorço, mas contentando-se em satisfazer o olho, e assim com a licença própria dos mais sábios mestres, saiu da regra com maravilhoso efeito. Bem podes, Roma, vangloriar-te do engenho e da mão de Annibale, pois por virtude

sua renovou-se em ti o século de ouro da pintura. Mas será nossa vergonha se, com exemplo tão belo, a juventude descurar a glória do seu pincel /65/, enquanto outros dos países mais remotos concorrem para estudá-lo. Mas aqueles que não podem ver a sua beleza em Roma, contentam-se com as cópias, através das quais esta tão nobre obra vai pregrinando pelas nações mais cultas e estudiosas, principalmente em Paris, onde a pintura e as outras boas artes têm a sua sede na real munificência. Ultimamente, esta obra foi imitada pelos reais acadêmicos que estudam em Roma, tendo eles copiado as histórias em telas a óleo afim de decorar uma outra Galeria no palácio do Louvre, construída novamente em honra à magnificência de S.M.

*Alegoria das histórias*⁹⁵

Annibale continuou na Galeria o método aplicado no primeiro aposento descrito, ordenando vários episódios segundo uma finalidade. O tema, como vimos, é o amor humano governado pelo celeste, segundo o sentido das quatro imagens descritas. No entanto, é verdade que os episódios não estão tão bem dispostos como no *Camerino*, e se acomodam mais aos lugares que aos temas. Ainda assim, na medida do possível, discorreremos brevemente a respeito da alegoria, a qual torna úteis as histórias ao misturar deleite e proveito, no que convergem tanto a pintura quanto a poesia. Eis porque o tema do amor, assim explicado nas várias histórias, demonstra a sua potência, subjugando os fortes, os castos e os ferozes peitos, como evidenciam os amores de Hércules, Diana e Polifemo. Neste último episódio, vê-se a fúria do ciúme contra Ácis, seu rival. Os longos abraços de Júpiter, de Juno, de Aurora e de Galateia evidenciam a sua potência no universo. As cândidas lãs que Diana recebe do deus Pã e o pomo de ouro dado a Páris por Mercúrio são os dons através dos quais Amor domina os ânimos humanos e as discórdias causadas pela

beleza. O Bacanal é símbolo da embriaguez, mãe dos desejos impuros. E porque o fim de todos os prazeres irracionais é a dor e o sofrimento -e quem despreza a virtude a esses se entrega-, representou Andrômeda acorrentada à rocha para ser devorada pelo monstro marinho, simbolizando a alma que, amarrada aos sentidos, torna-se apetitosa ao vício, se não fosse socorrida por Perseu, ou seja a razão e o amor do que é honesto. Belíssima é a alegoria de Fineu e dos companheiros transformados em pedra à vista de Medusa, a qual simboliza a volúpia. Em seguida, vêm-se as medalhas: Bóreas raptando Oritia, Sálmacis com Hermafrodito, o deus Pã abraçando Siringe, Europa raptada pelo Touro, Leandro e Hero, Eurídice reconduzida ao inferno. Estes representam os vícios e os danos do amor profano, sobre os quais se vê Apolo esfolando Mársias, significando a luz da sabedoria que libera a alma da pele bestial. Tais são as histórias que vemos nos quadros e nas medalhas, mas faltam ainda algumas figuras pequenas, divididas entre os estuques dos nichos e das janelas, sempre com a mesma moral: Calisto, grávida, enquanto é descoberta por Diana no banho, significando a castidade corrompida; a mesma transformada em urso, representando a deformidade do erro; Ícaro simbolizando o precipício dos temerários. Mas, a ajuda e o prêmio do amor divino e da virtude encontram-se representados por Aríon salvo pelo golfinho e por Prometeu liberado por Hércules. Prometeu fabrica a estátua humana e pede conselhos a Palas Atena, que aponta o céu para animar a estátua. A harmonia da sabedoria é denotada pela lira de Mercúrio presenteada a Apolo. Fechando a moralidade da obra, encontra-se Hércules matando o dragão que guardava as maçãs hespérides, enquanto no céu Júpiter o assiste. Os pomos de ouro significam o inestimável fruto dos heróicos trabalhos, a favor dos quais concorre a ajuda divina.

Quando Annibale terminou a Galeria e as outras encomendas para o palácio, o cardeal queria que ele pintasse na *Sala grande*⁹⁶ os heróicos feitos do grande Alessandro Farnese, morto pouco antes em Flandres. Igualmente, tinha a idéia de encomendar-lhe a

decoração da cúpula da Igreja do *Gesù* em Roma, já feita pintar pelo seu tio, com pouco sucesso, segundo as maneiras usadas naquele tempo. Por isso, tinha a intenção de refazê-la, com os quatro Doutores da Igreja nos pendentes. Mas tão nobres pensamentos não alcançaram seu efeito, nem o romano Alessandro teve o seu Apeles, por causa da maldade /67/ da fortuna que sempre contrasta com a virtude e se opõe às belas e honradas empresas. O cardeal queria remunerar Annibale pelo trabalho na execução de tantas obras durante os oito anos de permanência em Roma. E enquanto Annibale esperava os resultados da liberalidade deste príncipe, opôs-se-lhe a fortuna mal guiada por um cortesão favorito do príncipe, don Giovanni Castro, espanhol, que costumava intrometer-se em todos os negócios do seu patrão. Este fez a conta do pão, do vinho e das provisões durante todo o tempo que Annibale tinha estado no palácio e persuadiu o cardeal a mandar-lhe um presente de quinhentos escudos de ouro, os quais lhe foram levados ao quarto em uma bandeja. O pobre Annibale emudeceu e não respondeu naquela ocasião, somente demonstrou o desprazer no rosto, não em relação ao dinheiro, com o qual ele não se importava em absoluto, mas considerando ter esgotado o seu espírito, sem esperança de garantir as necessidades de sua vida, feito objeto das iniquidades da sorte. Tal é a infelicidade da corte, dos príncipes e das boas artes, quando certos oprimem outros para tirar vantagem pessoais, e pretendem todos os favores para si mesmos, expulsando a virtude de casa com ignorância e presunção.

Em tal caso não posso deixar de refletir sobre os negócios humanos, vendo hoje umas poucas pinceladas -ou melhor, brincadeiras do seu pincel- serem tão ou mais bem pagas do que a Galeria. Tal é o poder do nome da virtude, que a maioria das vezes porém vem à luz demasiado tarde.

Mas Annibale, por ser naturalmente melancólico e muito apreensivo, ofendeu-se tanto pensando na sua desgraça, que nunca mais conseguiu alegrar-se. Começou então a não mais pintar, e quando queria não conseguia, tendo que abandonar os pincéis que aquela melancolia lhe tirava das mãos. Por isso, para sentir-se mais livre, ele escolheu uma casa no *Quirinale alle quattro fontane*, lugar ameno e sálubre, onde hoje é a igreja de *San Carlo*.

Ele não mais tomava parte nos trabalhos, preferindo deixá-los aos seus alunos. No entanto, tendo sido procurado pelo senhor Enrico d'Herrera para **realizar a /68/ capela dedicada a São Diego na igreja de *San Giacomo degli Spagnuoli***⁹⁷, aceitou fazê-la, confiando no seu discípulo Francesco Albani⁹⁸, de modo que ele faria os desenhos e os cartões, e Albani pintaria os afrescos. Desenhou primeiramente o cartão do Pai Eterno para a lanterna, representado sentado sobre nuvens e anjos, com uma mão repousando sobre o globo terrestre e a outra elevada, como Governante do universo. Albani pintou esta figura pois Annibale não podia entrar no ático para retocá-la, por causa da estreiteza do lugar. Depois, vinda-lhe vontade de pintar, realizou os esboços das quatro histórias inferiores da abóboda, e sem outros cartões, subiu silenciosamente no andaime e pintou duas histórias de uma vez, a metade de cada uma em duas jornadas⁹⁹. **São Diego é representado jovem, desnudo e ajoelhado no altar para receber o hábito franciscano do guardião**¹⁰⁰; e em frente, representou **o milagre do Santo, que retirou um garoto ileso do forno**¹⁰¹. Ele retocou as outras duas histórias, que Albani executava contemporaneamente a partir dos mesmos esboços: **São Diego no deserto, apontando ao seu companheiro os pães trazidos à terra por um anjo**¹⁰², e **o Santo quando jovem, vivendo como um eremita, ajoelhado e recebendo esmola**¹⁰³. Dos quatro compartimentos ovais que se encontram intercalados entre as histórias, **São Francisco e São Tiago** são de Annibale, **São João Evangelista e São Lourenço** de Albani¹⁰⁴. Continuaram da mesma maneira sobre o arco

externo da capela, de um lado o mestre, do outro o discípulo, e realizaram a **Assunção da Virgem**¹⁰⁵. Com os braços abertos, a Virgem é conduzida ao céu por anjos; embaixo, no sepulcro, os apóstolos admiram a sua ascensão. Para esta obra, Annibale fez o desenho e o cartão que se conserva ainda em toda a sua beleza. Mas, doze dias depois ele abandonou o trabalho e parou a mão e o pincel, tendo piorado imprevisivelmente o seu mal, o qual lhe impediu de falar e disturbou o seu intelecto durante algum tempo. Eis porque, malgrado Albani o cuidasse da doença continuamente com carinho e solicitude, Annibale mudou de idéia e o afastou do trabalho na capela. Em seu lugar, chamou Sisto Badalocchi¹⁰⁶, um outro /69/ discípulo seu, que então não tinha experiência na técnica do afresco e trabalhava apressadamente, de tal forma que o afresco da luneta com a **predicação do Santo**¹⁰⁷ não ficou bom. Quando Annibale voltou a si, mandou arrancar o afresco do muro, e chamou Albani para refazê-lo. Este, no entanto, absteve-se por respeito ao amigo e somente retocou a obra a seco, como podemos ver. Annibale retirou-se completamente da obra e deixou-a aos cuidados de Albani, o qual estudando os esboços do mestre e formando os movimentos e os afetos a partir da natureza, conduziu e terminou as duas histórias grandes e a outra luneta superior, da maneira que hoje admiramos e que consideramos um exemplo da boa pintura. Nos muros laterais, abaixo da predicação, encontra-se o **milagre do cego curado com o óleo da lâmpada**¹⁰⁸, diante da imagem da Virgem pintada em um compartimento oval no fundo do quadro: San Diego segura com uma das mãos a lâmpada, abaixando-a, com a outra mão, tendo ungido o dedo no óleo, toca o olho de um jovem, e são vivíssimos os afetos dos circunstantes. Atrás, o pai pouisa a mão sobre suas costas e olha para o santo com suplicante afeto; do lado contrário, aparece a cabeça de um homem que fixa atentamente os olhos do jovem para confirmar o milagre e o retorno da visão. O jovem está ajoelhado e com as mãos unidas reza e manifesta a sua fé; as demais figuras

serão descritas na vida de Albani¹⁰⁹. Em frente, está representado outro milagre do Santo¹¹⁰: este, sendo porteiro, estava dando o pão aos pobres, e quando o guardião o alcançou, ele abriu a sua manta e mostrou os pães transformados em rosas. O guardião se detém e ao olhar novamente, abre as mãos, maravilhado. Sobre esta história encontra-se a outra luneta com o **Sepulcro de São Diego à distância**¹¹¹, e dentre os que ali rezam, um está à frente inclinado e com os braços abertos, invocando o Santo que aparece sobre o monumento. No primeiro plano, um dos personagens se maravilha juntamente com dois doentes envolvidos em lençóis, e um aponta o sepulcro para o outro. Nos arcos da janela sobre o altar, de um lado está representado **São João Batista**, do outro **São Jerônimo** sentado, lendo um livro, e esta figura é invenção de Albani. Abaixo, vêem-se **São Pedro** e **São Paulo**, este último pinta/70/do por Lanfranco¹¹². Acaba a capela, nasceram os conflitos: Herrera, o comitente, acreditava não ter mais a obrigação de pagar o preço preestabelecido de dois mil escudos, já que a obra não era de Annibale, mas de um seu discípulo; e a disputa não teria tido fim se os elogios e a perfeição da obra não tivessem induzido o comitente a concordar e ficar satisfeito. A este propósito, nasceu uma outra disputa de virtude entre o mestre e o discípulo, já que Albani e Annibale não estavam de acordo, ambos recusando-se a receber o pagamento. Inicialmente, Annibale recebera duzentos escudos como adiantamento, e mais não queria, afirmando obstinadamente serem suficientes pelos seus esboços e suas poucas pinceladas. Albani, por sua vez, atribuía ao mestre todo o mérito da invenção e dos desenhos, dos quais dizia ser o seu engenho devedor, não tendo-lhe cabido senão a execução manual. Portanto, ele recusava qualquer pagamento que não fosse gentilmente dividido pelo mestre, e somente com a condição de que ele ficasse ao menos com a metade. E Albani muito teve que fazer e dizer para persuadí-lo a sair de casa e receber os oitocentos escudos que faltavam. Porém, Herrera

quis que o próprio Annibale pintasse a tela a óleo que se encontra no centro do altar, aonde **São Diego está representado de joelhos no ato de recomendar a Jesus Cristo o filho de Herrera**¹¹³ que fora curado, razão pela qual a capela tinha sido fabricada em cumprimento de voto. O Santo segura com uma das mãos o crucifixo, enquanto aproxima a outra da cabeça do garoto, o qual está a sua frente com as mãos unidas, e Cristo está sentado sobre uma nuvem, com os braços abertos em meio a dois anjos que o adoram.

Mesmo que algumas obras devam ainda ser notadas, estimo ser não menos oportuno reservá-las para o final, e voltar-nos agora aos costumes deste pintor, o qual nos introduz a uma bela atitude filosófica com o seu desprezo pelo dinheiro. Junto a seus costumes, referiremos igualmente alguns dos seus ditos, porém sem abandonar o campo da pintura. Com relação ao dinheiro, ele nunca foi nem apegado, nem avaro; ao contrário, tão pouco o apreciava que o deixava à mostra dentro da caixa das cores, de forma que qualquer /71/ um podia pegar o dinheiro à disposição. De tal preocupação monetária tinha-o distante a contínua aplicação à arte e o relaxamento do cansaço que ele procurava, sem importar-se com os problemas familiares; tal como ocorre frequentemente aos homens de estudo. Igualmente desprezava a ostentação da própria pessoa, assim como da pintura, procurando a companhia de homens puros e sem ambição. Fugia a soberbia dos cortesãos e da corte em modo geral, permanecendo entre eles contra a sua vontade, e em tais ocasiões mostrava tão pouco cuidado com a sua pessoa, que os homens acostumados a julgar a partir das aparências tinham-no em pouca estima. Por isso ele vivia retirado nos seus aposentos com os seus alunos, gastando as horas com a pintura, que ele costumava chamar de sua Senhora. De má vontade suportava o humor do seu irmão Agostino -o qual se identificava na aparência dos cortesãos-, e o observava com desdém vagar entre eles pelas antecâmaras. Como Annibale quase sempre se encontrava abstraído nas coisas referentes à

arte, comentava-se que ele, ainda que se vestisse e se cuidasse civilmente e mostrasse limpeza, não se preocupava nem com a barba nem com o colarinho. Às vezes, cansado do trabalho, ele saía tarde para refrescar-se e tomar um pouco de ar, vestido tal qual se encontrava, envergonhando-se depois ao encontrar o irmão no palácio, ou mesmo na praça, entre homens de comportamento elevado. Um dia, ao subir da Galeria ao seu apartamento, ainda pouco recomposto das suas ocupações com a pintura, topou com o irmão e, impacientando-se ao vê-lo passear em companhia de alguns cavalheiros, chamou-o de um lado como se tivesse algo importante para tratar com ele e disse lentamente ao ouvido: “Agostino, lembra-te que és filho de um alfaiate”. Chegando depois ao seu quarto, pegou um pedaço de papel e sobre ele desenhou o pai com óculos enfiando a agulha, e escreveu encima o nome do próprio Agostino, e ao lado a velha mãe com as tesouras na mão; e feito o desenho, mandou-o ao irmão, o qual ficou tão turbado e ferido que pouco tempo depois, e também por outras razões, dele se separou e partiu de Roma. Este desenho foi visto em Roma por mim e por muitos outros. Cada um julgue o fato /72/ como quiser, e o atribuirá ou à maldade, ou à grandeza de espírito, podendo parecer que ele quisesse humilhar a si mesmo e a sua fortuna agindo dessa forma, tal como se manifestou no efeito da remuneração da Galeria. Mas se refletirmos sobre outras ações e frases suas, nele reconheceremos um certo humor próprio dos filósofos. Quando uma vez, de noite, foi encontrado por policiais com uma faca, deixou-se conduzir à prisão sem dizer que estava à serviço do cardeal Farnese. Quando foi repreendido por isso, respondeu que lhe parecia errado que um homem servisse um outro homem. A este propósito, referiremos ainda o que ocorreu quando o cardeal Scipione Borghese, então nepote do papa, foi a sua casa para visitá-lo. Tendo sido anunciada a chegada do cardeal que se aproximava da porta para entrar, Annibale saiu por uma porta lateral e não quis estar presente, deixando a recepção

aos seus alunos. Isto aconteceu durante a sua doença, quando o ótimo Pontífice Paolo V se preocupava pelo seu restabelecimento, pois consciente do seu talento, queria empregá-lo nas empresas de pintura. Mas parece que Annibale, por ter sido maltratado, desdenhasse a sorte dos grandes e se humilhasse pelo ódio da fortuna. Recomenda-se a ele o exemplo dos pintores antigos, como Zeuxis, Parrásio e Apeles, e entre os modernos, a honra de Rafael e Tiziano, para não mencionar o recente esplendor de Rubens e Van Dyck, os quais contribuíram à estima e utilidade da pintura, através da familiaridade dos reis e dos grandes, elevando-a novamente ao mais honrado mérito das artes liberais e fazendo-a objeto da beneficência. Todavia, não é recomendável que um pintor, ou um escultor, viva demasiado apegado à corte, e faça o cortesão astutamente, como ocorre com alguns que por não satisfazerem a arte, se aproveitam da graça dos príncipes e da aclamação do vulgo, que logo se esgotam. Mas assim como Annibale era livre desses sentimentos, igualmente usava os vocábulos puros da sua pátria, não faltando-lhe destreza, nem graves considerações. E com esta inesperada gravidade, prendia a atenção de todos, assim como também procurava fazer agrados e buscava com frequência o riso. Ainda que de início parecesse naturalmente /73/ melancólico, de repente começava a gracejar, e aqueles que o escutavam se maravilhavam com prazer. Eis porque as suas argúcias e brincadeiras giram ainda nas vozes dos artistas. A um pintor desajeitado, que lhe mostrara uma tela grande para embranquecê-la com gesso e depois pintá-la, disse: “Farias melhor em pintá-la primeiro e embranquecê-la depois”. Um outros desses que o deteve longamente olhando certos desenhos de algumas obras que queria fazer, finalmente lhe disse: “Perdoa-me, Annibale, se te entediei fazendo-te ver tantos trabalhos meus”, e ele respondeu: “Não importa, não vi trabalho algum”. O *Cavaliere* Giuseppe d’Arpino, tendo sabido que Annibale falara mal de uma obra sua, desafiou-o com a espada. Annibale pegou o pincel e disse: “Eu te desafio”. Passeando pela

cidade, como costumava fazer, em direção a *San Pietro in Montorio*, aonde se encontra a célebre tela da Transfiguração de Rafael¹¹⁴, viu um jovem ao pé do monte, copiando do muro certas pinturas não muito boas de Gio. Battista della Marca¹¹⁵ que ali se encontram. Disse-lhe: “Não te detenhas aqui embaixo, ó jovem, mas sobe até o cume do morro”, querendo indicar a obra de Rafael. O jovem simplório disse-lhe que primeiro queria desgrossar a sua mão. Annibale acrescentou: “Antes desejás engrossá-la”¹¹⁶. Na ocasião de uma competição entre Sisto e Domenichino, o primeiro vangloriava-se de ter terminado o seu quadro em poucos dias, enquanto Domenichino se demorara uns quantos meses: “Cala-te, disse Annibale, Domenico realizou-o mais depressa, por que o fez bem”. Ele costumava discorrer informalmente com *monsignor* Gio. Battista Agucchi sobre assuntos ligados à arte. Este perguntou-lhe um dia a diferença entre Rafael e Tiziano, e Annibale respondeu que as obras de Tiziano tinham sido pintadas prazerosamente, e as de Rafael, maravilhosamente. E como este último era por ele considerado o mais digno de todos os pintores, confirmou novamente a sua opinião com uma outra resposta. Presenciou uma discussão dos seus familiares a propósito de poesia, como é de costume que as pessoas queiram julgar as artes que não conhecem, e com tortuosos raciocínios alguns elogiavam Tasso, /74/ outros preferiam Ariosto. Annibale escutava pacientemente sem dizer nada, mas quando foi-lhe pedida a sua opinião, sobre qual dos dois poetas considerasse o melhor, respondeu que parecia-lhe ser Rafael o melhor pintor que já tivesse existido. Pedida a sua opinião a respeito da competição entre Guido Reni e Domenichino nas duas histórias em *San Gregorio*, respondeu que Guido parecia ser o mestre e Domenico, o discípulo, mas que o discípulo sabia mais do que o mestre. O outro exemplo da “velhinha” será contado na biografia de Domenichino¹¹⁷. Annibale ensinava aos seus alunos com grande amor, instruindo-os não tanto com as palavras, mas com exemplos e demonstrações, e se

dedicava a eles com tanta amabilidade que muitas vezes deixava de lado as suas próprias obras, e sem dizer nada, tirava os pincéis da mão de um ou outro, e mostrava na prática os ensinamentos, explicando com liberalidade a todos e sem nenhum temor. Tal virtude é sinal de um fecundo engenho, e os tantos e tão grandes pintores que saíram da sua escola são a prova do seu saber, porque aquilo se chama a exuberância do verdadeiro bem, que basta não somente a quem o possui, mas que ainda se difunde em benefício dos demais. Tal proeza foi somente atingida por Rafael na sua famosa escola, não obtida por Michelangelo, antes estéril do que fecundo. E o próprio Tiziano amedrontou-se com Tintoretto e o expulsou de casa, mas destas coisas trataremos em outro lugar. A simplicidade que Annibale mostrava na sua pessoa, apreciava igualmente nos seus alunos, por isso tendo recebido um jovem, que fora-lhe recomendado para a sua escola, ele logo percebeu-o afetado e pretensioso. Observou-o atentamente sem dizer nada, mas como o jovem lhe pedia insistentemente algum desenho para copiar, ele se retirou brevemente em seu quarto e o retratou naturalisticamente e de maneira ridícula em uma folha, depois saiu e lhe disse: “Eis o desenho, aprendei a partir deste a bem fazer”. O jovem se envergonhou e mudou seus costumes. Annibale costumava ainda observar nas ruas e nas igrejas, juntamente com os seus discípulos, as boas e as más pinturas, e a eles dizia: “Assim deve-se pintar, assim não”. Olhando no *Laterano* o triunfo de Constantino¹¹⁸, pintado com /75/ tanta falta de graça, apontou-o a seus alunos e disse: “Quem acreditaria no triunfo de um desgraçado!”. Ao contrário, no Vaticano, na batalha que se encontra na sala pintada por Giulio Romano¹¹⁹, onde se vê Constantino vitorioso, batendo e pisoteando os inimigos, com armas e cavalos, e com a força dos vencedores sobre os vencidos, impetuosamente começou a recitar os primeiros versos de Tasso:

*Canto l'armi pietose, e 'l capitano.*¹²⁰

E comparando a descrição desta batalha, demonstrou que a pintura tinha o seu poema e o seu herói. Mas, ao estudo das artes mais graves misturava burlas e gracejos, aos quais sentia-se inclinado, não somente pela agudeza com que explicava argúcias e motes em palavras, mas também se dedicava às jocosidades do desenho que realizava constantemente com a pena. Esta é a origem dos prazerosos retratos burlescos ou caricaturas¹²¹, como se chamavam alguns rostos e figuras alteradas no desenho, segundo os defeitos naturais de cada um, com ridícula semelhança, ao ponto de causar o riso. Tal é a imitação dos piores, usada habitualmente também pelos poetas. Desenhou o retrato de um poeta corcunda, com a coroa de louros e as costas em forma de monte Parnaso, junto a Apolo corcunda e as Musas. Igualmente Marino, na sua Galeria, realizou o mesmo retrato ao dizer:

*Porto il monte Parnaso in su le spalle*¹²².

E para que seja notório o engenho de Annibale em associar versos burlescos aos seus desenhos, ele escreveu estes versos sob o retrato de um feio e narigudo cortesão que se achava bonito:

*Temea Natura di non farlo a caso,
Slargò la bocca, ed allungò gli orecchi,
Ma si scordò di rassettargli il naso.**

Alguns destes desenhos se encontram nas mãos dos estudiosos, mas o mais espirituoso e divertido de todos é o livro de caricaturas que, entre outros seletos desenhos, conserva o sr. Don Lelio Orsini, príncipe di Nerola, com vários gracejos de rostos estranhos e jocosos delineados à pena e com motes engraçados. Annibale usa de outra maneira a fisionomia, dando aos animais a semelhança humana, mas ainda mais estranha era

** *Estava ansiosa a natureza em não fazê-lo ao acaso,
Alargou-lhe a boca, e alongou-lhe as orelhas,
Mas esqueceu-se de endireitar-lhe o nariz.*

a imitação das coisas inanimadas, porque era capaz de transformar um homem ou uma mulher ainda /76/ que bela, em uma panela, ou em um vaso, ou em qualquer outro instrumento. Entre essas coisas inventava outras tantas brincadeiras, como a do cego sentado tocando a lira, com ao seu lado um camponês que se abaixa furtivamente e com uma cana perfurada lhe bebe o vinho da garrafa. Enquanto bebe, alça amedrontadamente os olhos em direção a um garoto que, por causa do prazer do canto, não percebe que um cão atrás lhe rouba o pão da mão. Eu conservo este desenho entre outros. Não me deterei na descrição das caças, das paisagens, e da fornalha de Vênus com os Amores, nem das outras fantasias, tendo me estendido demasiado. Tal era a agradável, livre e humana natureza deste pintor. Era tão amigo das almas simples e boas que não deixava passar a ocasião de gratificá-las, sempre que estivesse ao seu alcance. Por isso, não posso deixar passar esta outra linha sobre a sua bondade. Como ele recebia frequentemente cartas de Bolonha, o carteiro, recusando uma moeda que lhe fora oferecida, deu a entender que ao invés de pagamento preferiria um pequeno quadro de sua autoria, e lhe trouxe a tela. Coisa que ocorre todos os dias aos pintores por causa das pessoas indiscretas, as quais por cada pequeno serviço, mandam logo a tela e querem o original, ou ao menos uma cópia retocada. Annibale, no entanto, percebeu a simplicidade deste homem, e de boa vontade fez-lhe uma pequena Madonna que vela o menino dormindo no seu seio¹²³. Eu a vi com Lanfranco, que contou o acontecimento e a grande bondade do mestre.

Quando a Galeria ficou pronta e tiraram o andaime, Annibale pintava as portas falsas em companhia dos pedreiros que embranqueciam as paredes e faziam outros trabalhos. Chegada a hora de comer, fez com que a comida fosse trazida e servida no chão, sem preparar-se uma mesa. Sentou-se nas traves do andaime e disse alegremente: “Comamos juntos, companheiros, já que juntos trabalhamos”.

Neste momento, recordo-me da desgraça de Annibale, que a cada dia era mais consumido pela melancolia, definhando em corpo e espírito. Tendo sido aconselhado pelos médicos a mudar de ares, esperou a chegada da primavera e se transferiu para Nápoles, aonde procurou divertir-se e reanimar a sua fantasia, mas ali ficou pouco tempo. Impaciente por tornar a Roma, iniciou a viagem de retorno já na estação /77/ quente, que costuma ser perigosa. Isto porém não acelerou mais a sua morte do que as doenças amorosas, as quais ele não relatou aos médicos, e que portanto inavisadamente extraíram sangue de suas veias. Como já enlanguescia de febre aguda, todos os remédios foram inúteis, e poucos dias após o seu retorno, faleceu. Faltou-lhe a vida no dia 15 de julho de 1609, na primeira hora da noite, com 49 anos de idade. Semelhante infortúnio ocorreu também a Rafael, o qual em vida Annibale teve por mestre na pintura, e na morte, quis acompanhar na sepultura. Ao morrer, com grande sentimento de piedade, escolheu ser sepultado na *Chiesa della Rotonda*, que é o antigo *Pantheon*, hoje dedicado à Virgem e a todos os Santos; para que aquele templo, ilustre por tantos séculos de magnificência romana e pela nobreza da arquitetura, renovasse a sua glória conservando as cinzas dos dois pintores mais célebres, as quais grandes almas, como se espera, no céu se unirão em Deus.

No dia seguinte a sua morte, Antonio Carracci, seu sobrinho, expôs o corpo de Annibale sobre um catafalco no *Pantheon*. Sobre a sua cabeça foi colocado o quadro de sua mão, representando **Cristo com a coroa de espinhas ridicularizado pelos judeus**¹²⁴, pintado para o cardeal Farnese. Uma abundância de luzes iluminava o ambiente do funeral, no qual estava presente Gio. Battista Agucchi, que lhe fechara os olhos; e entre tantos da nobreza romana, o senhor Gio. Battista Crescentii, pintor e arquiteto, e toda a Academia de São Lucas, enquanto se cantava a missa e os sufrágios. Para causa da sua fama a multidão

acorreu para ver as exéquias fúnebres e os restos mortais de Annibale, parecendo rever Rafael estendido no caixão. Cada um mostrava a sua dor, os discípulos o acompanhavam às lágrimas, e choravam seu mestre e pai. Outros suspiravam o prejuízo da pintura, vendo nos seus olhos o escurecimento e a extinção das cores, e beijando morta aquela mão que costumava dar espírito e vida às sombras. Depois que o corpo foi deposto em um lugar particular, Antonio decidira mandar erguer um piedoso /78/ monumento ao tio, com uma inscrição composta por *monsignor* Agucchi, depois adiada. Surpreso pela morte também Antonio¹²⁵, o monumento não foi realizado. Mas, como eu tenho o original feito naquela época por este literato, aqui o transcrevo, para que algum dia possa ler-se esculpido no mármore do sepulcro, ou para que ao menos aqui permaneça, como um elogio à sua memória: *“Como eu conheço muito bem as qualidades do defunto Carracci, tentei ontem exprimir duas delas em um epitáfio, sem prejuizos das demais:*

D. O. M.

ANNIBALI CARRACIO BONONIENSI

PICTORI MAXIMO

QVI IN PINGENDIS ANIMIS SENSIBVSQVE EXPRIMENDIS

GLORIAM PENNICILLI AVXIT

OPERIBVS SVIS CVM CAETERA OMNIA TVM IN PRIMIS

VENVSTATEM ET GRATIAS CONTVLIT

QVAS ADMIRARI MAGIS QVAM IMITARI ARTIFICES

POSSVNT

ANTONIVS CARRACIVS PATRVO INCOMPARABILI.

Depois que o terminei, veio ao meu encontro seu sobrinho, Antonio. Tendo-lhe explicado o sentido, ele mostrou-se muito satisfeito, mas mesmo assim teria gostado que não tivesse sido dito nada em particular, mas antes mostrado que ele era excelente em todas as coisas por igual. E de fato é impossível discernir em que parte ele fosse melhor, ainda que ele tenha ultrapassado todos nas duas qualidades citadas, que são das mais

difíceis, e sobretudo na segunda, que era própria de Apeles. Foi considerado ainda que talvez o epitáfio fosse demasiado longo em relação o tamanho da pedra, e portanto reduzi-o da seguinte maneira:

D. O. M.
ANNIBALI CARRACIO BONONIENSI
PICTORI MAXIMO
IN QUO OMNIA ARTIS SUMMA
INGENTIUM ULTRA ARTEM FUIT
ANTONIVS CARRACIVS PATRVO INCOMPARABILI". /79/

No fim, coube à nossa Academia de São Lucas o compito de mandar esculpir na *Rotonda*¹²⁶ esta última inscrição, ao lado da de Rafael adicionamos estes poucos versos:

QVOD POTERAS HOMINVM VIVOS EFFINGERE VVLTVS
ANNIBAL HEV CITO MORS INVIDA TE RAPVIT
FINXISSES VTINAM TE MORS DECEPTA SEPVLCHRO
CLAVDERET EFFIGIEM VIVVS ET IPSE FORES.¹²⁷

Assim foi o breve funeral dedicado a Annibale, mas se não me engano, a pompa mais digna que ele pudesse ter na sua morte lhe foi celebrada pela fama, com tantas luzes quanto foram as luzes do seu pincel. Ela não o acompanhou à tumba, mas nas trevas do sepulcro aumentou o brilho de um esplêndido nome. Este nome que a nossa época admira, e que com o privilégio da imortalidade é transmitido aos séculos futuros.

O rosto de Annibale era marcado por uma concentrada melancolia, e possuía uma cor um tanto escura, com os olhos atentos, a fronte distinta e o nariz arredondado. Os seus cabelos puxavam para o loiro, não se barbeava, mas arredondava a barba, deixando-a crescer naturalmente. No resto, tinha as proporções normais e as suas maneiras eram acompanhadas por um aspecto amável e modesto.

Sentimo-nos devedores de seus estudos e da sua erudição, venerando-o como restaurador e príncipe da arte, por ele ressuscitada e devolvida-lhe a vida do desenho e da cor, tendo-a recolhido do chão na Lombardia e em Roma. Conciliou-se principalmente com a suavidade e pureza de Correggio e com a força e distribuição das cores de Tiziano. E da natural imitação deste último mestre, passou à mais perfeita idéia e à arte mais bem acabada dos Gregos: Qual estátua de Agasia ou de Glícon considerarás superior às representadas ilusionisticamente em claro-escuro nas figuras dos telamões da Galeria Farnese? Qual Hércules, ou se quiseses, gigante de Michelangelo preferirás aos Hércules e Polifemos pintados por Annibale? Ele mostrou a maneira de tirar proveito de Michelangelo, coisa que outros não conseguiram e que hoje ab /80/ andonou-se completamente; porque deixou de lado a maneira e as anatomias do “Juízo Final”, e se voltou para observar os belíssimos nus dos compartimentos superiores do teto da Sistina, e com igual louvor os expôs na Galeria. Dedicou-se a Rafael e a partir deste, como a partir de um mestre e guia nas histórias, melhorou a invenção, e aplicou-se nos afetos e na graça da perfeita imitação. O seu estilo próprio consistia em unir a idéia e a natureza, acumulando em si mesmo as virtudes mais dignas dos mestres do passado, e parece que a grande mãe por sua causa não se importasse em ser ultrapassada no que concerne a audácia e a glória da arte. A respeito disso, não deixarei de transcrever aqui a autoridade e as palavras de Albani nas cartas que me escreveu, falando de Annibale e de Agostino: *“Não se pode dizer que somente nas obras de Correggio inspiraram o seu estilo, porque foram também a Veneza, e ultimamente a Roma. E antes se pode dizer que igualmente de Tiziano, e ultimamente de Rafael e Michelangelo juntos, derivaram uma maneira comum a todos os mais preciosos mestres. Um misto que parece estar de acordo com todos os mais excelentes, como vemos na Galeria Farnese, a qual superou as outras na invenção e no desenho. Segundo os*

espertos, Ludovico, que ficou sozinho em Bolonha, não se compara a Annibale, que adiantou-se muito ao primo por ver as obras de Rafael e também as belíssimas estátuas antigas”.

Mas aqueles que a tudo se opõem e que julgam com severidade acham que Annibale atingiu um estilo mais perfeito em Roma, mas que no caso da cor ali não tenha tirado nenhuma vantagem. Aliás, preferem as cores da sala Magnani às da Galeria Farnese, e sustentam que usasse melhor as cores em Bolonha e desenhasse melhor em Roma. Diz-se ainda que na mesma Galeria os compartimentos de falsos estuques, juntamente com as estátuas de telamões e os outros nus, sejam superiores às histórias. Sobre isso não posso senão repetir o que dizia Nicolas Poussin, ou seja, que nestes compartimentos Annibale superara todos os pintores do passado, incluindo a si mesmo, pois a pintura jamais propusera aos olhos um objeto mais estupendo nos seus ornamentos; e que as histórias possuem o único louvor de serem as melhores com /81/ posições depois de Rafael. A respeito do uso das cores em Roma, são exemplos estupendos **os quadros de San Gregorio**, a **Samaritana**, além dos episódios do *Camerino Farnese*, e os outros, na Galeria, que representam **Mércurio e Páris**, **Júpiter e Juno**, e **Ganimedes**. Da mesma forma, comparando um a um os belíssimos nus sentados abaixo dos telamões, e considerando o conjunto todo da Galeria, observamos a presença da força e da harmonia maior do pincel, que em uma obra tão grande é digna de maior estima. Com relação ao seu talento natural em inventar e executar facilmente as coisas mais difíceis, Annibale podia considerar-se favorecido por Minerva. E era tão claro, não somente consigo mesmo, mas igualmente delucidava e abria o caminho para os outros, como fez com seus irmãos e alunos, conduzindo-os quase pelas mãos e tirando-os das dificuldades e das trevas. Ainda assim, às vezes ele mesmo se encontrava em um impasse, e não conseguia atingir na obra a

perfeição da mente, como evidenciam os seus repetidos estudos para a figura de **Hércules segurando o globo terrestre** com as constelações, imitada a partir de um mármore antigo de Hércules que se conserva no palácio Farnese¹²⁸. Para compô-lo perfeitamente, Annibale desprezou vários desenhos e esboços, dos quais vimos mais de vinte, os quais concorrem para aquelas linhas últimas da graça, que consistem em um único ponto. Tendo ele alcançado nesta figura o máximo que se pode pretender da arte e da natureza, não deixou recursos a Albani e Domenichino -dois dos mais talentosos engenhos- quando eles também tiveram que representar Atlas carregando o mundo nas costas. Eles não conseguiram variar os lineamentos e acharam melhor imitá-lo do que piorá-lo, e o louvor disto deve ser atribuído tanto a Annibale quanto a eles. Ele jogou fora mais de uma vez partes das histórias e dos compartimentos pintados na Galeria, não satisfeito pelo fato da idéia ser superior à obra. Redobrava com prazer o seu trabalho para refazer as composições, usando desenhos bem acabados, além de cartões e até mesmo quadros a óleo.

Para completar o nosso retrato, referir-nos-emos a alguns dos seus defeitos. Annibale deixou nota nos desenhos de algumas entre as suas tantas recomendações de virtude; mas às vezes se deixava levar demasiado /82/ pelas burlas, até a grosseria. Por causa da sua casualidade, deixava-se facilmente surpreender e levar, como aconteceu com o seu aluno Innocenzio Tacconi. Este o dominava, e por interesse próprio não deixava que outros ganhassem a confiança do mestre. Soube manter distante Guido, Albani e mesmo o seu irmão Agostino. No momento da morte deste, Annibale se deu conta da perda do irmão. Mas já era tarde quando se livrou de Tacconi, o qual não progrediu como os outros na arte, como acontece com aqueles que, em lugar de estudar, perdem-se nos favores e nos agrados ao mestre. A respeito disso não deixarei de dizer que se Annibale se tivesse valido a tempo de seu irmão e da sua grande escola, muitas obras dignas não teriam ido parar em

mãos de outros que as executaram sem glória e sem respeitar a magnificência dos sumos pontífices, visto que a arte, não podendo mais ser chamada arte ou pintura como imitação, decaira e tornara-se uma prática e um trabalho manual. Paulo V percebeu isso, e consciente do valor de Annibale, ordenou que tudo fosse tentado para salvá-lo da doença, mas ele não estava mais em condições de se aplicar. Então aquele bondoso pontífice ordenou que os trabalhos se dividissem entre os bolonheses -assim eram chamados os Carracci e os seus alunos-, e assim aconteceu particularmente com Antonio e Guido. E esta escola teria progredido rapidamente, se os pintores de Roma, envelhecidos pelos fama, não a tivessem detido por tanto tempo.

Falta ainda recordar algumas obras além das descritas. Em *Santo Onofrio*, na **capela dos senhores Madrucci**, é de Annibale o quadro com a Santa Casa transportada pelos anjos, acima a Virgem com o Menino, o qual com um vaso joga água e apaga as chamas do Purgatório que surgem embaixo de algumas rochas¹²⁹. Na capela Cerasi, em *Santa Maria del Popolo*, realizou o quadro da **Assunção da Virgem com os apóstolos**¹³⁰, e o desenho dos afrescos acima: a Aparição do Senhor a São Pedro, levando a Cruz nas costas e apontado para a cidade de Roma; o Êxtase de São Paulo sobre a lua, diante de Cristo; e no centro, a Coroação da Virgem. Todos /83/ os afrescos foram feitos por Innocenzio Tacconi e retocados por Annibale. Fez o cartão para a **Virgem com o Menino** em *Santa Brigida*, que foi depois realizada por alguns dos seus discípulos. Na Igreja de *San Francesco a Ripa*, na capela da família Mattei, pintou o quadro onde o Redentor jaz com a cabeça no peito da mãe, enquanto Madalena recolhe os cabelos para secar as suas lágrimas e São Francisco, com os braços abertos, medita sobre a Paixão, com dois anjos que apontam as feridas dos pés e das mãos¹³¹. Na igreja de *San Gregorio no Monte Celio*, dentro da capela edificada pelo cardeal Antonio Maria Salviati, admira-se o quadro do

Santo ajoelhado com os braços abertos, pregando pelas almas do Purgatório¹³². A cor vive na eficácia do Santo Pontífice, vestido com a túnica e com a *mozzetta*¹³³ sobre as costas. Encontra-se entre dois anjos que acompanham a sua oração, um com as mãos no peito, o outro aponta o Santo para a Virgem, a qual está representada em uma imagem de devoção ao lado, na mesma capela; pois acreditava-se que esta imagem da Virgem falasse com São Gregório. E sobre este vê-se o Espírito Santo na forma de uma pomba emitindo luz, e outros anjos em adoração. Fora de Roma, na Igreja da *Santa Casa di Loreto*, vê-se o quadro do **Nascimento da Virgem**¹³⁴, onde estão representadas algumas mulheres que olham com admiração para a menina no seio da ama-de-leite, e uma delas, de joelhos, inclina-se para beijar-lhe a mão, enquanto o Pai Eterno, de braços abertos, resplende em uma glória de anjos. Na catedral de Spoleto encontra-se o quadro de **Santa Maria e o maná de ouro**¹³⁵, e esta é realmente uma obra digna de Annibale: a Virgem, coroada por anjos, está sentada sobre uma nuvem, e oferece ao menino Jesus uma manta cheia de maná de ouro. Ele se senta no seu colo e segura com uma mão, enquanto com a outra espalha a preciosa chuva. Abaixo, um anjo mostra um volume com a frase: "SUB TVVM PRAESIDIVM". No chão, São Francisco está ajoelhado com os braços abertos e uma outra figura com as mãos unidas em oração. Do outro lado, vê-se Santa Dorotéia com uma mão no peito e a outra aberta, atrás, um anjo com um cesto de rosas. Uma vista se abre à distância; no quadro está escrito 1591 /84/, ano em que foi pintado. Perto de Roma, na Abadia de *Grottaferrata*, é de Annibale o quadro que se encontra sobre o altar da capela pintada por Domenichino, representando **São Nilo e São Bartolomeu Abade com acima a Virgem segurando o Menino**¹³⁶.

Nos referiremos ainda a alguns quadros notos dentre os pertencentes a privados e príncipes, que com ilustres pinturas fazem resplandecer a sua magnificência. Belíssima é a

figura de **Danae**¹³⁷ que jaz nua, e soleva o peito sobre a cama por causa da fresqueza da chuva de ouro. Desde a cama, estende a mão a um Amor que se encontra no chão, e jogou fora as setas para encher a aljava com moedas de ouro. Esta pintura foi doada pelo príncipe don Camillo Pamphili à *Serenissima* Cristina da Suécia, que muito a aprecia e conserva entre as obras dos mais célebres artistas. Na Vila Aldobrandini no *Quirinale*, destaca-se a **Coroação da Virgem**¹³⁸, com o Pai Eterno no centro e Cristo sobre uma glória de anjos. Além do pequeno quadro com a **Aparição do Senhor a São Pedro**¹³⁹, encontram-se ali outros em forma de meia lua, com paisagens e pequenas figuras de histórias sacras, feitos por Annibale e seus discípulos, que ocupavam as **lunetas** da capela do palácio **Aldobrandini al Corso**¹⁴⁰. Muito elogiável é o pequeno cobre da Vila Borghese: **Santo Antonio** tentado por monstruosos demônios, está deitado e abre os braços em direção ao Senhor que aparece para ajudá-lo¹⁴¹. E com estes, dois outros cobres pertencentes a *Monsignor* Ilustríssimo Lorenzo Salviati. Em um deles, está representada a **Virgem sentada com o Menino, abençoando São Francisco**¹⁴²: o Santo apóia no chão o joelho dobrado, e com as mãos no peito, enlanguesce de amor divino, acompanhado por um anjo que lhe põe a mão nas costas. No outro cobre, a Virgem está sentada sobre o berço, e enquanto ela abraça Jesus, que segura uma maçã, São João puxa-lhe o manto. Do outro lado, São José pára a leitura de um livro e segura na mão os seus óculos. Este pequeno quadro, quando estava na Vila Montalta, era copiado continuamente por causa da sua beleza, e já se consumava na mão dos copistas¹⁴³.

Não existe exemplo comparável à forma do **garoto Hércules estrangulando serpentes /85/** dentro do berço¹⁴⁴. Expressou os traços heróicos sobre uma tela de noz, de cerca um palmo, e é dedicada ao gênio de *Monsignor* Ilustríssimo Patriarca Camillo Massimi. Foi pintado a pedido do senhor Corradino Orsini, que sempre se mostrou

amabilíssimo com Annibale. Também para ele Annibale realizou a figura de **São João**¹⁴⁵, jovem no deserto, pintada ao natural. São João está sentado no chão sobre a pele de um tigre, com uma mão segura a Cruz feita de cana, com a outra aponta para Cristo. O ato é perfeitamente disposto: visto de perfil, volta o rosto à frente, enquanto das costas cai-lhe um pano vermelho. Ludovico Cigoli adicionou a figurinha de Cristo que se vê ao longe. Este quadro é conservado hoje no palácio do Eminentíssimo Senhor Cardeal Flavio Chigi. Annibale pintou um outro **São João**¹⁴⁶, sentado com a mão no chão, apontando o Redentor com a outra; e em uma tela com ao redor quatro palmos de altura, pintou a **Samaritana**¹⁴⁷ umilde diante de Cristo que lhe aponta a cidade, surpreendendo os apóstolos. Annibale fez este quadro em competição com outros pintores, que deveriam pintá-lo na Igreja de *San Pietro* de Perugia. O quadro podia ser visto na casa dos senhores Oddi da mesma cidade, mas faz alguns anos foi vendido e levado para a Holanda. Entre as pequenas obras que pintou para o Cardeal Sannesio, encontra-se a **lapidação de Santo Estevão**¹⁴⁸, que se ajoelha para invocar o Senhor diante do ímpeto dos agressores. Ele envia-lhe um anjo com a coroa e a palma. A ação ocorre fora da cidade, com uma belíssima vista. Com esta pintura, encontra-se a **predicação de São João**¹⁴⁹, representada entre árvores e com um riacho aonde se vê um pequeno barco; e a **fuga para o Egito**¹⁵⁰, com a Virgem levando o Menino no colo, enquanto São José puxando o asno, desce por uma estrada, e os anjos espargem rosas e flores no ar. Estes três quadros hoje se admiram em Paris, nos aposentos reais de Sua Majestade. Na mesma cidade, na coleção do Senhor de Liancourt, encontra-se o **Presépio**¹⁵¹: a Virgem, com as mãos no peito, adora o Menino que jaz sobre o feno; São José está do lado, e ao redor todos os pastores juntos o adoram. O céu se abre em uma glória de anjos que tocam e cantam, e a cor emana harmonia /86/ celestial. Diversamente do outro **Presépio**¹⁵² com figuras maiores: Jesus está exposto na

manjedoura, com um vivaz efeito de luz que se difunde também sobre a mãe que o desvela. Acima aparecem os anjos em ato de adoração, brilhando em contraposição ao muro que se encontra na sombra, sobre este estão sentados três anjos com a inscrição da glória. Entre os pastores que adoram o Menino, um jovenzinho segura uma pomba e volta-se em direção ao pai. Este, com o chapéu na mão, ajoelha-se e abraça o outro filho, que apóia o pé sobre seu joelho e une as mãos em reverência ao Menino. Atrás, vê-se somente a cabeça de um velho em pé, coberto por um outro homem sem barba, que está ajoelhado. O velho cobre o rosto com a mão por causa do esplendor divino, enquanto outro homem ainda estende o braço e aponta o recém-nascido Jesus: as figuras estão arranjadas em conjunto e dão expressão à ação. Atrás da Virgem, um dos pastores está em pé e toca a cornamusa. Quis recordar este quadro ainda que se tenha perdido notícia do original, porém uma cópia realizada por Domenichino conserva-se na França. Neste quadro, Annibale observou a iluminação utilizada por Correggio na Natividade de Reggio, que se encontra agora no palácio do *Serenissimo* Duque de Módena. Tendo estudado muito durante a sua permanência na Lombardia, restou-nos desse período uma pequena cópia em cobre, realizada por ele com a máxima diligência e perfeição, conservada pelo Excelentíssimo Senhor Don Lelio Orsini, Príncipe de Nerola.

Annibale pintou ainda uma **Susana e os velhos**¹⁵³, onde um deles faz sinal de silêncio com o dedo na boca, enquanto puxa o pano que a cobre; o outro pula a balaustrada da fonte para surpreendê-la nua. Deste quadro desejar-se-ia o original, pois é conhecido apenas a partir de uma cópia de Lanfranco.

Em Paris, no estúdio do senhor de la Noué, cujo nome vive ainda ligado às obras dos mais ilustres artistas, aprecia-se um *tondo*, não muito grande, com um **repouso durante a fuga para o Egito**¹⁵⁴, onde a Virgem é vista sentada com o filho no colo,

enquanto São José segura o asno, e alguns anjos sobrevoam sobre a uma vista belíssima. Ali também encontra-se a representação de **Calisto surpreendida no banho por Diana**¹⁵⁵, e de **Vênus perto de uma fonte /87/ sendo penteada pelas Graças**¹⁵⁶. Não podemos deixar de elogiar as paisagens realizadas por este pintor, que hoje são um exemplo para a escolha da disposição dos lugares, tendo ele preferencialmente imitado agradáveis vistas de vilarejos pastorais. Ao colorir e desenhar à pena estas paisagens, Annibale superou todos os artistas, menos Tiziano, que foi o primeiro em tal tipo de imitação.

Ele ainda prevaleceu no desenho das histórias e das figuras, com um estilo bem acabado e natural, fixando mesmo nos esboços as formas apropriadas e o espírito de cada um, como podemos reconhecer nos estudos pertencentes aos colecionistas de desenhos. A perfeição destes é completada pela das estampas, gravadas com água-forte ou com o buril, à maioria das quais nos referiremos agora.

*Estampas realizadas por Annibale Carracci*¹⁵⁷

O Presépio. De um lado a Virgem, do outro os Pastores em adoração, oferecendo uma cabra e uma ovelha. No centro, um tronco de árvore solidamente plantado, atrás da Virgem, São José colocando o feno para o asno: água-forte *in ottavo*¹⁵⁸.

Virgem sentada com o Menino no colo, este pouisa a mão sobre o relicário de Santa Clara, atrás vê-se São José : água-forte *in quarto*¹⁵⁹.

Virgem com o Menino no berço, abraçando São João Batista, enquanto São José, sentado, apóia-se para ler um livro: água-forte *in quarto*.

Madonna sentada com o Menino no colo, oferecendo a taça a São João que bebe, atrás encontra-se Santa Ana: água-forte *in ottavo*.

Coroação de Espinhas. Cristo sentado com as mãos amarradas à frente, um soldado lhe oferece o bastão, o outro pressiona-lhe a coroa de espinhas sobre a cabeça: água-forte *in quarto*.

A *Pietà*. Cristo deitado sobre um lençol com as costas e a cabeça no colo da mãe que, ao desmaiar, é amparada por uma das Marias, enquanto São João segura o braço do Senhor /88/ e aponta a ferida para Madalena: água-forte *in ottavo*.

Madalena sentada sobre uma esteira, volta-se com dor para o Crucifixo amarrado no tronco de uma árvore: água-forte *in quarto*.

São Jerônimo em meia figura, com a pedra na mão: água-forte *in quarto*.

Susana nua perto de uma fonte, cobrindo o seio, volta-se em direção aos dois velhos. Estes são vistos em meia figura sobre o portão da fonte. Um a agrada, o outro a ameaça apontando a cidade: água-forte *in folio*.

Vênus nua dormindo sobre a cama, com um sátiro a seus pés em ato de descobri-la, sobre a sua cabeça Amor o ameaça com o dedo na boca: água-forte *in quarto*.

Estas estampas, gravadas em água-forte, foram retocadas com o buril, no qual Annibale se exercitou com Agostino, seu irmão, e junto a ele entalhou com o buril alguns retratos no livro dos homens ilustres de Cremona, publicado por Antonio Campi¹⁶⁰.

Fez ainda a Virgem com São João chorando, pois o Menino Jesus lhe tirou um passarinho, que representa uma brincadeira infantil com muita naturalidade: estampa em buril *in ottavo*, publicada no ano de 1587.

São Francisco sentado sobre um tronco atravessado no chão, aperta no peito o crucifixo e contempla a morte: em buril *in ottavo*, ano 1585.

O mais belo de todos é o Sileno entalhado em uma taça de prata, realizada para o cardeal Farnese em acompanhamento a uma outra de Agostino¹⁶¹. Sileno está representado

sentado e bebendo, enquanto um sátiro de joelhos segura atrás da sua cabeça um odre cheio de vinho, e um fauno o aproxima da boca e serve-lhe o vinho. O ornamento ao redor é uma guirlanda de parreiras, folhas e cachos de uva. Esta composição é igual -no desenho, no entalhe, e na mais perfeita idéia do Antigo- ao estilo de Marco Antonio Raimondi e às belas estampas de Rafael.

A Samaritana e o *San Rocco*, recordados sob o seu nome, foram gravados em água-forte por Guido Reni, a partir da invenção de Annibale. /89/

Mas entre os muitos quadros e obras aos quais não nos referiremos para não delongar-nos demasiado, não podemos esquecer os realizados para o cardeal Farnese: a *Pietà*¹⁶² com a Virgem sentada sobre a tumba, sustentando com uma mão sobre o seu colo a cabeça do filho morto, e abrindo a outra, enquanto o olha dolorosamente. Fez com muita expressão um anjinho que toca com o dedo uma espinha da coroa e lamenta-se da ferida. Pintou ainda para o mesmo, as telas decorativas de alguns *camerini*¹⁶³, com ajuda de seus alunos. Entre os compartimentos, representou a Aurora; o Dia, que é o Sol com a lira; e a Noite com duas crianças -uma branca, a outra negra- dormindo nos seus braços. Figuras realizadas com propriedade de pensamento, de invenção, e com adequadas paisagens e jogos de Amores pintados em amarelo.

Entre outros, é muito elogiado o quadro que representa Rinaldo apoiando a cabeça sobre o peito de Armida¹⁶⁴, levantando o espelho na direção dela, enquanto ela se olha e arruma seus cabelos. As figuras são um tanto maiores do que o tamanho natural, tendo representado os dois guerreiros escondidos no bosque, segundo a descrição de Tasso¹⁶⁵.

Em relação à jocosidade da invenção é digna de memória a Vênus que dorme em meio a um coro de Amores. E para concluir com deleite e moralidade a vida deste artista,

deixa-se aqui uma descrição particular, seguindo somente o afeto despertado pela pintura que imita, mas com estilo mais elegante para corresponder à beleza do tema.

*Imagem da Vênus dormindo com o jogo dos Amores*¹⁶⁶

As amenas planícies que vês, com árvores e frutos, são as da Ilha de Chipre, abençoada não só pela sua fecundidade, mas muito mais por ser consagrada a Vênus. Antes de olharmos o coro de Amores brincando ao redor, contemplemos por um momento a deusa que dorme graças à pintura. Esta velou muito o sono de Vênus, e as Graças ministraram as cores. A deusa se repousa e dorme sobre um leito luxuoso, enquanto os filhos alados se exercitam em vários jogos, livres e esparramados no ameno jardim. Aqui as árvores se estendem entre os /90/ espaços que a natureza interpôs com arte, e entre ramo e ramo, abrem-se felizes campos, que para além das terras e praias, mostram o mar tranquilo e as grandes colinas distantes. Pende do tronco mais próximo um pano finíssimo, de cor semelhante ao violeta, e ao desdobrar-se serve de pavilhão real: as suaves plumas são recobertas de fios de seda, imitando a cor das chamas, com bordados tecidos em ouro. Jaz sobre esta cama a Vênus desnuda, mas não se encontra totalmente deitada, porque eleva a parte superior do corpo, e ao dobrar os joelhos, estende desigualmente as pernas, aliás, com bela disparidade descobre mais uma perna do que a outra e a aproxima a si. Enquanto assim repousa, quase como se o suave travesseiro não fosse um honrado e digno apoio para o rosto celeste, torce docemente o braço esquerdo em direção à cabeça, abraçando-a por trás com a mão que surge da frente com os dedos rosados. O cotovelo direito aproxima-se do macio apoio, e manda repousar entre uma e outra coxa, a branquíssima mão, guardiã dos tesouros de Amor. Agora compreendes com quanta graça ela expõe o peito, os seios esbeltos e suaves, o flanco em relevo e uniforme, os braços e as coxas bem torneadas e as pernas esbeltas e arredondadas. Dirás que a cor alabastro do seu corpo tenha

sido suavizada e tingida levemente por púrpura de Tyro, e conceitos similares te farão proferir o estupor, mas não creio que jamais saberás repetir a beleza do rosto. Razão pela qual a pintura é tanto mais admirável do que a eloquência, assim como os olhos são mais aptos a receber a imagem das coisas do que o ouvido. O repouso da deusa não é interrompido pelas vozes barulhentas dos garotos festejando, ao contrário, estas suscitam o sono, como ocorre com o murmurar das ondas e o barulho dos pássaros. Um deles surge perto do travesseiro, e abre a cortina, opondo-a à luz para proteger os olhos de Vênus, que ao nutrir mais adequadamente o sono naquela sombra, com argúcia artística, faz aparecer mais luminoso o resto do rosto. Enquanto a deusa repousa no seu plácido ambiente, observemos brevemente os jogos do amoroso exército: eis em volta da cama dois espertos Amores, que imita /91/m infantilmente os passos e o caminhar da mãe. Um deles caminha devagar com majestade, arrastando um manto atrás de si, e ao lado o companheiro lhe dá o braço, o qual apóia com graça, pouco composto ao mover o pequeno e tenro pé nas sandálias da mãe. Olha o outro que, perto, senta-se na grama, imitando a deusa, e está encaracolando cuidadosamente os cabelos frente a um espelho. Diversa é a atitude das outras duas crianças sentadas ao lado, brigando entre elas por causa da guirlanda de rosas. Um deles está tentando pegá-la e puxa os cabelos ao companheiro que chora e cai no chão. Observa aquele outro, apoiado ao ângulo inferior da cama, está coroado por pâmpanos e parece Baco criança, pois é fofo e saudável, e enquanto ele toca a flauta, dois deles começam a dançar, dando as mãos em uma agradável dança. Uma fresca e verdejante árvore não lhes dá somente uma sombra amiga, mas com seus frutos dourados e vermelhos, convida-os a escalá-la. Por isso o mais esperto deles, sobre um grande ramo, mira o adversário para atingí-lo. Este encontra-se sobre a cama e empunha um fruto para atirá-lo em direção ao outro, protegendo ao mesmo tempo o rosto com a mão. Assim

estimulam os companheiros a subir pela própria árvore, e escalam um sobre o outro, até onde o tronco se divide em diversos ramos. Um pouco mais ao fundo, no prado, outros nadam prazerosamente em um lago transparente, e um deles sai das ondas e alcança a margem oposta, correndo apressadamente para ver qual dos seus amigos arqueiros tenha acertado o alvo, que é um coração fixado em um tronco. Mais longe ainda, vêem-se os lutadores, e se a distância não nos permite distinguir o afano e o suor, ainda assim transparece o artifício no combate tenaz de braços e na força com que se derrubam no chão. Por último, à distância ainda maior, vemos três garotos dentro do carro de ouro da mãe, guiado com dificuldade pelo condutor, o qual com ímpeto faz voar as cândidas pombas amarradas ao jugo, enquanto os outros se seguram com medo de cair. Nem mesmo a distância impede o efeito da arte.

Antes de voltarmos a contemplar a deusa dormindo, é bom que saibas que os /92/ Amores são variados e diversos, como podes ver, e são tantos quanto tantas são as coisas amadas pelos homens e as suas inclinações; por isso forma chamados governadores dos mortais. Foi belíssimo o achado do engenhoso pintor ao representar alguns na terra, outros na água e outros no ar, para dar a entender que ainda que o Amor seja todo fogo e calor, governa igualmente não um, mas cada um dos elementos e todas as coisas criadas. E se compreendermos bem a mente do artista, entenderemos que os dois Amores que atiram os frutos um no outro, significam a amizade e o desejo mútuo, porque aqueles que jogam dão início ao amor, enquanto os outros que flecham o coração, confirmam o amor já começado. Mas voltemos à Vênus que dorme. Quanto a mim, dela recebo um ensinamento e aprovo a sentença do poeta lírico:

*Che quanto piace al mondo è un breve sonno*¹⁶⁷.

NOTAS:

OBS. (CONVENÇÕES):

/1/: O numeral entre duas barras se refere a numeração das páginas da editio princeps: *"Vite de' Pittori, Scultori, Architetti Moderni"*, parte prima, in Roma, Per i Success. al Mascardi, 1672. Para as edições posteriores, *cfr.* **BI: Escritos Bellorianos, a. Edições das Vidas de G. P. Bellori**. Para a tradução, foi utilizada a edição de 1976, *"Le vite de' pittori scultori et architetti moderni"*, edição integral, aos cuidados de E. Borea e G. Previtali, Einaudi, Torino 1976 (a partir de agora citada apenas como ed. 1976).

BI, BII, BIII, B IV: Indicam as partes em que a Bibliografia Geral foi dividida, para facilitar a consulta. Portanto, quando na referência estiver indicado **BI**, significa que o leitor deve dirigir-se à primeira parte da Bibliografia, aonde estão elencados os "Escritos Bellorianos", e assim consecutivamente, aos "Escritos sobre Bellori", às "Fontes" e à "Bibliografia sobre os Carracci e a tendência clássica no '600". As demais referências, não atinentes ao tema da pesquisa, são citadas por extenso, quando necessário.

1) É difícil datar com exatidão cada biografia dentro da sequência das "*Vidas*" bellorianas. No entanto, ainda que a primeira parte das biografias tenha sido publicada somente em 1672, sabemos, segundo G. Previtali - que por sua vez retoma uma hipótese de A. Arfelli (*cfr.* **BII:** A. Arfelli 1961, pp. VII-LVI; cit. Previtali 1976, ed. 1976, pp. XLI)-, que projeto de Bellori data ao menos de 1642, ano da publicação das "*Vidas*" de Baglione, para a qual ele até mesmo compusera um poema, mas o projeto deve ter sido potenciado ainda mais após a morte do pintor romano, em 1644. A idéia original teria sido a realização de uma espécie de continuação das "*Vidas*" vasarianas, o que é respaldado pelo fato da reedição bolonhesa do Vasari datar destes mesmos anos (1647). Durante ao menos todos os anos '40 e '50 fala-se sem cessar de uma possível continuação das vidas vasarianas que, ao que tudo indica, Bellori estaria realizando (*cfr.* Previtali, *ibid.*). De qualquer maneira, com relação exclusivamente à biografia de Annibale, sabemos que Bellori apresentara já a "*Descrição da Galeria Farnese*" (*cfr.* 144/-ss.) em 1657; e a partir de sua correspondência, aprende-se que ele estava escrevendo a biografia de Annibale e já escrevera a maior parte da vida de Domenichino em 1660 (*cfr.* Previtali, *op. cit.*, pp. XLI-XLII). A *Idea* (*cfr.* ed. 1976, pp. 13-ss), texto estreitamente ligado às biografias dos dois Carracci, foi apresentada em 1664.

2) Bellori já se referira a esses pintores no seu texto de introdução às "*Vidas*", dizendo tratar-se de "*quelli che senza conoscere la verità tutto muovono con la pratica, fingono larve in vece di figure; né dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l'ingegno e copiano l'idee altrui, fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de' loro maestri*" (*Idea*, ed. 1976, pp. 21). No comentário ao texto, E. Borea assinala que Bellori se refere aos pintores que Vincenzo Giustiniani reuniu em seu "décimo modo de pintar", ou seja aqueles pintores que "*con lunga pratica di disegno e di colorire di sua fantasia senza alcun esemplare forma in*

pittura quel che ha nella fantasia”, citando Barocci, Roncalli, Passignano e Giuseppe d’Arpino (cfr. **BIII**: Giustiniani, s/d, “Lettera sulla pittura al signor Teodoro Amidei”, in Bottari 1754-58; cit. por E. Borea, ed. 1976, pp.21, nota 6). Obviamente, Bellori não colocaria lado a lado Barocci e Cavalier d’Arpino, reservando ao primeiro o papel privilegiado de “anunciador” da reforma carraccesca, porém é interessante notar a aguda visão de Giustiniani, contrapondo a esses pintores o naturalismo carraccesco e caravaggista, visto como uma tendência unificada e não como correntes essencialmente diferenciadas. No caso particular de Bellori, a expressão “*maniera*”, ou o “*far di maniera*”, adquire uma conotação negativa: “*E, no plano das teorias do classicismo centrado na idéia da beleza, surge então o significado de Maniera entendida negativamente como fazer de prática, fantasiando sem imitação*” (Luigi Grassi, *ad vocem*, in *Dizionario dei termini artistici* [de agora em diante, DTA], Torino, 1994, pp. 493). Ainda a esse respeito, no trecho acima citado da *Idea*, percebe-se que Bellori está se referindo especialmente aos pintores toco-romanos do século XVI, que partiam da experiência de Michelangelo (cfr. Borea, *op. cit.*, pp.21, nota 7). O termo *Manierismo*, utilizado para designar esse grupo de pintores, vai surgir somente na *Storia pittorica della Italia* (1789) de L. Lanzi, ainda que *maniériste* tenha já sido anteriormente utilizado por R. F. De Chambray, na sua *Idée de la Perfection de la Peinture* (1662), aplicado porém de maneira não sistemática (cfr. Grassi, *ad vocem*, in DTA, pp. 500).

3) Com relação ao conceito de *imitazione*, são diversas as interpretações dadas pela historiografia artística seiscentista, e como afirma Luigi Grassi (*ad vocem*, in DTA, pp. 405), este conceito varia em relação a outros termos, como “*idea, naturale, verità, vero, antico, bellezza, etc*”. Para Agucchi, precursor da *Idea* belloriana, a imitação existe em relação a uma determinada idéia da beleza, almejada pelos antigos e posteriormente, por Rafael e pelos Carracci [para a teoria de Agucchi, cfr. **BII**: Mahon 1947, pp. 241]. Bellori, por sua vez, citando Aristóteles, condena a “*imitazione icastica*”, pois os “*pittori icastici e facitori de’ ritratti, li quali non serbano idea alcuna e sono soggetti alla bruttezza del volto e del corpo, non potendo essi aggiungere bellezza, né correggere le deformità naturali, senza torre la similitude, altrimenti il ritratto sarebbe più bello e meno simile*” (*Idea*, ed. 1976, pp.19), e recomenda a “*eleição do perfeito*”, através da *Idea* (Grassi, *ibid.*). Para a retomada, no séc. XVI, do tema da “*ars simia naturae*”, cfr. S. Rosa, ca. 1642, *Satira sulla Pittura* (cfr. Grassi, *ibid.*).

4) Bellori refere-se sobretudo a Federico Zuccari (1542/43-1609) e aos outros pintores da Roma sistina (cfr. Borea, ed. 1976, pp.32, nota 2).

5) A estadia italiana de Pieter Paul Rubens (1577-1640) estendeu-se de 1600 a 1608. Parte desse período, encontrava-se a serviço de Vincenzo Gonzaga, Duque de Mantova, para o qual, além dos trabalhos propriamente artísticos, realizou missões diplomáticas e políticas. Para Bellori, que escreveu a sua biografia (ed. 1976, pp.237-ss), dessa maneira Rubens dignificou a profissão do artista, colocando-o à altura dos “homens de letras” e dos frequentadores das cortes. Não casualmente na alegoria dedicada a Rubens, reproduzida no início da sua biografia, lê-se: *DANT NOBIS PRAEMIA REGES*, aludindo “ao reconhecimento oficial obtido pelas artes liberais” (Previtali, ed. 1976, pp. XLVI-XLVII).

6) Para o julgamento belloriano a respeito de Federico Barocci (1528/35-1612), cfr. “*Vita di Federico Barocci*”, ed. 1976, pp.177. Segundo Previtali, a biografia de Barocci seria a prova da existência de um projeto inicial, o de escrever uma continuação das “*Vidas*”

vasarianas, e seria uma espécie de “resto” desse projeto, portanto incoerente dentro do projeto posterior, de um percurso *ideal* da pintura, filo-poussiniano (*cfr.* Previtali, ed. 1976, pp.XLII-XLIII). No entanto, seria importante procurar explicar a introdução de Barocci sobretudo à luz da reforma carraccesca, visto que Bellori parecer colher a importância exata da pintura de Barocci na formação juvenil dos três Carracci. Nesse sentido, *cfr.* BIV: Cropper, E. 1991, pp.159, pp.43.

7) *cfr.* “*Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio*”, ed. 1976, pp.209; com amplo aparato crítico. Igualmente, *cfr.* BI: 1955 W. Friedländer, *Caravaggio Studies*, onde o autor comenta a biografia belloriana.

8) Giuseppe Cesari, chamado Cavalier d’Arpino (1568-1640) era o pintor romano mais importante no momento da chegada de Caravaggio a Roma, que teria sido inicialmente o seu aluno, para tornar-se o seu rival na decoração da Capela Contarelli em San Luigi dei Francesi. Giuseppe d’Arpino gozou de grande fama na Roma de Sisto V e Clemente VIII (*cfr.* H. Röttgen 1973, *Il Cavalier d’Arpino*, Roma).

9) A oposição entre o naturalismo de Caravaggio e o pintar “*di maniera*”, ou como diz Bellori, “*seguitando la libertà dell’ istinto*”, de Cavalier d’Arpino é praticamente um *topos* da historiografia artística do século XVII italiano, e está já presente em Giustiniani (*cfr.* nota 2). Porém, como afirma Borea (ed. 1976, pp.32, nota 7), Bellori não tem a intenção de colocar ambos os pintores no mesmo nível: Caravaggio representou uma “mal necessário” para que a pintura italiana voltasse à imitação do natural, ainda que imperfeitamente se comparado aos Carracci; mas o nosso autor reconhece a grandeza e o poder revolucionário da obra do artista lombardo. Por isso Bellori dedica uma biografia ao pintor e não a Giuseppe d’Arpino.

10) *cfr.* Agucchi, in Mahon 1947, pp.247-ss, para a proximidade entre ambos os textos.

11) Para a origem e genealogia da família Carracci, *cfr.* BIV: Zapperi, R. 1989, *Annibale Carracci: ritratto di artista da giovane*.

12) Agostino nasce em 1557 e morre em 1602. Bellori escreveu igualmente a sua biografia, *cfr.* ed. 1976, pp.113-ss. Para a análise da sua trajetória artística, *cfr.* BIV: Bodmer, H. 1939-40, “Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci”; Kurz, O. 1951, “Gli Amori de’ Carracci: four forgotten paintings by Agostino Carracci”; Gnudi, C. 1953, “Un affresco di Agostino Carracci acquistato per la pinacoteca di Bologna”; Calvesi, M. 1956, “Agostino Carracci”; Dempsey, CH. 1966, “Two Galateas by Agostino Carracci reidentified”; OSTROW, S. 1966, *Agostino Carracci*; Anderson, J. 1970, “The “Sala di Agostino Carracci” in the Palazzo del Giardino”; Crandall, L. S. 1970, “A Version of Agostino Carracci’s *Omnia vincit Amor*”; Pepper, D. S. 1971c, “Augustin Carrache maître et dessinateur”; Chappell, M. 1976, “An interpretation of Agostino Carracci’s Galatea in the Farnese Gallery”; *idem* 1978, “Further observations on Agostino Carracci’s “Venus” in the Farnese Gallery”; De Grazia Bohlin, D. 1979a, *Prints and related drawings by the Carracci family*; *idem* 1979b; *idem*, in AAVV 1986b; entre outros.

13) Aparentemente, Bellori não escreveu a biografia de Ludovico Carracci (1555-1619), primo de Annibale e Agostino; porém Ludovico é o herói da obra biográfica malvasiana

(cfr. **BIII**: Malvasia, 1678, *Felsina pittrice*). Sobre a relação de Ludovico com seus primos e sobre a sua formação juvenil, cfr. **BIV**: Zapperi 1989. Além da monografia fundamental de Bodmer (BODMER, H. 1939, *Ludovico Carracci*), cfr., entre outros, Friedlaender, W. 1926, "Contributo alla cronologia e all'iconografia di Ludovico Carracci"; Arcangeli, F. 1956b, "Ludovico Carracci"; Arcangeli, F. 1970, "Ludovico Carracci"; Catalogo 1993, *Ludovico Carracci* (inclui uma bibliografia completa).

14) Nesta perspicaz anedota a respeito do retrato dos "vilões", Bellori certamente alude ao notório talento de Annibale para a representação de tipos e fisionomias populares, particularmente explorado nas suas primeiras obras, como o "*Mangiafagioli*" da Galeria Colonna, ou nas duas versões do "Açougue", uma no Kimbell Art Museum, em Fort Worth, e a outra na Christ Church de Oxford, todas realizadas entre 1582-84 (cfr. **BIV**: Malafarina 1976, cat. 4-5 e 10). Posner, comentando o "*Mangiafagioli*", adverte para o caráter de uma mais direta e espontânea adesão ao mundo dos humildes, ao qual Annibale se aproxima sem intenções humorísticas ou derrisórias (cfr. **BIV**: Posner, 1971, cit. em Malafarina, *op. cit.*, cat.10). Esta afirmação é confirmada pela biógrafos da época: Malvasia, por exemplo, referindo-se à mesma composição, comenta as críticas de Baglione às "sopas de feijão" (*brode di fagioli*) que Annibale pintava (cfr. **BIII**: Malvasia, 1841, I, pp.246; cit. em **BIV**: Zapperi 1989, nota 11, pp. 48). Para o mesmo quadro, ver ainda **BIV**: Cavalli 1956-58 (em Catálogo 1956, *I Carracci*) e Boschloo 1974, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trente*. Para as duas versões do "Açougue", cfr. **BIV**: Martin, J.R. 1963, "The Butcher's Shop of the Carracci"; Shawn, B. 1967, *Paintings by Old masters at Christ Church*, pp.100-ss; Wind, B. 1976, "Annibale Carracci "Scherzo": The Christ Church Butcher Shop"; D. Posner, em Catalogo 1986b, *Nell'età del Correggio e dei Carracci*, pp.269; e Zapperi 1989, "L'Epopea dei Macellai", em *Annibale Carracci: ritratto di artista da giovane*, pp. 45-ss.

A anedota belloriana refere-se ainda a outro importante aspecto da obra de Annibale Carracci: a *caricatura*. Já nas fontes mais antigas, os Carracci, e em especial Annibale, provavelmente por causa da sua participação nas "*Arti di Bologna*" (série de gravuras de Simon Guillain, a partir de desenhos de Annibale, dedicada aos diferentes ofícios), são considerados os inventores da caricatura, resultado dessa "atração dos Carracci pelos seus semelhantes" [**BIV**: De Grazia Bohlin, 1984, pp.52], que os levou do exercício do retrato à criação do gênero: cfr. **BIII**: Mancini, 1620ca., ed. 1956-57, pp. 136-137; **BII**: Mosini, G. A. (pseudônimo de Massani, G. A.) 1646, *Diverse figure... da Annibale Carracci*, in Mahon 1947, pp. 231. Com relação ao escrito de Mosini, é importante ainda ressaltar que atribuía-se a Annibale não somente a invenção do gênero da caricatura, mas da própria palavra: "*Ma quando l'artefice imita questa sorte d'oggetti, non solo come sono, ma senza levare alla similitudine, li rappresenta maggiormente alterati, e difettosi: e nella Scuola de' Carracci hebbber nome di Ritrattini carichi; s'aggiungeva (diceva Annibale) la terza cagione del diletto, cioè la caricatura (...)*" (pp.260). Para as sucessivas passagens da palavra "caricatura", cfr. Mahon, *op. cit.*, pp.260-261, nota 45. Cfr. ainda **BIV**: De Grazia Bohlin, *op. cit.*, pp.52-53, e *idem* em AAVV 1986b, *Les Carraches et les décors profanes*, onde a autora defende uma maior participação de Agostino na invenção da caricatura.

A atenção que Annibale dedicava às formas de trabalho manual mais baixas e desprezadas foi ressaltada por Zapperi (**BIV**: 1989, *op. cit.*) na análise desta fase da obra do pintor, a propósito da qual o autor afirma: "*Basterà per convincersene un'occhiata alle incisioni di Simon Guillain che riproducono i disegni perduti dedicati alle cosiddette Arti di Bologna, cioè ai mestieri più vilipesi, ai quali Annibale si accostò con una simpatia*

umana che non aveva precedenti e non si affievoliva neanche davanti ai casi estremi, rappresentati da spazzini, spazzacamini, netta pozzi, scuoiatori e baccamorti" (pp.53). Para os desenhos e as gravuras, *cfr.* BIV: Marabottini, A. (org.) s/d, *Le Arti di Bologna*; e *idem* 1973, "Su i disegni di Annibale Carracci per le *"Arti di Bologna"*".

15) "**Cristo morto com as Marias na Sacristia dos Canônicos de São Próspero de Reggio**": trata-se da "Lamentação sobre o Cristo morto" já em Londres, Bridgewater House, destruída durante a segunda guerra mundial. Óleo s/ tela, 237,5 X 156,2. Provavelmente identificável com a "*Pietà*" de Annibale citada no inventário de 1685 do Príncipe Cesare Ignazio D'Este em Modena. *cfr.* BIV: Malafarina 1976, cat. n. 29, para as posteriores passagens do quadro até 1799, quando entrou em posse dos Bridgewater. Apesar de já citada por Malvasia (*cfr.* BIII:1678, ed. 1971, pp. 254) como obra de Annibale, - "*Duo' Cristi morti, o Pietà, come le chiamano, furono in quei paesi le maggiori e le prime, l'una delle quali serve per tavola all'altar maggiore de'Capuccini di Parma (cf.infra, n. 5), l'altra oggi si vede nell'altare della ricca sagrestia di S. Prospero di Reggio.*" - foi longamente tida como obra de Ludovico Carracci, até ser restituída a Annibale por Voss, em 1924 (*cfr.* BIV), que a datou entre 1585-87. Posner a considera estilisticamente próxima à "Assunção" de Dresden, datando-a portanto por volta de 1586 (*cfr.* BIV: 1971, cat.31, pp. 16, ver também cap. 4, pp. 40 e cap. 6, pp. 58). Malafarina, *ibid*, evidencia a estreita relação da obra com os exemplos correggescos, em particular com o "Lamento da Virgem" de Londres e com os afrescos de São João Evangelista, na igreja de mesmo nome em Parma.

Ainda sobre esta obra, Malvasia nos diz, comparando-a à *Pietà* dos Capuchinhos em Parma (*cfr. infra*, n. 4), "*Se l'elezione a me data ne fosse, a questa certo m'appigliarei, come che in essa io ravvisi maniera più grande, colorito più alto, invenzione più peregrina e non minor espressione, effetto facilmente, e senza forse, di quella assistenza ed aiuto che gli prestò Lodovico, che tutto ritoccando revidde.*" (*cfr.* BIII: 1678, ed. 1971, pp. 254). A intervenção de Ludovico, de que fala Malvasia, não foi comprovada.

16) "**O Batismo em São Gregório de Bolonha, feito com menos de vinte anos**": Bolonha, Igreja de São Gregório, óleo s/ tela, datada em números romanos MDLXXXV.

Trata-se de uma das primeiras encomendas públicas que Annibale tenha realizado, e Malvasia afirma que esta tela fora inicialmente destinada a Ludovico, tendo sido recusada por este "*perché a troppo indegno prezzo, perciò da lui lasciate al cugino*" (*cfr.* BIII: Malvasia 1678, ed. 1971, pp. 234). Além de Bellori, foi repetidamente citada pelas fontes: *cfr.* BIII: Cavazzoni 1603, Scanelli 1657, Masini 1666, Malvasia 1678 e 1686. A questão da datação precoce levantada por Bellori - "*fatto in età minore di vent'anni*", ou seja, antes de 1580-, é retomada por Malvasia: "*Annibale anch'egli nello stesso tempo, e in età di diciotto, avea posto fuori le due prime sue tavole, quella del Crocefisso in S. Nicolò di S. Felice, e quella del Battezzo di Nostro Signore in S. Gregorio, che venivano da Lodovico non solo, ma da ogn'altro disinteressato riconosciute ed approvate per un gran principio (...)*" (1678, ed. 1971, pp. 234). Porém a data, apagada na tela, foi redescoberta nos anos '20, por Bodmer (*cfr.* BIV: 1924-25, pp. 108-ss). Segundo Cavalli (*cfr.* BIV: Catálogo 1956; citado igualmente em Malafarina 1976, cat. 6, pp. 88), a afirmação de Malvasia seria uma tentativa de concentrar a atividade juvenil dos Carracci em âmbito exclusivamente bolonhês e sob a direção de Ludovico. Portanto, se esta tela fosse de 1578, como queria Malvasia, ela atestaria um exórdio grandioso da escola bolonhesa, anterior às influências

provenientes das primeiras viagens de Annibale e Agostino (para a complicada discussão a respeito da datação das viagens dos Carracci, ver *infra*, n. 25)

Contrariamente a Malvasia, que vê nesta tela e no "Crucifixo" di San Felice a intervenção e a supervisão de Ludovico, Masini (1666) propõe o auxílio de Agostino. Porém, o testemunho mais antigo a respeito deste quadro, Cavazzoni (1603), referia-se a esta tela simplesmente como "*Ancona del Battesimo di Annibal Carazzi*" (citado em MALAFARINA 1976, cat. 22, pp. 92). Hoje a exclusividade da mão de Annibale não é contestada pela crítica. Posner (*cf.* BIV: 1971, cat. 21, pp. 11) afirma a esse respeito: "*and the hand of neither Ludovico nor Agostino is in evidence in the painting*".

Para as diferentes influências discriminadas pela crítica nesta obra, até 1976, *cf.* BIV: Posner, *ibid*; e Malafarina, *ibid*. Na exposição de 1984 (*cf.* BIV: Catálogo 1984, cat. 106), é assinalada a aproximação da arte de Annibale em direção a Barocci e Correggio. Ainda no mesmo catálogo (pp. 162-164), evidencia-se a diferença entre a fase juvenil de Annibale, exemplificada por esta tela, e a fase mais estritamente correghesca, que se inicia com a *Pietà* dos Capuchinhos de Parma (*cf. infra*, n. 5). Boschloo (1974, pp.) distingue duas fases diferentes neste quadro: uma inicial, realizada logo após a encomenda, e uma posterior, após a viagem de Parma. Para uma interpretação deste momento de "concentração lombarda" de Annibale, *cf.* BIV: Longhi 1934-35.

Dois estudos preparatórios autógrafos são conhecidos, um no Louvre, outro no British Museum. Outros desenhos poderiam ainda relacionar-se à este quadro, ver a discussão de Posner, *ibid*.

17) "Crucifixo com a Virgem e alguns Santos ao pé da Cruz, na Igreja de San Felice": Bolonha, em depósito na igreja de Sta. Maria della Carità, óleo s/ tela, 305 X 210, datada 1583.

Esta tela é de importância central na controvérsia a respeito do período juvenil dos Carracci, sobretudo no que se refere às suas características estilísticas. Com relação à datação, ocorre o mesmo que com o "Batismo" de San Gregorio (ver *supra*, n. 16), ou seja, Malvasia afirma que esta tela tenha sido realizada quando Annibale tinha dezoito anos, em 1578. A data foi igualmente redescoberta por Bodmer em 1923 e publicada em 1924-25 (ver Bodmer, op. cit., citado *supra*, n. 16). Para as diversas passagens da tela até a sua colocação atual, *cf.* Malafarina, op. cit., cat. 6, pp. 88. É citada por diversas fontes, certamente por tratar-se da estréia oficial de Annibale, e Malvasia diz a seu respeito: "*è la prima operazione che uscisse mai dal pennello del grand'Annibale Carracci*" (*cf.* BIII: Malvasia 1686, ed. 1969, 143/19, pp. 99). Recordado igualmente por Scanelli 1657; Masini 1666, o qual a descreve como tela autógrafa, que se encontrava no altar da capela Macchiavelli (hoje Mendicanti), em San Nicolò di San Felice, Bolonha; e Scaramuccia 1674.

A controvérsia em torno deste quadro se relaciona à hipotética viagem dos Carracci pela Lombardia até Veneza, que se teria realizado, segundo testemunho de Malvasia e das cartas de Annibale e Agostino, em 1580. Para esta questão, já avançada na nota anterior, ver a discussão detalhada, *infra*, n. 25. Trataremos aqui dos pontos específicos que interessam diretamente à análise do quadro.

Basicamente, podemos caracterizar três linhas de análise da produção pictórica de Annibale por volta destes anos: a primeira teve origem em torno da grande exposição dedicada aos Carracci em 1956 (*cf.* BIV: Catálogo 1956), e resumida em um artigo de Arcangeli sobre o início da carreira dos Carracci (*cf.* BIV: Arcangeli 1956a), uma espécie de *avant-première* da exposição. Segundo Arcangeli, este quadro é "*tutto bolognese*", não demonstrando nenhuma influência externa, portanto Annibale não poderia ter realizado em

1580 nenhuma das viagens de que fala Malvasia, já que seria absurdo que ele, *"tre anni dopo il presunto soggiorno parmense e i furori ammirativi per il Correggio, non mostrasse nessuna traccia correghesca nel "Crocefisso" di S. Nicolò"* (1956a, pp.32). Cavalli (op. cit, pp.72), seguindo a análise de Arcangeli, considera o "Crucifixo" de S. Niccolò como o término dos primeiros exercícios pictóricos de Annibale no âmbito da atividade de Ludovico e da cultura do maneirismo tardio bolonhês, sem evidenciar absolutamente a influência de Correggio. Na análise da tela, confirma: *"Qui, invece, restano ancora le solenni, semplici partiture del Cesi, ma innestate alla tavolozza spessa e sferzante del Passerotti con un impeto che in qualche brano- sul libro, nel teschio e nella città ai piedi di S. Petronio- raggiunge un sprezzo, un "tocco" immediato fino allora mai visti"* (op. cit, pp. 163). A partir disto foram evidenciadas as relações estilísticas com a escola bolonhesa, sem, entretanto, deixar de notar a marca específica de Annibale no que concerne o seu precoce "vigor naturalista" (cfr. BIV: Mahon 1957, pp.267; Posner 1971, cat. 6, pp.4-5; Boschloo 1974, cit. por Malafarina, *ibid*).

Em tempos mais recentes, a crítica efetuou uma revisão das possíveis influências na tela em questão, baseada sobretudo na recuperação do testemunho malvasiano. Aceitou-se portanto um conhecimento da arte parmense e veneziana anterior a 1583, confirmado não apenas nas cartas carraccescas de 1580, mas sobretudo na produção pictórica dos Carracci por volta desses anos. Já Boschloo (cfr. BIV: Boschloo 1974, p.10, cit. em De Grazia Bohlin 1979, ed. ital. 1984, pp. 36, n.39), propusera, para a tela em questão, uma derivação da estampa de Agostino representando a "Crucificação" de Veronese (Igreja de S. Sebastiano em Veneza, datada 1570; cfr. Veronese, cat.138, pp.111, Rizzoli, Milano, 1968). Dempsey (1977, pp. 87, n. 71) supunha uma derivação direta do quadro de Veronese. Para a estampa de Agostino, ver De Grazia Bohlin, op. cit., cat. 107, fig. 134. Esta última estudiosa (pp.35) adverte, porém, que o *"studioso corso"* dos Carracci não teria porque ocasionar um desenvolvimento correghesco e/ou veneziano imediato. Dempsey (cfr. BIV: in AAVV 1987, pp. 85-87) sugere que a controvérsia em torno deste quadro reflete uma incapacidade da crítica em distinguir exatamente o tipo de legado correghesco de que se serviu Annibale para a realização do "Crucifixo". Nesse sentido, Dempsey considera esta tela um grande exemplo do *"nuovo impasto"* dos Carracci, ou seja, um novo modo de colorir através de amplas e densas pinceladas, que seria justamente derivado do estudo atento de Correggio, ou ao menos, de uma tradição correghesca que modela mais do que desenha. No entanto, o naturalismo do "Crucifixo" continua a ser o seu efeito mais poderoso, o que- na opinião de Dempsey- teria diminuído o impacto correghesco, já que o estilo e os tipos fisionômicos não recordam em absoluto os quadros do pintor parmense. Ao contrário do que ocorre na Pietà de Parma (*infra*, n. 19), onde estas características são evidentes. Assim, Annibale poderia alternar-se, dependendo do efeito desejado, entre o *"colorito suave"* de Correggio e o *"colorito forte"* de Tiziano: *"And it is precisely the power of Correggio's color, together with Titian's dramatically scumbled chiaroscuro, that makes its appearance with such startling force in Annibale's Crucifixion, while his figures deliberately eschew an appeal to Correggio's feminine grace in order to express directly and evoke the strong and humble piety of the poor"* (Dempsey, op. cit., pp. 87). Nesse mesmo sentido, ver Perini 1990, pp. 19.

Finalmente, a terceira linha de análise (cfr. BIV: Catálogo 1986, *Nell'età del Correggio e dei Carracci*, pp. 87), individua neste quadro uma relação mais direta com as primeiras pinturas de gênero realizadas por Annibale (por exemplo, o "Açougue" do Kimbell Art Museum, reproduzido no mesmo catálogo, n.86).

18) cfr. *infra*, nota 25.

19) "*Pietà*", sobre o altar maior da Igreja dos Padres Capuchinhos": Trata-se da *Pietà* da Galeria Nacional de Parma, datada 1585, abaixo da mão do Cristo (data que só veio à luz por ocasião do restauro efetuado para a exposição de 1956). 374 X 238 cm.

Esta tela foi insistentemente citada pelas fontes: *cfr.* **BIII**: Scanelli 1657, pp.338, Scaramuccia 1674, pp.173 e Malvasia 1678, I, pp.386 (ed. 1841, I, pp.282 e 1961, pp.254; ver a citação exata *supra*, nota 1). Para as fontes pós-seiscentistas, *cfr.* **BIV**: Catálogo 1956, n.60, pp.176. No entanto, a descrição belloriana permanece insuperável, seja pela descrição do *pathos* e dos afetos envolvidos no "doloroso mistério", quanto pela profunda compreensão do legado correghesco: "É indizível quão intensamente Annibale tenha interiorizado e feito suas as melhores partes de Correggio, tanto ao dispor e animar as figuras, quanto ao contorná-las e colorí-las com a doce idéia daquele mestre" (/23/, ed. 1976, pp.35).

Mahon afirma a respeito desta *Pietà*: "*there is a sense in which it can be claimed as the first baroque picture*" (*cfr.* **BIV**: Mahon 1957, pp.274, igualmente retomado por Posner 1971, pp.12-13). Posner (*ibid*) vê um grande avanço em relação ao "Batismo" do mesmo ano (*supra*, nota 2). Por isso, tenderia a datar a tela por volta do final de 1585. Segundo o autor, além do seu caráter correghesco, esta tela caracterizar-se-ia pela total ruptura com a tradição maneirista, ainda evidente no "Batismo": "*referring back to the "proto-baroque" style of Correggio, its points in the direction of seventeenth century art*" (op. cit., pp. 30-ss). Diferentemente do que ocorre no "Batismo", na *Pietà* de Parma os elementos não se organizam em relação ao plano pictural, mas enquanto componentes de uma arquitetura imaginária piramidal, ocupando e circunscrevendo um volume de espaço atmosférico. No quadro de Parma, Annibale convida o espectador a participar da cena e a unir-se à lamentação: "*The painting conveys its message unequivocally, convinces by its warmth and naturalism, touches the heart, and compels devotion*" (op. cit., pp.38). A *Pietà* de Parma de Correggio é certamente a fonte para as poses e expressões do quadro de Annibale, assim como para a progressão dramática das emoções dos santos em direção ao Cristo, culminando na figura da Virgem desmaiada.

Existem dois desenhos autógrafos para a tela em questão, um nos Uffizi e outro na Ellesmere Collection (*cfr.* **BIV**: Mahon 1956, pp.74-75, cat. 90-91; Posner 1971, pp.12-13). Uma variante menor do mesmo tema encontra-se no Hermitage, atribuída a Annibale por Voss (Voss 1924, pp. 502) e nos catálogos do museu. Contrariamente, Longhi a atribuiu a Agostino, corretamente na opinião de Posner. A atribuição foi contudo rejeitada por Ostrow (*cfr.* **BIV**: Longhi 1957, pp. 35-36, fig.19; Posner, *ibid*, Ostrow 1966, III, pp. 407-409, n. II/4).

Sobre o impacto figurativo desta tela na produção artística posterior, Longhi já dizia, tratando do possível itinerário feito por Caravaggio na sua viagem a Roma: "*Il primo è un appunto prezioso tolto da un pensiero, allora nuovo di zecca, di Annibale Carracci, nella Deposizione dei Capuccini a Parma, dove la Madonna svenuta è un anticipo per la Madonna morta dipinta dal Caravaggio quindici anni dopo*" (*cfr.* Longhi 1952, *Il Caravaggio*, Milano; aqui cit. na ed. 1973, *Da Cimabue a Morandi*, aos cuidados de G. Contini, Mondadori, Milano, VI ed. 1993, pp. 806). Igualmente, nessa esfera de influência que incluiria também as *Pietà* posteriores de Annibale (Capodimonte, Louvre e Kunsthistorisches de Viena), podemos situar uma tela como a *Pietà* dos primeiros anos romanos de Poussin (Munique, Alte Pinacothek. Considerada por Thuiller como anterior ao Martírio de S. Erasmo, ou seja, por volta de 1625-26, enquanto Blunt a situa em 1628-29. *cfr.* Poussin, "Classici dell'Arte", Rizzoli, Milano 1974, cat.18), impressionante pela profunda compreensão do *pathos* carraccesco.

20) Federico Zuccari (1543-1609), pintor, escultor e tratadista da tarda *maniera*, irmão de Taddeo Zuccari (1529-1566). Federico foi celebrado como um dos maiores pintores italianos durante o último quarto do século XVI, tendo recebido uma série de importantes encomendas: Palácio Ducal de Veneza, complementação dos afrescos da cúpula de Sta. Ma. del Fiore de Firenze, iniciados por Vasari, além de ter sido chamado por Felipe II para a realização do retábulo maior do Escorial (1683-85). Encontrava-se, igualmente, entre os fundadores da *Accademia di San Luca* em 1574, e é sem dúvida um dos mais importantes teóricos do maneirismo. Na sua *Idea*, expõe os conceitos de desenho interno (*idea*) e externo (técnica), contra os quais Bellori polemiza expressamente no seu proêmio às *Vidas*. Cfr. *La Nuova Enciclopedia dell'Arte Garzanti*, 1986, pp. 879. Os seus escritos foram reunidos por D. Heikamp, em 1961, *Scritti d'Arte* (cfr. **BIII**: Zuccari 1607). Ver ainda, Voss, H. 1920, *Die Malerei der Spätrenaissance*; Friedlaender, W. 1948, in *Gazette des Beaux-Arts*, Briganti, G. 1961, *La Maniera Italiana*, Heikamp, D. 1967, in *Paragone* e Strinati, C. 1974, in *Storia dell'Arte*, 21, pp. 85-115.

O episódio em questão é igualmente narrado por Malvasia: "*Non è però che gli affetti in quella* (refere-se à "*Pietà*" de Parma, *supra*, nota 19) *non sian mirabili e ben espressivi anch'essi, onde meritass'ella le lodi di Federico Zuccheri, che di là passando, ancorché tanto del proprio valore, ma più di sua felice sorte altiero, non poté non celebrarla, con aggiungere che l'autore doveva un giorno lasciarsi dietro ogni altro*" (**BIII**:1678, ed. 1961, pp.254).

21) Sobre o Duque de Parma, Ranuccio Farnese (1569-1622), cfr. **BIV**: R. Zapperi, 1994, *Eros e Controriforma*.

22) O "*Casamento Místico de Santa Catarina*": Nápoles, Galeria Nacional de Capodimonte, óleo s/ tela, 162 X 118 cm.

De acordo com o que nos diz Bellori, a tela efetivamente apresenta, na parte de trás, a etiqueta da coleção Farnese. Igualmente citada por Malvasia, em seguida à *Pietà* de Parma, da seguinte forma: "*Di maggior grado poi riuscì la mirabile tavolina dello Sponsalizio di Santa Caterina, che per l'eccellenza sua meritò il ricetto ne' gabinetti di quel Duca e gli fé strada alla cognizione in quella corte del suo valore (...)*" (cfr. **BIII**: Malvasia 1678, ed. 1971, pp.254). Devido a sua posição nas biografias, sucedendo à *Pietà* de Parma de 1585 (ver *supra*, nota 19), deduziu-se uma datação por volta de 1586. Por outro lado, a existência de um quadro de Agostino, "*Madonna e Santi*", culturalmente paralelo a este, assinado e datado 1586, confirma a data do "*Casamento Místico*" de Annibale (cfr. **BIV**: Cavalli, in Catálogo 1956, cat. 57, pp. 172-173; Bologna precisa a data entre 1586-87: Bologna 1956, pp.9; Mahon 1957, pp.274-277; Posner 1971, cat.32, pp.16; Malafarina 1976, cat.30, pp.94). Para o quadro de Agostino, da Pinacoteca Nacional de Parma, cfr. Cavalli, op. cit., cat.37, pp. 142-144; significativamente citado por Bellori como um "*Casamento Místico*" ("*Vita di Agostino Carracci*", /114/, ed. 1976, pp.126). No entanto, estilisticamente a obra pertence ao momento de maior aproximação a Correggio, à "curta fase" exclusivamente correghesca, que segundo Mahon se localizaria entre 1586 e 1587, antes da "*Madonna no trono com três santos*" de 1588: "*The works of the brief moment in question are characterised by a softness, sweetness and grace, and the faint correghesque sfumato which makes its first appearance in one or two passages in the lower part of the Pietà becomes temporarily an important factor*" (op. cit., pp.275-277).

O quadro encontrava-se na coleção real napolitana, da qual passou a fazer parte com as coleções farnesianas herdadas por Carlos III de Bourbon, e ao menos desde 1907

era atribuído a Carlo Cesare Procaccini. Como Bologna aponta, nos inventários mais antigos conservava a atribuição correta a Annibale, devolvida pelo estudioso no seu artigo de 1956 (op. cit., pp.3-12). Existem duas cópias, uma na Pinacoteca Nacional de Parma, outra no Museu de Besançon. Para as sucessivas passagens da tela, *cfr.* Malafarina, *ibid.*

23) Annibale aparentemente pintou uma série de cópias a partir de obras de Correggio durante a sua estadia em Parma, sobretudo da famosa decoração da Igreja de *San Giovanni*, em Parma, como afirmado pelo próprio Annibale em uma carta citada por Malvasia (1678, I, pp.366-367): "*Dice che prenderà da me ancora ancora tutte le teste che coppiarò dalla cupola, et altre ancora di quadri privati che mi procurarà del Correggio, per coppiarle, ...*" (BIV: Perini 1990, pp. 152). Segundo Posner (BIV: Posner 1971, I, pp.157, nota 22), as cópias que chegaram até nós, incluindo o tema citado por Bellori, conservadas em Parma e Nápoles, não podem ser atribuídas a Annibale; Malafarina (BIV: Malafarina 1976, cat.180-189 e 197-204) reproduz as cópias, e seguindo Posner, exclui as obras do catálogo de Annibale. *Cfr.* nota 24.

24) Cesare Aretusi, pintor maneirista, morre em 1612; *cfr.* A. Emiliani 1962, em *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, 1962, pp.104-105; cit. ed. 1976, pp.35, nota 6.

O afresco representando a "Coroação da Virgem", realizado por Correggio em 1522 na abside da Igreja de San Giovanni Evangelista (Parma), foi destruído quase inteiramente em 1587, ano em que a abside foi demolida para ampliar a igreja. No ano anterior, Cesare Aretusi tinha sido encarregado de copiar o afresco de Correggio, para posteriormente reproduzir a decoração a partir da cópia, o que de fato realizou com a ajuda de E. Pio e G. A. Paganino (*cfr.* Quintavalle, A. C. 1970, *L'Opera Completa del Correggio*, Milano 1970, cat. 52). Segundo Malvasia (*cfr.* BIII: 1678, I, pp.334), o próprio Aretusi encarregara as cópias a Annibale e Agostino, dentro deste mesmo projeto, porém a crítica atual (*cfr.* BIV: Posner, 1971, I, pp.157, nota 22) considera que a suposta relação entre Aretusi e os Carracci seja uma invenção do século XVII (*cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat. 180 e 197).

25) A questão das viagens realizadas no período juvenil da atividade dos Carracci, ou como as chamou Malvasia, o seu "*studioso corso*", é, ainda hoje, o centro de uma grande controvérsia na crítica carraccesca. Porém, não se trata apenas de um incômodo detalhe, já que se refere ao período de formação de Agostino e Annibale, e portanto, determina as diversas análises e datações das suas obras desses anos (ver *supra*, ns. 16-17). Por essa razão, transcrever-se-á, a seguir, a passagem da *Felsina Pittrice*, onde Malvasia reporta as cartas de Annibale e Agostino a Ludovico (quando o corte for do autor, será indicado entre [], o nosso entre parênteses): "*Persuase dunque loro Lodovico, in tal congiuntura, l'allontanarsi un po' dalla patria, trasferirsi a vedere le cose del Coreggio, portarsi a quelle di Tiziano e di Paolo, e fare anch'essi quel studioso corso che a lui pure era stato tanto profittevole; (...). Il primo dunque a ciò eseguire fu Annibale, del quale, perché a tal proposito mi trovo due lettere delle scritte da Parma a Lodovico, tra le altre che, a prezzo anche considerabile, acquistai già dagli ultimi parenti ed eredi, e da altri ancora, vuo' che servano per una bastante relazione di quanto colà succeder loro potesse a principio, (...). La prima dunque è delli 18 di aprile 1580 e così dice:*

"Magnifico Signor Cugino.

Vengo con questa mia a salutarla, e darli parte a V.S. qualmente io gionsi in Parma ieri alle ore 17, ove andai a smontare alla s. bettola all'insegne del gallo, ove ho pensiero di starmene con pochi quatrini e bel gioco, e senza obbligo alcuno e sogezione,

non essendomi trasferito costì per stare sulle cerimonie e sogezioni, ma per godere la mia libertà, per potere andare a studiare e disegnare, onde prego V.S. per l'amor di Dio a scusarmi. [...] Scrivo a mio fratello che assolutamente bisogna che venga, che vedrà cose che non l'avrebbe mai creduto; sollecitatelo per l'amor di Dio voi, e che sbrighi quelle due fatture venir subito, perché l'assicuro che staremo in pace, né vi sarà che dire fra noi, che lo lascerò dire tutto quello che vole, e attenderò a dipingere, e non ho paura che anch'esso non faccia lo stesso, e lascia andare tante ragioni e tante sofisticherie, essendo tutto tempo perso. L'ho dimanderò e cercherò occasione. Ma perché l'ora è tarda, e nello scrivere anco a lui e a mio padre mi è fuggito il giorno, mi riservo quest'altro ordinario dirvi più minuto ogni cosa, e a V.S. bacio le mani. Di Parma etc."
L'altra è sotto li 28 dello stesso mese e anno, ed è di questo tenore:

"Magnifico Signor Cugino Osservandissimo.

Quando Agostino verrà, sarà il ben venuto, e staremo in pace, e attenderemo a studiare queste belle cose, ma per l'amor di Dio, senza contrasti fra noi, e senza tante sottigliezze e discorsi, attendiamo ad impossessarci bene di questo bel mondo, che questo ha da essere il nostro negozio, per potere un giorno mortificare tutta questa canaglia berettina, che tutta ci è adosso, come se avessimo assassinato (Annibale se refere às críticas que recebiam em Bolonha, principalmente de outros artistas, na sua maior parte do âmbito da maneira). [...]

Prego V.S. a sollecitarlo, e sbrigarsi di quelli duoi rami, e a raccordare con bella maniera così come da sè quel servizio, a nostro padre, che non posso far di meno, nè lo infastidirò poi più, e toccati qualche quattrini, come spero, ne manderò poi, o ne porterò io stesso. E per non più incomodarvi, resto di V.S. etc."

Se poi allora vi andasse Agostino, mi si rende molto dubbioso [...].

*Ma sia che si vuole, a noi basta che ambiduo' nell'una e nell'altra città dimorarono, che nell'una e nell'altra maniera, a persuasione, anzi ad esempio di Lodovico, si esercitarono: perché, se trattiam di Annibale, ch'egli fosse anco a Venezia, la copia non solo, che fra tante altre colà fece, del famoso S. Pier Martire di Tiziano a S. Zanipolo, oggi posseduta dall' Illustrissimo Senator Gessi, ce ne fa fede, ma una lettera di Agostino, ancorché in parte lacerata, presso noi, ove in ultimo v'è questo periodo: "Quanto ad Annibale, non si poteva fare il più bel colpo quanto è stato questo di farlo immediatamente da Parma passara qua a Venezia, perche' vedute le immense machine di tanti valentuomini, è rimasto attonito e stordito, con dire che credeva bene di cotesto paese gran cosa, ma non si sarebbe imaginato mai tanto, e dice che si conosce ch'egli anche è un goffo e non sa nulla. Di Paolo poi adesso confessa esser il primo uomo del mondo, che V.S. aveva molto ben ragione, se tanto glielo comendava; che è vero che supera anche il Coreggio in molte cose, perché è più animoso e più inventore etc'" (cfr. **BIII**: Malvasia 1678, ed. 1841, pp. 268-270; ed. 1971, pp. 236-237). Para a cópia a partir de Tiziano, ver *infra*, n. 29. A versão integral das cartas pode ser consultada em **BIV**: Perini, G. 1990, *Gli scritti dei Carracci*, respectivamente às páginas 150-151, 152-153 e 168. .*

Como já foi avançado parcialmente nas notas 16 e 17, o que realmente está em jogo nesta controvérsia é a veracidade ou não de Malvasia, incluindo a autenticidade das cartas acima referidas. Parte da crítica rejeita as cartas, considerando-as obra de Malvasia, outra parte considera falsas apenas a data de 1580 (**BIV**: Spezzaferro 1979), já que de qualquer forma parece certo que as viagens a Parma e Veneza tenham sido realizadas. Como Dempsey nota acuradamente, a "desgraça" malvasiana originou-se no século passado entre os estudiosos de Rafael, que duvidaram da famosa carta escrita por este a Francesco Francia e reportada por Malvasia (Dempsey, "Introdução", em Perini 1990,

pp.24-ss). No que se refere às cartas carraccescas em questão, foram consideradas falsas desde Voss (**BIV**: Voss 1924), que desacredita completamente Malvasia, seguido por Bodmer na sua monografia sobre Ludovico (**BIV**: Bodmer 1939) e Mahon (**BIV**: 1947), até a crítica mais recente (Dempsey, op. cit., pp.18). De qualquer maneira, o desprestígio malvasiano consolidou-se sobretudo no artigo de Arcangeli de 1956 (**BIV**: Arcangeli 1956a), onde o estudioso propõe, textualmente, uma falsificação das cartas por parte de Malvasia (pp.32). Segundo Arcangeli, somente Agostino teria realizado uma viagem para Veneza por volta do início dos anos '80, como atestam as suas gravuras de 1581-82. "*Per Lodovico e Annibale invece, un precoce soggiorno veneziano è favola del Malvasia, non suffragata per nulla dalle loro opere fin oltre l'85*" (pp.22; ver também, *infra*, n. 37, sobre o "Camerino de Europa"). Além de rejeitar as cartas, Arcangeli propõe uma diversa viagem de estudos para Annibale - "*che fu certo meno precoce, e dapprima di raggio più breve di quanto ci dica Malvasia*" (pp.27)-, que ter-se-ia realizado entre 1578-1585 pela Toscana (*cf.* **BIV**: Cavalli, in Catálogo 1956, pp.73; e Malafarina 1976, pp.83). A viagem de Annibale por Parma e Veneza a que se refere Bellori, teria ocorrido entre 1587-88, quando claras evidências estilísticas permitem falar de "venezianismo" na sua obra (Malafarina, *ibid*). Não há nenhum testemunho de que Annibale tivesse realizado qualquer tipo de viagem pela Toscana, e quanto aos modelos barroccescos que teriam-no influenciado, estes poderiam provir de fontes indiretas. Sobre esta questão ver a discussão de De Grazia Bohlin 1979 (**BIV**: ed. 1984, pp. 35 e n. 41), em relação à tese de E. Wegner (*Francesco Vanni: The emergence of a Counter Reformation painter*, dissertação inédita, Bryan), na qual é retomada a idéia de Arcangeli de uma viagem pela Toscana: Annibale, acompanhando Vanni a Arezzo entre 1583 e 1584, teria visto a "Madonna del Popolo" de Barocci, que lá se encontrava desde 1579. Ao invés disso, a autora sugere que Agostino, em sua viagem a Roma de 1581, poderia ter visto o quadro em Arezzo.

Dempsey afirma ainda que a desconfiança no texto malvasiano, na verdade, baseia-se na evidente dificuldade de perceber qualquer influência corregesca no "Crucifixo" de 1583 (*cf. supra*, n. 17). Para este autor, a influência seria sobretudo de tipo veneziano (Tiziano). Nesse sentido, De Grazia (op. cit., pp.36-ss) já havia citado uma série de exemplos, sobretudo gráficos, que poderiam testemunhar, em termos estilísticos, a favor da viagem tal como foi sugerida por Malvasia (1580). Perini (op. cit., pp.75-76) acrescenta outros elementos favoráveis a Malvasia: cita o "quase correggismo" de que fala Posner (1971, pp.26-27) a respeito do ciclo de Jasão; igualmente Emiliani percebe neste mesmo ciclo, a presença de elementos correggescos, possivelmente mediados por Barocci (*cf.* **BIV**: Emiliani, in Catálogo 1984, pp. XLII, e in AAVV 1986, p.9. Ambos citados por Perini, *ibid*). A autora recorda que, antes da revisão longhiana-arcangelesca, tais cartas eram consideradas verdadeiras (*cf.* **BIV**: Foratti 1913, pp.198-ss, e Rouchés 1913, pp.97; citados por Perini, op. cit., n. 128).

26) Paolo Caliari, apelidado Veronese (Verona 1528-Veneza 1588); Jacopo Robusti, apelidado Tintoretto (Veneza 1518-1594); e Jacopo Da Ponte, apelidado Bassano (Bassano del Grappa 1517ca-1592).

27) Bellori reporta aqui um comentário de Annibale à margem da edição *giuntina* das "*Vidas*" de Vasari (1568). As *postille* (comentários) eram conhecidas através de duas cópias setecentistas publicadas por Bodmer em 1939 (*cf.* **BIV**: Bodmer 1939, "Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568"), e atribuídas a Agostino. Mina Gregori anunciou a descoberta da cópia original em 1972, anotada por diversas mãos,

porém foi possível reconduzir a Annibale uma das grafias através da comparação com uma carta original (cfr. **BIV**: Gregori, M. 1972, "Caravaggio dopo la mostra di Cleveland"; Fanti, M. 1979, "Le postille carraccesche alle "Vite" del Vasari: il testo originale. Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna; Fanti, M. 1980, "Ancora sulle postille carraccesche alle "Vite" del Vasari: in buona parte sono di Annibale"; para uma discussão mais recente, cfr. Dempsey 1986a, "The Carracci Postille to Vasari's Lives"; e Dempsey 1990, "Introdução", em Perini 1990, pp. 9-ss). Os comentários, à margem, mais interessantes pertencem portanto a Annibale, fato já conhecido por Bellori, como prova a correta citação do episódio no ateliê de Bassano. Um erro ortográfico reproduzido por Bellori na *postilla* em questão parece indicar que ele consultou o exemplar original anotado por Annibale e não uma cópia posterior: onde Bellori lê "*Greci*" (Gregos), Annibale escrevera "*Zeusi*" (Zeuxis), com uma letra "Z" de difícil decifração, que os copistas setecentistas entenderam, mas que foi igualmente confundido por Fanti (igualmente no texto citado abaixo, em Perini 1990). Bellori encontrou uma solução para a palavra *Geusi* de difícil compreensão (cfr. infra, transcrição dos textos; e **BIV**: Dempsey 1990, *op. cit.*, pp.11; Dempsey 1986a, *op. cit.*, pp.73, nota 10). Transcreveremos os dois textos a seguir para permitir uma interessante comparação entre a *postilla* original de Annibale e a *postilla* revisada por Bellori, evidentemente procurando melhorar o estilo um pouco rude do pintor:

Comentário de Annibale ao Vasari [1568], pp.816, linha 17 (Vida de Tiziano):

"Questo Giacomo Bassano è stato pittor molto degno di maggior lode di quelle che gli dà il Vasari perciocché oltre all'altre bellissime sue pitture à fatto di que' miracoli che si dice che facevano gl'antichi Geusi et altri ... ingannando facilissimamente non pur gli animali, ma gli huomini anco del'arte, et io ne son testimonio perché fui ingannato da lui una volta, ch'essendo io nella sua bottega stesi la mano pre pigliar un libro il quale era posto sopra una sedia et con tutto ciò ch'egli mi paresse d'assai buona grandezza m'avvidi che io strinsi un picciolo pezzetto di cartonzello, nel qual era con tanto artificio figurato un libro in iscorto che senza dubitar mi pareva cosa vera et pareva quattro volte" [cfr. Perini 1990, pp.163].

Texto belloriano original:

"Giacomo Bassano è stato pittore molto degno, e di maggior lode di quella gli dà il Vasari; perché oltre le sue bellissime pitture, ha fatto di quei miracoli, che si dice facessero gli antichi Greci, ingannando non pure gli animali, ma gli uomini anche dell'arte: ed io ne sono testimonio, perché fui ingannato da lui nella sua camera stendendo la mano ad un libro che era dipinto" [Bellori, /23/, ed. 1976, pp.36].

É claro que Bellori efetua uma revisão da prosa do pintor, adaptando-a aos fins de sua edição, fato aliás comum na cultura literária dos séculos XVI e XVII; porém, é importante ressaltar que Bellori não altera o significado do episódio contado por Annibale, *nem acrescenta o topos antigo* (Dempsey 1990, *op. cit.*, pp.10-12). A anedota do ilusionismo do cacho de uvas pintado por Zeuxis, capaz de atrair os pássaros, encontra-se no texto original e não é uma invenção belloriana. Certamente, Bellori percebeu a riqueza do comentário de Annibale e utilizou-o para dar "ênfase retórica à veracidade do episódio" (Dempsey 1990, *ibid.*).

Para a datação das *postille*, assim como para todos os escritos carraccescos, cfr. Perini 1990, *op. cit.*, pp.34-ss.

28) No original: *"Ho veduto il Tintoretto ora eguale a Tiziano, ed ora minore del Tintoretto"* (carta a Ludovico Carracci, de Veneza, 1580?); cfr. **BIV**: Perini 1990, pp.154.

29) Malvasia (cfr. **BIII**:ed. 1678, I, pp. 270; ed. 1971, pp. 237; cit. ed. 1976, pp.36, nota 3), refere-se a uma cópia que Annibale teria realizado do "S. Pedro Mártir" de Tiziano (destruído em um incêndio, em 1867. Encontrava-se na Igreja de SS. Giovanni e Paolo, Veneza. Datado 1528-30; cfr. Tiziano, "Classici dell'Arte", cat.137, pp.106, Rizzoli, Milano, 1969). Malvasia cita como prova desta cópia uma carta fragmentária de Agostino, aparentemente em sua posse ("*presso noi*"). Para a carta em questão, ver *supra*, nota 25, a partir de: "*perché, se trattiam di Annibale, (...)*". Trata-se de uma carta várias vezes citada desde Malvasia, mas da qual não se conhece o original, para uma discussão detalhada desta carta, cfr. **BIV**: Perini, G. 1990, pp.168. Com relação ao problema de datação apresentado pela carta, ver *supra*, nota 25.

30) "São João Evangelista, Santa Catarina e no meio sobre um pedestal a Virgem sentada com o menino e junto a ele, São João Batista, criança": óleo s/ tela, 288 x 190, assinada e datada 1593 (ANNI CARR FE MDXCIII). Recordada por Masini 1666, *Bologna perlustrata* (cfr. **BIII**: Masini 1666), na Igreja de S. Giorgio em Bolonha (cit. em **BIV**: Malafarina 1976, cat. 67, pp.102), e além de Bellori, recordada por Malvasia (cfr. **BIII**: Malvasia 1678, ed. 1971, pp.255) da seguinte maneira: "*Conservatissima poi, e tutta freschezza mantiensì la terza, posta ne' Padri di S. Marcello al Corso, da noi S. Giorgio (...). Qui tenì anch'egli un misto di maniere, e d'unir insieme il fare di Tiziano, del Coreggio, di Paolo e del Parmigianino, pescando tutta la sua grazia nella S. Caterina, che sì regiamente vestita, sì leggiadramente volgendosi e svincolandosi, non meno della femminina famosa dalla chiave di Nicolò dell'Abate serpeggia; (...)*". Hoje na Pinacoteca Nazionale de Bolonha. Entre a crítica contemporânea foi discutida uma possível atribuição a Lucio Massari: cfr. **BIV**: Tietze 1906-07, Friedlaender 1932, Arcangeli 1958; contra tal atribuição manifestaram-se Voss 1924, Wittkower 1965. Posner (cfr. **BIV**: Posner 1971) inclui a obra como autógrafa de Annibale. Para um resumo da questão ver Malafarina, *op. cit.*, cat. n.67. Estudos para a Sta. Catarina encontram-se no Louvre e em Windsor Castle, para as mãos de S. João Evangelista também em Windsor Castle (cfr. **BIV**: Wittkower 1952). Foi gravada por L. Aureli.

31) "Virgem ascendendo ao céu carregada por anjos, com os Apóstolos no sepulcro em maravilhosa abstração": óleo s/ tela, 260 X 177, datada 1592 embaixo ao centro. Já na Capela Buomasoni na Igreja de S. Francisco em Bolonha, como apontado por Bellori. Encontra-se hoje na Pinacoteca Nacional de Bolonha. Citada por Cavazzoni 1603, f. 16; Masini 1666, I, pp. 116 (como apontado por Posner, cfr. **BIV**: Posner 1971, cat. n. 69, pp. 29-30). Posteriormente citada por Malvasia (cfr. **BIII**: 1678, ed. 1971, pp. 255): "*Ebbe in questa la mira Annibale al Tintoretto, ancorché ne'panneggiamenti, più erudito e più magnifico, cercasse Paolo. La terribile invenzione degli apostoli, che in sì varie, ma sì espressive attitudini e bizzarri scorti, esprimono la premura nel loro ricerca e la meraviglia, e la giudiziosa licenza di sbattimenti e introduzione di scappate di lumi, così mi affatica l'ingegno e m'ingombra la mente, che non so entrarne, né uscirne.*"

Esta célebre descrição foi várias vezes retomada pela crítica para discussão da obra (Posner 1971, *op. cit.*; cfr. igualmente **BIV**: Malafarina 1976, cat. n.64). Posner chama a atenção para a relação com a "Transfiguração" de Rafael da Pinacoteca Vaticana (1519-20) e com modelos centro-italianos. Boschloo (cfr. **BIV**: Boschloo 1974) relaciona esta obra com a xilografia de Dürer "Assunção e Coroação da Virgem" de 1501. Existem dois estudos preparatórios em Windsor Castle, também publicados por Wittkower (cfr. **BIV**: Wittkower 1952). No Catálogo da exposição de 1984 (cfr. **BIV**: Catálogo 1984, *Bologna 1584*, pp. 214), chama-se a atenção para uma construção do espaço proto-barroca. De

qualquer forma, trata-se de um momento privilegiado do experimentalismo de Annibale, por ser uma pintura de clara ascendência vêneta no que se refere às cores, mas que revela, nos estudos preparatórios, uma inclinação centro-italiana.

32) Bellori refere-se a Camillo Procaccini (1551ca.-1629), pintor bolonhês de âmbito maneirista, filho de Ercole Procaccini, o velho. Com relação à primazia de Annibale em detrimento de Ludovico, várias vezes repetida por Bellori, provavelmente por indicação de Albani, e rebatida fortemente por Malvasia em toda sua obra, ver a ampla discussão de Giovanna Perini no catálogo da exposição dedicada a Ludovico (cfr. **BIV**: Perini, G. 1993, “L’Uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna’: L’alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci”, em *Catálogo 1993, Ludovico Carracci*, pp. 269-ss; especialmente pp.288-290). A revalorização da obra de Ludovico dentro do contexto da pintura seiscentista, data ao menos dos escritos de Arcangeli de 1956 (cfr. **BIV**: Arcangeli 1956a e b). Ver ainda, *infra*, notas 42 e 44.

33) Segundo testemunho de Malvasia (cfr. **BIII**: ed. 1841, I, pp. 404-405; cit. em **BIV**: Goldstein, C. 1988, *Visual fact over verbal fiction*, pp. 49, nota 5), a Academia dos Carracci foi fundada em 1582, inicialmente chamada *Accademia degli Desiderosi*, “por causa do desejo dos seus membros de aprender e conquistar a fama”, segundo Lucio Faberio (cfr. **BIII**: Morello, B., Faberio, L. 1603, “*Il funerale d’Agostin Carraccio fatto in Bologna*”, in Malvasia, 1841, I, pp.308; cit. Goldstein, *op. cit.*, pp.49). Mais geralmente conhecida por *Accademia degli Incamminati*, como posteriormente costumou-se chamar o grupo bolonhês em Roma, ou simplesmente *Accademia dei Carracci* (cfr. *infra*, nota 34). O termo “*Incamminati*” (“encaminhados”) foi interpretado de diversas formas, nenhuma das quais excluía, no entanto, o sentido mais genérico dado por Malvasia: o estudo como um itinerário, um “caminho” (cfr. Goldstein, *ibid*). Para uma análise da Academia carracesca, cfr. **BIV**: Goldstein, *op. cit.*, principalmente cap. 3, pp.49-ss; Bodmer, H. 1935, “L’Accademia dei Carracci”; Pevsner, N. 1940, *Academies of Art: Past and Present*, pp.75-79; Mahon 1947, *Studies*; Beck, J. H. e Fanti, M. 1967, “La sede dell’Accademia dei Carracci”; Posner 1971, I, pp.62-63; Carpani, G. 1977, “L’ Accademia dei Carracci”; Anderson, J. 1979, “Speculations on the Carracci Academy in Bologna”; Dempsey, Ch. 1980, “Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century”; Cammarota, G. P. 1984, “I Carracci e le Accademie”, in *Catálogo 1984*, pp.293-310. Para a importância dada por Bellori às capacidades didáticas dos três irmãos, e portanto à própria concepção da Academia como uma instituição aonde a arte pode ser ensinada -idéia fundamental para o classicismo e a cultura acadêmica francesa-, cfr. **BII**: Cropper, E. 1991; e *infra*, nota 34.

34) Na biografia dedicada a Agostino, Bellori insiste no seu papel fundamental para a fundação da Academia e nos seus inatos talentos didáticos: “*Al quale effetto applicossi ad uno studio indefesso, e fu promotore di aprire in Bologna l’Accademia del disegno, alla quale si aggregarono e concorsero molti nobili ingegni in varie scienze e gentiluomini della città. Attendevasi quivi a disegnare principalmente li corpi umani, s’insegnava la simmetria, la prospettiva, con le ragioni dell’ombre e de’ lumi, l’anatomia, l’architettura; e discorrevasi sopra istorie, favole ed invenzioni nell’esporle e nel buon modo di colorirle. Chiamavasi l’Accademia delli Desiderosi, per l’ardente desiderio che in tutti s’accendeva di rendersi gloriosi nell’arte; il qual nome durò fin tanto che conosciutosi il valore supremo delli tre fratelli Carracci, l’Accademia de’ Carracci fu poi sempre cognominata.*”

Quello in oltre che era sommo incitamento di gloria proveniva dalla virtù di Agostino, il quale premiava la gioventù studiosa; tantoché li più meritevoli venivano celebrati, mentre egli nel concorso di uomini nobili e letterati, tocando armonicamente la cetera, con odi e canti inalzava l'opere e 'l nome loro" ("Vita di agostino Carracci", /105/-/106/; ed. 1976, pp.117).

35) Bellori repete várias vezes esse erro, querendo dizer “os dois irmãos e o primo Ludovico”.

36) Entre outros grandes pintores que se iniciaram no círculo dos Carracci, encontram-se Guido Reni, Albani e Domenichino.

37) Trata-se dos afrescos realizados pelos três Carracci no Palácio Fava, em Bolonha. O palácio foi edificado por volta de 1580, por ordem do conde Filippo Fava (*cfr.* Sighinolfi 1912, *I Palazzi Fava di via Manzoni* e **BIV**: Malafarina 1976, pp. 89-ss). Das seis salas decoradas à fresco, três são reconhecidamente referidas à atividade dos Carracci (Ludovico, Agostino e Annibale), ainda que a questão da diferenciação das mãos seja campo de amplo debate da crítica desde Bellori –questão à qual nos referiremos em seguida. As três salas são: a Sala Grande com as "Histórias de Jasão", o "Camerino de Europa" e uma das quatro salas decoradas com as "Histórias de Enéas".

Com relação ao contrato, quem nos informa é Malvasia: *"Dissi una dell'altre volte, cioè dipinta ch'ebbero la sala del Signor Filippo Fava, e che fu delle loro prime cose pubbliche e grandi, dopo il ritorno di fuori: poichè, servendosi quel Signore dell'opra di Mastro Antonio, padre loro (de Annibale e Agostino), a vestirsi, fabbricato allora il suo bel palagio di rincontro i Reverendi Padri della Chiesa Nuova, da noi detti di Galliera, occorrendogli far dipingere i fregi, pose il buon'uomo avanti i figliuoli, e pregò il sudetto Signore a servirsene, già che stando fuore s'erano molto perfezionati, onde Lodovico estremamente li lodava, ed essi, desiderosi di faticar solo per onore e per farsi conoscere, avrebbero dipinto ad ogni patto."* (*cfr.* **BIII**: Malvasia 1678, ed. 1971, pp. 237, nas páginas seguintes encontra-se uma longa descrição do ciclo de afrescos.)

Para uma análise completa deste ciclo veja-se: **BIV**: Arcangeli 1956a; Catálogo 1956, *I Carracci*; Ottani, A. 1966, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*; Posner 1971, cat. 14-15, pp. 7-9 e cat. 30, pp. 15-16; Malafarina 1976, pp. 89-ss; Boschloo, W. A. 1982, "Il fregio dipinto a Bologna fino ai Carracci", in *Le arti a Bologna*, igualmente Boschloo, W. A. 1984 e Catálogo 1984, *Bologna 1584: Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*. Para as questões técnicas do período bolonhês dos Carracci ver **BIV**: Emiliani, A. in AAVV 1988, *Les Carraches et les décors profanes*, pp. 3-18.

O *Camerino d'Europa*, decorado com histórias baseadas no mito do rapto de Europa, é datado 1583-84, contemporâneo ao ciclo de Jasão, e hoje atribuído na sua maior parte a Annibale, como de fato já o indicara Malvasia. Arcangeli (1956a, *op. cit.*, pp. 33; e no Catálogo 1956, *op. cit.*), atribui, em oposição a Malvasia, a autoria do programa e duas das quatro cenas a Agostino. Esta atribuição deve-se à identificação de aspectos de clara origem veneziana neste ciclo. Ora, como Annibale, segundo o próprio Arcangeli, não teria realizado a famigerada viagem de 1580 a Veneza, somente Agostino, que lá já estivera, poderia ter realizado afrescos com tal inspiração veneziana (ver *supra*, nota 25). Com exceção de Calvesi (*cfr.* **BIV**: Calvesi 1956), esta hipótese foi recusada pela crítica a ele posterior, limitando a intervenção de Agostino ao sistema decorativo em torno das cenas principais (ver Malafarina 1976, *op. cit.*, cat. 14 a,b,c,d, pp. 89). Para esta questão, ver ainda Ottani (*op. cit.*, pp. 25), onde o problema atributivo igualmente se resolve a favor de

Annibale. Ainda segundo esta autora, uma parte da crítica (Longhi, Gregori, Volpe) estaria disposta a aceitar a paternidade de Annibale nos afrescos de Europa, não explicando-os através do contato direto de Annibale com a arte veneziana, mas supondo a relação com obras vênetas que se encontravam na Corte Estense, como por exemplo, as obras de âmbito veronesiano de Scarsellino, as quais poderiam ter sido vistas por Annibale e servido-lhe de ponto de partida para os afrescos em questão. Existem desenhos preparatórios seja para o esquema decorativo (Uffizi, Firenze e Agnew, Londres), seja para a composição da "Europa sentada sobre o dorso do touro" (Col. Gernsheim, Firenze). A fonte clássica do rapto se encontra em Ovídio, *Metamorfoses*, II, 835-875.

As "empresas de Jasão" -como nos diz Bellori- são os 18 episódios dedicados a este tema que se encontram na Sala Grande do Palácio Fava. A questão atributiva é certamente das mais complicadas, e a crítica hodierna não chegou a uma diferenciação conclusiva das mãos. Trata-se de um período da atividade destes artistas bolonheses onde o trabalho de ideação e de realização dos ciclos decorativos recai de forma uniforme nas três personalidades (ver Bellori, /27/, ed. 1976, pp.39 e *infra*, nota X): muitas vezes um deles fornece os desenhos, mas a realização do afresco se deve a outro; outras, mais de uma mão interfere no mesmo afresco, etc. De qualquer maneira existe um trabalho crítico exaustivo referente a cada cena: ver Ottani, *op. cit.*; Posner, *ibid*; Malafarina, *ibid*, Catálogo 1956 e 1984. A datação dos afrescos com as histórias de Jasão é a mesma que para o *Camerino d'Europa*: de fato, é datada "1584" abaixo de um telamão representando Júpiter. Esta datada tem sido entendida pela crítica como termo *ante quem* para a realização deste ciclo (Malafarina 1976, *op. cit.*, pp. 89). Malvasia nos fornece também a chave alegórica: "*Vollero più particolarmente i Morali poi che il vello d'oro, che altro allegoricamente non ci significa che la virtù dell'uom forte, che per Giasone figurato ci venne, aiutato dalla ragione, che per Medea ci si mostra, alfin s'acquisti.*" (Malvasia 1678, ed. 1971, pp. 240-241). As fontes clássicas são sobretudo Apolonio de Rodes, *Argonautas*, III e IV; e Ovídio, *Metamorfoses*, VII, 1-405. Para uma discussão do projeto alegórico e das fontes literárias, *cfr.* BIV: Ostrow, S. 1960, "Note sugli affreschi con Storie di Giasone" e idem 1964, "Annibale Carracci and the Jason Frescoes". Para a iconografia envolvendo Jasão no século XVII, Goldstein, C. 1967, "Louis XIV and Jason".

Os episódios descritos por Bellori referem-se ao terceiro ciclo, às doze Histórias de Enéas. Ele cita respectivamente "O banquete devastado pelas Harpias" e "Polifemo atacando a frota troiana". Todos os episódios são baseados nos livros II e III da *Eneida* de Virgílio, e estes precisamente nos versos: "*At subitae horrifico lapsu de montibus adsunt/ Harpyiae et magnis quatunt clangoribus alas/ diripiuntque dapes contactuque omnia foedant/ immundo; tum vox taetrum dira inter odorem.*" (para o episódio das Harpias, *Eneida*, III, 225-228); e "*Trunca manu pinus regit et vestigia firmat;/ (...)/Postquam altos tetigit fluctus et ad aequora venit,/ luminis effossi fluidum lavit inde cruorem/ dentibus infrendens gemitu, graditurque per aequor/ iam medium, necdum fluctus latera ardua tinxit.*" (*Eneida*, III, 659 e 662-665).

O problema atributivo não é menos complicado que o dos outros dois ciclos, Malvasia no entanto nos diz (1678, ed. 1971, pp. 241-242) que as histórias de Jasão não foram completamente do agrado do Conde Fava, muito possivelmente instigado por outros artistas "invejados" que encontravam o ciclo demasiado "imperfeito": "*Ma ancorché operazione così degna incontrasse il comune applauso, non fu d'intera soddisfazione al Signor Filippo, essendogline detto poco bene dagli emoli, in particolari dal Cesi* (Bartolomeo Cesi, trabalhou também no P. Fava), *che gli oppose esser buona sì, ma troppo strapazzata: che Agostino veramente in que'termini di chiaroscuro s'era portato, massime in alcuni, egregiamente, ma quel ragazzaccio di Annibale avea tirato giù con*

quel suo modo impaziente e poco pulito; onde quelle storie, in tal guisa non ben terminate e finite, tenessero più dello schizzo e forma di primo sbizzo, che di veri quadri aggiustati e compiti."

Por causa disso, esta terceira sala teria sido confiada a Ludovico, deixando a Agostino apenas as figuras intermediárias (os telamões) e a Annibale três episódios ("*tre pezzi*") não melhor identificados, sob desenhos de Ludovico. O problema se complica ainda mais pelo péssimo estado de conservação dos afrescos, restaurados muito recentemente (por ocasião da exposição de 1984) e a respeito dos quais frequentemente é impossível chegar a uma opinião conclusiva. Com relação às cenas descritas por Bellori, o episódio das Harpias é considerado realização de Annibale por Ottani, Posner e Boschloo, nas obras acima citadas; e de Annibale sob desenho de Ludovico no Catálogo 1984. O "Polifemo" é atribuído a Annibale por Posner e Boschloo.

Para um quadro completo das atribuições ver Malafarina 1976, pp. 91. De qualquer forma, é significativo o paralelo que pode ser estabelecido entre este primeiro Polifemo e a representação de "Polifemo e Aci" (chamada por Bellori "*Lo sdegno di Polifemo*"), realizada certamente por Annibale alguns anos depois, na Galeria Farnese (ver *infra*, nota 109). Trata-se do mesmo estudo do "tipo irado ou furioso", ou, como nos diz Bellori na sua descrição do Polifemo Farnese, "*Annibale ci lasciò l'esempio del moto della forza descritto da Leonardo da Vinci e più volte repetito nel suo trattato della pittura*" (ver Bellori, /59-60/, ed. 1976, pp. 71). Nestes dois Polifemos, repete-se o movimento, assim como a posição do braço, os quais explicam-se de maneira exemplar na citação de Leonardo reportada por Bellori: "*Quando l'uomo si dispone alla creazione del moto con la forza, si piega e si torce quanto può nel moto contrario a quello dove vuole generare la percussione, e quivi si apparecchia nella forza che a lui è possibile*" (Bellori, *ibid.*, ver também *infra*, notas 109-110). Estes pontos, ainda que não conclusivos, podem contribuir para a atribuição a Annibale deste primeiro Polifemo.

Com relação à cronologia das "Histórias de Enéas", parte da crítica as considera contemporâneas aos afrescos de Jasão (cfr. BIV: Bodmer 1939 e Mahon 1957), ou então, na opinião de Arcangeli e Cavalli (Catálogo 1956, *op. cit.*), os trabalhos ter-se-iam prolongado até bem avançado o último decênio do século. Ottani (*op. cit.*), no entanto, circunscreve a realização do ciclo entre 1584 e 1587-88; e Posner a localiza por volta de 1586 (ver Malafarina, *op. cit.*, pp. 91). A datação logo após o término dos afrescos de Jasão parece confirmada por Malvasia, que em seguida ao relato das críticas suscitadas por este ciclo, continua: "*S' invogliò dunque quel Signore d'un'altra opera ivi contigua e più perfetta*", referindo-se às "Histórias de Enéas".

Foi realizada uma série de gravuras das "histórias de Enéas" por G. M. Mitelli em 1663. É desta época a retomada de interesse no período bolonhês dos Carracci, visto como a gênese do "estilo perfeito" alcançado na Galeria Farnese e, portanto, digno de ser estudado. Para uma excelente análise da fortuna dos exemplos carraccescos na história da gravura no século XVII, ver BIV: Borea, E. 1986, in Catálogo 1986a, *Annibale Carracci e i suoi incisori*; e Borea, E. 1986, in AAVV 1986, *Les Carraches et les décors profanes*.

38) cfr. *supra*, nota 35.

39) Trata-se da decoração do Salão de Honra do Palácio Magnani, hoje Salem (sede do *Credito Romagnolo*), em Bolonha (para a história do palácio e das decorações, cfr. BIV:

Benati, D. 1986, in Roversi, G. 1986, *Palazzi e Case del '500 a Bologna*). Os afrescos, realizados sob um teto de madeira, distribuem-se em um friso de quatorze “quadros aplicados” e figuram as Histórias de Rômulo e Remo, a partir da *Vida de Rômulo* de Plutarco e do Livro I das *Histórias* de Tito Lívio (cfr. BIV: Malafarina, 1976, cat. 49A-49O, pp. 97-ss). A cronologia do ciclo apresenta grandes problemas, já que a data inscrita na decoração (1592) parece ser bastante posterior à ultimação dos trabalhos. Segundo Malvasia (cfr. BIV: Ostrow, S. 1965, “Diana or bacchus in the Palazzo Riario”; cit. em Malafarina, *ibid.*), a execução dataria de 1590. Porém, Bodmer, Wittkower e Mahon tenderiam a datar os afrescos entre 1587-90, enquanto Arcangeli e Cavalli em 1588-1590 (cfr. Malafarina, *ibid.*). Para Malafarina, seguindo Posner e Volpe (cfr. BIV: Posner 1971, *op. cit.*; Volpe, C. 1972, *Il fregio dei Carracci e i dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*), a execução deveria ser localizada entre 1589-90, segundo a lógica das viagens dos Carracci, aqui não completamente compartilhada (cfr. nota 25). Com relação à atribuição de cada “quadro aplicado”, já Malvasia se considerava incapaz de diferenciar a mão de cada um dos Carracci e se justifica desta forma: “*Quindi avvenne che, tentati talora e interrogati qual fosse l'oprato da Annibale, quale da Agostino, e dove le mani posto avesse Lodovico, altro cacciar loro di bocca non si potesse, se non: 'Ella è de' Carracci: l'abbiam fatta tutti noi'*” (Malvasia, ed. 1961, pp. 259). Tampouco a crítica contemporânea chegou à uma opinião unânime a respeito da atribuição de cada cena: cfr. Malafarina, *ibid.*, para as diversas atribuições. Nesse sentido, o “quadro aplicado” representando “Rômulo e Remo amamentados pela Loba”, foi sem dúvida o mais discutido (cfr. Malafarina, 49A). Para uma discussão da questão e atribuição recente a Annibale, cfr. BIV: Ottani, A. 1986a, “Annibale Carracci e la lupa del fregio Magnani”, in AAVV 1986b; e o comentário de Stanzani, A. 1989, “Un committente e tre pittori nella Bologna del 1590”, in Emiliani, A. 1989, pp.190, nota 46.

Elenca-se a seguir a bibliografia principal do ciclo, excluindo os trabalhos já citados: BIV: Bodmer, H. 1933, “Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Magnani ora Salem”; Boschloo, W. A. 1974, *Annibale Carracci in Bologna*; Boschloo, W. A. 1982, “Il fregio dipinto fino ai Carracci”; Grassi, L. 1984b, “I luoghi determinante nella vicenda critica dei Carracci e i disegni relativi al fregio di Palazzo Magnani”; AAVV 1985b, *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*; Brogi, A. 1985, “Il fregio dei Carracci con le Storie di Romolo e Remo nel Salone di Palazzo Magnani”; Brejon De Lavergné, A. 1986, “I grandi cicli di affreschi a Bologna e in Emilia nel XVII secolo”, in Catalogo 1986b; Emiliani, A. 1989, *Le Storie di Romolo e Remo di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci in Palazzo Magnani a Bologna*. Para a iconografia do ciclo, cfr. BIV: Rubenstein, B. R. 1982, “An example of Neo-Romanism in the 16th Century in Bologna”; Rubenstein, B. R. 1982-83, *The Palazzo Magnani: an iconographic study of the decorative program*; Stanzani, A. 1988, “Senex imprudens jocularis: il trionfo di Lorenzo Magnani”, in Catálogo 1988a; idem, in Catálogo 1988c, *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco*; Stanzani, A. 1989, *op. cit.*, pp. 170-ss. A complexa questão dos desenhos preparatórios pode ser conferida em Brown, J. M. 1967, “A Ludovico Carracci drawing for the Palazzo Magnani”; além de Grassi, *ibid.*

40) No orig. “quadro riportato”: “Na decoração dos tetos se fala em “quadri riportati” quando cada uma das cenas é representada como se fosse uma tela pintada para ser pendurada na parede, e transferida no teto sem levar em conta o ângulo visual do espectador que a olha de baixo” (BIV: Dempsey, Ch. 1995, pp.101).

41) Refere-se aos afrescos do Palácio Fava, anteriormente descritos (cfr. /24/-/25/).

42) Este parece ser um *topos* frequente nas fontes a respeito do período juvenil dos Carracci: a paridade de talento e a concordância dos gênios. A respeito dos afrescos Magnani, Malvasia reporta a famosa frase- "*Ella è de' Carracci: l'abbiam fatta tutti noi*" (1678, ed. 1971, pp.259; ver *supra*, nota 39, a respeito do problema atributivo)-, na tentativa de imputar a eles mesmos essa indefinição de mãos e, portanto, de reconhecimento. Bellori, neste trecho, parece seguir esta mesma idéia, mas somente na aparência, pois, a seguir, apressar-se-á em demonstrar a superioridade de Annibale sobre o primo e o irmão (cfr. *supra*, nota 32, e *infra*, nota 44). Além do testemunho das fontes, é interessante consultar a correspondência entre os Carracci (Perini 1990, *op. cit.*), onde, desde muito cedo, percebe-se o atrito existente entre Annibale e Agostino, que culminará na ruptura total, durante a execução dos afrescos no Palácio Farnese. Ludovico, nas cartas, transpõe sempre como o mediador entre os dois irmãos. Sobre a ruptura, ver *infra*, nota ; para um quadro geral das "relações" entre os Carracci, ver Zapperi, R. 1989, *Annibale Carracci: ritratto di artista da giovane*.

43) No original: "*li costumi di Annibale, senza invidia e senza ambizione*". Neste caso, o termo anacrônico -"maneira de ser"- traduz mais precisamente o que Bellori entende por *costumi*, que seriam genericamente os hábitos de Annibale, mas no plano da personalidade (contemporaneamente, a palavra "hábito" não carrega mais esse sentido).

44) Ver *supra*, notas 32 e 42. Como já foi acenado, Annibale é indubitavelmente o "herói" belloriano, assim como Ludovico é o protagonista da narrativa malvasiana. Entre a crítica contemporânea, perdurou insistentemente a leitura belloriana. Somente com a revisão efetuada por Arcangeli (cfr. BIV: 1956a e Catálogo 1956), Ludovico voltou a ocupar uma posição central na crítica carracesca. Recentemente, tende-se a reequilibrar a importância dos três, sobretudo dando mais ênfase à criatividade de Agostino, até então considerado um artista de segunda importância. Ver BIV: De Grazia Bohlin 1979, ed. 1984, e *idem*, in AAVV 1986b, *Les Carrache*, para uma reavaliação da figura de Agostino. Igualmente, Catálogo 1993, *Ludovico Carracci*.

45) "Nossa Senhora em glória com os anjos sobre a cidade de Bolonha": óleo sobre tela, 147 X 105, 2 cm; 1593-94. Segundo Bellori, feito inicialmente para a capela da residência Caprari; após várias passagens (cfr. Malafarina, *op. cit.*, cat. 75, pp.103-104), hoje se encontra na Christ Church, em Oxford (cfr. BIV: Byam-Shawn 1967, *Paintings by Old Masters at Christ Church*). Cavalli (BIV: 1956-58) data a obra de 1593, por causa da "dilatada, pré-classicista ampliação formal em senso plástico, quase uma espécie de solidificação do venezianismo veronesiano-tintorettesco" (cit. igualmente em Malafarina, *ibid.*). Mahon e Posner propõem também uma datação entre 1593-94 (cfr. BIV: Mahon, D. 1957, "Afterthoughts on the Carracci Exhibition"; Posner 1971, *op. cit.*, I, cat. 83, pp. 33-34). Este último propõe uma sequência evolutiva da composição através da análise dos quatro desenhos preparatórios conhecidos: dois em Chatsworth e dois na Albertina (Posner, *ibid.*). Segundo este autor, Annibale procurou soluções alternativas para dar maior monumentalidade e uma ordem mais rigorosa à composição. Este quadro é exemplar para as questões que vão tomando forma nestes anos na obra de Annibale, mostrando "a

necessidade de organizar a extrema liberdade pictórica aprendida com os venezianos, através de uma disciplina estrutural de ascendência centro-italiana” (Malafarina, *ibid.*).

46) “Hércules guiado pela Virtude, e em uma outra sala, um gigante fulminado”: Bellori se refere aos afrescos realizados por Annibale, Agostino e Ludovico em três salas do Palácio Sampieri (hoje Talon), onde cada um deles foi responsável pela decoração em um dos tetos e em uma chaminé, o inteiro ciclo sendo baseado no mito de Hércules (*cfr.* Malafarina, 1976, cat. 73-74, pp.103; igualmente para as citações nas fontes). Segundo Tietze (*cfr.* BIV: Tietze, H. 1906-07) a importante comissão deveria ser datada de 1593-94 ca., o que foi posteriormente aceito por toda a crítica: *cfr.* BIV: Malaguzzi Valeri, F. 1924; Bodmer, H. 1939, *Ludovico Carracci*; Wittkower, R. 1952, *The Drawings of the Carracci*; Cavalli 1956-58; Mahon 1957; Posner 1971; Boschloo 1974. Com relação à atribuição de cada cena, a sequência mais aceita -estabelecida durante a exposição de 1956 e confirmada posteriormente por outros estudiosos- seria a seguinte: sala 1: Ludovico, “Hércules e Jupiter” (teto) e “Ceres em busca de Proserpina” (chaminé); sala 2: Annibale, “Hércules guiado pela Virtude” (teto), e Agostino “Encelado fulminado” (chaminé); sala III: Agostino, “Hércules suportando o mundo” (teto), e Annibale, “Hércules e Caco” (chaminé) [*cfr.* BIV: Catálogo 1956; Jaffé 1957, “Carracci Frescoes in the Palazzo Sampieri-Talon”; Posner 1971, cat. 78-79, pp.33]. No “Hércules guiado pela Virtude”, sem dúvida realizado por Annibale, lê-se a inscrição: “VIRTUS NEGATA TENTAT ITER VIA” (Horácio, *Carminum*, III, ii, 21-4 (Posner, *op. cit.*, pp.33). Com relação ao “Gigante fulminado”, Bellori deve ter confundido o tema do afresco da chaminé, decorada por Agostino (“Encelado fulminado”), na mesma câmara do afresco de Annibale (“Hércules guiado pela Virtude”) no teto (ver sequência acima) [*cfr.* BIV: Jaffé, *ibid.*; Posner, *ibid.*; Malafarina, *ibid.*]. O outro afresco decorado por Annibale (“Hércules e Caco”) encontra-se na última sala (*cfr.* Posner, *op. cit.*, cat. 79).

47) *cfr.* nota anterior.

48) Ressureição: Trata-se da “Ressureição de Cristo” do Louvre (Paris), óleo sobre tela, 217 X 160, assinada e datada: 1593.

Este quadro, realizado inicialmente para a capela do palácio da família Luchini, passou para a família Angelelli juntamente com palácio, em posse dos quais foi citado pelas diversas fontes além de Bellori: *cfr.* BIII: Scanelli, 1657, pp.343; Scaramuccia, 1674, pp.64, Malvasia, 1678, I, pp.398 (*cfr.* BIV: Posner, 1971, pp.31, cat. 73). Malvasia, *ibid.*, remarca: “*Qui scostandosi molto dal correggio, s'accostò più alla Scuola Veneziana, e fece un misto principalmente di Tiziano, e di Paolo [Veronese]*”; opinião retomada em tempos recentes por Cavalli (*cfr.* BIV: Cavalli 1956-58, cat.82, pp.197; cit. Malafarina, 1976, cat.68, pp.102). Segundo Posner, *ibid.*, “*The painting, in which the explosive force of light and figural movement are structured by the controlling lines of a symmetrical, axial composition, is, like the “St. Roch Distributing Alms” [cfr. infra, nota 51], a major document of early baroque style*”.

49) Para as enormes cifras que Guido Reni pedia pelas suas obras, ver uma carta de Annibale a Ludovico, de Roma, 1608-09, reproduzida em BIV: Perini 1990, pp.166. Ver também Bellori, ed. 1976, “*Vita di Guido Reni*”, pp.506-7, citado a pp.40, nota 6.

50) “Assunção para a Escola de San Rocco”: Dresden, Gemäldegalerie; óleo sobre tela, 381 X 245 cm; datada, 1587.

Para as diversas passagens da tela até a localização atual, *cfr.* **BIV**: Posner, 1971, cat.40, pp.19; Malafarina, 1976, cat. 37, pp.95-96. O quadro foi discutido por Pevsner (*cfr.* 1929, *Barockmalerei in den Romanischen Ländern*, Wildpark-Potsdam, pp.13, cit. em Posner, *ibid.*), o qual aponta para as suas inovações pictóricas e dramáticas, e por Friedländer (1957, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957, pp.62-63; cit. Posner, *ibid.*) que, por sua vez, ressalta as qualidades proto-barrocas da composição e sugere uma derivação, para as poses dos Apóstolos, da *Assunção dei Frari* de Tiziano. Para um possível estudo preparatório, *cfr.* **BIV**: Jaffé, M. 1956a.

51) “Esmola de San Rocco”: Dresden, Gemäldegalerie; óleo sobre tela, 331 X 477 cm; datada ao redor de 1594/95.

A partir da correspondência entre Annibale e Giulio Fossi, membro da confraria de San Rocco, sabe-se que a encomenda data de vários anos antes da sua execução, provavelmente ao redor de 1587/88, época em que realizara a “Assunção” (*cfr. supra*, nota 50) para a mesma confraria (para a reprod. da carta, conservada nos Arquivos de Estado da região de Reggio Emilia *cfr.* **BIV**: Perini, 1990, pp. 155-157). Segundo Posner, a tela deve ser datada de imediatamente antes do transferência definitivo de Annibale para Roma, em novembro de 1595 (*cfr.* **BIV**: Posner, 1971, cat. 86, pp. 35-36). Segundo este mesmo autor, não há evidências que confirmem a intervenção de Ludovico, como proposto por Cavalli (*cfr.* **BIV**: 1956-58) e, posteriormente, reiterado por Boschloo (*cfr.* **BIV**: Boschloo, W. A. 1974, *Annibale Carracci in Bologna*). Segundo Malafarina (*cfr.* **BIV**: 1976, cat.80, pp.104-105), “*L’eccezionalità dell’opera fu rilevata già dai primi biografi cui non sfuggirono l’originalità dell’invenzione e la profonda verità degli “affetti”, vale a dire secondo l’accezione secentesca, delle passioni e dei sentimenti espressi dall’artista*”. Para as fontes, *cfr.* Posner, *ibid.*, assim como para os desenhos preparatórios, as cópias posteriores e as incisões. A incisão presumivelmente de Guido Reni, citada a seguir (*cfr. infra*, /28/), foi publicada por **BIV**: Calvesi-Casale, 1965, n.209.

52) Na seguinte frase existe uma ambiguidade linguística que dificulta a tradução: “*e compi un’azione perfetta di moti naturali, de’ quali egli era osservantissimo*”. Não fica claro se Bellori usa o adjetivo “osservante” com o sentido de “observador”, ou “obediente” (aquele que segue uma observância), já que ambos os significados poderiam ser aplicados neste contexto. É verdade que Maquiavel usava “osservante” como o particípio presente de “osservare”, com o sentido de alguém que olha ou examina com atenção; e que o adjetivo “osservatore” é posterior, do século XVII. Já “osservante”, com o sentido de obediente ou reverente a uma doutrina ou religião, remonta ao menos ao século XV. Como o sentido dado por Galileu ao termo “osservazione” -de estudo ou pesquisa-, é usado ao menos desde a primeira metade do século em questão, poderia igualmente aparecer com essa asserção, ou próxima a ela, no texto belloriano (*cfr.* Cortelazzo e Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, 1979, ed. 1992, *ad vocem* “osservare”).

53) “O quadro de São Lucas, (...), com Santa Catarina e (...) a Virgem em glória entre os outros Evangelistas”: (“Madonna di san Luca”)Paris, Louvre; óleo sobre tela; 401 X 226; assinado e datado, 1592.

Para o histórico do quadro, *cfr.* **BIV**: Ferrari, V. 1913, “Memoria storica sulle vicende del quadro che rappresenta San Luca opera di Annibale Carracci”; Posner, 1971, cat.67, pp.28-29; Malafarina, 1976, cat.62, pp.101. Posner chama a atenção para as

semelhanças da composição com a “Madonna di Cento” de Ludovico, de 1591: “*It is possible that Annibale’s painting is to be understood as an ‘answer’ to his cousin’s ‘licentious’ style. However, given the early date of the comission, one cannot be sure whether Annibale’s final design pre or postdates Ludovico’s*” (*ibid.*; também, cap. 5, pp.49-50).

54) “Virgem que segura o menino Jesus, e São Francisco beijando-lhe os pés em sinal de devoção, além de São João Batista e São Mateus”: (“Madonna de São Mateus”); Dresden, Gemäldegalerie; óleo sobre tela; assinada e datada, 1588.

A tela revela a adesão de Annibale à linguagem pictórica dos grandes pintores venezianos do ‘500, em particular Tiziano e Veronese. Malafarina (*cfr.* **BIV**: 1976, cat.42, pp.96) assinala a derivação das “*Núpcias Místicas de Santa Catarina*” de Veronese (Veneza, Galleria della Accademia). *Cfr.* **BIV**: Posner, 1971, cat.45, pp.20.

55) “Virgem em glória, elevada por anjos, com São Francisco, Santo Antonio, São João Batista e um outro santo bispo”: (“Madonna di San Ludovico”); Bolonha, Pinacoteca Nazionale; óleo sobre tela; 278 X 193.

Para a datação da tela, *cfr.* **BIV**: Posner, 1971, pp.19, cat.41 (1587-88); Malafarina, 1976, cat.50, pp.99 (1589-90ca.).

56) “O pequeno quadro do filho pródigo diante do pai que o abraça”:

Obra não identificada, é igualmente citada por Scanelli: “*si considerano però fra le maggiori l’historia della Ressurrettione di Christo in Casa del March. Angelelli vicino a S. Domenico, & il Quadro del Figliuolo Prodigio, che si ritrova in Casa de’ Zanbeccari da S. Barbatiano, amendue di rara eccellenza d’Annibale, & il primo fatto a bella posta per dimostrare nelle figure, che dormano, le più difficile occorrenze de’ scorzi, e nell’altro per imitare il particolare gusto del divino Antonio da Correggio*” (*cfr.* **BIII**:1657, *Il Microcosmo della Pittura*, pp.343-44). Segundo a nota 5, pp.42, da ed. 1976 das *Vidas* de Bellori, o quadro esteve na coleção Orléans e depois na Inglaterra. Posner publica alguns desenhos relativos a esse tema (*cfr.* **BIV**: Posner 1971, pp. 161-62).

57) Odoardo Farnese (1573-1626). *Cfr.* **BIV**: Zapperi, R. 1986, “Odoardo Farnese principe e cardinale”, in AAVV 1986b, *Les Carraches et les décors profanes*, Zapperi, R. 1987a, “Le Cardinal Odoardo et les Fastes Farnèse”, *Idem* 1994, “*Eros e Controriforma*”.

58) Já descrito por Bellori, *supra*, /23/, ver nota 22.

59) Citado igualmente por Oretti (*cfr.* **BIV: Oretti 1760-80, *Notizie dei Professori...*), na capela do Palácio Farnese de Roma, é provavelmente a primeira encomenda feita ao pintor pelo Cardeal Odoardo, portanto realizada entre 1594-95, durante a primeira estada romana de Annibale. A versão do Musée des Beaux-Arts de Dijon é considerada original por E. Borea, mas apenas uma boa cópia de época para Posner (*cfr.* **BIV**: Borea, E. 1966a, 191,**

pp.68; Posner 1971, cat.87, pp.37-38; Malafarina 1976, cat.81, pp.105). Existem afinidades estilísticas com a versão de mesmo tema realizada por Ludovico, datada por volta de 1593-4, e hoje no Brera, em Milão (Posner, *ibid*; Mahon 1957, pp.201, fig.6). Wittkower indica para cabeça da mulher, uma possível influência do grupo antigo de Niobe, vista a existência de um estudo de Annibale representando a cabeça de uma das mulheres do célebre grupo escultório (Wittkower 1952, n.365, fig.55, cit. por Posner, *ibid*). Para Posner, o estudo de Windsor Castle é posterior ao quadro em questão. Foram realizadas gravuras por T. del Po, Piroli, C. Cesio e G. Chasteau. Para uma cópia inglesa, existente em Oxford, *cfr.* BIV: T. Boase 1952, "An English Copy of a Carracci Alterpiece".

60) O episódio do Laocoonte é igualmente referido por Agucchi, sendo provavelmente a fonte para o próprio Bellori:

“[pag. 12] ... e discorrendo Agostino, del gran sapre mostrato dagli antichi nelle Statue; e fermatosi à celebrare specialmente il Laoconte veduto da lor di fresco; egli havrebbe voluto, che Annibale ancora alcuna cosa n’havesse detta: ma questi, che assai diverso dal fratello era di genio, e di gusto, quanto al compiacersi di ragionare; poiche amava più la ritiratezza, a fuggiva à bello studio le occorrenze de' discorsi, e sol talvolta con gran vivezza di spirito rispondeva brevemente, pareva quasi, che pochissimo conto egli facesse di quel ragionamento del Fratello; ... E proseguendo poi Agostino I suoi ragionamenti, che con attentione, e gusto erano da quegli altri ascoltati, mostrava sempre più Annibale di dargli poco orecchie: e mentre egli vedeva il fratello più infervorato nel celebrare quell’antica Scoltura, e gli altri più che mai attenti ad udirlo, si accostò al muro della stanza, e senza che niuno se n’avvedesse, vi disegnò con un carbone la figura del laoconte, e gli venne così felicemente espressa, come havesse havuto dinanzi à gli occhi l’originale, per farne un’ aggiustatissimo contorno. Della qual cosa accortisi poi tutti, rimasero oltre modo ammirati, & Agostino confessò, che con la meraviglia, in se stesso si sentì non poco mortificato: poiche, essendosi per prima quasi creduto, che il Fratello non havesse più il pensiero à quella Statua; si avvide poi, che meglio di lui l’haveva Annibale impressa nella fantasia, e saputala in modo disegnare, che à lui certamente non dava l’animo di arrivarvi. e dicendo egli sopra di ciò varie cose, e lodando il valor grande del Fratello: & approvandosi il tutto da i circostanti, stavano pur attenti se Annibale alcuna cosa dicesse. e finalmente, mostrando egli di volere da loro partirsi, disse ridendo: Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani” (*cfr.* BIV: Mahon, 1947, pp.253-254). *Cfr.* igualmente, BIII: Malvasia, 1678, I, pp.480.

61) Outras referências falam de Gabriele "Bombasi".

62) “**Santa Margarida**”: Roma, Santa Caterina dei Funari; óleo sobre tela; 239 X 134 cm; 1597-99 ca.

O quadro é uma cópia adaptada da figura da Santa Catarina na “Madonna di San Luca” (*cfr. supra*, nota 53) que Annibale pintara para a Catedral de Reggio Emilia. Para as condições da negociação e a provável datação da tela, *cfr.* BIV: Posner, 1971, cat. 106,

pp.46. Com relação à participação de Lucio Massari, as fontes e a crítica atual se pronunciaram diversamente: Mancini cita a pintura como tendo sido feita ainda em Bolonha; Baglione fala de uma Sta. Catarina para Bombasi “*da Annibale lavorata, quando egli era in Bologna*”, e mandada de Bolonha para Roma, onde Annibale teria transformado a tela em uma Sta. Margarida; por sua volta, Pietro da Cortona e Ottonelli falam do quadro como uma cópia feita por Lucio Massari com indicações de Annibale, opinião que prevaleceu desde então (cfr. **BIII**: Mancini, G. 1620 ca., *Considerazioni sulla pittura*; Baglione, G. 1642, *Le vite*; Berretini e Ottonelli, 1652, *Trattato della pittura*; cits. **BIV**: Posner, *ibid.*). Mais recentemente, Cavalli propõe a autoria total de Annibale, ainda no período bolonhês (cfr. **BIV**: Cavalli, 1959, pp. 26-29). Segundo Posner (*ibid.*) algumas passagens, particularmente a cabeça da figura e os panejamentos, revelam a mão de um copista que, estilisticamente, poderia ser Lucio Massari. “A explicação mais provável para a pintura é que Bombasi, lembrando-se da figura no altar de Reggio, tenha encomendado uma réplica a Annibale por volta de 1597. Annibale, por sua vez, pediu a Massari que a fizesse, e a retocou quando esta chegou a Roma. Provavelmente ele adicionou o dragão, o que transformou a figura em uma Santa Margarida, e ele parece ter sido inteiramente responsável pela bela paisagem à esquerda” (*ibid.*).

63) Este não é o único testemunho da admiração que Caravaggio dedicava à obra de Annibale. No famoso processo de 1603, movido contra Caravaggio e outros pintores (*Contra: Onorio Longo romano; Michelangiolo Merisio da Caravaggio pittore; Orazio GentileSCO pittore; Filippo Trisegni pittore romano*) por Giovanni Baglione, quem alegava a divulgação de “versos difamatórios” contra a sua pessoa, Caravaggio diz a respeito de Annibale: “*Io credo cognoscere quasi tutti li pittori di Roma et cominciando dalli valenthuomini io cognosco Gioseffe, il Caraccio, (...)*. E mais adiante: “*Delli pittori che ho nominati de sopra et per buoni pittori Gioseffe, il Zuccharo, il Pomarancio, et Annibal Caracci et gli altri non li tengo per valenthuomini*” (cfr. “*Esame di Michelangiolo Merisio da Caravaggio*”, in W. Friedländer 1955, *Caravaggio Studies*, pp. 318). Sobre o quadro da Santa Catarina (nota 62), Albani, em uma carta a Girolamo Bonini, diz que “*il Caravaggio ci moriva sopra*” (cfr. Mahon 1951, “*Egregius in Urbe Pictor*”).

64) “a Coroação da Virgem”: Roma, Santa Caterina dei Funari; óleo sobre tela; 60 X 115 cm; 1597-99 ca.

Trata-se da cimalha da tela com a Santa Margarita (nota 62), considerada autógrafa por Baglione (cfr. **BIII**: 1642, pp.106-107) e Bellori, mas não por Mancini (cfr. **BIII**: 1620 ca., pp. 106-107). Segundo Tietze, com quem Posner concorda, a tela deve ser atribuída a Innocenzo Tacconi (cfr. **BIV**: Tietze, H. 1906-07, pp.134; Posner, 1971, cat.107, pp. 47).

65) A decoração do *Camerino* ocupa o teto do estúdio privado do cardeal Odoardo Farnese e foi realizada por Annibale imediatamente depois da sua chegada definitiva a Roma, entre Setembro e Novembro de 1595, tendo prolongado o trabalho das pinturas até 1596 ou no máximo, início de 1597 (cfr. **BIV**: Posner, 1971, cat.92, pp.39-ss). Malafarina (cfr. **BIV**: 1976, pp.106) descreve a estrutura da sala da seguinte forma: “*La piccola camera (4,8 X 9,4 m), al primo piano dell'edifici, è coperta da un soffitto voltato a botte, inframezzato da sei vele triangolari, due per ogni lato e una a ogni estremità, poste in corrispondenza delle due finestre prospiciente la corte e delle quattro porte di accesso e delimitate da lunette semicircolari con scene mitologiche e allegoriche. Al centro, due*

*scene a soggetto mitologico affiancano una grande tela con "Ercole al bivio". A tela que se encontra hoje no Camerino é uma cópia, o original se encontra em Nápoles, Galeria de Capodimonte. Com relação ao programa iconográfico, nada ficou provado a respeito da intervenção de G. B. Agucchi (cfr. *infra*, nota 66) e Agostino, ambos mencionados por Bellori. Martin, em seus artigos fundamentais para a explicação do programa iconográfico do Camerino, comprova a autoria de Fulvio Orsini, bibliotecário e conselheiro do cardeal, que dedicou o tema da decoração à *Virtù*, ou como diz Bellori, às "Imagens da Virtude", entendidas alegoricamente através de várias cenas mitológicas, e cujo ponto culminante é o quadro representando "Hércules entre o Vício e a Virtude" (cfr. BIV: Martin, J. R. 1956, "Immagini della virtù: The Paintings of the Camerino Farnese"; Martin, J. R. 1965, *The Farnese Gallery*, pp. 21-48; Malafarina, *ibid.*). Posner exclui uma possível colaboração de Agostino, proposta entre outros, por Longhi (cfr. BIV: Longhi, R. 1957, "Annibale, 1584?"): "I can see no evidence of Agostino's hand in any part of the decoration" (Posner, *ibid.*).*

66) G. B. Agucchi (nascido em Bolonha em 1570) era secretário do cardeal Aldobrandini; e o seu pensamento estético foi central na formação da *Idéia* belloriana da beleza; cfr. *Apêndice I*, pp. IV. Sobre Agucchi, cfr. ed. 1976, pp. XXV, nota 2 e pp.45, nota 1, e BIII: Agucchi, G. B. 1610 ca., *Trattato della pittura*; Agucchi, G. B. s/d, "Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci"; Agucchi, G. B. s/d, "Cartas", in Battisti, E. 1962, *L'Antirinascimento*; BIV: Mahon, 1947, *Studies in Seicento Art and Theory*; Panofsky, E. 1954, *Galileo as a Critic of the Arts*; Zapperi, R. e Toesca 1960, "G. B. Agucchi" em *Dizionario Biografico degli Italiani*, Whitfield, C. 1973, "A program for Erminia and the Shepherds by G. B. Agucchi".

67) Aqui Bellori inicia a sua descrição do Camerino Farnese.

68) Hoje em Nápoles, Pinacoteca Nazionale di Capodimonte; óleo sobre tela; 167 X 237 m; 1596 ca.; cfr. BIV: Posner, 1971, cat. 93, pp.40; Malafarina 1976, cat. 86, pp.108. Para a iconografia da representação, cfr. BIV: Panofsky, E. 1930, "Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in den neueren Kunst".

69) No orig. *cangiante di rosati lumi*, termo de difícil tradução. Trata-se exatamente, como explica Dempsey, de um termo que "deriva de um técnica de fabricação da seda, na qual a urdidura é tecida de uma cor e a trama de uma outra, de tal forma que o tecido, visto sob angulaturas e incidências luminosas diferentes, parece mudar de cor. Em pintura, refere-se a um sistema de disposição da cor na qual luz e sombra são conseguidas através da justaposição de cores de gradação mais alta com cores de gradação inferior, ao invés de iluminá-los ou sombreá-los naturalisticamente. Na Galeria Farnese, o uso dos *cangianti* é particularmente evidente na justaposição de tonalidades de amarelo e violeta, presente no inteiro ciclo dos Carracci" (BIV: Dempsey, Ch. 1995, pp.100).

70) *Odisséia*, X.

71) Em italiano *sampogna*, ou seja, flauta pastoril.

72) Luciano, *Philopatris*, pp.

73) No original, *fogliami*; cfr. *Dizionario dei Termini Artistici*, op. cit., pp. 324. BALDINUCCI (cfr. **BIII**:1681), diz a respeito: "Ornamento, seja na pintura, seja na escultura, em forma de folhas, para arabescos, frisos, capitéis, ou outras coisas de arquitetura".

74) Refere-se a decoração das *loggie* do palácio Vaticano, realizadas por Rafael e seus alunos (Giovanni da Udine, Giulio Romano, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio e outros), e executadas em torno a 1518. Bellori dedica um escrito a este complexo decorativo; cfr. **BI**: 1695, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*.

75) Para a decoração da Galeria Farnese, cfr. *Apêndice 1*, pp.VI-ss, onde os termos da encomenda, a cronologia e a estrutura decorativa são discutidos, além da relação bibliográfica extensa.

Bellori já realizara o seu *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci, disegnata e intagliata da Carlo Cesio* (1657), que como nos indica o título, acompanha as incisões de Césio a partir dos afrescos carraccescos. Já haviam escrito sobre a Galeria, **BIII**: Van Mander 1604, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem; e Mancini 1620, *Considerazioni*, Roma. Entre os diversos trabalhos da crítica contemporânea, cfr. **BIV**: De Navenne, F. 1900, "Annibale Carrache et le Cardinal Odoardo Farnese", in *Revue des deux mondes*, 1900; Tietze, H. 1906-07, "Annibale Carraccis Galerie...", in *Jahrb. Kunsth. Samml. allerhochsten Kaiserhauses*, pp. 61-ss; De Broglie, R. 1953, *Le Palais Farnese*, Paris, 1953; MAHON, D. 1961, "Note sur l'achèvement de la Galerie Farnèse et les dernières années d'Annibale Carrache", in *Dessins des Carrache*, catálogo de exp., Paris, 1961; Vitzthum, W. 1963, "A drawing for the Wales of the Farnese Gallery and a comment on Annibale Carracci's Sala Grande", in *The Burlington Magazine*, CV, 1963, pp. 445-446; Martin, J. R. 1965, *The Farnese Gallery*, Princeton; Dempsey, C. 1968, "Et nos cedamus amori", in *The Art Bulletin*, pp. 363-374; Bernini, D. 1968, "Annibale Carracci e i "Fasti" di Alessandro Farnese", in *Bolletino d'arte*, 1968; Posner, D. 1971, *Annibale Carracci*, Londres; Chappell, M. 1976, "An interpretation of Agostino Carracci's Galatea in the Farnese Gallery", in *Studies in Iconography*, II, 1976, pp.41-65 e IV, 1978, pp. 161-165; CHAPPELL, M. 1978, "Further observations on Agostino Carracci's "Venus" in the Farnese Gallery", in *Studies in Iconography*, 1978, 4, pp. 161-165; Uginet, F. Ch. 1980, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers (1535-1612)*, Roma 1980; Dempsey, C. 1981, "Annibale Carrache au Palais Farnèse", in *Le Palais Farnèse*, ed. Èc. Française de Rome, Roma, vol. I, pp. 269-ss; Zapperi, R. 1981, "Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese", in *Mél. Ec. Fr. Rome (Moyen Âge Temps mod.)*, 1981, 93, n. 2, pp. 821-822. AAVV 1986b, *Les Carraches et les décors profanes*, ed. Èc. Française de Rome, Roma; Marzik, I. 1986, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1986; Briganti, G., Chastel, A. e Zapperi, R. 1987, *Gli Amori degli Dei*, Roma; Briganti, G., Chastel, A. e Zapperi, R. 1988 "Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese", in *Kunstchronik*, 1988, 41, n. 12, pp. 686-690; Robertson, C. 1990, "Ars vincit omnia: the Farnese Gallery and Cinquecento ideas about Art", in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, CII (1990), pp.7-ss; Zapperi, R. 1994, *Eros e Controriforma: Preistoria della galleria Farnese*, Torino 1994; Dempsey, C. 1995, *Annibale Carracci: Palazzo Farnese*, Torino.

76) Antonio da Sangallo, o jovem (1483-1546). O projeto inicial de Sangallo data de 1516, ele trabalhou no Palácio até a data da sua morte. Trabalharam sucessivamente, Michelangelo (1546-49), Jacopo Vignola (1550-1573) e Giacomo Della Porta (1573-1589 c.). Segundo ed. 1976, nota 2, pp.57, a Galeria foi projetada na época de Vignola; *cfr. Le Palais Farnèse*, ed. Ecole Francaise de Rome, Roma, 1981.

77) A expressão italiana é *coloriti al naturale*. Bellori provavelmente se refere ao hábito carraccesco de pintar a partir de um modelo, ou seja, tendo em vista o real, e não de memória ou fantasticamente (atributos da *maniera*). Esta característica foi insistentemente relacionada à atividade dos Carracci, *cfr. Dizionario dei Termini Artistici*, *op. cit.*, pp.556, *ad vocem* "naturale". Porém, provavelmente neste trecho, Bellori se refere simplesmente ao colorido natural em contraposição à decoração monocromática dos medalhões e da falsa arquitetura, criados por Annibale para a sustentação do seu ciclo decorativo.

78) No original *termini*. A palavra deriva do grego "térmōn", ou seja confin, e daí "terminus", divindade dos confins, limítrofe. Designa uma espécie de herma esculpido ou pintado. A partir do século XVII, por causa da sua função, passa a ser confundido com "cariátide" ou "telamão". Baldinucci (*cfr. BIII:1681*, pp.166) diz: "*parte estrema, estremità, confino. Termini dicevansi anticamente quei che erano adorati sotto il nome del dio Termine, acciò protegessero i confini de' campi, ed erano alcune teste, o di Fauni, o di Giove, o d'Ermafrodito, o d'alcuno de' Filosofi. Da questi anno poi presi, i pittori, scultori e architetti, per ornamento de' portici, logge, o finestre, porte, ale e altri edifici quei, che chiamano termini, che sono alcune teste (con parte, e alcuna volta con tutto il torso) di maschio, o femmina, alcune volte vestiti, altre no, facendole posare (e come sorgenti da quelli) sopra certi pilastri adattati a quelli ordini di architettura, a quali essi devono servire*". Preferimos a tradução "telamão", em vez de "cariátide", por se tratar de figuras masculinas.

79) Como indicado na ed. 1976, pp. 59, nota 2; Bellori refere-se aos afrescos realizados por Annibale, Agostino e Ludovico nos palácios Fava, Magnani e Sampieri em Bolonha (*cf. ibi, /24/-/28/*, notas 37, 39 e 46).

80) Não há dúvidas de que Bellori "moralize" o argumento da decoração carraccesca, interpretando Anteros como Anti-Eros, ou seja, "Castidade", determinando uma inteira interpretação do ciclo que se polarizaria entre o "amor sagrado" e o "amor profano". Essa versão do Anteros entendido como "Castidade" era igualmente presente na obra de Alciati (*cfr. BIII: 1534, Emblemata*, CX; *cit. ed. 1976*, nota 2). No entanto, a crítica contemporânea (*cfr. BIV: Panofsky, E. 1933, "Der gefesselte Eros"; Dempsey, Ch. 1968, "'Et nos cedamus amori': Observations on the Farnese Gallery"; Dempsey, Ch. 1981b, "Annibale Carrache au Palais Farnèse"; Dempsey, Ch. 1995, Annibale Carracci: Palazzo Farnese*) reinterpretoou corretamente os quatro cantos da parede dedicados a "Eros e Anteros", onde o argumento da inteira decoração parece ser simplesmente "O combate entre Amor e Amor recíproco", entendido na sua concepção clássica, como é citado por Cartari (*cfr. BIII: Cartari, V. 1571, Le immagini degli dei de li antichi*, pp.500-4; *cit. ed. 1976, ibid.*). Segundo Dempsey (*cfr. 1968, op. cit.*; mas mais recentemente, 1995, *op. cit.*) a inteira decoração seria dedicada a desenvolver o tema virgiliano do *Amor vincit Omnia*, resumido por Annibale no medalhão representando *Cupido e Pan*. Os quatro cantos representariam a luta entre Eros e Anteros, entre o Amor e o Amor recíproco, combatendo para demonstrar a maior intensidade do próprio sentimento. O tema da luta pela palma é

derivado, como explica Bellori, de Pausânias (*Periegesi*, VI, 23), o qual cita uma estátua antiga em um ginásio da cidade de Elis representando Eros e Anteros. A interpretação de Dempsey foi aceita por Posner, ambos em polêmica com Martin (cfr. **BIV**: Posner 1971; Martin, J. R. 1965, *The Farnese Gallery*). Para a representação do tema de “Eros e Anteros”, cfr. **BIV**: Verheyen, E. 1965, “Éros et Antéros, “L’éducation de Cupidon” et la prétendue “Antiope” du Corrège”; Merrill 1944, “Eros e Anteros”.

81) cfr. **BIV**: Malafarina, 1976, cat. 105 N-Q; pp.118. Martin atribuiu as “virtudes” a Domenichino (cfr. **BIV**: Martin, J. R. 1959, “Disegni di Domenichino per la Galleria Farnese e per la camera di Diana nel Palazzo di Bassano di Sutri”), opinião aceita em concordância pela crítica, com exceção de E. Borea que reconhece a mão de Domenichino somente na “Caridade” (cfr. ed. 1976, pp.60, nota 3).

82) Antigo instrumento de sopro, fabricado com ossos, bambú, madeira ou metal, semelhante a uma trombeta.

83) Cfr. **BIV**: Martin, J. R. 1965, *The Farnese Gallery*, cat. 54, pp.253, fig.159.

84) Bellori refere-se à *Farnesina*, palacete correspondente ao Palácio Farnese do outro lado do Tibre, que passou para a propriedade da família. A *Farnesina* foi decorada por alunos de Rafael entre 1515 e 1517. Para as relações entre o programa iconográfico da Galeria e da *Farnesina*, cfr. **BIV**: Dempsey 1968, 1981b e 1995.

85) Não se trata de uma Galateia, como afirma Bellori enganado provavelmente pela semelhança entre o afresco de Agostino e a famosa *Galateia* de Rafael na *Farnesina* (cfr. nota anterior). Dempsey inicialmente propôs a identificação do tema como *Tétis sendo conduzida por Peleu*, com o qual Posner concorda (cfr. **BIV**: Dempsey, Ch. 1966, “Two Galateas by Agostino Carracci reidentified”; Posner, 1971, I, pp.93). Recentemente, reconsiderando o afresco, Dempsey sugere uma identificação mais exata: “*Chi scrive ha suggerito a suo tempo che la scena rappresentasse “Teti condotta alle nozze con Peleu” (quando Discordia getta il pomo dorato sulla tavola affinché Mercurio lo dia a Paride), ma la scena sembra trovare migliore spiegazione in Claudiano (“Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae”, 144-ss), che descrive Venere accompagnata da amorini in volo mentre viene condotta da Tritone attraverso il mare per presiedere alle nozze imperiali”* (**BIV**: Dempsey, 1995, pp.56).

86) No original, *rancia*; Bellori está provavelmente citando Dante, em uma passagem que se refere justamente à Aurora: “*le bianche e le vermiglie guance ... de la bella Aurora/ Per troppa etate divenivan rance*” (Devoto-Oli, *Dizionario della Lingua Italiana*, Firenze).

87) *Gerusalemme Liberata*, XVI, 3.

88) Para o mito de Polifemo e Galateia; *Odisséia*, I, 71-ss; IX, 187-ss; Ovídio, *Metamorfoses*, XIII, 738-897. Porém, Dempsey indica como fonte direta para o *Polifemo* de Annibale, uma descrição de Filóstrato (*Imagines*, II, 18) de um quadro conservado em uma vila próxima a Nápoles, e avança a hipótese de que essa obra de arte antiga tivesse sido comprada e exposta no *Palazzo Farnese* (**BIV**: Dempsey, Ch. 1995, pp.60).

89) Dempsey assinala a elegante paródia, presente no programa iconográfico, ao confrontar o “*Polifemo innamorato*” com “*Polifemo furioso*”: tratar-se-ia de uma referência ao amor e à loucura do héroi Rolando, tema dos maiores poemas épicos do século XVI, o *Orlando Innamorato* de Boiardo e o *Orlando furioso* de Ariosto (BIV: Dempsey, Ch. 1995, pp.64).

90) Segundo a nota 1, pp.71, e a nota 2, pp.17, ed. 1976, a edição do *Trattato della Pittura* citada por Bellori é a primeira edição, publicada em Paris em 1651, aos cuidados de Raphael Trichet Du Fresne. Para o manuscrito original de Leonardo, pertencente a Cassiano Del Pozzo, e as ilustrações que Poussin realizou para o Tratado, *cfr.* nota 2, pp.451, ed. 1976. Neste caso, Bellori se refere aos caps. CCXXXIII e CLXXXII, citados com alterações. O Tratado de Leonardo adquirira um estatuto científico, sendo citado como fonte indiscutível no que se refere à representação das figuras e dos objetos na “natureza” e em movimento. Provavelmente é de se relacionar o interesse de Poussin e a citação belloriana, demonstrando o amplo diálogo que o crítico e o artista travavam nesse período. Para a edição “científica” ilustrada por Poussin, *cfr.* Blunt, A. 1937-38, “Poussin's Notes on Painting”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1937-38; Trauman Steinitz, K. 1953, “Poussin Illustrator of Leonardo da Vinci and the Problem of Replicas in Poussin's Studio”, in *Art Quarterly*, 1953; Bialostocki, J. 1960, “Poussin et le traité de la peinture de Léonard”, in *Actes du Colloque Nicolas Poussin*, II, Paris, 1960; Collins, M., Goldstein, C. e Cropper, E. 1981, “Poussin and Leonardo” in *Art Bulletin*, 1981, 63, n. 4, pp. 671-673; Cropper, E. 1980, “Poussin and Leonardo: evidence from the Zaccolini mss.”, in *Art Bulletin*, 1980, 62, n.4, 570-583.

91) *cfr.* BIV: Vitzthum, W. 1963, “A drawing for the Wales of the Farnese Gallery and a comment on Annibale Carracci's Sala Grande”.

92) Para a *Virgem do Unicórnio*, *cfr.* BIV: Dempsey 1995, pp.81-84.

93) *Metamorfoses*, V, 1-235.

94) Respectivamente autores do Hércules Farnese (hoje no Museu Nacional de Nápoles) e do Torso Belvedere do Museu Vaticano.

95) No original *Allegoria delle favole*; como já indicado anteriormente, escolheu-se aqui a tradução genérica de “histórias” para o termo “*favole*”, já que “fábula” em português perdeu o sentido dado por Bellori, usando-se mais habitualmente para designar uma narração de origem popular. No caso, trata-se de uma referência aos episódios mitológicos, como vimos na extensa descrição do ciclo carracesco. Porém, optar pela tradução “mitos”, como resulta na tradução inglesa (*cfr.* BIII:ENGASS 1968), pareceu-nos anacrônico neste contexto. É ainda necessário fazer a seguinte ressalva: o termo “história” é também muito comprometedor, já que Bellori faz questão de diferenciar entre o que é “história” veredica, objeto da pintura de história (Poussin, por ex.), e o que faz parte do repertório puramente fantasioso, ainda que nobilitado pela aura dos antigos. Alerta-se portanto, que o termo é aqui utilizado no sentido da antiga palavra portuguesa “estória”, substituído sempre que possível por “episódio”.

96) *cfr.* BIV: Bernini, D. 1968, “Annibale Carracci e i “Fasti” di Alessandro Farnese”, in *Bolletino d'arte*, 1968.

97) Para os afrescos da Capela Herrera, *cfr.* BIV: Posner, D. 1960, "Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel"; Posner, 1971, cat. 154-172, pp.72; Malafarina, 1976, cat. 142 A-S, pp.126.

98) Francesco Albani (Bolonha 1578-1660).

99) No original *giornate*. O termo *giornata* designa a porção de *intonaco* -camada de revestimento fresca e úmida, obtida através da mistura de nata de cal e areia- preparada para ser pintada diariamente. Como explica Dempsey, o artista devia decidir antecipadamente as dimensões da superfície que desejava pintar em um dia e então espalhava somente a quantidade necessária de *intonaco* fresco, sobre o qual era realizado o trabalho (BIV: Dempsey, Ch. 1995, pp.100).

100) Madri, Prado; afresco transferido em tela; 125 X 220; 1604-1606; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 K; *supra* nota 97.

101) Madri, Prado; afresco transferido em tela; 125 X 220; 1604-1606; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 J; *supra* nota 97.

102) Madri, Prado; afresco transferido em tela; 125 X 220; 1604-1606; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 I; *supra* nota 97.

103) Madri, Prado; afresco transferido em tela; 125 X 220; 1604-1606; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 H; *supra* nota 97.

104) "São Francisco": Madri, Prado; afresco transferido em tela; 155 X 105; 1604-1606; atribuído a Albani; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 D; *supra* nota 97; "São Tiago": Madri, Prado; afresco transferido em tela; 155 X 105; 1604-1606; sem atribuição certa por causa do estado de conservação; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 E; *supra* nota 97; "São João Evangelista": perdido; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 G; *supra* nota 97; "São Lourenço": ": Madri, Prado; afresco transferido em tela; 155 X 105; 1604-1606; de Annibale; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 F; *supra* nota 97.

105) "Assunção da Virgem": Barcelona, Museu de Arte; afresco transferido em tela; 207 X 242; 1604-1606; atribuído a Albani; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 A; *supra* nota 97.

106) Sisto Badalocchio (Parma 1585- Bolonha 1647?).

107) "A predicação do Santo": Barcelona, Museu de Arte; afresco transferido em tela; 202 X 374; 1604-1606; corretamente de Sisto Badalocchi com retoques de Albani; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 L; *supra* nota 97.

108) "O milagre do cego curado com o óleo da lâmpada": Barcelona, Museu de Arte; afresco transferido em tela; 300 X 251; 1604-1606; executado por Albani provavelmente a partir de um desenho de Annibale em Windsor Castle; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 N; *supra* nota 97.

- 109) Bellori não escreveu a biografia de Albani, ou ao menos esta não chegou até nós.
- 111) **“O milagre das rosas”**: Barcelona, Museu de Arte; afresco transferido em tela; 300 X 247; 1604-1606; Albani; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 O; *supra* nota 97.
- 111) **“Sepulcro de São Diego”**: Barcelona, Museu de Arte; afresco transferido em tela; 202 X 370; 1604-1606; Albani ou Lanfranco; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 M; *supra* nota 97.
- 112) **“São João Batista”**: já Roma, Santa Maria de Montserrat; segundo Posner (*ibid.*; *cfr.* nota 97) de Lanfranco; **“São Jerônimo”**: já Roma, Santa Maria de Montserrat; **“São Pedro”**: Barcelona, Museu de Arte; afresco transferido em tela; 238 X 82; 1604-1606; Albani; **“São Paulo”**: Barcelona, Museu de Arte; afresco transferido em tela; 234 X 82; 1604-1606; Lanfranco ou Badalocchi; *cfr.* BIV: Malafarina, 1976, cat.142 P-S; *supra* nota 97.
- 113) **“São Diego está representado de joelhos no ato de recomendar a Jesus Cristo o filho de Herrera”**: Roma, Santa Maria de Montserrat; óleo sobre tela; 252 X 161; 1606-07 ca.; *cfr.* BIV: Posner, 1971, cat. 178-S, pp.74; Malafarina, 1976, cat.145.
- 114) Hoje no Vaticano.
- 115) Morto em 1592.
- 116) Jogo de palavras de difícil tradução, no original joga-se com a semelhança entre *sgrossarsi*, ou seja tornar a própria mão mais refinada (no sentido artístico), treiná-la, refiná-la, e *ingrossarsi*, tornar-se mais pesado.
- 117) *“Vita di Domenico Zampieri”*, ed. 1976; pp.319.
- 118) San Giovanni in Laterano; afresco pintado por Bernardino Cesari, irmão do *Cavalier d’Arpino*.
- 119) Giulio Romano (Roma 1499 ca.-Mantova 1546); Bellori refere-se à “Sala de Constantino” no Vaticano.
- 120) *Gerusalemme Liberata*, I, 1.
- 121) *cfr.* *supra* nota 14.
- 122) *La Galeria*, Veneza, ed. 1664, pp.75; cit. em ed. 1976, pp.86, nota 2.
- 123) **“Madona do silêncio”**: Hampton Court; col. real; óleo sobre tela; 50,8 X 68,6; 1599-1600 ca.; *cfr.* BIV: Posner, 1971, cat. 122, pp.53; Malafarina, 1976, cat.114; pp.119.
- 124) Bolonha, Pinacoteca Nacional; óleo sobre tela; 60 X 69,5; 1596 ca.; *cfr.* BIV: Posner, 1971, cat.89, pp.38; Malafarina, 1976, cat. 83, pp.105.

- 125) Antonio Carracci, filho de Agostino, morreu em 1618.
- 126) Como é usualmente chamado o *Pantheon* em Roma.
- 127) *Cfr.* ed. 1976, pp.640, na biografia de Carlo Maratta, a inscrição por ele dedicada a Annibale e que hoje se vê no *Pantheon*.
- 128) Hoje em Nápoles, Museus Arqueológico Nacional.
- 129) **“Madona de Loreto”**: Roma, Sant’Onofrio; óleo sobre tela; 250 X 150; 1604-5 ca.; *cfr.* BIV: Posner, 1971, cat. 151, pp.68; Malafarina, 1976, cat. 139, pp.125.
- 130) **“Assunção”**: Roma, Santa Maria del Popolo; óleo sobre tela; 245 X 155; 1600-1 ca.; Posner, 1971, cat. 126, pp.55; Malafarina, 1976, cat. 118, pp.120.
- 131) **“Pietà”**: Paris, Louvre; óleo sobre tela; 277 X 187; 1602-1607 ca.; Posner, 1971, cat. 136, pp.60; Malafarina, 1976, cat. 128, pp.122.
- 132) **“São Gregório pregando”**: já em Londres, Bridgewater House; óleo sobre tela; 265 X 152; 1601-02 ca.; Posner, 1971, cat.130, pp.57; Malafarina, 1976, cat. 122, pp.121.
- 133) O termo indica uma peça do vestuário eclesiástico, uma espécie de pequena capa, curta, abotoada no peito; prerrogativa dos papas e cardeais (vermelha), e dos bispos (roxa); *cfr.* Devoto-Oli; *Dizionario della Lingua Italiana*, Firenze.
- 134) **“Nascimento da Virgem”**: Paris, Louvre; óleo sobre tela; 274 X 155; 1598-99 ca.; Posner, 1971, cat.110, pp.48; Malafarina, 1976, cat. 103, pp.111.
- 135) **“Madona com o Menino e Santos”**: Spoleto, catedral; óleo sobre tela; 365 X 212; 1598-99 ca.; Posner, 1971, cat.109-S, pp.480; Malafarina, 1976, cat.102, pp.111.
- 136) **“Madona com o Menino entre São Nilo e São Bartolomeo”**: Grottaferrata, Abadia; óleo sobre tela; 254 X 155; 1604-05 ca.; Posner, 1971, cat. 179-S, pp.65 (1608-09); Malafarina, 1976, cat.143.
- 137) **“Danae”**: já Londres, Bridgewater House; óleo sobre tela; 170 X 344; 1605 ca.; Posner, 1971, cat. 153-S, pp.69; Malafarina, 1976, cat. 141, pp.125.
- 138) **“Coroação da Virgem”**: New York; Metropolitan Museum; óleo sobre tela; 118 X 142; 1596-97 ca.; Posner, 1971, cat. 94, pp.41; Malafarina, 1976, cat.88, pp.109.
- 139) **“Domine Quo Vadis?”**: Londres, National Gallery; óleo sobre tela; 77,4 X 56,3; 1602 ca.; Posner, 1971, cat. 60, pp.135; Malafarina, 1976, cat. 127, pp.122.
- 140) **“Lunetas Aldobrandini”**: **“Paisagem com a Fuga em Egito”**: Roma, Galeria Doria Pamphilj; óleo sobre tela; 122 X 230; 1604 ca.; Posner, 1971, cat.145, pp.67; Malafarina, 1976, cat.137, pp.125; **“Paisagem com a Deposição”**: Roma, Galeria Doria

Pamphilj; óleo sobre tela, 125,5 X 189; 1604 ca.; Posner, 1971, cat. 146 , pp.67; Malafarina, 1976, cat.138, pp.125.

141) “Tentação de São Antonio”: Londres, National Gallery; óleo sobre tela; 49, 5 X 34,4; 1598 ca.; Posner, 1971, cat. 105 , pp.46; Malafarina, 1976, cat. 98, pp.110.

142) “Visão de São Francisco”: Londres, col. Pope Hennessy; óleo sobre tela; 47 X 36, 8; 1597-98 ca.; Posner, 1971, cat. 99 , pp.43; Malafarina, 1976, cat. 92 , pp.109.

143) “Madona Montalto”: já Roma, col. Salviati; Malafarina, 1976, cat. 93, pp.110.

144) “Hércules”: Paris, Louvre; óleo sobre tela; 16,5 X 14,5; 1599-1600 ca.; Posner, 1971, cat. 121-A , pp.53; Malafarina, 1976, cat. 113, pp.119.

145) “São João Batista no deserto”: Londres, col. Mahon; óleo sobre tela; 129,5 X 98; 1595-96 ca.; Posner, 1971, cat.88 , pp.38; Malafarina, 1976, cat. 82, pp.106.

146) “São João Batista aponta o Redentor”: já Roma, col. Chigi; 1601-02 ca.; Posner, 1971, cat. 133-A , pp.59; Malafarina, 1976, cat. 125, pp.122.

147) “Cristo e a Samaritana”: Budapest, Szepmüvészeti Múzeum; óleo sobre tela; 76,5 X 63,5; 1597 ca.; Posner, 1971, cat. 98, pp.42; Malafarina, 1976, cat. 91, pp.109.

148) “Martírio de Santo Estevão”: Paris, Louvre; óleo sobre tela; 40 X 53; 1603-4 ca.; Posner, 1971, cat. 141, pp.64; Malafarina, 1976, cat. 132, pp.123.

149) “Paisagem com a predicação de São João Batista”: Grenoble, Musée des Beaux-Arts; óleo sobre tela; 39,5 X 52,5; 1601 ca.; Posner, 1971, cat. 129, pp.56; Malafarina, 1976, cat. 121 , pp.121.

150) Não conhecido; *cfr.* Posner, 1971, I, pp.177.

151) “Adoração dos Pastores”: Orléans, Musée des Beaux-Arts; óleo sobre tela; 103 X 85; Posner, 1971, cat.102 , pp.144; Malafarina, 1976, cat.95 , pp.110.

152) “Adoração dos Pastores”: perdido; Posner, 1971, cat.108 , pp.47; Malafarina, 1976, cat.101 , pp.111.

153) “Susana e os Velhos”: perdido; 1601-02 ca.; Posner, 1971, cat.131-A , pp.58; Malafarina, 1976, cat.123 , pp.121.

154) “Repousa durante a Fuga para o Egito”: Leningrado; Ermitage; óleo sobre tela; dm. 82,5; 1604 ca.; Posner, 1971, cat.142 , pp.65; Malafarina, 1976, cat. 133 , pp.124.

155) “Paisagem com Diana e Calisto”: St. Boswell (Escócia); col. Duke of Sutherland; óleo sobre tela; 87 X 103, 5; 1598-99 ca.; Posner, 1971, cat.112 , pp.50; Malafarina, 1976, cat.106 , pp.118.

156) “Toilette de Vênus”: Bolonha, Pinacoteca Nacional; óleo sobre tela; 89 X 99; 1605 ca.; Posner, 1971, cat. 152-S, pp.68 (Não de Annibale); Malafarina, 1976, cat. 140, pp.125.

157) Para o catálogo de todas as estampas de Annibale; *cfr.* **BIV:** De Grazia Bohlin, D. 1984, *Le Stampe Dei Carracci*. As estampas citadas por Bellori se encontram respectivamente às páginas: 225-251.

158) No âmbito da estampa e da bibliografia, *in ottavo* designa o formato dos volumes obtidos dobrando três vezes a folha de papel normal da estampa, de forma a obter 16 páginas; *in quarto* obtêm-se 8 páginas; *cfr.* Devoto-Oli, *op. cit.*. No caso, Bellori indica a medida aproximada das estampas.

159) *cfr.* nota anterior.

160) Trata-se do volume “*Cremona Fedelissima*” (1582-1584) de Antonio Campi; *cfr.* De Grazia Bohlin, D. 1984, *op. cit.*, pp.104-ss.

161) A famosa “Taça Farnese”; *cfr.* **BIV:** Kurz, O. 1955b, “Engravings on silver by Annibale Carracci”; De Grazia Bohlin, D. 1984, *op. cit.*, pp.240-ss.

162) “Pietà”: Nápoles, Galeria de Capodimonte; óleo sobre tela; 156 X 149; 1599-1600 ca.; Malafarina, 1976, cat. 111, pp.119.

163) Parte dessa decoração é conservada em Chantilly, Musée Condé; *cfr.* Posner, 1971, II, pp 61-62; Malafarina, 1976, cat.129-130 , pp.122.

164) “Rinaldo e Armida”: Nápoles, Galeria de Capodimonte; óleo sobre tela; 166 X 237; 1601-2 ca.; provavelmente realizada por Antonio Maria Panico (*cfr.* **BIV:** Posner, D. 1970, “Antonio Maria Panico e Annibale Carracci”); Malafarina, 1976, cat. 124, pp.121.

165) *Gerusalemme Liberata*, XVI, 17-25.

166)“Vênus dormindo”: Chantilly, Musée Condé; óleo sobre tela; 190 X 328; 1602 ca.; Posner, 1971, cat. 134, pp.59; Malafarina, 1976, cat.126 , pp.122. Bellori provavelmente conhecia a descrição deste quadro realizada por Agucchi; *cfr.* **BIII:** Agucchi, G. B. s/d, “Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci”, in Malvasia 1678, *Felsina*, I, pp. 503-514; ed. 1841, I, pp. 360-ss.

167) Petrarca, *Rerum Vulgarium fragmenta*, I, 14.

**“DESCRIÇÃO DA “GALERIA FARNESE” DE AGOSTINO E ANNIBALE
CARRACCI REALIZADA POR GIOVAN PIETRO BELLORI¹”**

*"Chi poi considera trova che la pittura ha una certa affinità con la facoltà poetica, e che vi è una certa commune immaginativa; poichè li poeti inducono la presenza de gli dei nelle loro scene, e tutte quelle cose che hanno del maestoso, dell'onesto e del dilettevole, nell'istesso modo la pittura quello che possono dire i poeti lo disegna nella tavola"*²

a. Considerações Gerais a respeito da historiografia artística italiana anterior a G. P. Bellori:³

O desenvolvimento artístico do século XVII é marcado por uma complexa relação que, oscilando entre a convivência e o antagonismo, se estabelece entre as diferentes correntes estilísticas presentes em Roma, cenário privilegiado da vida artística seiscentista. Os primeiros decênios do século apresentam-se como um momento de grande experimentalismo artístico centrado na atividade de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) e dos Carracci (Annibale 1560-1609, Agostino 1557-1602 e Ludovico 1555-1619). Embora possamos individuá-los como pontos de partida antagônicos para o ulterior desenvolvimento artístico do século XVII, é preciso levar em consideração a matriz comum

¹ A edição das *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni* (1672) de Bellori a que nos referiremos continuamente neste artigo é a ed. de 1976, aos cuidados de E. Borea, Einaudi ed., Torino.

² Filóstrato, o jovem, proêmio às *Eicones*, citado por Bellori também como proêmio às suas *Vidas*, ed. 1976, pp. 11. Como nos diz a nota 1 da pp. 11, na ed. cit., Bellori provavelmente conhecia a edição greco-latina publicada em Paris em 1608, mas cita aqui a partir de Junius, *De pictura veterum*, Amsterdam 1637.

³ Para uma discussão geral das fontes histórico-artísticas ver a obra fundamental de Schlosser-Magnino 1924, *Die Kunstliteratur*, Viena; trad. italiana de 1977, *La Letteratura Artistica*, aqui citada na 3. ed. atualizada por O. Kurz, La Nuova Italia ed., Firenze 1992. Os livros 7, 8 e 9 referem-se ao século XVII, tendo para nós especial interesse as pp. 457-488, 511-526, 611-638, 687-ss.

que os unia: um retorno à observação do natural enquanto oposição ao virtuosismo e às fórmulas do maneirismo tardio, a qual possibilitou uma verdadeira renovação das artes⁴.

Juntamente com a atividade dos pintores naturalistas, de matriz caravaggesca ou não, e do desenvolvimento gradual de uma tendência classicista formada no âmbito dos Carracci e endossada pela presença de Poussin em Roma desde 1624, vemos os primeiros sinais da cultura barroca⁵ que se afirmará a partir de 1630 como a tendência dominante na Roma de Urbano VIII. Desde então, o cenário romano apresentará, de um lado, os imponentes projetos arquitetônicos e as grandes decorações ricas em cor e movimento de Pietro da Cortona e Bernini, de outro, a cristalização de uma tradição clássica com Nicolas Poussin e Andrea Sacchi.

No entanto, se no campo da atividade artística propriamente dita encontramos um entrecruzamento de tendências, apontadas anteriormente de forma genérica⁶, já no âmbito da teoria artística poderíamos afirmar que o posicionamento dominante parece ter sido especialmente de direcionamento classicista⁷, seguindo uma linha de Agucchi a Bellori. O classicismo seiscentista em Roma encontra a sua forma mais acabada na figura de Nicolas

⁴ Ocorre lembrar que um agudo observador como Vincenzo Giustiniani (um dos primeiros protetores e colecionistas de Caravaggio), referindo-se aos fatos artísticos contemporâneos, une muito significativamente a obra de Caravaggio à dos Carracci como representantes de uma tendência que retoma o natural e que se diferencia netamente do maneirismo reinante em Roma no final do século XVI e início do XVII. Giustiniani, V. "Lettera sulla pittura al Signor Teodoro Amidei", in *Lettere memorabili dell'Ab. Michele Giustiniani*, Roma; e in Bottari 1754-58, *Raccolta di Lettere sulla Pittura*, Roma. Ver também Giustiniani, V. *Discorso sulle arti e sui mestieri*, org. A. Banti. Sansoni ed, Firenze 1981. Sobre o mercado artístico na Roma de Caravaggio ver Haskell 1963, *Patrons and Painters* e Zuccari, A. 1984, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*.

⁵ O adjetivo "barroco" aqui é usado unicamente no sentido especificado por G. Briganti (G. Briganti 1950, "Barocco, strana parola", *Paragone*, n.1, 1950, pp.19-ss; *Idem* 1951, "Milleseicentotrenta, ossia il Barocco", *Paragone*, n.13, 1951, pp.8-ss; *Idem* 1958, "Barocco", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, 1958, col. 345-359; *Idem* 1962, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, 1962); ou seja somente em referência "a uma geração de artistas ativa em Roma ao redor de 1630 (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, ...)" [cfr. Grassi, Luigi 1994, *ad vocem*, *Dizionario dei Termini Artistici*, Milano, pp. 114].

⁶ De forma genérica, pois o século XVII inaugura uma série de outras correntes, tal como o surgimento da natureza morta como gênero independente e a pintura *bamboccianti*.

⁷ Predominantemente, mas não exclusivamente, pois existem exceções no que concerne à teoria artística veneziana. Embora não configure em si mesma uma tradição historiográfica como a toscoromana, existem alguns tratados netamente anti-classicistas, como a *Carta del navegar pitoresco* de Marco Boschini (Veneza 1660). No entanto, a cultura veneziana sempre caracterizou-se por uma certa resistência aos cânones clássicos tal como foram estipulados em âmbito florentino. Para Boschini, cfr. Schlosser Magnino, op. cit., pp.547-ss e 561.

Poussin, o *peintre-philosophe* por excelência⁸, que aliou a sua obra uma profunda reflexão teórica a respeito das artes.

No entanto, a primeira metade do século é caracterizada sobretudo pelo gênero "carta", cujo grande exemplo é a correspondência de Andrea Sacchi (pintor incluído nas *Vidas* de Bellori) com o erudito Francesco Lauro, onde já notamos a adesão à linguagem formal da Antiguidade em detrimento das fórmulas maneiristas. Evidentemente, a presença da escola bolonhesa (alunos dos Carracci) em Roma é responsável por esse renovado interesse especulativo e pela nova forma que adquire através da união entre diletantes eruditos e pintores na execução de tratados artísticos. Além disso, neste círculo nasce a necessidade de uma concepção historiográfica eminentemente crítica, diferenciada do gênero exclusivamente enumerativo proposto por um biógrafo como Giovanni Baglione⁹. O ambiente bolonhês, diferentemente de Roma antes do estabelecimento desse grupo, caracterizava-se por um desenvolvimento simultâneo da prática artística e da reflexão teórica, enquanto na cidade papal isso ainda não fora possível, pois o nascimento da *Accademia di San Lucca* (1593) não se relacionava com um grande renascimento estético. A *Accademia di San Lucca* possuía um projeto genérico de renovação das artes, mas nem sequer pensara na hipótese de que essa renovação se desse fora da *maniera*¹⁰. Com a

⁸ Se por um lado Poussin pode ser considerado como o "protótipo" do artista classicista, por outro é necessário recordar que a matriz histórica deste movimento era alheia a esta valorização excessiva do discurso especulativo na atividade artística. As anedotas a respeito da desconfiança de Annibale em relação à excessiva filosofia de seu irmão Agostino são conhecidas e narradas por mais de uma fonte: ver por ex., Agucchi in Mahon 1947, *Studies in Seicento Art and Theory*, p. 254, para a famosa anedota do Laocoonte retomada posteriormente por Malvasia 1678 em *Felsina Pittrice* e Bellori. /311/, ed. 1976, pp. 43-44; tradução apresentada, nota 60. O direcionamento especulativo toma forma mais claramente a partir de Domenichino (aluno preferido de Annibale), que não por acaso frequentava Monsignor G. B. Agucchi, considerado a fonte mais imediata para a teorização da *Idea della Bellezza* belloriana. Para essa complexa questão ver Mahon 1947, *ibid.*, pp. 113-153. Por outro lado, é nota a preferência de Poussin por Domenichino entre todos os pintores ativos em Roma. Ou seja, se é verdadeiro afirmar que a tendência clássica seiscentista se origina no âmbito dos Carracci, não o é menos reconhecer que a sua forma mais acabada se dá no ambiente francês estabelecido em Roma, assiduamente frequentado por Bellori. Para Bellori e suas tendências "filo-francesas", *cfr.* Previtali 1976, "Introdução", ed. de 1976 das *"Vidas"* bellorianas.

⁹ A execução da obra, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti* de Baglione, 1642, biógrafo e inimigo de Caravaggio, foi acompanhada de perto pelo jovem Bellori, quem, já naquele momento, deve tê-la tomado como modelo negativo para o seu futuro empreendimento. A crítica que Bellori lhe fará é a falta de um método seletivo no elenco dos artistas e de suas obras, tornando-se um mero escrito enumerativo sem julgamento crítico que diferencie os artistas. Sobre Baglione, ver Schlosser Magnino, *op. cit.*, pp. 460-461.

¹⁰ Para a atividade de Federico Zuccari na *Accademia di San Lucca*, ver Mahon, *op. cit.*, pp. 157-191; e Strinati 1972, "Studio sulla teorica d'arte primoseiscentesca tra manierismo e barocco", in *Storia dell'Arte*, 13, pp. 67-82.

chegada dos artistas e teóricos bolonheses ocorre uma fusão fértil entre esses dois ambientes, mas com o prevalectimento da doutrina bolonhesa anti-maneirista, centrada no problema da imitação da natureza com bases científicas. Também foram estes os responsáveis pelo precoce rechaço do naturalismo caravaggesco¹¹ baseado em pressupostos filosóficos que serão mais tarde sistematizados por Bellori.

O maior exemplo dessa preocupação crítico-teórica com sólidas bases filosóficas foi a atividade do prelado bolonhês Monsignor Giovanni Battista Agucchi¹², que acreditava-se tenha começado a elaborar um tratado sobre a pintura com ajuda de Annibale Carracci, e depois da morte deste, com Domenichino. Este tratado em inúmeros aspectos será fundamental para o desenvolvimento das teorias estéticas de Bellori, e pode ser considerado o seu grande precurso¹³.

¹¹ No meio crítico, é claro, pois o caravaggismo nos anos 10 era objeto de cobiça dos colecionadores romanos e não romanos, devido em parte à escassez de originais do próprio Caravaggio, morto em 1610. É desses anos a intensa atividade dos pintores caravaggistas da *Manfrediana Methodus*, liderados por Bartolomeo Manfredi. Para uma rara compreensão do naturalismo caravaggista ver Mancini 1620, *Considerazioni*, comentado em Schlosser Magnino, op. cit., pp. 463, 471, 613-ss e 622.

¹² Para uma análise detalhada a respeito desse crítico bolonhes ver Mahon, op. cit. A respeito da teoria artística anterior a Bellori, ver Schlosser Magnino, op. cit., p. 611. e para a influência da escola bolonhesa ver Strinati, op. cit.

¹³ A inovação crítica fundamental de Agucchi reside no reconhecimento de que as aquisições figurativas da escola carraccesca são o fruto de uma escolha filosófica preexistente ao operar estético concreto. Nasce também com ele o julgamento extremamente favorável a Rafael, considerado como o supremo pintor de todos os tempos, em detrimento de Michelangelo, já condenado pela crítica tardo quinhentista. Para este crítico, tendo em vista provavelmente a própria experiência pictórica do círculo dos Carracci, a arte perfeita origina-se da união do disegno romano (leia-se Rafael), baseado no estudo da Antiguidade, com o colorido lombardo (sobretudo Corregio). Para o classicismo do século XVII, a antiguidade clássica é um dado da natureza legitimado pela história, e a Idéia de Beleza deve fundar-se na observação dessa natureza, mas de maneira diversa daquilo que é proposto pelo naturalismo de matriz caravaggista. Em Agucchi, a Idéia nasce da experiência histórica concreta, capaz de unir aquilo que a natureza, por causa da sua multiplicidade de aspectos, não realiza completamente, mas que está espalhado imperfeitamente por toda parte. Vemos claramente como uma concepção pragmática se volta para um fim especulativo. A Idéia de Beleza é pré-existente, mas só se concretiza quando encontrada na realidade daquilo que guiará o artista na execução de uma obra o mais possivelmente adequada a essa Idéia. Daí o naturalismo entendido em sentido caravaggista não ser suficiente, por estar preso à singularidade e portanto abandonar a Idéia da Beleza. A crítica ao caravaggismo se funda na sua oposição entre idealismo e realismo, justamente aquilo que a escola carraccesca pretende unificar através de um método seletivo no confronto com a natureza, conceito ao qual Bellori dará uma forma sistemática. O ponto de chegada dessa discussão é o discurso de Bellori na Accademia di San Lucca em 1664-, "*L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto- Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*", retomado posteriormente como prefácio às *Vidas*. Para a teoria manierista das artes, ver Zuccari, F. 1607, *L'Idea de' pittori, scultori e architetti*, Torino. Para o comentário a este autor, Panofsky, E. 1924, *Idea*, ed. espanhola 1985, pp. 67-92. Para a crítica ao caravaggismo, Strinati, op. cit., p. 79.

b. A Obra:

É este o ambiente no qual se inserem as *Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos* de Bellori, cuja primeira parte foi publicada em Roma em 1672, mas cuja preparação o absorve ao menos desde o final dos anos '50.

Trata-se de uma rigorosa seleção de biografias¹⁴ nas quais o aspecto fundamental é a descrição detalhada das obras mais expressivas desses artistas, como nos diz o próprio autor:

*"Detive-me sobre algumas obras com particular observação, porque tendo já descrito as imagens de Rafael nos aposentos vaticanos, ao empenhar-me posteriormente na realização das Vidas, aconselhou-me Nicolas Poussin a prosseguir do mesmo modo, e que além da invenção universal, eu satisfizesse o conceito e o movimento de cada figura em particular, e as ações que acompanham os afetos."*¹⁵

O método belloriano se afirma programaticamente nesse processo seletivo, sobretudo se pensarmos na exclusão voluntária de artistas da importância de Bernini, Borromini ou Velázquez. Essa exclusão deve-se à não adequação destes artistas à concepção artística belloriana, tal como foi explicitada na sua *Idea*¹⁶, a qual guia o leitor através de uma genealogia que se origina nas biografias de Annibale e Agostino Carracci, passa por Poussin e chega a Carlo Maratta, mas que remonta idealmente a Rafael¹⁷.

Tendo em vista este ponto inicial, a maioria dos artistas incluídos se inserem quase sem problemas na estrutura interna das *Vidas*, com a exceção de Rubens, Caravaggio, Van Dyck e, em parte Lanfranco, as quais biografias relativizam o primado absoluto da *Idea* e mostram uma certa tolerância do autor em relação à diversidade estrutural do ambiente artístico romano.

¹⁴ A primeira parte inclui as vidas de Annibale (1560-1609) e Agostino (1557-1602) Carracci, Domenichino (1581-1641), Domenico Fontana (1534-1607), Federico Barocci (1535-1612), Giovanni Lanfranco (1582-1647), Caravaggio (1573-1610), Rubens (1577-1640), Algardi (1598-1654), Van Dyck (1599-1641), Du Quesnoy (1597-1643) e Poussin (1594-1665).

¹⁵ Ed. 1976, pp. 8.

¹⁶ Ver nota 12.

¹⁷ A posição interna das biografias na primeira parte das *Vidas* é muito significativa: após a Introdução, *L'Idea*, seguem-se as vidas de Annibale e Agostino, com as quais mantém uma continuidade discursiva evidente, como já apontado por Panofsky, op. cit., p. 194. Por outro lado, o desfecho se faz com a biografia de Nicolas Poussin, que segundo Bellori, melhor soube aproveitar a lição de Annibale em sentido clássico e fez de Rafael o seu grande modelo. A segunda parte das *Vidas*, não publicada senão neste século, posiciona estrategicamente o pintor Carlo Maratta no final -como Michelangelo nas vidas vasarianas-, o qual representa o "partido clássico", *des anciens*, do final do século romano.

No caso de Caravaggio, Bellori compreende a profunda importância histórica desse pintor, enquanto grande opositor ao maneirismo tardio e portanto aliado inicialmente à experiência carraccesca.

c. A Galeria Farnese de Annibale Carracci e a “Descrição” belloriana:

A biografia belloriana nos apresenta Annibale como o grande restaurador moderno da pintura, aquele que foi capaz de unir "*duas coisas raramente concedidas aos homens, natureza e arte em suma excelência*"¹⁸. Não trataremos aqui das demais partes da biografia de Annibale, mas nos ateremos à *Descrição da Galeria Farnese*¹⁹, ponto culminante do relato belloriano.

¹⁸ Ed. 1976, pp.33.

¹⁹ A *Descrição* encontra-se na ed. 1976, pp.57-ss, tradução /44/-ss. Bellori, porém, já realizara o seu *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci, disegnata e intagliata da Carlo Cesio* (1657), que como nos indica o título, acompanha as incisões de Césio a partir dos afrescos carraccescos. Já haviam escrito sobre a Galeria, **BIII**: Van Mander 1604, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem; e Mancini 1620, *Considerazioni*, Roma. Entre os diversos trabalhos da crítica contemporânea, *cfr.* **BIV**: De Navenne, F. 1900, "Annibale Carrache et le Cardinal Odoardo Farnese", in *Revue des deux mondes*, 1900; Tietze, H. 1906-07, "Annibale Carraccis Galerie...", in *Jahrb. Kunsthist. Samml. allerhochsten Kaiserhauses*, pp. 61-ss; De Broglie, R. 1953, *Le Palais Farnese*, Paris, 1953; MAHON, D. 1961, "Note sur l'achèvement de la Galerie Farnèse et les dernières années d'Annibale Carrache", in *Dessins des Carrache*, catálogo de exp., Paris, 1961; Vitzthum, W. 1963, "A drawing for the Wales of the Farnese Gallery and a comment on Annibale Carracci's Sala Grande", in *The Burlington Magazine*, CV, 1963, pp. 445-446; Martin, J. R. 1965, *The Farnese Gallery*, Princeton; Dempsey, C. 1968, "Et nos cedamus amori", in *The Art Bulletin*, pp. 363-374; Bernini, D. 1968, "Annibale Carracci e i "Fasti" di Alessandro Farnese", in *Bollettino d'arte*, 1968; Posner, D. 1971, *Annibale Carracci*, Londres; Chappell, M. 1976, "An interpretation of Agostino Carracci's Galatea in the Farnese Gallery", in *Studies in Iconography*, II, 1976, pp.41-65 e IV, 1978, pp. 161-165; CHAPPELL, M. 1978, "Further observations on Agostino Carracci's "Venus" in the Farnese Gallery", in *Studies in Iconography*, 1978, 4, pp. 161-165; Uginet, F. Ch. 1980, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers (1535-1612)*, Roma 1980; Dempsey, C. 1981, "Annibale Carrache au Palais Farnèse", in *Le Palais Farnèse*, ed. Éc. Française de Rome, Roma, vol. I, pp. 269-ss; Zapperi, R. 1981, "Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese", in *Mél. Éc. Fr. Rome (Moyen Âge Temps mod.)*, 1981, 93, n. 2, pp. 821-822. AAVV 1986b, *Les Carraches et les décors profanes*, ed. Éc. Française de Rome, Roma; Marzik, I. 1986, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1986; Briganti, G., Chastel, A. e Zapperi, R. 1987, *Gli Amori degli Dei*, Roma; Briganti, G., Chastel, A. e Zapperi, R. 1988 "Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese", in *Kunstchronik*, 1988, 41, n. 12, pp. 686-690; Robertson, C. 1990, "Ars vincit omnia: the Farnese Gallery and Cinquecento ideas about Art", in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, CII (1990), pp.7-ss; Zapperi, R. 1994, *Eros e Controriforma: Preistoria della galleria Farnese*, Torino 1994; Dempsey, C. 1995, *Annibale Carracci: Palazzo Farnese*, Torino.

A decoração da Galeria foi confiada pelo cardeal Odoardo Farnese²⁰ aos Carracci, então célebres pintores emilianos, os quais acabavam de realizar as decorações de importantes palácios bolonheses: Palácio Fava (1583-84), Palácio Magnani (1589-90) e Palácio Sampieri (terminado em 1594). Quando o jovem cardeal Odoardo Farnese, apoiado pelo seu irmão Ranuccio, então Duque de Parma e Piacenza, decidiu-se pela decoração do Palácio recentemente acabado, tinha em mente um projeto decorativo para a celebração das glórias militares do Grande Duque Alexandre²¹, seu pai, morto a serviço de Felipe II em 1592. Ao invés disso, movido provavelmente pelo desejo de celebrar em modo grandioso o matrimônio entre o Duque de Parma, Ranuccio Farnese, e Margherita Aldobrandini, sobrinha do Papa Clemente VIII, decidiu decorar a Galeria e não a Sala Grande, mudando o esquema iconográfico²².

Annibale e Agostino Carracci, sem Ludovico²³, acudiram ao chamado do Cardeal e se encontravam em Roma por volta do final de 1594, por um breve período no qual provavelmente discutiu-se o projeto decorativo. Depois de uma breve estada bolonhesa, Annibale retorna a Roma no verão de 1595 e inicia os trabalhos do Camerino Farnese²⁴, no qual ocupou-se até 1597, logo em seguida iniciou os trabalhos na Galeria, ajudado por Agostino recém chegado. Recentemente, a descoberta de algumas datas pintadas no teto da Galeria, além da data celebrativa "MDC", que se refere ao matrimônio acima citado, permitiu estabelecer uma cronologia mais exata dos trabalhos na Galeria²⁵: Annibale trabalhou cerca de 8 anos na decoração da Galeria, de 1597 ou início de 1598 até 1604.

²⁰ Para o Cardeal Odoardo Farnese, e as difíceis relações entre os Farnese e os Aldobrandini, *cf.* BIV; Zapperi, R. 1987a, "Le Cardinal Odoardo et les Fastes Farnèse", in *Revue de l'art*, 77, set. 1987, pp. 62-65; Zapperi 1986, in AAVV 1986b, *op. cit.* nota 19; Zapperi 1994, *op. cit.* nota 19.

²¹ *cf.* Bernini, D. 1968, "Annibale Carracci e i "Fasti" di Alessandro Farnese", *op. cit.* nota 19.

²² Para a "pré-história" da Galeria Farnese, *cf.* Zapperi, 1994, *op. cit.*

²³ Acredita-se que inicialmente o convite incluísse também Ludovico, primo de Annibale e Agostino e *caposcuola* da Academia Bolonhesa, como afirma Malvasia, *op. cit.*, ed. 1841, I, pp. 295; retomado por Dempsey, C 1981, *op. cit.*, notas 4 e 5, pp. 270.

²⁴ Sala menor do palácio aonde se encontrava o estúdio privado do Cardeal Odoardo. O "Camerino" também foi descrito por Bellori, nas páginas que antecedem a Descrição da Galeria, ed. 1976, pp. 47-57; trad. /33/-ss; nota 65. Ver Martin, J. R. 1956, "Immagini della Virtù", in *The Art Bulletin*, 1956; *idem* 1965, *op. cit.*, pp. 21-48; Posner, D. 1971, *op. cit.*, I, pp. 79-82; Dempsey, C. 1981, *op. cit.*, pp. 272-283; e Malafarina 1976, *op. cit.*, pp. 106-109; *cf.* bibliografia nota 65 da trad.

²⁵ *cf.* Briganti, G., Chastel, A. e Zapperi, R. 1987 e 1988; Zapperi, 1994, *op. cit.*, cap.15.

Apêndice I

Após o tratamento devido das paredes, começaram os trabalhos, aos quais uniu-se Agostino no final de 1598. Houve uma interrupção entre 1599 e 1600, provavelmente devido a outros trabalhos que se efetuavam no Palácio por ocasião das bodas, porém o teto foi finalizado em 1601, quando foi descoberto, na presença do cardeal Pietro Aldobrandini. Este, estupefato pelo trabalho de Annibale, presenteou-o com um cordão de ouro. O trabalho das paredes foi retomado em 1603, e abandonado por Annibale em 1605, quando este adoeceu. A decoração foi continuada por Domenichino, Lanfranco, Albani e outros, sendo a primeira citação da Galeria terminada somente em 1611.

A Galeria é um local longo e estreito²⁶ (20,14 X 6,59 X 9,8 m), no primeiro andar do edifício, nas palavras de Bellori:

*"A Galeria (...) estende-se por 90 palmos de comprimento e 28 palmos de largura; os dois muros laterais no sentido do comprimento são divididos por pilastras ou colunas planas que seguram a cornija, entre as quais encontram-se sete intervalos: três maiores, de largura superior a 9 palmos, e quatro menores, de largura inferior a 7 palmos; de tal forma que, por sua vez, cada intervalo maior fica em meio a dois menores. Sobre a cornija, então, e de cada lado do muro que ascende em direção à circunferência do teto, Annibale afrescou outras pilastras falsas em claro-escuro, em continuação com as primeiras (...). (...) Mas tanto entre os quadros quanto entre as medalhas, interpõem-se belíssimas figuras de telamões de falso estuque, os quais na metade superior imitam a forma humana, e para baixo diminuem em forma quadrangular, como faziam os antigos. Estes telamões quase sustentam o teto, e situam-se diante das pilastras sobre embasamentos, e alguns deles têm sobre as cabeças ménsulas que sustentam ainda ornamentos superiores. (...) Na parte mais elevada do teto, estende-se o grande Bacanal, cujo comprimento é de cerca 32 palmos e cuja altura é superior a 16, ornado pela sua moldura de falso estuque, vista de baixo para cima, seguido por dois octaedros que o posicionam centralmente, de comprimento 16 e de largura superior a 9 palmos."*²⁷

²⁶ "Lo schema decorativo della Galleria farnese si sviluppa partendo dalla struttura architettonica delle pareti lunghe, basata su una serie di quattro coppie di paraste che scandiscono la superficie in sette vani, con un altro vano di minore ampiezza alle estremità. Sulla parete interna, il vano centrale contiene una porta, mentre nei tre vani ai due lati di questa si aprono nicchie ove in origine erano collocate statue provenienti dalla celebre collezione di antichità dei Farnese. Sull'opposta parete lunga, che si affaccia sulla corte, tre vani sono occupati da finestre, e i quattro rimanenti presentano nicchie anch'esse destinate a ospitare statue. Sopra ogni finestra, appena sotto la cornice, si aprono tre nicchie circolari più piccole, nelle quali erano collocati busti antichi, riprese specularmente da tre cavità analoghe sulla parete opposta" (Dempsey, 1995, op. cit. nota 19, pp.9-ss).

²⁷ Ed. 1976, pp. 57-58.

Não seria precoce afirmar, a partir deste trecho inicial da Descrição, que o juízo belloriano- ao contrário do que lhe foi sempre reprovado-, origina-se sobretudo na observação atenta e acurada da própria obra de arte, e que esta não é apenas o *exemplum* de uma teoria preestabelecida, no caso a *Idea*. É claro que a pintura "exemplar" de Annibale -capaz de aliar à experiência veneziana, o estudo da estatuação antiga e do natural, sob o controle exato do legado de Rafael-, é a matéria perfeita para o desenvolvimento da descrição de obras de arte²⁸, no sentido que a entende Bellori. Vejamos por exemplo a descrição do painel central da Galeria, "*O Triunfo de Baco e Ariadne*", onde Annibale traduz a tradição veneziana do Bacanal nos termos da pintura mural romana, realizando o que se tornaria o ponto de partida das grandes metamorfoses barrocas, de matriz ovidiana:

"O Coro de Baco e Ariadne"

Ao voltar vitorioso da Índias, Baco encontrou Ariadne abandonada por Teseu, e apaixonado pela sua beleza, a elegeu por esposa. A pintura nos convida a revê-la agora nas núpcias triunfais: Baco, vitorioso sobre os indianos, senta-se em um carro de ouro; coroado por pâmpanos apóia o braço e segura com a direita o tirso à maneira de um cetro e alça a mão esquerda, exibindo as uvas maduras e tintas. Mas ele é tão delicado e mole que apenas pode alçar o braço, o qual é sustentado e mantido sobre a cabeça de um fauno. Fez o nobre carro à maneira de um assento oval, com tal engenho, que não priva à vista parte alguma do bellissimo corpo nu, cingido por pele da Ircânia, amarrada ao peito, atravessa-o do ombro esquerdo ao flanco direito, cujas costas estão ornadas com o crânio de um tigre. A beleza é acrescida na variedade do ato; pois Baco ao voltar o rosto e o peito, expõe a coxa em perfil e levanta um joelho, abaixando o outro e apoiando a perna e o pé sobre o timão do carro de ouro, no qual estão esculpidos cabras e cupidos entre as videiras e os ramos de uva. Ao lado de Baco passa Ariadne em um carro de prata, onde também ela se senta e se eleva, expondo o ombro nu e voltando o rosto, não mais lacrimante e triste pela infidelidade de Teseu, mas serena e contente junto ao excelso amante. Ela apóia a mão direita sobre o joelho esquerdo, que suntuosamente se alça, e tanta majestade e graça exala do ato, que parece alçada por si mesma e pela divindade própria, como divina a evidenciam a saia de

²⁸ "As descrições de obras de arte derivam da figura retórica da *ekphrasis*, da qual talvez o exemplo mais arcaico se encontra em Homero, na descrição do escudo de Aquiles. Mas, o protótipo sistemático de toda a tradição é constituído principalmente pelas descrições de uma série de pinturas, que se atribuem na Antiguidade tardia, a Filóstrato, autor das *Imagines*" (Grassi, L. 1994, *Dizionario dei Termini Artistici*, pp.784); cfr. também Alpers, S. L. 1960, "Ekphrasis and Aesthetic attitudes in Vasari's Lives", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1960, XXIII, pp.192-ss, e FERRI, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*: vol. II, pp. 946-ss; vol. III, pp. 691-ss; vol IV, pp. 718-ss e pp. 302-303.

Apêndice I

*cor celeste e Amor, que sobre os seus cabelos segura uma coroa de estrelas, que por sua causa resplandecem no céu. (...)”*²⁹

E assim continua descrevendo ambos os carros, o séquito báquico, cada posição, mudança de expressão ou de afeto. Mais adiante:

*“No primeiro plano, mais à frente, jaz por terra uma mulher seminua, com o braço direito recostado sobre um apoio, segurando a cabeça sobre a mão; e quase como se o estrépito a tivesse acordado bruscamente, volta o rosto em direção a Sileno, que vai ao seu encontro e a observa. Esta é Vênus vulgar e terrena (...)”*³⁰

A idéia fundamental que possibilita a descrição belloriana é a teoria humanista da pintura entendida como *muta poesia*. Annibale narra-nos um episódio mitológico cuja fonte é literária (Ovídio, Catulo e outros), através dos meios expressivos próprios ao pintor, ou seja, a cor, o desenho, a sombra, etc. Bellori por sua vez, desenha com a sua pena os fascínios dessa pintura, tentando devolver-nos uma sensação que é eminentemente óptica. Encontramo-nos diante de um jogo de correspondências entre as artes, de uma procura de intercambiar os registros dos sentidos, e unificar o universo da pintura e da poesia, da obra e do seu fruidor. É interessante como nesse sentido, mesmo Bellori que é um grande representante da tradição clássica, não escapa a essa vontade de unificação das artes que caracteriza o ‘600 romano. Em outras passagens porém, percebemos o quanto Bellori é consciente da diferença dos meios expressivos nestas duas artes, e portanto da especificidade que lhes corresponde³¹.

O que nos interessa porém, é realçar a vontade de Bellori de se considerar participante de uma tradição antiga da *Ékphrasis* ou descrição de obras de arte, que remonta a Homero, Filóstrato maior, Filóstrato, o jovem, Luciano e Calístrato³². Nessa

²⁹ Ed. 1976, pp. 48-49.

³⁰ Ed. 1976, pp. 62.

³¹ Ver a esse respeito, *La Dafne trasformata in Lauro* de Bellori, onde descreve um quadro de Maratta, cit. por Previtali, “Introdução” à ed. 1976, p. LVI: “ainda que estas duas artes (Pintura e Poesia) tenham como mesmo fim a representação das coisas através da imitação, apesar disso diversos são os meios de atingir a vista e o ouvido. Todas as partes da pintura residem em um momento e na unidade de uma ação e de um movimento; já a poesia ainda que trate do mesmo assunto, tira toda a sua força da variedade das narrativas que acontecem sucessivamente com movimentos e tempos diversos, sem ser limitada, como a pintura, a um só movimento e a um só tempo (...) consideremos então o modo diverso e a diversidade do artifício.” Viu-se nesta passagem um Bellori precursor das teses de Lessing, no *Laokoon* de 1766, assim como de Winckelmann no caso da *Idea* belloriana. Ver Previtali, ed. 1976, Introd., pp. LI-LVII.

³² *cf.* nota 24.

Apêndice I

tradição da descrição técnica das obras reside o esforço em igualar o próprio manufato, e no seu desenvolvimento tardio (época imperial e bizantina), a *Ékphrasis* abandona qualquer preocupação analítica e compete com os meios das artes plásticas: *"si mette a gareggiare su piede tecnico col marmo e col colore e col suono, sicuro e convinto di poter, per mezzo della parola sapientemente mossa, comporre un brano artistico equipollente, in qualche caso anche superiore."*³³

Não seria exagerado dizer que nas descrições bellorianas encontramos um pouco desse prazer na confecção do próprio discurso, que nasce certamente da observação, mas que adquire pouco a pouco forma e dimensão próprias, capazes de rivalizar com as formas plásticas.

³³ Ferri, *op. cit.*, II, pp. 949.

"A Historiografia Artística Italiana
e a Tradição Clássica no Século XVII"

a. Introdução

"Esta idéia, ou seja deusa da pintura e da escultura, abertas as sagradas cortinas dos altos engenhos de Dédalos e Apeles, revela-se a nós e descende no mármore e nas telas; originada a partir da natureza supera a origem e se faz original da arte, medida pelo compasso do intelecto, torna-se ela mesma a medida da mão, e animada pela capacidade de imaginar dá vida à imagem." Assim resume Bellori (1613-1696)¹, no seu célebre discurso *Idea*², a sua teoria da criação artística, e não é por acaso que este discurso foi inserido como introdução à publicação das *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, publicada por Bellori no ano de 1672. Ainda que a rígida impostação teórica seja uma constante na produção deste importante biógrafo seiscentista - Schlosser o considera "o mais importante historiógrafo da arte não somente em Roma, mas em toda a Itália, mesmo na Europa"³ -, não devemos julgar a série de biografias⁴ à qual se dedicou durante grande

¹ A bibliografia a respeito do biógrafo seiscentista Giovan Pietro Bellori é bastante vasta, citaremos aqui - por razões de espaço - apenas as referências fundamentais e os trabalhos de caráter especificamente biográfico: Riegl, A. 1908, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908, pp. 20-27; Panofsky 1924, "*Idea*": Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig-Berlin 1924; Schlosser 1924, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, ed. italiana 1935; Lee 1940, "*Ut pictura poesis*: the Humanistic Theory of Painting", in *The Art Bulletin*, 1940, pp. 207-69; Donahue 1946, "The ingenious Bellori: a Biographical Study", in *Marsyas*, III, 1946, pp. 107-38; Mahon 1947, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947; Haskell 1963, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963; Donahue 1965, "Bellori, Giovanni Pietro", in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VII, 1965, pp. 781-89; Pallucchini 1971, "Per una situazione storica di Giovan Pietro Bellori", in *Storia dell'arte*, 12, out., 1971, pp. 285-95; Previtali, G. 1976, "Introduzione", em Bellori, G. P., *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, aos cuidados de Borea, E., Torino 1976 (de agora em diante citada apenas como ed. 1976), pp. IX-LX; P. Barocchi 1979, "Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi", *Storia dell'arte italiana*, II, 'L'artista e il pubblico', Torino, 1979, pp. 5-81; Cropper, E. 1991, "*La più bella antichità che sappiate desiderare*": History and Style in Giovan Pietro Bellori's "*Lives*", in *Wolfenbütteler Forschungen, Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Band 48, Wiesbaden 1991, aos cuidados de P. Ganz.

Para as demais referências (incluindo as fontes primárias), consultar *Vite*, ed. 1976, *op. cit.* Para as publicações posteriores, *cfr.* Cropper, E. 1991, *op. cit.*, ainda que citadas só parcialmente. Para uma bibliografia completa, *cfr.* BII.

² *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, discurso pronunciado na *Accademia di San Luca* no ano de 1664, publicado como introdução às "Vidas" na edição de 1672; ed. 1976, pp. 13-25; a citação em questão se encontra na pp. 14. Sobre a *Idea*, *cfr.* Panofsky 1924, *op. cit.*; Lee 1940, *op. cit.*

³ Schlosser 1924, *op. cit.*, ed. it. 1964, pp. 463-464.

⁴ A primeira parte das "Vidas" incluía Annibale e Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Michelangelo da Caravaggio, Van Dyck, Domenico Zampieri, Lanfranco, Alessandro Algardi e Poussin. A segunda parte das biografias, em preparação no momento da morte de Bellori, incluindo Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratta, só será publicada integralmente em 1942 (*cfr.* ed. 1976, *Edizioni de le Vite...*, pp. LXXIII-ss), a vida de Maratta, completada por outros, tinha já sido publicada em 1731 (*cfr. ibid.*).

parte da vida⁵ como apenas o desenvolvimento "prático" de suas idéias teóricas. É verdade que Annibale Carracci corresponde inteiramente àquela "idéia perfeita" do artista que Bellori nos expõe no seu discurso (*Idea*), e talvez mais que nenhum outro, Nicolas Poussin, o *peintre-philosophe*, deve ter inspirado desde a sua origem, a concepção belloriana da criação artística⁶.

A idéia de uma teoria artística intrinsicamente correlata à vida individual dos artistas é uma antiga constante na historiografia artística italiana, e remonta à tradição plutarquiana das *Vidas paralelas*, onde o *exemplum* individual é apresentado como um modelo de conduta. A tradição biográfica da literatura artística italiana, exemplarmente consolidada nas "Vidas" de Giorgio Vasari⁷ (e através deste na obra belloriana), manteve-se como uma constante até o advento da moderna historiografia da arte de proveniência germânica, mas constitui-se ainda como o principal núcleo de informação dos estudos de arte antiga.

No entanto, Bellori não é um simples continuador da obra vasariana. Ele rejeita, até onde pode, o fato anedótico e se concentra na *descrição* do caráter dos artistas -no sentido "moral" tão em voga no século XVII-, estabelecendo uma correspondência entre a "personalidade" (incluindo os seus hábitos) e a produção artística. O caso da biografia de Caravaggio, onde o "aspecto exterior" do artista explica a aparência de seus quadros, é singular e iluminante: "*Começou então a imitar as coisas vulgares, procurando a grosseria e a deformidade, como costumam fazer alguns ansiosamente: se devem pintar uma armadura, escolhem a mais enferrujada, se um vaso, não escolhem um inteiro, mas um defeituoso e quebrado. O vestuário se resume a collants, bragas e grandes barretes, e assim ao imitar os corpos se detêm com a máxima atenção nas rugas e nos defeitos da pele e dos lineamentos, e fazem os dedos nodulosos e os membros alterados pela doença. (...) Tais modos (de pintar) do Caravaggio andavam de acordo com a sua fisionomia e aspecto: era ele de côr fosca, e tinha olhos foscos, negros os cílios e os cabelos; e assim naturalmente ainda pode ser visto nas suas pinturas*" (refere-se aos seus auto-retratos).

Além do "retrato moral", Bellori dá grande espaço à *descrição* das obras de arte ou *Ekphrasis*⁸: seja à descrição propriamente formal da obra -disposição, desenho, cor, luz e

⁵ Não é certa a data na qual Bellori iniciou a confecção das "*Vidas*", mas muito provavelmente a idéia nascera no momento da publicação das "*Vidas*" de Baglione (1642), para a qual edição Bellori preparou uma poesia introdutória, *Alla Pittura* (cfr. Previtali, *op. cit.*, pp. XL-ss.). Porém, com os anos, este projeto deve ter mudado substancialmente na sua forma e na sua idéia original -primeiramente tratava-se de continuar as biografias vasarianas, ao menos esta é a hipótese avançada por Arfelli, A. 1961, *Introduzione* a C. C. Malvasia, *Vite di Pittori Bolognesi (appunti inediti)*, Bologna 1961, pp. XVI, e retomada por Previtali, *op. cit.* -, restringindo-se a tratar daqueles artistas que o nosso biógrafo considerava como os mais significativos da sua época. É importante lembrar que Poussin deve ter influenciado muito na concepção final da obra, já que ambos se frequentavam assiduamente nos últimos anos de vida do pintor francês (Poussin morre em 1665), tampouco é indiferente o fato de que a *Idea* tenha sido concebida justamente nesses anos, possivelmente fruto da discussão destes dois grandes eruditos. Por outro lado, esses anos representam o momento decisivo na configuração do filo-francesismo belloriano, sem contar que a *Idea* será, por sua vez, um texto fundamental para a formação da teoria estética francesa do século XVII.

⁶ cfr. nota anterior.

⁷ *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550; *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568; cfr. Schlosser, *op. cit.*, pp. 289-ss.

⁸ cfr. "Apêndice I", nota 24.

sombra-, seja através de uma detalhada e objetiva transcrição dos afetos e das paixões que acometem as personagens⁹.

No prefácio *Al Lettore*¹⁰, Bellori afirma: "*Detive-me em algumas obras com particular atenção; uma vez que, tendo já descrito as imagens de Rafael no Vaticano, ao ocupar-me em seguida da realização das vidas, fui aconselhado por Nicolas Poussin a prosseguir da mesma maneira: dando conta, além da invenção universal, do conceito e do movimento de cada uma das figuras, em particular, e das ações que acompanham os afetos. (...) E é péssima coisa recorrer à ajuda do próprio engenho, adicionando às figuras aqueles sentidos e aquelas paixões que nelas não se encontram, perturbando-as e diferenciando-as dos originais*".

Não surpreende que Poussin tivesse incentivado Bellori a desenvolver maximamente o recurso descritivo, visto que as suas "*Observações sobre a Pintura*", publicadas por Bellori em apêndice à vida de seu amigo¹¹, são unívocas nesse sentido: Poussin escreve, na sua "*definição da pintura e da sua própria imitação*", "*a pintura não é senão a imitação das ações humanas*", parafraseando Tasso e substituindo a palavra "poesia" por "pintura"¹².

Vimos como o recurso à *Ekphrasis* se dilata surpreendentemente no discurso belloriano, mesmo se comparado ao método vasariano, o qual, por sua vez, fazia já amplo uso desta tradição retórica da antiguidade clássica¹³. Nesse sentido, é importante relativizar uma determinada interpretação dada à recorrência do recurso descritivo no texto belloriano¹⁴. Parece-me claro, de um lado, a procura por parte do nosso autor de dar um caráter objetivo e científico às suas descrições, tal como explicitado no seu prefácio *Al Lettore*, anteriormente citado, e consequentemente, a sua consciência da especificidade do registro pictórico em oposição ao registro escrito, o que leva Cropper a afirmar: "*More striking is the way in which he suddenly undermines his own descriptions by disparaging the power of words and summoning up silence, the unique province of painting*"¹⁵.

Por outro lado, não podemos ignorar o quanto Bellori estivesse inserido e participasse das discussões eruditas do seu meio, entre as quais a antiga questão da equivalência entre a pintura e a poesia. Não é razoável afirmar, como Cropper, que Bellori se limitasse a traduzir humildemente uma obra do registro visual ao escrito, sem competir com o artista que a concebera. Bellori, tendo produzido um texto extremamente refinado,

⁹ cfr. Previtali, *op. cit.*, pp. L-ss.

¹⁰ ed. 1976, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹¹ "*Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura*", ed. 1976, pp. 479-481; cfr. Blunt, A. 1937-38, "*Poussin's Notes on Painting*", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1937-38.

¹² cfr. "*Osservazioni...*", *op. cit.*, e nota 1, pp. 478.

¹³ cfr. Alpers, L. 1960, "*Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, XXIII. Para a descrição belloriana, cfr. Previtali, *op. cit.*, pp. L-ss; Perini, G. 1989, "*L'arte di descrivere: la tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*", *Villa I Tatti Studies, Essays in the Renaissance*, 3, 1989, 175-206; Cropper, E. 1991, *op. cit.*, 168-ss. cfr. *Apêndice I*.

¹⁴ Cropper, E. 1991, *op. cit.*

¹⁵ Cropper, E. 1991, *op. cit.*, pp. 168.

considerado um dos grandes momentos da moderna prosa em língua italiana, quis propositalmente competir com o potencial descritivo e narrativo da pintura, para além da prosa de caráter estritamente científico. Não por acaso Bellori chama a autoridade antiga, neste caso Filóstrato o jovem, para introduzir o leitor ao tema que permeará toda a sua obra: "*Quem então examina, encontrará que a pintura possui uma certa afinidade com a faculdade poética, e que existe uma certa capacidade imaginativa que lhes é comum; porque os poetas invocam a presença dos deuses nas suas cenas, e todas aquelas coisas que algo têm de majestoso, de honesto e deleitável, do mesmo modo, a pintura desenha na tela aquilo que podem dizer os poetas*" (*Eicones*)¹⁶.

Ainda assim, Vasari continua a ser o termo de comparação para Bellori, aliás para toda a historiografia artística seiscentista¹⁷, mas o biógrafo romano se recusa a seguir o método vasariano de cobrir todo um período, indiferentemente da "qualidade" da obra desses artistas, método que foi seguido por quase todos os biógrafos pós-vasarianos (Baglione é certamente o exemplo em "negativo" para Bellori¹⁸). Igualmente, não quer restringir a sua análise à uma determinada "escola"¹⁹ ou limitar-se a uma específica área geográfica, como Malvasia²⁰. O autor nos diz²¹: "*Mas, visto que presentemente nos propomos a escrever a respeito dos artífices do desenho, nos dirigiremos à pintura, à escultura, e à arquitetura: estas, como a poesia, pela sua reputação, não admitem a mediocridade da imitação, recusam os mediocres artífices, e somente aos excelentes concedem os louros imortais*". Portanto, o literato deve agir como os antigos, e recusar a

¹⁶ *cfr.* ed. 1976, pp. 11, e nota 1 para as fontes utilizadas por Bellori; *cfr.* Apêndice I.

¹⁷ Para a historiografia artística após Vasari, *cfr.* Schlosser, *op. cit.*, pp. 351-ss; e Goldberg, E. L. 1988, *After Vasari*, Princeton. Entre os grandes predecessores de Bellori citamos apenas Agucchi, G. B. 1610 ca., *Trattato della pittura*, in Mahon 1947, *op. cit.*, Apêndice I, com o pseudônimo de Graziadio Machati, in Mosini, *Diverse figure ... da Annibale Carracci (1646)*, pp. 233-ss; Mancini, G. 1620 ca., *Considerazioni sulla pittura*, org. A. Marucchi e L. Salerno, ed. della Reale Accademia Nazionale dei Lincei, "Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte", I, 2 vol, Roma 1956; Baglione, G. 1642, *Le Vite De' Pittori Scultori Et Architetti Dal Pontificato Di Gregorio XIII Dal 1572 Infino A' Tempi Di Papa Urbano Ottavo Nel 1642*, Roma, 1642; ed. 1935 aos cuidados de Mariani; Malvasia, C. C. 1678, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, segunda ed. Bologna, 1841 (Malvasia publica o seu livro seis anos após Bellori, mas sabemos que estão recolhendo material quase contemporaneamente, *cfr.* Perini, G. 1988, "Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into conflicting trends in 17th century italian art historiography", *Art Bulletin*, 70, 1988, pp. 273-299; E. Cropper 1991, *op. cit.*). Para a questão da crítica, já formulada no âmbito dos Carracci, ao método e ao julgamento vasariano, considerado demasiadamente filo-toscano em detrimento das outras regiões da Itália, ver H. Bodmer 1939, "Le note marginali di Agostino Carracci nell' edizione del Vasari del 1568", in *Il Vasari*, X, 89-128; Dempsey, C. 1986, "The Carracci Postille to Vasari's Lives", in *Art Bulletin*, Mar. 1986; Perini, G. 1990, *Gli scritti de' Carracci*, Bologna 1990, onde se reproduzem as *postille* às vidas de Vasari, provavelmente atribuíveis a Annibale Carracci.

¹⁸ *cfr.* nota anterior. Para a colaboração juvenil de Bellori à edição das "Vidas" de Baglione, *cfr.* Mariani 1935, *Introd. a Le Vite... scritte da Gio. Baglione (1642)*, ed. 1935; e Previtali, *op. cit.*.

¹⁹ Para o conceito apenas criado de "escola artística", originário provavelmente do ambiente da Academia dos Carracci, *cfr.* Mahon 1947, *op. cit.*; especialmente as distinções feitas por Agucchi, Mancini e Vincenzo Giustiniani (cfr. Giustiniani, V. s/d, *Lettera sulla pittura al signor Teodoro Amidei*, in *Lettere memorabili dell'Abate Michele Giustiniani*, Roma 1675, e Giustiniani, V. s/d, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, org. A. Banti, Sansoni ed, Firenze 1981).

²⁰ *cfr.* nota 20.

²¹ "*Al Lettore*", ed. 1976, pp. 5-9.

prolixidade moderna, que é um "*mal penetrado na erudição das letras*", que leva a encher os anais de elogios e de nomes imortais. Para isso, Bellori reclama a concisão dos antigos, dizendo que no "*tempo de Sólon se encontravam somente sete homens sábios*". Da mesma forma, o biógrafo deve exercer a sua capacidade de julgar criticamente e, em meio ao confuso cenário artístico do seu tempo (o que não era pouca coisa na Roma seiscentista), ser capaz de selecionar os artistas dignos de figurar nesse repertório, diferentemente do tipo de biografia realizada por Baglione. A isso Bellori se refere claramente: "*Baglione escreveu as Vidas de todos aqueles que em Roma, no seu tempo, usaram o pincel, o buril e situaram pedras de arquitetura, chegando ao número de duzentos artistas, do pontificado de Gregório XIII ao de Urbano VIII, no espaço de pouco mais de cinquenta anos*"²².

No seu caso, isso significa excluir a tendência barroca²³ da Roma seiscentista, deixando de fora artistas como Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, ainda que inclua Lanfranco, mas justamente por ser aluno dos Carracci. Parece claro que, ainda que ele não siga à risca o seu pressuposto teórico, tal como explicitado na *Idea*, Bellori tem uma visão aguda e profunda das questões estéticas que estão em jogo nesse momento, e que ele represente efetivamente um *partido*, o da arte clássica no seicento, filo-francês e poussianiano. Alguns críticos tentaram insistir na "casualidade" da exclusão dos artistas de tendência barroca, como Cortona e Bernini, alegando que o conceito atual de "barroco" corresponde a categorias rieglianas e wölfflinianas da arte, e que não constituía portanto um conjunto que pudesse ser visto na sua totalidade por Bellori²⁴. Ora, Bellori reafirma a cada momento a sua precisa seleção, de nenhuma forma arbitrária: após uma negativíssima descrição das fachadas dos edifícios da Roma Barroca, referindo-se indiretamente a Borromini, Bellori afirma: "*Mas os bons arquitetos são fiéis às formas mais excelentes das ordens, os pintores e os escultores escolhem as mais elegantes belezas naturais, aperfeiçoando a idéia, e as suas obras chegam a superar a natureza*"²⁵. Tal descrição deixa claro que Bellori, seguindo a longa linha do classicismo italiano, e de alguma forma efetuando uma grande síntese dessa tradição, quer realizar conscientemente a história da pintura romana (incluindo mesmo os seus interlocutores estrangeiros), mas somente daquela que ele julga capaz de restaurar a época áurea de Rafael, e porque não, o passado mítico da Roma Antiga.

²² *ibid.*

²³ O adjetivo "barroco" aqui é usado unicamente no sentido especificado por G. Briganti (G. Briganti 1950, "Barocco, strana parola", *Paragone*, n.1, 1950, pp.19-ss; *Idem* 1951, "Milleseicentotrenta, ossia il Barocco", *Paragone*, n.13, 1951, pp.8-ss; *Idem* 1958, "Barocco", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, 1958, col. 345-359; *Idem* 1962, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, 1962); ou seja somente em referência "a uma geração de artistas ativa em Roma ao redor de 1630 (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, ...)" [cfr. Grassi, Luigi 1994, *ad vocem*, *Dizionario dei Termini Artistici*, Milano, pp. 114].

²⁴ CROPPER, E. 1991, *op. cit.*, pp. 145-ss.

²⁵ *Idea*, ed. 1976, pp. 24.

b. Contextualização da atividade crítica de Giovan Pietro Bellori²⁶: esboço para uma nota biográfica

O momento mais fecundo da atividade deste crítico artístico, antiquário renomado, arqueólogo e colecionista romano, inicia-se nos anos '50 (consta como secretário da *Accademia di San Lucca* desde 1652), quando, sob influência do seu amigo Poussin, nasce o escritor de arte moderna com um rígido direcionamento classicista. Provavelmente a tendência à formulação de uma teoria artística com bases classicistas se concretiza nesse momento, já que os seus versos juvenis *Alla Pittura*, publicados como premissa às *Vidas* de Baglione em 1642, são de outra natureza²⁷. De 1657 é seu *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci*, pouco anterior à primeira parte das suas *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele*, as quais serão publicadas somente em 1695. Em 1660 está trabalhando na vida de Annibale Carracci e dá os últimos toques à de Domenichino. A partir de então o seu pensamento crítico aproxima-se cada vez mais das teorias classicistas francesas, através de um processo de influência recíproca, tal como podemos observar seja na *Idea* de 1664, quanto na tratadística francesa do mesmo período²⁸. A partir do ano de morte de Poussin (1665), a execução de sua grande obra, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, ocupa quase totalmente o seu empenho. Em 1670, a primeira parte das *Vidas* está acabada, e será publicada em 1672 com uma dedicatória a Colbert, ministro de Luís XIV. Durante os anos '80 termina as biografias de Guido Reni e Andrea Sacchi.

Nesse momento, Bellori tornara-se uma personagem quase legendária do ambiente erudito romano, alguém que convivera com Poussin, morto há vinte anos, e com Reni há mais de quarenta, em outras palavras, alguém que vivera intensamente o auge dos diversos movimentos artísticos do *Seicento*²⁹. Põe-se então a trabalhar no recolhimento de seus distintos escritos sobre Rafael, e a pensar na execução de outras vidas para completar a sua obra de 1672: faltavam Ludovico e Antonio Carracci, Albani e Guercino. No entanto, a única obra que completa parcialmente antes de sua morte, é a biografia de seu jovem amigo pintor, substituto de Poussin na arte moderna, o romano Carlo Maratta (1625-1713), a quem dedica, como única exceção, uma biografia ainda em vida, assim como fizera Vasari com Michelangelo. Será o último tributo deste grande erudito romano ao seu pupilo mais fiel, junto ao qual efetuara, supervisionando-o de perto, dois célebres trabalhos de restauração para os Farnese (1695): A *Galeria* dos Carracci, no palácio da família, e a *Loggia di Psiche*, realizada por Rafael e ateliê na *Farnesina*³⁰. Uma espécie de último e emblemático sodalicio da tradição clássica italiana.

²⁶ Para um amplo comentário sobre a atividade crítica de Bellori e o meio romano por ele frequentado, cfr. Previtali, *op. cit.*

²⁷ cfr. nota 6.

²⁸ cfr. nota 6.

²⁹ cfr. Previtali, *op. cit.*, pp. XXVII.

³⁰ cfr. DE MARCHI, A. G. 1990, "Il restauro marattesco delle Stanze: aspetti tecnici e storico-critici", in *Riv. Ist. Naz. Archeol. e St. dell'Arte*, 1990 (1991), XIII, pp. 265-281.

BIBLIOGRAFIA:

BI. ESCRITOS BELLORIANOS:

a. EDIÇÕES DAS VIDAS DE G. P. BELLORI¹:

- 1672** *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori, parte prima*, In Roma, Per i Success. al Mascardi, 1672.
- 1728** *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni, ..., in questa seconda edizione acresciute colla vita e ritratto del cavaliere D. Luca Giordano*, In Roma, per il successore al Mascardi, a spese di F. Ricciardo e G. Buono, 1728. A vida de Luca Giordano é um escrito do jovem biógrafo napolitano De Dominici.
- 1731** "Vita di Carlo Maratti Pittore scritta da Gian Pietro Bellori", in *Ritratti di alcuni celebri pittori del sec. XVII*, a spese di Fausto Amidei mercante di libri a strada del Corso, In Roma, per Antonio de' Rossi, 1731, pp. 255-71. Outra ed. de 1732.
- 1821** *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1821.
- 1903** *La Vie de Nicolas Poussin*, Bibliothèque de l'Occident, Paris 1903. Trad. de G. Rémond. 2a. ed. 1947.
- 1913** "Vita di Federico Barrocci da Urbino Pittore", in *Mostra dei cartoni e disegni di Federigo Barroccio...della R. Galleria degli Uffizi*, 1912-13, Bergamo 1913, pp. 1-38.
- 1924** "L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto", in PANOFSKY, E. 1924, *Idea*, pp. 130-38, Leipzig-Berlin 1924 (ver Biblio II.b).
- 1931** *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1931. Pref. C. Ricci.
- 1939** *Die Idee des Künstlers*, Schriftgiesserei H. Berthold Ag, Berlin 1939.
- 1942** *Le vite inedite del Bellori: Vita di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti trascritte dipl. dal manoscritto m.s. 2506 della Biblioteca Municipale di Rouen*, a cura di Michelangelo Piacentini, Biblioteca d'arte ed, Roma 1942.
- 1947** "The Idea of the Painter, the Scultor and the Architect", trad. inglesa da *Idea* realizada por K. Donahue, in E. HOLT 1947, *Literary sources of Art History*, Princeton 1947 e in E. HOLT

¹ Para uma bibliografia exaustiva e comentada a respeito de todas as publicações de Bellori, inclusive das Vidas, consultar a Bibliografia na ed. de 1976, pp. LXXIII-LXXXVII.

- 1958, *A Documentary History of Art*, vol. 2, NY 1958, pp. 94-106. Trad. italiana Milano 1972.
- 1952 "*L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*", in trad. italiana di PANOFSKY 1924, *Idea*, com novo prefácio do autor para a ed. italiana, La Nuova Italia, Firenze 1952, pp. 183-191.
- 1955 "*Vita di Michelangelo da Caravaggio*", com trad. para o inglês in FRIEDLAENDER, W. 1955, *Caravaggio Studies*, Princeton Univ. Press, Princeton (N.J.) 1955. Republ. em 1969, Schocken Books, New York. Ver Biblio II.d.
- 1967 *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, parte prima, Fratelli Pagano, Genova s.a. Premissa di E. Battisti.
- 1968 *The Lives of Annibale and Agostino Carracci by Giovanni Pietro Bellori translated from the italian by Catherine Enggass, Foreword by Robert Enggass*, Pennsylvania State Univ Press, Univ Park and London 1968.
- 1969 "*Vita di Nicolò Pussino d'Andeli pittore*", in THUILLER, J. 1969, *Nicolas Poussin*, ed. per il Club del Libro, Novara 1969, pp. 49-97. Ver Biblio II. e.
- 1976 *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, edição integral, aos cuidados de E. BOREA e G. PREVITALI, Einaudi, Torino 1976.
- 1977 *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti Moderni*, Fac-símile da ed. Roma 1672, Italica gens, vol. 86, A. Forni, Bologna 1977.
- 1994 "Vie de Poussin", in BII:Germer, S. 1994.

b. OUTROS ESCRITOS DE BELLORI:

- 1642 *Canzone "Alla Pittura"*, premissa a BAGLIONE 1642, *Le vite de' pittori scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, In Roma, nella Stamperia d'Andrea Fei 1642. Ver adiante item II.a. Fontes.
- 1657 *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio*, Roma 1657. Republ. in MALVASIA 1678, *Felsina* (ver II.a.).
- 1664a "*L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura, discorso di Gio. Pietro bellori detto nell'Accademia Romana di San Lucca la terza Domenica di maggio 1664, essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti.*" Publicada como premissa às *Vidas* em todas as edições e também como obra independente, ver o item anterior da Bibliografia, I.a.
- 1664b *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, in Roma apresso Biagio Deversin e Felice Cesaretti, nella stamperia del

Falco, 1664. Sem nome de autor, atribuído a Bellori por G. Mercati, *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli XVI-XIX*, Città del vaticano 1952, pp. 147-60.

1677 *"Gli honori della pittura et della scoltura"*, discurso, Lucca 1677. Normalmente publ. junto à *Descrizione*, 1695.

1693 *Psyches et Amoris nuptiae in fabula a Raphaele sanctio Urbinate... Romae in Farnesianis hortis...*, romae 1693.

1695 *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del palazzo apostolico Vaticano, di Gio. Pietro Bellori alla Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo duodecimo*, Roma 1695, nella stamperia di Gio. Giacomo Komarek Boerno alla Fontana di Trevi. Nova ed. em Roma, 1751, apresso gli eredi del q. Gio. Lorenzo Barbiellini, stampatori e mercanti di libri a Pasquino.

BIL. ESCRITOS SOBRE BELLORI:

- BAGLIONE, G. 1642, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII dal 1572 infino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642; inclui os versos bellorianos, "Alla Pittura".
- MOSINI, G. A. (pseudônimo de MASSANI, G. A.) 1646, *Diverse figure... da Annibale Carracci*, in MAHON 1947, pp.231-ss.
- NAZZARI, F. 1673, in *Giornale dei Letterati*, 23 Giugno 1673, pp. 77.
- MISSION, M. 1691, *Nouveau voyage d'Italie fait en l'année 1688*, La Haye 1691, II, pp. 44, 118-19.
- MANDOSIO, P. 1692, *Biblioteca romana*, II, Roma 1692, pp. 335-36.
- LA TEULIERE 1696, in *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France a Rome*, I, Paris 1887, pp. 378.
- GHEZZI, G. 1696, *Il centesimo dell'anno MDCXCV celebrato dall'Accademia del disegno...*, Roma, 1696, p.48.
- BERGER, L. 1701, *Thesaurus Brandeburgicus Selectus*, vol. III (descrição da coleção de Bellori, quando era já Col. Federico I de Prússia).
- PASCOLI, L. 1730, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, vol. I, Roma 1730, pp. 137, 211, 252.
- VALESIO, Abate 1730, "Compendium vitae...Io: Petri Bellorii", in "Prefatio editores", Gio: Pietro Bellori, *Adnotationes nunc primum evulgatae...*, Romae 1730, pp. 3-4.
- PASCOLI, L. 1736, *Vite*, vol. II, Roma 1736, pp. 116, 118, 119, 2 60.
- SKIPPON, Ph. 1752, "An Account of a Journey made thro' Parts of the Low Countries, Germany, Italy and France", in A e J. CHURCHILL, *A Collection of Voyages and Travels*, VI, London 1752, pp. 694-736.
- MAZZUCHELLI, G. M. 1760, *Gli scrittori d'Italia*, II, Brescia 1760, pp. 703-707.
- COMOLLI, A. 1788, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile...*, Roma 1788, II, I, pp. 51-58.
- MISSIRINI 1823, *Memorie ... Storia della Romana Accademia di S. Luca*, pp. 130-132.
- 1843 *Biographie Universelle ancienne et moderne*, I, Paris 1843, pp. 694-95.

- MARIETTE, P. J. **1851-53**, "Abecedario", in *Archives de l'art français*, II, Paris 1851-53, pp. 113-14.
- ARNAUD, J. **1886**, *L'Academie de Saint-Luc a Rome*, pp. 35.
- CAMPORI, G. **1866**, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, pp. 130-ss (contem duas cartas de Bellori a Antonio Magliabechi, de 13 e 24 Maio de 1684).
- STARK, C. B. **1880**, *Systematik und Geschichte der Archaeologie der Kunst*, Leipzig 1880, p. II 5.
- CAILLEMER, E. **1885**, "L'Abbé Nicaise et sa correspondance", in *Académie des Sciences... de Lyon, classe des lettres, Mémoires*, XXI, 1885, pp. 82-84.
- RIEGL, A. **1908**, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908, pp. 20-27.
- THIEME-BECKER **1909**, *Kunstler-Lexikon*, III, *ad vocem*, pp. 270.
- PANOFSKY, E. **1924**, "*Idea*": *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924. Trad. it. 1952, 2 ed. alem. 1960, trad. esp. 1985.
- SCHLOSSER, J. VON **1924**, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924. Trad. it. 1935, 1964.
- FRIEDLAENDER, W. **1928**, coment. a PANOFSKY, *Idea*, in *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VI, 1928, pp. 56-64.
- RICCI, C. **1931**, Prefácio a *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio: Pietro Bellori, parte prima, fac-simile dell'edizione di Roma del MDCLXXII*, Roma 1931.
- PITTALUGA, M. **1932**, "Sulla Storiografia Italiana dell'Arte", in *La Nuova Italia*, Nov., pp.427.
- SCHLOSSER, J. VON **1932**, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, pp.87-ss., Palermo.
- ARGAN, G. C. **1933**, "Le Vite del Bellori", in *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, 1970, pp. 263-72.
- HUELSEN, CH. **1933**, "Pietro de' Sebastiani", in *La bibliofilia*, XXXV, 1933, pp. 219-20.
- RAGGHianti, C. L. **1933**, "I Carracci e la critica d' arte dell' età barocca", in *La critica*, 1933, pp. 65-74, 223-33, 382-94.
- BOTTARI, S. **1935**, "Sulla poetica di P. Bellori", in *La critica figurativa e l'estetica moderna*, Bari 1935, pp. 85-96.
- MARIANI, V. **1935**, "Introduzione", pp. V-XXI, em *Le vite de' pittori, scultori et architetti...scritte da Gio: Baglione...fac-simile dell'edizione di Roma del MDCXLII*, Roma, 1935.

- SCHLOSSER, J. VON 1935, *La letteratura artistica, manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, trad. italiana, Firenze 1935.
- BOTTARI, S. 1936, *I miti della critica figurativa*, Messina, 1936.
- MÜLLER, C. 1937, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, Leipzig 1937 (a respeito da relação Winckelmann e Bellori).
- LEE, R. W. 1940, "Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting", in *The Art Bulletin*, 1940, pp. 207-69, republicado em volume, New York, W. W. Norton & Company Inc., 1967.
- GRASSI, L. 1941, "Ricerche intorno al Padre Resta e al suo codice di disegni all' Ambrosiana", in *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell' Arte*, VIII, 1941, pp. 151-85.
- GRASSI, L. 1945, *Bernini pittore*, Roma, 1945, pp. 11-13.
- DONAHUE, K. 1946, "The ingenious Bellori: a Biographical Study", in *Marsyas*, III, 1946, pp. 107-38.
- GRASSI, L. 1947, *Storia del disegno, svolgimento del pensiero critico e un catalogo*, Roma, 1947, pp. 39-40.
- MAHON, D. 1947, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947.
- VENTURI, L. 1948, *Storia della critica d' arte*, Firenze 1948.
- MAHON, D. 1950, "Addenda to Seicento Studies", in *The Burlington Magazine*, 1950, pp. 80-81.
- GRASSI, L. 1951, *Genesi e paternità della critica d'arte*, Roma, 1951.
- VAN DER GRINTEN, E. 1952, *Enquiries into the History of Art-Historical Writing, Studies of Art-Historical Functions and Terms up to 1850*, pp. 41-44; tese apresentada à Universidade Municipal de Amsterdam, 9 dezembro 1952.
- ULIVL, F. 1953, "Il classicismo di G. P. Bellori", in *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze 1953, pp. 165-204, pp. 53-57, 82-85, 125-27, 134-35.
- GRASSI, L. 1955, *Costruzione della critica d'arte*, Roma, 1955, pp. 104-6.
- ALPERS, S. L. 1960, "Ekphrasis and Aesthetic attitudes in Vasari's Lives", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1960, XXIII, pp. 192-ss.
- ARFELLI, A. 1961, "Introdurre", pp. VII-LVI, em MALVASIA, *Vite di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)*, Bologna, 1961.
- GRASSI, L. 1961-63, "Nota intorno ai concetti di Antico e Antico Moderno nella letteratura artistica", in *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Mario Salmi*, Vol. III, pp. 435-440, Roma 1961-63.

- WILDESTEIN, G. 1962, "Note sur l'abbé Nicaise et quelques-uns de ses amis romains", in *Gazette des Beaux-Arts*, LX, dez., 1962, pp. 565-68.
- HASKELL, F. 1963, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, pp. 158-61, trad. ital. 1966.
- JANNACO, C. 1963, *Il Seicento*, Milano, 1963, pp. 62-63; 3a. ed. 1986, a cura di A. Balduino, pp. 102-105.
- ANCESCHI, L. 1964, "Comportamento dell' Idea nelle poetiche del Seicento", in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina-Firenze, 1964, pp. 29-45, pp. 40-44.
- GRASSI, L. 1964, "La storiografia artistica del Seicento in Italia", in *Il mito del classicismo nel Seicento*, pp. 61-79.
- IVANOFF, N. 1964, "La parola "Idea" nelle "Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura"", in *Il mito del classicismo nel Seicento*, pp. 91-99.
- PETRUCCI, A. 1964, "Bartoli, Pietro Santi", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964, pp. 587-588.
- DONAHUE, K. 1965, "Bellori, Giovanni Pietro", in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VII, 1965, pp. 781-89.
- BATTISTI, E. 1967, "Il Bellori come critico", in G. P. BELLORI, *Le Vite... parte prima*, Genova s.a., pp. VII-XXX.
- CACIAGLI, E. 1967, "Biografia e Catalogo delle opere di G. P. Bellori", in G. P. BELLORI, *Le vite... parte prima*, Genova s.a., pp. XXXI-XL.
- ENGASS, R. 1968, "Foreword", pp. VII-XIX, in *The Lives of Annibale & Agostino Carracci by Giovanni Pietro Bellori*, University Park and London, 1968.
- BELLOSI, L. 1971, "Linguaggio della critica d' arte I", in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Arte 2*, Milano, 1971, pp. 267-324.
- MALVANO, L. 1971, "Naturalismo e Realismo", in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Arte 2*, Milano, 1971, pp. 353-441.
- PALLUCCHINI, A. 1971, "Per una situazione storica di Giovan Pietro Bellori", in *Storia dell'arte*, 12, out., 1971, pp. 285-95.
- TOSCANO, B. 1971, "Letteratura artistica", in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Arte 2*, Milano, 1971, pp. 238-67.

- TURNER, N. 1971, "Ferrante Carlo's "Descrittione della Cupola di Sant' Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi": a Source for Bellori's descriptive Method", in *Storia dell'arte*, 12, out., 1971, pp. 297-325
- VOLPI ORLANDI 1971, "Annotazioni in margine alle tendenze classiciste nella cultura artistica romana tra il 1607 e il 1672", in *A. Fac. Lett. Filos, Magist. Univ. Cagliari*, 1971, 34, pp. 69-118.
- GRASSI, L. 1972, "Nota sul motivo del racconto simultaneo nella teoretica dell' arte dal Seicento al Neoclassicismo", in *Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, 1972, pp. 131-42.
- STRINATI, C. M. 1972, "Studio sulla teorica d' arte primoseicentesca tra Manierismo e Barroco", in *Storia dell'arte* , 13, jan., 1972, pp. 67-82.
- GRASSI, L. 1973, "Teorici e storia della critica d'arte", segunda parte: *L'età moderna: il Seicento*, Roma, 1973, pp. 42-45, 64-65.
- HERES, G. 1973, *Museum Bellorianum, Antikenbesitz eines römischen Archäologen im 17. Jahrhundert*, Staatliche Museen zu Berlin, Antiken-Sammlung, Ausstellung im Altem Museum, 9. Nov.1973 - Jan. 1974.
- HERES, G. 1974, "Museum Bellorianum. Zu einer Ausstellung der Berliner Antiken-Sammlung", in *Das Altertum* , 1974, pp. 236-44.
- ALPERS, S. 1976, "Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation", in *New Literary History*, 8, 1976, pp.15-41.
- PREVITALI, G. 1976, "Introduzione", pp. IX-LX, em *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, ed. anotada e comentada org. por Previtali, G. e Borea, E., Giulio Einaudi ed., Torino, 1976.
- GRASSI, L. e PEPE, M. 1978, *Dizionario della Critica d'Arte*, 2 vol, Unione Tip. Ed. Torinese, Torino 1978.
- HERES, G. 1978, "Die Sammlung Bellori: Antikenbesitz eines Archäologen im 17. Jahrhundert", in *Trav. Centre Archéol. Méditerran. Acad. Polon. Sc. Et. Trav.*, 1978, 20. pp. 5-38.
- MONTAGU, J. 1978, "Bellori, Maratta and the Palazzo Altieri", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1978, 41, 334-340.
- HERES, G. 1979, "Winckelmann, Bernini, Bellori Betrachtungen zur "Nachahmung der alten"", in *Forsch. U. Ber.*, 1979, 19, pp. 9-16.
- PERINI, G. 1980, "Il Lessico tecnico del Malvasia", *Convegno Nazionale sui Lessici Tecnici del Seicento e Settecento*, Pisa 1980, Firenze 1981.

- GRÖSCHEL 1982, "Lorenz Beger, Thesaurus Brandenburgicus selectus III", in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1982, 24, pp. 227-245.
- VOLPI, M. 1983, "Annotazioni in margine alle tendenze classiciste e raffaellesche nella cultura romana", in *Raffaello e L'Europa: Corso Internazionale di Alta Cultura*, Roma, 1983; pp. 513-539.
- CROPPER, E. 1984, *The Ideal of Painting*, Princeton 1984.
- MONTAGU, J. 1985, *Alessandro Algardi*, New Haven and London, 1985, 2 vols., pp. VII-IX.
- GASH, J. 1986, "Success and Failure of Classicism", *Art History*, 9, 1986, pp. 516-529.
- CROPPER, E. e DEMPSEY, CH. 1987, "The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century", in *Art Bulletin*, 1987, pp. 494-509.
- LHOTE 1987, "Les Vite de 1672 de Bellori: hypothèses de reconstitution du programme iconographique et théorique", in *Racar: Revue d'Art Canadienne*, 1987, 14, n. 1-2, pp. 75-89.
- GOLDBERG, E. 1988, *After Vasari*, Princeton 1988.
- GOLDSTEIN, C. 1988, *Visual fact over verbal fiction: a study of the Carracci and the criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- PERINI, G. 1988, "Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in 17th Century Italian Art Historiography", *Art Bulletin*, 70, 1988, pp. 273-299.
- PERINI, G. 1989, "L'Arte di descrivere: La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori", in *Villa I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 3, 1989, 175-206.
- WINNER, M. 1989, "Una certa idea: Maratta Zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung", in *Künstler über sich in seinem Werk: Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, Roma 1989, pp. 511-570.
- DE MARCHI, A. G. 1990, "Il restauro marattesco delle Stanze: aspetti tecnici e storico-critici", in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1990 (1991).
- CROPPER, E. 1991, "La più bella antichità che sappiate desiderare: history and style in Giovan Pietro Bellori's Lives", in *Wolfenbutteler Forschungen*, 1991, 48, *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, pp. 145-173.
- DITTMAN, L. 1991, "Zur Entwicklung des Stilbegriffs bis Winckelmann", in *Wolfenbutteler Forschungen*, 1991, 48, *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, pp. 189-218.
- JOYCE, H. 1992, "Grasping at shadows: ancient painting in the Renaissance and Baroque Rome", in *Art Bulletin*, 1992, 74, n.2 (June), pp. 219-246.

GERMER, S. (c/o) **1994**, *Vies de Poussin: Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart*, Macula, Paris 1994.

BIII. FONTES:

- AGUCCHI, G. B. 1610 ca., *Trattato della pittura*, reprod. in MAHON 1947, *Studies*, pp. 231-ss.
- AGUCCHI, G. B. s/d, "Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci", in MALVASIA 1678, *Felsina*, I, pp. 503-514; ed. 1841, I, pp. 360-ss.
- AGUCCHI, G. B. s/d, "Cartas", in BATTISTI, E. 1962, *L'Antirinascimento*, Milano.
- ALDOBRANDI, P. E. 1603, *Cronaca di Bologna*, ms. Biblioteca Comunale di Bologna, 1603.
- ANNIBALI, F. 1818, *Memorie storiche di Casa Farnese*, Roma, 1818.
- BAGLIONE, G. 1639, *Le nove chiese di Roma, nelle quali si contengono le Histoire, Pitture, Sculture ed Architetture di esse*, Roma, 1639.
- BAGLIONE, G. 1642, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII dal 1572 infino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642.
- BALDINUCCI, F. 1681, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, org. Parodi, S., Eurografica spa, Firenze.
- BALDINUCCI, F. 1682, *Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze, 1682.
- BALDINUCCI, F. 1681, *Vite di artisti dal XVII al XVIII secolo*, org. A. Matteoli, Roma, 1975.
- BAROCCHI, P. 1962, *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1962.
- BAROCCHI, P. 1971, *Scritti d' Arte del Cinquecento*, 3 t., Riccardo Ricciardi ed.; Milano-Napoli, 1971.
- BELVISI, F. 1825, *Elogio storico del pittore Lodovico Carracci*, Bologna 1825.
- BENACCI, V. 1599, *Descrittione degli Apparati fatti in Bologna per la venuta di N. S. Clemente VIII e insieme di essa venuta e dimora in detta città*, Bologna, 1599.
- BERRETINI, Pietro da Cortona e OTTONELLI, Giovanni Domenico 1652, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Roma, org. V. Casale, 1973.
- BERTOLOTTI, A. 1880, *Artisti belgi e olandesi a Roma*, Firenze, 1880.
- BERTOLOTTI, A. 1881, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano, 1881.
- BERTOLOTTI, A. 1881, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII*, Urbino, 1881.

- BERTOLOTI, A. 1882, *Artisti modenesi parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modena, 1882.
- BERTOLOTI, A. 1885, *Artisti bolognesi ferraresi ed alcuni altri del già stato pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Bologna, 1885.
- BERTOLOTI, A. 1885, *Artisti alla corte dei Gonzaga*, Modena, 1885.
- BERTOLOTI, A. 1890, *Figuli, Fondatori e Scultori in relazione con la corte di Mantova*, Milano, 1890.
- BOLOGNINI-AMORINI, 1843, *Le vite de' pittori ed artefici bolognesi*, II, Bologna 1843.
- BONAVERI, D. 1704, *Le famose dipinture della sala Magnani*.
- BONI, O. 1809, "Riflessioni sopra Michelangelo Buonarroti", in *Idea della perfezione della pittura di Mr. Rolando Fréart tradotta dal francese*, Firenze, 1809.
- BORRAMEO, F. , *De Pictura Sacra*.
- BORRAMEO, F. 1625, *Museum*, Milano.
- BOSSE, A. 1649, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture*, Paris.
- BOSSE, A. 1667, *Le peintre converti aux ... règles de son art*, Paris.
- BOTTARI, G. 1754-58, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri Professori che indette Arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, org. por G. Bottari, Roma, 1754-58. Ed. 1983 (a partir da ed. de Bolonha de 1844-1856), org. M. Gualandi, Bologna, Arnaldo Forni ed, 3 voll.
- BOTTARI-TICOZZI 1882, *Raccolta di lettere*.
- BOSCHINI, M. 1660, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia, ed. org. por A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966.
- BOSCHINI, M. 1664, *Le minere della pittura, compendiosa informazione di M. B. non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell' isole ancora circonvicine*, Venezia, 1664.
- BOSCHINI, M. 1674, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674.
- CANCELLIERI, F. 1823, *Notizie della vita di Domenico Zampieri e delle sue opere*, Bologna, 1823.
- CARTARI, V. 1571, *Le immagini degli Dei de li antichi nelle quali si contengono gli idoli, i riti, le cerimonie ed altre cose appartenenti alla religione degli antichi*, Venezia.

- CAVAZZONI, F. 1603, *Pitture et sculpture et altre cose notabili che sono in Bologna*, Bologna 1603, Bibl. Comonale ms.B. 1343.
- COMANINI, G. 1591, *Il Figino overo del fine della pittura*, Mantova.
- DE CHAMBRAY, R. 1650, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris.
- DE CHAMBRAY, R. 1662, *Idée de la perfection de la peinture*, Mans.
- DE DOMINICI, B. 1742-43, *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti napoletani*, Napoli, 1742-43, segunda ed. Napoli, 1844
- DE PILES, R. 1677, *Conversations sur la connaissance de la peinture*, Paris, 1677.
- DE PILES, R. 1699a, *Abregé de la vie des peintres*, Paris, 1699.
- DE PILES, R. 1699b, *Traité de l'utilité des estampes e de leur usage*, Paris.
- DE PILES, R. 1708, *Cours de Peinture par principes*, Paris, 1708, Paris, Gallimard 1989, pref. J. Thuiller.
- DE PILES, R. 1715, *L'idée du peintre parfait*, Le Promeneur , Col. Le Cabinet des lettrés, Paris 1993.
- DOLCE, L. 1557, *Dialogo della Pittura*, in BAROCCHI 1962, *Trattati d'arte del Cinquecento*.
- DUFRESNOY, CH. A. 1668, *De Arte Graphica*, Paris, 1668.
- DUFRESNOY, CH. A. 1782, *L'arte della pittura, poema latino di C. A. Du Fresnoy tradotto in versi toscani da Immocenzio Ansaldi*, 1782, segunda ed. Lucca, 1813.
- FÉLIBIEN, A. 1666-85, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes*, Paris 1666-85, segunda ed. Paris, 1685-88.
- FÉLIBIEN, A. 1725, "Conférences de l'Académie Royale des Beaux-Arts dans l'an 1667", in *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes, Nouvelle édition revue...*, Paris, 1725.
- FRANZINI, F. 1668, *Roma antica e moderna*, Roma, 1668.
- FRULLI, G.B. e CENESTRELLI, G. 1835, *Il fregio della sala Magnani dipinta a fresco dai maestri pittori Lodovico, Annibale e Agostino Carracci*, Bologna 1835.
- GIUSTINIANI, V. s/d, "Lettera sulla pittura al signor Teodoro Amidei", in *Lettere memorabili dell'Ab. Michele Giustiniani*, Roma; e in BOTTARI 1754-58.
- GIUSTINIANI, V. s/d, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, org. A. Banti, Sansoni ed, Firenze 1981.

- JUNIUS, F. 1637, *De Pictura veterum*, Amsterdam, 1637.
- LANZI, L. 1789, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano 1789.
- MALVASIA, C. C. s/d, *Le carte di Carlo Cesare Malvasia. Le vite de Guido Reni e di Simone Cantarini del manoscritto B. 16-17 della Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio di Bologna*, org. Marzocchi, L., Alfa, Bologna, 1980.
- MALVASIA, C. C. s/d, *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti la sua Felsina Pittrice*, org. Marzocchi, L., pref. Anceschi, L., Alfa, "Rapporti della Soprintendenza per I Beni Artistici", Bolonha.
- MALVASIA, C. C. 1678, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, segunda ed. acrescida Bologna, 1841; ed. 1961, introd. A. Arfelli.
- MALVASIA, C. C. 1678, *The life of Guido Reni*, University Park, Pa: Pennsylvania State Univ. Press, 1980, ed. trad. Engass, C. e Engass, R.
- MALVASIA, C. C. 1686, *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686; org. A. Emiliani, Bologna, 1969.
- MALVASIA, C. C. 1841, *Felsina pittrice*, ed. G. P. Zanotti, 2 vols., Bologna 1841.
- MANCINI, G. 1620 ca., *Considerazioni sulla pittura*, org. A. Marucchi e L. Salerno, ed. della Reale Accademia Nazionale dei Lincei, "Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte", I, Roma 1956.
- MARIETTE, P. 1851-60, *Abécédario*, Paris.
- MARINO, G., B. 1619, *La Galeria*, 1619, Venezia 1644; in *Marino e i marinisti*, org. G. G. Ferrero, pp. 573-610, "La letteratura Italiana", vol. 37, Riccardo Ricciardi ed, Milano-Napoli 1954.
- MASINI 1666, *Bologna perlustrata*, Bologna.
- MENGES, A.R. 1780, *Opere*, Parma.
- MILIZIA, F. 1781, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, 1781, Bologna, 1827.
- MORELLO, B., FABERIO, L. et/al. 1603, "Il funerale d'Agostin Carracio fatto in Bologna sua patria dagli Incaminati Academici del Disegno scritto all'Illmo. et Rmo. Sigr. Cardinal Farnese", Bologna 1603, reproduzido parzialmente em BELLORI 1672, *Vite*, ed. 1976, pp.131; e em MALVASIA 1678, *Felsina*, I, pp.407ff, ed. 1841, I, pp.299-310.
- MUZZI, S. 1843, *Notizie intorno al pittore maestro Lodovico Carracci*, Bologna 1843.

- ORETTI, M. 1760-80 ca., *Notizie dei professori del disegno, cioè dei pittori, scultori ed architetti bolognesi e de'forestieri di quella scuola*, ms.vd III, B 125, Bib. Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.
- ORETTI, M. 1760-80 ca., *Le pitture sul muro nelli palazzi e case della città di Bologna fatte da eccellenti pittori*, ms. B 104, Bib. Comunale dell' Archiginnasio, Bologna.
- PALEOTTI, G. 1582, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bolonha; ed. 1990, org. Prodi, P., Arnaldo forni ed., Bolonha; reprod. em BAROCCHI, P. *Trattati d'arte del '500 tra manierismo e controriforma*, vol. III, Bari.
- PALEOTTI, G. 1594, *De imaginibus sacris et profanis...Gabrielis Palaeoti cardinalis libri quinque*, ed. latina, da Davide Sartorio, Ingolstadt 1594.
- PASCOLI, L. 1730-36, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte e dedicate alla Maestà di Vittorio Amedeo re di Sardegna*, Roma.
- PASSERI, G. B. 1673ca., *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, 1673 ca, ed. Roma, 1770.
- PASSERI, G. B. 1673 ca., *Vite de' pittori, scultori et architetti che hanno lavorato in Roma dal 1641 fino al 1673*, 1673 ca., org. J. Hess, Leipzig, 1934.
- POUSSIN, N. s/d, "Correspondence d'après les originaux par C. Jouanny", in *Archives de l'Art français*, V, Paris, 1911.
- POUSSIN, N. s/d, *Lettres*, org. por P. du Colombier, Paris, 1929.
- POUSSIN, N. s/d, *Lettres et propos sur l' Art*, org. A. Blunt, Paris, 1964.
- RIDOLFI, C. 1648, *Le meraviglie dell' arte o vero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1648, org. D. von Hadeln, Berlin, 1914-24.
- RIPA, C. 1593, *Iconologia*, 2ª edição Roma 1603.
- ROSA, S. , *Poesie*, org. G.A. Cesareo, Napoli, 1892. P/ poesia sobre os Carracci, I, pp. 249.
- ROSINI, G. 1847, *I tre Carracci e la loro scuola*, Pisa 1847.
- s/aut, 1659, *Pitture dei Carracci del Palazzo Magnani*, tavole disegnate da F. Tordebat ed intagliate da Chatillon, Le Pautre, Mignard E Boulanger, Paris 1659.
- SANDRART, J. 1658 (antes de), *Teutsche Akademie der elden Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, antes de 1658, ed. Nürnberg, 1675.
- SCANNELLI, F. 1657, *Il Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657; ed. anastática, aos cuidados de R. Lepore, Nuova Alfa ed., Bolonha, 1989.

SCARAMUCCIA, L. 1674, *Le Finezze de' pennelli italiani*, Pavia.

STENDHAL, s/d, *Rome, Naples et Florence*.

TASSO, T. 1587, *Discorsi dell' arte poetica e in particolare del poema eroico*, Venezia, 1587, ed. original aos cuidados de Giulio Vasalini Libraio de Ferrara; in *Torquato Tasso: Prose*, org. Ettore Mazzali, pp. 349-410, "La Letteratura Italiana", vol. 22, Riccardo Ricciardi ed, Milano-Napoli 1959.

THUILLER, J. 1983, "Textes du XVIIème siècle oubliés ou peu connus concernant les arts", in *XVIIème Siècle. Revue publiée par la Société d'Étude du XVIIème siècle*, 138, 1983, 125.

VAN MANDER, K. 1604, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.

VASARI, G. 1550, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550.

VASARI, G. 1568, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1568.

ZUCCARI, F. 1607, *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, Torino, 1607; republ. em D. HEIKAMP 1961, *Scritti d'Arte: "Origine et progresso dell' Accademia del disegno..."*, "Lettera a principi et signori del disegno", e "L'Idea de' pittori, scultori e architetti", Firenze, Leo S. Olschki, 1961.

BIV. BIBLIOGRAFIA SOBRE OS CARRACCI E A TENDÊNCIA CLÁSSICA NO '600:

- AAVV 1985a, *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1985.
- AAVV 1985b, *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, Bologna 1985.
- AAVV 1986a, *Il Classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco*, Atti del Colloquio Cesare Gnudi, Bologna 1986, Nuova Alfa.
- AAVV 1986b, *Les Carraches et les décors profanes*, Actes du Colloque organisé par l'Ecole Française de Rome, Roma 1988.
- AAVV 1987, *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries*. Congresso, Washington 29 e 30 Jan 1987, Bologna Nuova Alfa ed. 1987.
- ALBINI, G. 1909, *I Carracci*, Bologna 1909.
- ALCE, V. 1958, "Cronologia delle opere d'arte della capella di San Domenico in Bologna dal 1597 al 1619", in *Arte Antica e Moderna*, 1958.
- ANDERSON, J. 1970, "The "Sala di Agostino Carracci" in the Palazzo del Giardino", in *The Art Bulletin*, 1970.
- ANDERSON, J. 1979, "Speculations on the Carracci Academy in Bologna", in *Oxford J.*, 1979, n. 3, pp 15-20.
- ARCANGELI, F. 1956a, "Sugli inizi dei Carracci", in *Paragone*, n. 79, 1956.
- ARCANGELI, F. 1956b, "Ludovico Carracci", in *I Carracci*, catálogo de exp., Bologna, 1956.
- ARCANGELI, F. 1958, "Una gloriosa gara", in *Arte Antica e Moderna*, 1958.
- ARCANGELI, F. 1970, "Ludovico Carracci", in *Natura ed espressione nell'arte emiliana*, catálogo de exp., Bologna, 1970.
- BACOU, R. 1961, *Dessins des Carrache*, Paris 1961.
- BADT, K. 1962, "Domenichino Caccia di Diana in der Galleria Boghese", in *Münchener Jahrbuch des Bildenden Kunst*, 1962.
- BECK, J. H. e FANTI, M. 1967, "La sede dell'Accademia dei Carracci", in *Strenna storica bolognese*, 1967.
- BENATI, D. 1986, in ROVERSI, G. 1986, *Palazzi e Case del '500 a Bologna*, 1986.

- BENATI, D. 1989, "La Pittura nella Prima Meta del Seicento in Emilia e in Romagna, pp. 216-247, in *La Pittura in Italia: Il Seicento*, 2 vol, Electa, Milano 1989.
- BERNARDINI, C. 1982, "Raffaello a Bologna: appunti per la "posterità" visiva della Santa Cecilia", in Emiliani, a. org., *Le arti a Bologna e in Emilia dal secolo 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte* (10-18 set 1979), Bologna, CLUEB, 1982, pp. 17-33.
- BERNINI, D. 1968, "Annibale Carracci e i "Fasti" di Alessandro Farnese", in *Bolletino d'arte*, 1968.
- BERTRAND, P. 1988, "Guido Reni. La sensualité du drame", in *Beaux-Arts Magazine*, 1988, n. 60, pp. 32-39.
- BOASE T. 1952, "An English Copy of a Carracci Alterpiece", in *Journal Of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, pp.253-254.
- BODMER, H. 1924-25, "Die Jugendwerke d. A. Carracci", in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, pp.108-ss.
- BODMER, H. 1933-34, "Drawings by the Carracci: an aesthetic analysis", in *Old Master Drawings*, VIII, pp.62-ss.
- BODMER, H. 1933, "Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Magnani ora Salem", in *Il Comune di Bologna*, 1933.
- BODMER, H. 1935, "L'Accademia dei Carracci", in *Il Comune di Bologna*, 1935.
- BODMER, H. 1938, "Bemerkungen zu Annibale Carracci Graphischen Werk", in *Die Graphischen Künste*, 1938.
- BODMER, H. 1939, "Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568", in *Il Vasari*, 1939
- BODMER, H. 1939, *Ludovico Carracci*, Magdberg , 1939.
- BODMER, H. 1939-40, "Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci", in *Die Graphischen Künste*, IV, 1939-40.
- BOLOGNA, F. 1956, "Lo "sposalizio di Santa Caterina" di Annibale Carracci", in *Paragone*, n. 83, 1956.
- BOLOGNA, F. 1960, "Un documento napoletano per Guido Reni", in *Paragone*, n. 129, 1960.
- BOREA, E., *Annibale Carracci*, "I Maestri del Colore", 82,
- BOREA, E. 1959, "Domenichino a Fano", in *Arte Antica e Moderna*, 1959

- BOREA, E. 1960, "Aspetti del Domenichino Paesista", in *Paragone*, n. 123, 1960.
- BOREA, E. 1961, "La restaurata Cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi", in *Bollettino d'arte*, 1961.
- BOREA, E. 1965, *Domenichino*, Milano-Firenze, 1965.
- BOREA, E. 1966a, "Varie su Domenichino", in *Paragone*, n. 191, 1966.
- BOREA, E. 1966b, "Un Paesaggio con Fuga in Egitto di Domenichino", in *Paragone*, n. 199, 1966.
- BOREA, E. 1975, *Pittori Bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, Firenze, 1975.
- BOSCHLOO, W. A. 1971a, "Due lettere inedite di Mons. Giovan Battista Agucchi in cui si parla di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci", in *L'arte*, XIV, 1971, pp. 69-78.
- BOSCHLOO, W. A. 1971b, "Carracci", in *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- BOSCHLOO, W. A. 1974, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trente*, La Haye, N.Y., Abnerschram, 1974.
- BOSCHLOO, W. A. 1982, "Il fregio dipinto fino ai Carracci", in Emiliani, a. org., *Le arti a Bologna e in Emilia dal secolo 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (10-18 set 1979)*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 113-128.
- BOSCHLOO, W.A. 1984, *Il fregio dipinto a Bologna fino ai Carracci*, Nuova Alfa ed, Bologna 1984.
- BRAGHIROLI, W. 1885, "Guido Reni e Ferdinando Gonzaga", in *Revista storica mantovana*, 1885.
- BREJON DE LAVERGNÉ, A. 1986, "I grandi cicli di affreschi a Bologna e in Emilia nel XVII secolo", in CATALOGO 1986b.
- BRIGANTI, G. 1987, *Gli Amori degli Dei: Nuove Indagine sulla Galleria Farnese*, Ed. dell'Elefante, Roma 1987.
- BRIGANTI, G., CHASTEL, A. e ZAPPERI, R. 1988 "Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese", in *Kunstchronik*, 1988, 41, n. 12, pp. 686-690.
- BROGI, A. 1985, "Il fregio dei Carracci con le Storie di Romolo e Remo nel Salone di Palazzo Magnani", in AAVV 1985c, pp. 218-271.
- BROWN, J. M. 1967, "A Ludovico Carracci drawing for the Palazzo Magnani", in *The Burlington Magazine*, LIX, 1967.
- BRUGNOLI, M. V. 1956, "Note alla mostra dei Carracci", in *Bollettino d'arte*, 1956.

- BRUGNOLI, M. V. 1957, "Gli affreschi dell' Albani e del Domenichino nel palazzo di Bassano di Sutri", in *Bolletino d'arte*, 1957, XLII, pp. 274-ss.
- BYAM-SHAWN 1967, *Paintings by Old masters at Christ Church*, Oxford.
- CAMMAROTA, G. P. 1984, "I Carracci e le Accademie", in CATÁLOGO 1984, pp.293-310.
- CALVESI, M. 1956, "Agostino Carracci", in *I Carracci*, catálogo de exp., Bologna, 1956.
- CALVESI, M. 1956b, "Note ai Carracci", in *Commentari*, 1956.
- CALVESI, M. e CASALE, V. 1965, *Le incisione dei Carracci*, catálogo de exp., Roma, 1965.
- CARPANI, G. 1977, "L' Accademia dei Carracci", in *Strenna Stor. bolognese*, 1977, 27, pp. 51-54.
- CATÁLOGO s/data, *Guido Reni und Europa, Ruhm und Nachruhm*, exp. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, org. Ebert-Schifferer, S., Emiliani, A. e Schleier, E., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Bologna, Nuova Alfa.
- CATALOGO 1956, *I Carracci*, Bologna 1956-1958. Inlui CAVALLI, G.C. 1956 e 1958, ARCANGELI, F. 1956, EMILIANI, A. 1956, CALVESI, M. 1956, MAHON 1956 e GNUDI, C. 1956.
- CATALOGO 1959, *Maestri della Pittura del '600 Emiliano*, org. A. Emiliani, F. Arcangeli et al., Bologna 1959.
- CATALOGO 1962, *L'Ideale Classico del Seicento in Italia e la Pittura di Paesaggio*, org. GNUDI, C., Bologna 1962. Inlui GNUDI 1962 e EMILIANI 1962.
- CATALOGO 1972, *The Ellesmere Collection*, 2 vol, Londres 1972.
- CATÁLOGO 1979, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisione, le copie e i dipinti connessi: catalogo critico*, exposição N. Gall. de Washington, org. De GRAZIA, D. e BOSCHETTO, A., Bologna, Ed. Alfa, 1984.
- CATÁLOGO 1981b, *Guido Reni, Zeichnungen*, org. BIRKE, V., Viena, Albertina, 1981.
- CATALOGO 1984, *Bologna 1584: Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, org. EMILIANI, E, Nuova Alfa ed, Bologna 1984.
- CATÁLOGO 1986a, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma, École française de Rome, Paris, Diffusion de Boccard, 1986, org. E. Borea.

- CATALOGO 1986b, *Nell'età del Correggio e dei Carracci*, org. EMILIANI, A, FREEDBERG, F. et al, Bologna 1986. Includi OLMI e PRODI 1986, DEMPSEY 1986, PEPPER 1986, BREJON DE LAVERGNEÉ 1986, OTTANI 1986.
- CATALOGO 1988a, *Guido Reni*, Nuova Alfa ed., Bologna 1988.
- CATÁLOGO 1988b, *Guido Reni und der reproduktionsstich*, exp.Viena, Graphische Sammlung Albertina 15 set -13 nov 1988, Viena, ed. Albertina, 1988.
- CATÁLOGO 1988c, *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco: Bologna 1580-1600*, Bolonha 1988.
- CATALOGO 1991, *Il Guercino*, org. Sir Denis Mahon, Nuova Alfa ed., Bologna 1991.
- CATALOGO 1993, *Ludovico Carracci*, exp. Bologna, org. EMILIANI, A. et al., Electa, Bolonha 1993.
- CATALOGO 1994, *La réforme des trois Carracci: les desseins a Bologne de 1580 à 1620*, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Jun-Set 1994, org. C. Segrand.
- CAVALLI, G. C. 1956-58, "Annibale Carracci", in *I Caracci*, CATÁLOGO 1956, Bologna, 1956-58.
- CAVALLI, G. C. 1959, in *Maestri della Pittura del Seicento Emiliano*, Bologna 1959.
- CAVALLI, G. C. 1962, "Annibale Carracci", in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catálogo de exp., Bologna, 1959.
- CHAPPELL, M. 1976, "An interpretation of Agostino Carracci's Galatea in the Farnese Gallery", in *Studies in Iconography*, II, 1976, pp.41-65 e IV, 1978, pp. 161-165.
- CHAPPELL, M. 1978, "Further observations on Agostino Carracci's "Venus" in the Farnese Gallery", in *Studies in Iconography*, 1978, 4, pp. 161-165.
- CONTI, A. 1988, "Pittura e immagine in Guido Reni: dalle opere "non perfette" al "tempo pittore", in *Prospettiva*, 1988, ed. 1989, n. 52 (jan.), pp. 25-31.
- CRANDALL, L. S. 1970, "A Version of Agostino Carracci's *Omnia vincit Amor*", in *Register of the Museum of Art University of Kansas*, 1970.
- CRINO, A. 1976, "Un quadro incompiuto di Guido Reni", in *Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz*, 1976, 20, 3, pp. 410-11.
- DE BROGLIE, R. 1953, *Le Palais Farnese*, Paris, 1953.
- DE GRAZIA BOHLIN, D. 1979a, *Prints and related drawings by the Carracci family: A Catalogue Raisonné*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

- DE GRAZIA BOHLIN, D. 1979b, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Washington, N. Gallery of Art.
- DE GRAZIA BOHLIN, D. 1980, *The Illustrated Bartsch*, 39, formerly vol. 18 (parte 1), "Italian masters of the 16th century", Abaris books, NY.
- DE GRAZIA BOHLIN, D. 1982, "The influence of Parmigianino on the drawings of Agostino and Annibale Carracci", in Emiliani, a. org., *Le arti a Bologna e in Emilia dal secolo 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte* (10-18 set 1979), Bologna, CLUEB, 1982, pp. 141-150.
- DE GRAZIA BOHLIN, D. 1984, *Le Stampe dei Carracci*, ed. aos cuidados de A. Boschetto, Bologna 1984.
- DEMPSEY, CH. 1966, "Two Galateas by Agostino Carracci reidentified", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1966.
- DEMPSEY, CH. 1968, "'Et nos cedamus amori' . Observations on the Farnese Gallery", in *The Art Bulletin*, 1968.
- DEMPSEY, CH. 1977, *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque Style*, GLückstadt: J. J. Augustin Verlag, 1977.
- DEMPSEY, CH. 1980, "Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century, in *Art Bulletin*, 1980, 62, n. 4, pp 552-569.
- DEMPSEY, CH. 1981a, "Annibale Carracci's 'Christ and the Cananite Woman'", in *Burlington Magazine*, 1981, 123, n. 935, pp. 91-95.
- DEMPSEY, CH. 1981b, "Annibale Carrache au Palais Farnèse", in *Le Palais Farnèse*, ed. Ecole Francaise de Rome, Roma 1981, vol. I, pp.269-ss.
- DEMPSEY, CH. 1986a, "The Carracci Postille to Vasari's Lives", in *The Art Bulletin*, 1986, n.1, LXVIII, Março, pp. 72-76.
- DEMPSEY, CH. 1986b, "La Riforma pittorica dei Carracci", in CATALOGO 1986b.
- DEMPSEY, CH. 1995, *Annibale Carracci: Palazzo Farnese*, Torino 1995.
- DE NAVENNE, F. 1900, "Annibale Carrache et le Cardinal Odoardo Farnese", in *Revue des deux mondes*, 1900.
- DISERTORI, B. 1967, "Il Domenichino pittore, trascrittore di musiche e musicologo", in *Atti dell' Accademia Roveretana degli Agiati*, 1967.
- EMILIANI, A. 1962, "Andrea Sacchi", in *L'Ideale Classico del Seicento e la pittura di paesaggio in Italia*, catálogo de exp., Bologna, 1962.

- EMILIANI, A. 1979 (org.), *Le arti a Bologna e in Emilia dal 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte (10-18 set 1979)*, Bologna, CLUEB, 1982.
- EMILIANI, A. 1987a, "Arte e Pietà. Guido Reni e la Pala dei Mendicanti", in *Nove secoli d'arte a Bologna*, Archiv. St. dell'arte, Umberto Allemandi, Torino 1987.
- EMILIANI, A. 1987b, "Natura e Storia; due appuntamenti nell' organizzazione figurativa bolognese fra cinquecento e barocco", in AAVV 1987.
- EMILIANI, A. 1987c, (org. e apres.) *Pinacoteca Nazionale di Bologna: Catalogo Generale*, Nuova Alfa ed., Bologna 1987.
- EMILIANI, A. 1989, *Le Storie di Romolo e Remo di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci in Palazzo Magnani a Bologna*, Credito Romagnolo e Nuova Alfa ed, Bologna 1989.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. 1963, *Domenichino: ovvero classicismo del primo Seicento*,
- FANTI, M. 1979, "Le postille carraccesche alle "Vite" del Vasari: il testo originale. Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna", in *Carrobbio*, 1979, 5, pp. 147-164.
- FANTI, M. 1980, "Ancora sulle postille carraccesche alle "Vite" del Vasari: in buona parte sono di Annibale", in *Carrobbio*, 1980, 6, pp. 135-141.
- FERRARI, V. 1913, "Memoria storica sulle vicende del quadro che rappresenta San Luca opera di Annibale Carracci", *Rivista Tecnica*, III, 1913, n.2, pp.3-11.
- FEUILLET, M. 1988, "Contribution à la histoire de l'assomption des Philippins de Pérouse de Guido Reni. Le retour à la lumière d' un chef-d'oeuvre du musée des Beaux-Arts", in *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, 1988, n. 22, pp 4-22.
- FORATTI, A. 1913, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello 1913.
- FORATTI, A. 1934, "Influssi del Correggio sui Carracci", in *Correggio: Raccolta di studi e memorie in onore di Antonio Allegri*, Parma.
- FRANCIS, H. 1965, "Domenichino: Preparatory Drawing of Temperance", in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1965.
- FREEDBERG, S.J. 1983, *Circa 1600: A revolution of style in italian painting*, Harvard Un. Press, Cambridge 1983. Trad. italiana Nuova Alfa, Bologna 1984.
- FRIEDLAENDER, W. 1926, "Contributo alla cronologia e all'iconografia di Ludovico Carracci", in *Cronache d'Arte*, III, 1926.
- FRIEDLANDER, W. 1932, "Some Carracci Studies", in *The Burlington Magazine*, 1932.

- FUMAROLI, M. 1987, "Une peinture de méditation. A propos de l'Hippomène et Atalante du Guide", in *Il se rendit en Italie: Études offertes à A. Chastel*, pp. 337-358, Roma, Edizione dell' Elefante, Paris, Flammarion, 1987.
- GEREVICH, T. 1922, "Questioni sull'arte barocca e sulla pittura bolognese", in *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell' Arte a Roma*, Roma 1922.
- GNUDI, C. 1953, "Un affresco di Agostino Carracci acquistato per la pinacoteca di Bologna", in *Bollettino d'arte*, 1953.
- GNUDI, C. e CAVALLI, G. C. 1954, *Guido Reni*, catálogo de exp., Bologna, 1954.
- GNUDI, C. e CAVALLI, G. C. 1955, *Guido Reni*, Firenze, 1955.
- GNUDI, C. 1981, *L'Ideale Classico: saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Ist. per i beni art. cult. e nat. della regione Emilia-Romagna e Alfa ed, Bologna 1981.
- GOLDSTEIN, C. 1967, "Louis XIV and Jason", in *Art Bulletin*, XLIX, 1967.
- GOLDSTEIN, C. 1988, *Visual fact over verbal fiction: a study of the Carracci and the criticism*, Cambridge, Cambridge Univ. press 1988.
- GRASSI, L. 1984b, "I luoghi determinante nella vicenda critica dei Carracci e i disegni relativi al fregio di Palazzo Magnani", in *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan*, 1984.
- GREGORI, M. 1957a, "Una segnalazione per Annibale Carracci", in *Paragone*, 85, 1957.
- GREGORI, M. 1957b, "Altri inediti carracceschi agli Uffizi", in *Paragone*, 95, 1957.
- GREGORI, M. 1972, "Caravaggio dopo la mostra di Cleveland", in *Paragone*, XXXIII, 263, 1972, pp.23-49.
- HIBBARD, H. 1964, "The Date of the Aldobrandini Lunettes", in *The Burlington Magazine*, CVII, 1964, pp.183-ss.
- HIBBARD, H. 1965, "Notes on Reni's Chronology", in *The Burlington Magazine*, 1965.
- HIBBARD, H. 1976, "Guido Reni's Corsini Magdalen: its date and influence", in *Memorian O. J. Brendel*, 1976, pp. 27-231.
- HOJER, G. 1980, "Ein Fund barocker Handzeichnungen", in *WeltKunst*, 1980, 50, n. 3, pp. 214-218. (Sacchi)
- JAFFÉ, M. 1956a, "The Carracci Exhibition at Bologna", *Burlington Magazine*, 1956.
- JAFFÉ, M. 1956b, "Some Drawings by Annibale and by Agostino Carracci", in *Paragone*, n. 83, 1956.

- JAFFÉ, M. 1957, "Carracci Frescoes in the Palazzo Sampieri-Talon", in *Paragone*, 1957.
- JAFFÉ, M. 1966, "An Animal Study by Domenichino", *Paragone*, 1966.
- JAFFÉ, M. 1981, "'The penitent Magdalene in a landscape' by Annibale Carracci", in *Burlington Magazine*, 1981, 123, n. 935, pp. 88-91.
- JOHNSTON, C. 1970, "Quelques nouveaux dessins du Dominiquin", in *Revue de l' Art*, n.8, 1970.
- JOHNSTON, C. 1971, *Il Seicento e il Settecento a Bologna*, Milano 1971.
- JULLIAN, R. 1971-73, "Le rapport des peintres bolonais et de Caravage vu par Stendhal", in *Archigimnasio*, 1971-73, pp.66-68.
- KRÜCKMANN, P. O. 1989, "Guido Reni: Komplexität und Artistik", in *Bruckmanns Pantheon*, 1989, 47, pp. 178-184.
- KELLER, H. 1968, "Das Jünglingbildnis des Domenichino in Darmstadt", in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, 1968.
- KURZ, O. 1937, "Guido Reni", in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1937.
- KURZ, O. 1951, "Gli Amori de' Carracci: four forgotten paintings by Agostino Carracci", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I, N.14, 1951, pp. 221-223.
- KURZ, O. 1955a, *Bolognese drawings of the XVII and XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, Londres 1955, ed. italiana Nuova Alfa ed, Bologna 1988.
- KURZ, O. 1955b, "Engravings on silver by Annibale Carracci", in *The Burlington Magazine*, settembre 1955.
- LANDON, G. P. 1803, *Vie et oeuvre du Dominiquin*, Paris, 1803.
- LEGA, A. 1892, *Sopra di S. Pietro di Verona dipinto da Domenico Zampieri*, Brisighella, 1892.
- LONGHI, R. 1934-35, "Momenti della pittura bolognese", in *Nove secoli d'arte a Bologna*, Archiv. St. dell'Arte, Umberto Allemandi ed, Torino 1987.
- LONGHI, R. 1957, "Annibale, 1584?", in *Paragone*, 1957, 89, pp. 33-42.
- LUGLI, A. 1982, "Le *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia", in Emiliani, A. org. *Le arti a Bologna e in Emilia dal 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte (10-18 set 1979)*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 87-96.

- MACCHIONI, S. 1981, "Annibale Carracci, Ercole al bivio. Dalla volta dell Camerino Farnese alla Galleria Nazionale di Capodimonte: genesi e interpretazioni", in *Storia dell'arte*, 1981, n. 42, pp. 151-170.
- MAHON, D. 1947, *Studies in Seicento art and theory*.
- MAHON, D. 1950, "L' "eclettismo" e i Carracci: un post scriptum", in *Commentari*, 1950.
- MAHON, D. 1953, "Eclecticism and the Carracci. Further Reflections on the Validity of a Label", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953.
- MAHON, D. 1956, *I Carracci. I disegni*, catálogo de exp., Bologna, 1956.
- MAHON, D. 1957, "Afterthoughts on the Carracci Exhibition", in *Gazette des Beaux-Arts*, XLIX, 1957.
- MAHON, D. 1961, "Note sur l' achèvement de la Galerie Farnèse et les dernières années d'Annibale Carrache", in *Dessins des Carrache*, catálogo de exp., Paris, 1961.
- MAHON, D. 1986, "Malvasia as a source for sources", in *The Burlington Magazine*, Maio 1986, pp. 790-795.
- MAHON, D. 1989, *The Drawings of Guercino at Windsor Castle*, Cambridge, Cambridge Univ. Press 1989.
- MALAFARINA, G. 1976, *L'Opera Completa di Annibale Carracci*, "Classici dell'Arte", 87, Rizzoli.
- MALAGUZZI VALERI, F. 1892, "Annibale Carracci e il suo quadro in San Rocco", in *Archivio storico dell'arte*, 1892.
- MALAGUZZI VALERI, F. 1924, in *Cronache d'arte*, I, pp. 106-ss (sobre Agostino Carracci no P. Sampieri)
- MALAGUZZI VALERI, F. 1929, *Guido Reni*, Firenze, 1929.
- MARABOTTINI, A. (org.) s/d, *Le Arti di Bologna*, Ed. Elefante, Roma.
- MARABOTTINI, A. 1973, "Su i disegni di Annibale Carracci per le "Arti di Bologna"", in *Miscellanea della società romana di storia patria*, XXIII, 1973, pp.273-ss.
- MARTIN, J. R. 1956, "Immagini della virtù: The Paintings of the Camerino Farnese", in *The Art Bulletin*, 1956.
- MARTIN, J. R. 1959, "Disegni di Domenichino per la Galleria Farnese e per la camera di Diana nel palazzo di Bassano di Sutri", in *Bollettino d' arte*, 1959, XLIV, pp. 43-ss.
- MARTIN, J.R. 1963, "The Butcher's Shop of the Carracci", in *Art Bulletin*, XLV, 1963, pp.263-266.

- MARTIN, J. R. 1965, *The Farnese Gallery*, Princeton, 1965.
- MARZIK, I. 1986, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1986.
- MERRILL 1944, "Eros e Anteros", in *Speculum*, 1944, 19, pp. 265-284.
- MILLER, D. C. 1982, "Franceschini's decorations for the Capella del coro, St. Peter's. Bolognese and Roman classicism", in *The Burlington Magazine*, 1982, 124, n. 953, pp. 487-492.
- NAVA CELLINI, A. 1967, "Note per l'Algar di il Bernini e il Reni", in *Paragone*, 207, 1967.
- NAVA CELLINI, A. 1969, "Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere", in *Paragone*, n. 227, 1969.
- NICOLSON, B. 1958, "A Guido Reni for the National Gallery", in *The Burlington Magazine*, 1958.
- OSTROW, S. 1960, "Note sugli affreschi con Storie di Giasone", in *Arte Antica e Moderna*, 1960.
- OSTROW, S. 1964, "Annibale Carracci and the Jason Frescoes: Towards an Internal Chronology", in *The Art Bulletin*, 1964.
- OSTROW, S. 1965, "Diana or bacchus in the Palazzo Riario", in *Essays in Honour of Walter Friedländer*, NY, 1965.
- OSTROW, S. 1966, *Agostino Caracci*, tese de mestrado, New York University, 1966.
- OTTANI, A. 1966, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna, 1966.
- OTTANI, A. 1986a, "Annibale Carracci e la lupa del fregio Magnani", in AAVV 1986b.
- OTTANI, A. 1986b, "Felsina sempre pittrice", in CATALOGO 1986b.
- PANOFSKY, E. 1930, "Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in den neueren Kunst", in *Studien der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin 1930.
- PANOFSKY, E. 1933, "Der gefesselte Eros", in *Oud Holland*, 50, 1933, pp. 193-217.
- PANOFSKY, E. 1954, *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague, 1954, pp. 38-41.
- PEPPER, D. S. 1969, "Guido Reni Early Style: His Activity in Bologna 1595-1601", in *The Burlington Magazine*, 1969.
- PEPPER, D. S. 1971a, "Guido Reni's Roman Account Book, I e II", in *The Burlington Magazine*, 1971.

- PEPPER, D. S. 1971b, "Caravaggio and Guido Reni: Contrasts in Attitudes", in *Art Quarterly*, 1971.
- PEPPER, D. S. 1971c, "Augustin Carrache maître et dessinateur", in *Revue de l'Art*, n. 14, 1971.
- PEPPER, D. S. 1973, "Annibale Carracci ritrattista", in *Arte Illustrata*, VI, 53, 1973, pp.127-37.
- PEPPER, D. S. 1979, "A new late work by Guido Reni for Edinburgh and his late manner re-evaluated", in *The Burlington Magazine*, 1979, 121, n. 916, pp. 418-425.
- PEPPER, D. S. 1982a, *Guido Reni*, Oxford, Phaidon, 1984, 1989.
- PEPPER, D. S. 1982b, "Guido Reni, the new Appelles: a moral interpretation of his works", in Emiliani, A. org. *Le arti a Bologna e in Emilia dal 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte (10-18 set 1979)*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 193-201.
- PEPPER, D. S. 1983, "'Bacchus and Ariadne" in the Los Angeles County Museum: The "Scherzo" as artistic mode", in *Burlington Magazine*, 1983, 125, n. 959.
- PEPPER, D.S. 1986, "L'età dei Carracci: La pittura bolognese nel XVII secolo", in CATALOGO 1986b.
- PEPPER, D. S. 1988 , *Guido Reni : L'opera completa*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1988.
- PEPPER, D. S. Livro dei "mestieri" de Annibale (procurar referência).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. 1972, "Dessins de Lanfranco et de Reni à l' Académie San Fernando de Madrid", in *Revue de l' Art*, n. 15, 1972.
- PERINI, G. 1990, *Gli scritti dei Carracci*, intr. de DEMPSEY, CH, Nuova Alfa ed, Bologna 1990.
- PETRANGOLINI, R. 1976, "La fortuna di Guido Reni", in *Notizie Palazzo Albani*, 1976, 5, 2, 99.53-57.
- PETRANGOLINI, R. 1977, "Ancora due inediti del Reni nelle Marche", in *Notizie Palazzo Albani*, 1977, 6, 1, pp.32-36.
- PEVSNER, N. 1940, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge, 1940, pp.75-79.
- PEYRE, R. s/d, *Les Carraches. Les grands artistes, leur vie, leur oeuvre*.
- POPE-HENNESSY, J. 1946, "Two Portraits by Domenichino", in *The Burlington Magazine*, 1946.
- POPE-HENNESSY, J. 1948, *The Drawings of Domenichino at Windsor Castle*, London, 1948.
- POSNER, D. 1960, "Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel", in *Arte Antica e Moderna*, 1960.

- POSNER, D. 1970, "Antonio Maria Panico e Annibale Carracci", in *The Art Bulletin*, 1970.
- POSNER, D. 1970, "A Rest on the Fligh to Egypt after Annibale Carracci", in *Record of the Art Museum*, Princenton, 1970.
- POSNER, D. 1971, *Annibale Carracci*, London, 1971.
- POSNER, D. 1982, "Marginal notes by Annibale Carracci", in *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, pp. 239-ss.
- RAGGHIAN, C. L. 1933, "I Carracci e la critica d' arte nell'età barocca", in *La Critica*, 1933.
- RAGGHIAN, C. L. 1980, "I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca", in *Critica Arte*, 1981, n. 169-171, pp. 133-170.
- RAIMONDI, G. 1971-73, "Stendhal e i pittori bolognesi", in *Archiginnasio*, 1971-73, pp. 66-68.
- REFICE, C. 1950, "Andrea Sacchi disegnatore", in *Commentari*, 1950.
- RICCI, C. 1913, "Guido Reni a Ravenna", in *Felix Ravenna*, 1913.
- ROBERTSON, C. 1990, "Ars vincit omnia: the Farnese Gallery and Cinquecento ideas about Art", in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie e Méditerranée*, CII (1990), pp.7-ss.
- ROUCHÈS, G. 1913, *La peinture bolonaise a la fin du XVIème siècle (1575-1619): Les Carraches*, Paris 1913.
- RUBENSTEIN, B. R. 1982, "An example of Neo-Romanism in the 16th Century in Bologna", in Emiliani, a. org., *Le arti a Bologna e in Emilia dal secolo 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte* (10-18 set 1979), Bologna, CLUEB, 1982, pp. 135-140.
- RUBENSTEIN, B. R. 1982-83, *The Palazzo Magnani: an iconographic study of the decorative program*, tese defendida nos USA, The Florida State Univ. ed., 1978.
- SALERNO, R. 1952, "The early work of Giovanni Lanfranco", in *The Burlington Magazine*, XCIV, 1952, pp. 188-ss.
- SALERNO, R. 1956, "L' opera di Antonio Carracci", in *Bolletino d'arte*, 1956.
- SALERNO, R. 1958, "Per Sisto Badalocchi e la cronologia del Lanfranco", in *Commentari*, IX, 1958, pp. 44-ss.
- SCHLEGEL, U. 1985, "Bernini und Guido Reni", in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1985, 27, pp. 101-145.

- SCHLEIER, E. 1968, "Domenichino, Lanfranco, Albani and Cardinal Montalto's Alexandre Cycle", in *The Art Bulletin*, 1968.
- SCHLEIER, E. 1984 "Una proposta per Guido Reni giovane", in *Arte Cristiana*, 1986, 74, n. 713, pp. 106-112.
- SCHNAPPER, A. 1971-73, "Stendhal e la peinture bolognese", in *Archigimnasio*, 1971-73, pp. 659-73.
- SERRA, L. 1909, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Roma, 1909.
- SINDONA, E. 1961, "Riappare dopo alcuni secoli la caduta di San Paolo del Domenichino", in *L'Arte*, 1961.
- SPALDING, J. 1978, "Observations on Santi di Tito's Resurrection", in *Storia dell'Arte*, 1978, 32, pp.41-43.
- SPEAR, R. E. 1967a, "Domenichino and the Farnese Loggia del Giardino", in *Gazette des Beaux-Arts*, 1967.
- SPEAR, R. E. 1967b, "Domenichino's Early Frescoes at S. Onofrio", in *Arte Antica e Moderna*, 1967.
- SPEAR, R. E. 1967c, "The Early Drawings of Domenichino at Windsor Castle and some Drawings by the Carracci", in *The Art Bulletin*, 1967.
- SPEAR, R. E. 1967d, "Some Domenichino Cartoons", in *Master Drawings*, 1967.
- SPEAR, R. E. 1968, "Preparatory Drawings by Domenichino", in *Master Drawings*, 1968.
- SPEAR, R. E. 1969a, "A Landscape with Flight into Egypt by Domenichino", in *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 1969.
- SPEAR, R. E. 1969b, "The Cappella della Strada Cupa: A Forgotten Domenichino Chapel", in *The Burlington Magazine*, 1969.
- SPEAR, R. E. 1979, "Further preparatory drawings by Domenichino", in *Master Drawings*, 1979, 17, n. 3, pp. 245-260.
- SPEAR, R. E. 1982a, *Domenichino*, New Haven, Yale Univ. Press, 1982.
- SPEAR, R. E. 1982b, "Domenichino at Fano and his bolognese sojourn", in Emiliani, a. org., *Le arti a Bologna e in Emilia dal secolo 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte* (10-18 set 1979), Bologna, CLUEB, 1982, pp. 173-178.
- SPEAR, R. E. 1989, "Notes on two copper paintings by Domenichino and Guido Reni", in *Record of the Art Museum*, Princeton University, 1989, 48, n. 1, pp. 28-36.

- SPEZZAFERRO, L. 1979, *I Carracci fra naturalismo e classicismo*, publ. 1982.
- STANZANI, A. 1988, "Senex imprudens jocularis: il trionfo di Lorenzo Magnani", in *CATÁLOGO* 1988a.
- STANZANI, A. 1989, "Un committente e tre pittori nella Bologna del 1590", in EMILIANI, A. 1989, pp. 170-ss.
- STRAZZULLO, F. e CAUSA, R. 1978, *La real cappella del tesoro di S. Gennaro: documenti inediti*, Napoli, Soc. editrice napoletana, 1978. (Domenichino)
- SUTHERLAND HARRIS, A. 1967, "Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi", in *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratti in Kunstmuseum von Düsseldorf*, org. A. Sutherland Harris e E. Schaar, Düsseldorf, 1967.
- SUTHERLAND HARRIS, A. 1968a, "Andrea Sacchi and Emilio Savonanzi at the Collegio Romano", in *The Burlington Magazine*, 1968.
- SUTHERLAND HARRIS, A. 1968b, "The Date of Andrea Sacchi's Vision of St. Romuald", in *The Burlington Magazine*, 1968.
- SUTHERLAND HARRIS, A. 1969, "Andrea Sacchi's Portrait of a Cardinal", in *Bulletin the National Gallery of Canada*, 1969.
- SUTHERLAND HARRIS, A. 1971, "Drawings by Andrea Sacchi: additions and problems", in *Master Drawings*, 1971.
- SUTHERLAND HARRIS, A. 1977a, *Andrea Sacchi: a complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Princeton, N. J., The Princeton University Press, 1977.
- SUTHERLAND HARRIS, A. 1977b, *Andrea Sacchi*, Oxford, Phaidon, 1977.
- SUTHERLAND HARRIS, A. 1978 "New drawings by Andrea Sacchi: addenda" in *The Burlington Magazine*, 1978, 120, n. 906, pp. 600-602.
- THÜRLEMANN, F. 1986, "Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der "vecchiarella" Anekdote", in *Marburger Jahrbuch für kunstwissenschaft*, 1986, 21, pp. 136-155.
- TIETZE, H. 1906-07, "Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine romische Werkstatt", in *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlung der Allerhochsten Kaiserhauses*, pp.61-ss.
- TITTONI MONTI, M. E. e ZANARDI, B. 1977, "Il "San Sebastiano" di Guido Reni nella Pinacoteca Capitolina", in *B. Mus. Comun. Roma*, 1977, 23, n. 1, pp. 64-72.
- TOMEI, P. 1938, "Andrea Sacchi architetto all' Acqua Felice", in *Palladio*, 1938.

- UGINET, F. Ch. 1980, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers (1535-1612)*, Roma 1980.
- VAN SCHAACK, E. 1982, "Francesco Albani's *Guida di Bologna*", in Emiliani, a. org., *Le arti a Bologna e in Emilia dal secolo 16 al 17 secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (10-18 set 1979), Bologna, CLUEB, 1982, pp. 179-191.
- VENTURI, A. 1895, "I Carracci e la loro scuola", in *La Vita Italiana nel '600*, Milano 1895.
- VERHEYEN, E. 1965, "Éros et Antéros, "L'éducation de Cupidon" et la prétendue "Antiope" du Corrège", in *Gazette des Beaux-Arts*, 65, 1965, pp. 321-340.
- VIANELLI, A. 1968, *Le Arti a Bologna disegnate da Annibale Carracci*, Tamari Ed., Bologna.
- VIGANO, E. 1979, "Contributi per Guido Reni", in *Arte a Stampa*, 1979, n. 7, pp. 7-9.
- VITZTHUM, W. 1963, "A drawing for the Wales of the Farnese Gallery and a comment on Annibale Carracci's Sala Grande", in *The Burlington Magazine*, CV, 1963, pp. 445-446.
- VOLPE, C. 1959, "Un disegno di Annibale 1584", in *Paragone*, 1959, 115, pp. 53-61.
- VOLPE, C. 1972, *Il fregio dei Carracci e i dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*, Credito Romagnolo, Bologna 1972.
- VOSS, H. 1924, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924.
- WHITFIELD, C. 1973, "A program for Erminia and the Shepherds by G. B. Agucchi", in *Storia dell'Arte* 19, 1973, pp. 217-229.
- WHITFIELD, C. 1980, "Early landscapes by Annibale Carracci", in *Pantheon*, 1980, 38, n. 1, p. 50-58.
- WIBIRAL, N. 1955, "A proposito di Andrea Sacchi architetto", in *Palladio*, 1955.
- WIND, B. 1976, "Annibale Carracci "Scherzo": The Christ Church Butcher Shop", in *The Art Bulletin*, LVIII (1976).
- WIND, B. 1984 "Carracci's "Venus, Satyr and two cupids" reconsidered", in *Storia dell'arte*, 51, maggio, 1984.
- WITTKOWER, R. 1952, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952.
- WITTKOWER, R. 1965, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 1965.
- ZAPPERI, R. 1979, "L'inventario di Annibale Carracci", in *Antol B. Arte*, 1979, n. 9-12, pp. 62-67.

- ZAPPERI, R. 1981, "Per la datazione degli affreschi della Galleria Franese", in *Mél. Ec. Fr. Rome (Moyen Âge Temps mod.)*, 1981, 93, n. 2, pp. 821-822.
- ZAPPERI, R. 1986a "Selbstbildnis und Autobiographie. Über ein Gemälde von Annibale Carracci", in *Idea*, 1986, 5, pp. 7-31.
- ZAPPERI, R. 1986b, "The summons of the Carracci", in *The Burlington Magazine*, Maio 1986, pp. 203-ss.
- ZAPPERI, R. 1987a, "Le Cardinal Odoardo et les Fastes Farnèse", in *Revue de l'art*, 77, set. 1987, pp. 62-65.
- ZAPPERI, R. 1987b, "I ritratti di Antonio Carracci", *Paragone*, 1987, n.4, pp.18-ss.
- ZAPPERI, R. 1989, *Annibale Carracci: ritratto di artista da giovane*, Einaudi, Torino 1989.
- ZAPPERI, R. 1994, *Eros e Controriforma: Preistoria della galleria Farnese*, Torino 1994.
- ZAPPERI, R. e TOESCA 1960, "G. B. Agucchi" em *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 504-506.