

Sui rapporti tra Giulio Mancini e Fabio Chigi e sull'indice dei Pittori, scultori e architetti ferraresi

Bruno Carabellese

Università degli Studi di Firenze,
di Pisa e di Siena

Dottorato di ricerca Pegaso
in Storia delle arti e dello spettacolo

L'articolo si propone di porre l'attenzione su materiale manoscritto inedito o poco conosciuto conservato presso il fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana relativo agli anni della formazione e degli inizi della carriera ecclesiastica del senese Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII. Dall'analisi di questi manoscritti si ricavano nuove informazioni circa il suo rapporto con Giulio Mancini. In particolare, si confrontano alcune opinioni espresse dal Chigi sull'arte antica e moderna con quelle del medico senese, insieme a note alle *Considerazioni sulla pittura* che evidenziano la forte influenza di Mancini sul giovane prelado, ma anche l'indipendenza e l'autonomia di questi. Inoltre, attenzione specifica è dedicata al progetto di Fabio Chigi, datato 1630 ma rimasto incompiuto, di scrivere un'opera storica sulle arti a Ferrara sulla base degli artisti (pittori, scultori e architetti) che lasciarono opere nella città emiliana a partire dal Quattrocento fino ai primi decenni del Seicento. Il testo, sebbene incompiuto, è un'ulteriore testimonianza, rimasta finora inedita, dei profondi interessi del Chigi nelle arti figurative, e si inserisce a date molto precoci nel filone letterario delle storiografie artistiche locali.

The article aims to focus attention on unpublished or little-known manuscript material preserved in the Chigi collection of the Vatican Apostolic Library relating to the years of formation and the beginning of the ecclesiastical career of the Siennese Fabio Chigi, future Pope Alexander VII. From the analysis of these manuscripts, new information is obtained about his relationship with Giulio Mancini. Some of the opinions expressed by Chigi on ancient and modern art are compared with those of the Siennese doctor, together with notes to the *Considerazioni sulla pittura* that highlight Mancini's strong influence on the young prelate, but also his independence and autonomy. Furthermore, specific attention is dedicated to Fabio Chigi's project, dated 1630 but remained unfinished, to write a historical work on the arts in Ferrara based on the artists (painters, sculptors and architects) who left works in the Emilian city from the fifteenth century to to the first decades of the seventeenth century. The text, although unfinished, is a further testimony, hitherto unpublished, of Chigi's profound interests in the figurative arts, and is inserted at very early dates in the literary trend of local artistic historiography.

Keywords: Fabio Chigi, Giulio Mancini, notes on arts, Ferrara, Artistic historiography

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana12
ISSN 2784-9597

Sui rapporti tra Giulio Mancini e Fabio Chigi e sull'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi*

Bruno Carabellese

Tra le carte del cospicuo materiale manoscritto ancora inedito conservato nel fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana, si trova un interessante testo relativo alla storia delle arti a Ferrara scritta da Fabio Chigi¹ (fig. 1), dal 1655 papa col nome di Alessandro VII. L'opera occupa alcune carte di un volume, preceduta da una guida di Siena dello stesso autore² e seguita da una sintesi e un commento delle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini.³ Queste carte, a cui andrebbe idealmente aggiunta un'analoga guida di Roma scritta dal Chigi quando era a Roma, dal 1626 al 1629, e conservata in uno dei suoi taccuini,⁴ risalgono agli anni giovanili del futuro pontefice e testimoniano i suoi spiccati e precoci interessi nei confronti delle arti figurative. Come notato da Angela Marino,⁵ il codice in cui sono raccolte porta in costa la scritta *Variorum Ferrariae*. Ciò può significare che il riordino dei manoscritti fu effettuato dal futuro pontefice durante il periodo in cui fu vice-legato pontificio a Ferrara (1629-1634), comprendendo anche materiale risalente agli anni precedenti.⁶ L'autore di questo riordino volle in ogni caso tenere vicine le opere dedicate alle arti figurative.

Fabio Chigi era nato a Siena nel 1599, dove compì i suoi studi prima di trasferirsi a Roma nel 1626. Gli anni senesi di formazione dovettero essere fondamentali, ma hanno ricevuto relativamente poca attenzione da coloro che si sono occupati del futuro pontefice.⁷ Dopo gli importanti studi di Alessandro Angelini che hanno ben delineato la fisionomia della sua complessa cultura, collocandola nel contesto della sua formazione e della sua carriera nelle gerarchie ecclesiastiche, altri interventi di taglio più specifico hanno approfondito singoli aspetti dell'attività del Chigi. Fanno largo uso del materiale manoscritto conservato nell'archivio Chigi della Biblioteca Vaticana, infatti, gli studi di Giovanni Morello⁸ e Angela Marino,⁹ che dedicano particolare attenzione alle competenze dimostrate dal futuro pontefice nel campo dell'architettura. Queste si dovettero strutturare già a Siena e lo portarono nel corso degli anni a diventare egli stesso un dilettante, capace di confrontarsi attivamente con Gian Lorenzo Bernini, l'artista a cui fu più strettamente legato al tempo del suo pontificato. Sono traccia di questi interessi, già negli anni senesi, le parole sicure e competenti con cui descrisse le ville peruzziane alle Volte, vicino Siena,¹⁰ e quella

sul Tevere, già di Agostino Chigi, da tempo ormai nota come la Farnesina,¹¹ nei suoi *Chisiae familiae Commentarii*, scritti a partire al 1618 e continuamente aggiornati nel corso della vita dell'autore.¹² A questo va aggiunto il fascino che sicuramente esercitò su di lui l'importante figura di Teofilo Gallaccini,¹³ che proprio allo Studio di Siena insegnò, in tempi diversi, matematica, filosofia e logica mentre elaborava i suoi trattati di architettura.¹⁴ Sempre agli anni senesi risale il suo amore per le lettere, in un ambiente vivificato dall'Accademia dei Filomati e dominato dalla personalità di Celso Cittadini,¹⁵ linguista e poeta egli stesso, per la cui morte il Chigi compose un carme latino.¹⁶ Inoltre, lo studio degli scambi epistolari che Chigi intrattenne con alcune delle



1. Pittore romano (Carlo Cesi?), *Fabio Chigi all'età di ventinove anni come referendario*, [1660?], olio su rame. Ariccia, Palazzo Chigi. Crediti: archivio dell'autore.

maggiori personalità nel mondo culturale italiano seicentesco¹⁷ ci illumina sulla vastità della sua cultura che spaziava dall'antiquaria, alla filosofia e alla poesia.

Ma oltre che alle lettere e all'architettura, già a Siena, Chigi dimostrò di interessarsi alla pittura, alla scultura e agli artisti. Le ricerche che condusse in prima persona su questa materia si concretizzarono per la prima volta nella già citata guida di Siena, cui seguì quella di Roma.¹⁸ Il testo della guida di Roma è stato parzialmente pubblicato e altri si sono occupati con competenza del commento all'opera;¹⁹ in quest'occasione basti sottolineare l'influenza di Giulio Mancini (fig. 2) sulla sua genesi. Adriana Marucchi ha ipotizzato che il Chigi, già quando era a Siena, avesse avuto modo di conoscere il testo manciniano, probabilmente tramite un esemplare manoscritto conservato a Firenze, di cui Fabio redasse la già citata sintesi.²⁰ Più tardi, durante il primo soggiorno romano, dal 1626 al 1629, egli ebbe modo di aggiornare la sua conoscenza dell'opera manciniana sulla cosiddetta «redazione intermedia» del testo, che fece presumibilmente copiare in un codice chigiano,²¹ da cui poté trarre ispirazione per la sua guida di Roma.

Al di là della stretta filologia, tanto le fonti (la *Vita di Alessandro VII* scritta da Pietro Sforza Pallavicino)²² quanto lo stesso confronto delle opere del Chigi e del medico senese (entrambi redassero dei testi che toccavano il tema delle arti a Siena e a Roma)²³ ci indicano con chiarezza il debito del primo verso il secondo, per quanto riguarda l'interesse e la conoscenza delle opere d'arte e degli artisti. Ciò detto, è opportuno rimarcare anche le differenze che intercorsero tra i due. Il rapporto tra i due senesi è sempre stato ipotizzato dagli studi e sarebbe da collocarsi negli anni fondamentali in concomitanza col primo soggiorno romano del futuro pontefice, ma attende ancora di essere specificato grazie all'analisi comparata dei rispettivi scritti. Il loro rapporto, infatti, non fu mai di cieca ammirazione del più giovane nei confronti del più anziano e navigato amatore d'arte. Lo dimostrano pienamente le pagine autografe a cui è affidato, nel volume chigiano che stiamo prendendo in esame, una sorta di commento all'opera del 'maestro', a seguito di una sua personale sintesi delle *Considerazioni sulla pittura*, teso tutto a correggerne mancanze ed errori e a integrarla con nuovi argomenti.²⁴ Queste pagine di appunti, presi più ad ausilio della memoria che in preparazione di un'opera compiuta,²⁵ ci restituiscono con immediatezza le reazioni che la lettura del testo manciniano suscitò nel giovane senese. All'indicazione segnata a margine del passo manciniano corrispondente, egli faceva seguire il proprio commento. Leggendo queste pagine, emerge chiaramente che, se il metodo con cui si avvicinavano



2. Francesco Morelli, *Busto di Giulio Mancini*, 1630-1633, bronzo. Siena, San Martino. Crediti: per gentile concessione dello studio Lensini di Siena.

alle opere d'arte era il medesimo, il Chigi aveva però maturato alcune opinioni specifiche (alcune delle quali particolarmente interessanti e ancora da interpretare alla luce della conoscenza complessiva della sua figura) in autonomia rispetto al Mancini, pur proseguendo sulla linea da lui tracciata.

Innanzitutto, studiando il codice che contiene la sintesi e il commento delle *Considerazioni sulla pittura*, si ricava un'ulteriore prova, se ancora ce ne fosse bisogno, che Chigi lesse e conobbe bene l'opera manciniana. Inoltre, si evince quanto egli condividesse l'abitudine all'osservazione diretta delle opere, da valutarsi in base alle loro specifiche maniere. A ciò si accompagnava inscindibilmente un'attenzione – che potremmo definire aristotelica – per gli aspetti materiali e tecnici propri delle opere. Commentando il passaggio manciniano sopra il «Genere del colorito»²⁶ che specifica le diverse tecniche della pittura, infatti, Chigi aggiunge che «a Siena non ho veduto altra pittura nel muro a olio che di Francesco Vanni mio compare sotto l'organo di S. Domenico incontro alle pitture del Soddoma» e ribadisce l'opinione già espressa in termini simili da Mancini che le pitture, «se sono ad olio, vengono i colori più cupi, sono più delicatamente condotte, e con più gratia, fumose; et i panni meno cartosi».²⁷ Un commento come questo fa il paio con altre simili chiose che aveva già dedicato agli aspetti materici delle opere d'arte e ai loro riflessi formali. Infatti, nello stesso taccuino che contiene la sua guida di Roma, il giovane senese aveva redatto un elenco di materiali lapidei utilizzati in scultura e in architettura, di cui specificava con competenza e sensibilità le qualità cromatiche e di durezza.²⁸ A proposito dei più nobili dei marmi, quelli «bianchi lattati» di Carrara, non mancava di ricordare che erano i preferiti dagli scultori, come testimoniavano le «molte statue delle Gallerie di Roma, del Bernino».²⁹ A ulteriore conferma dell'approccio assai diretto con cui si avvicinava alle opere, per riconoscerne l'autore e la cronologia, lo stesso Chigi descriveva non senza un certo compiacimento le modalità delle sue analisi autoptiche delle opere, «salendo fino sugli altari, per riconoscere le antiche, e ritrovare i nomi degli autori nascosti ne' nemi».³⁰ È significativo che Mancini raccontava di aver avuto esperienze simili, come quando riuscì a leggere il nome di Filippo Rusuti nel manto del Salvatore nella facciata di Santa Maria Maggiore a Roma.³¹

Seguendo la traccia di Mancini, al Chigi risulta evidente «potersi giudicare le pitture da quanti non sono pittori».³² A tal proposito, infatti, aggiunge una ragione in più rispetto a quelle già addotte dal medico senese a fondamento di questa tesi. Egli afferma, con una distinzione di sapore aristotelico e allo stesso tempo manciniano, che «trovandosi di

due sorti pittori, cioè d'habito, o di sapere, e di atto, o di operare, ciascuno che non sia pittore in atto, purché possieda l'habito, può e deve dar giudizio di pittura»,³³ ponendo quindi l'accento sull'intelligenza e sulla conoscenza della pittura. Tali qualità intellettuali, se pur svincolate dalla fantasia e dalla mano del pittore, possono essere possedute anche da un intenditore come il Chigi, «pittore d'habito, o di sapere», e autorizzarlo quindi a dare giudizio sull'arte. Questo è dunque un passaggio importante che dà ulteriore testimonianza dell'affermazione della cultura del conoscitore nel corso del Seicento.

Su basi metodologiche simili, Fabio Chigi si confronta anche con la



3. Pietro Anichini, *Cassiano dal Pozzo*. Frontespizio di Carlo Dati, *Delle lodi del Commendator Cassiano dal Pozzo. Orazione*, In Firenze, all'insegna della Stella, 1664. Österreichische Nationalbibliothek Bildarchiv.

storia dell'arte dell'antichità. Mancini, nel suo testo, aveva mostrato interesse per l'arte antica di cui aveva abbozzato una storia in base ai popoli che avevano operato in pittura, dagli Egizi ai Romani.³⁴ Scrive il Mancini che i pittori greci, dopo che le loro *poleis* furono conquistate dai Romani, si trasferirono in gran numero nell'Urbe, «onde in Grecia declinò questa professione a tal che quasi s'annichilò».³⁵ In una delle note al testo di Mancini, il Chigi coglie l'occasione fornitagli da questo brano del 'maestro' per correggerne la tesi, negando che l'arte in Grecia si estingua durante il periodo del dominio romano. Molto significativamente, tale correzione è formulata sulla base dell'analisi accurata di alcuni manufatti artistici, di cui due di sua stessa proprietà,³⁶ considerati come veri e propri documenti per una ricostruzione storica.³⁷ Egli si riferisce alle medaglie che le città greche coniarono in onore degli imperatori romani, opere d'arte greca in età romana, che lui giudica ancora di grande bellezza e qualità («hanno gran vivezza in poco rilievo, e molta proportione»),³⁸ tali da smentire l'idea della decadenza dell'arte greca sotto il potere degli imperatori romani. Da un giudizio stilistico su alcune opere scaturisce una riconsiderazione complessiva di una fase della storia dell'arte greca antica. Come per i più intelligenti collezionisti e antiquari del suo tempo, da Cassiano dal Pozzo (fig. 3) a Francesco Angeloni, per Fabio Chigi l'oggetto antico, come una medaglia o un'epigrafe, non era mai solo oggetto di passione collezionistica fine a se stessa, ma aveva valore anche perché contribuiva a svelare la realtà storica dell'epoca a cui apparteneva. Fabio Chigi dimostra così di partecipare appieno a quella passione assai diffusa tra gli eruditi e antiquari seicenteschi che collezionavano e studiavano specialmente questo tipo di piccoli manufatti antichi, ma vi aggiunge un interesse particolare per la storia dell'arte, anche dell'antichità, che poteva essere ricostruita con l'analisi delle opere sopravvissute. Inoltre, il riferimento che il giovane Chigi fa alle medaglie antiche aggiunge qualcosa alle scarse informazioni che abbiamo sulle sue collezioni nel periodo precedente all'elezione al papato.³⁹ L'amore per questi manufatti accompagnò il Chigi per tutta la vita (come emerge, ad esempio, da alcune lettere da Malta indirizzate a Cassiano dal Pozzo)⁴⁰ ed ebbe modo di esprimersi pienamente, come è noto, durante il pontificato, quando impiegò i migliori artisti e coniatori per realizzare ogni anno una medaglia celebrativa del suo governo, di cui componeva personalmente la legenda.⁴¹

Un altro passo delle *Considerazioni sulla pittura* aveva trovato il Chigi in disaccordo. È nota l'attenzione profonda che Mancini aveva dedicato a Caravaggio, tanto da considerarlo senza esitazioni tra i massimi pit-

tori del primo Seicento romano, alla guida di una delle quattro scuole della pittura contemporanea.⁴² Chigi, invece, giudica l'opera del Merisi con un argomento di stampo classicista. Egli paragona Caravaggio allo scrittore latino Lucano. Infatti, così come Lucano non poteva a rigore essere definito un poeta, per aver narrato gli episodi della guerra civile romana da storico, per come avvennero e non per come avrebbero dovuto essere, così Caravaggio non è propriamente un pittore, «prevalendo più nel copiare, che nel dipingere».⁴³ L'opinione che il Chigi formula sul pittore lombardo è simile a quella che aveva elaborato Giovan Battista Agucchi.⁴⁴ Anche il prelado bolognese, seguito poi da Giovan Pietro Bellori, aveva paragonato Caravaggio a un personaggio della storia antica: lo scultore Demetrio, che «andò tanto dietro alla simiglianza, che alla bellezza non hebbe riguardo»,⁴⁵ ed ebbe preclusa la via per accedere all'eccellenza dell'arte. La stessa eccessiva aderenza alla realtà per come essa si mostra agli uomini, priva del necessario abbellimento che l'intelletto umano può aggiungervi, univa, secondo questi autori, Lucano, Demetrio e Caravaggio. Dimostrando una cultura classica simile a quella di Agucchi,⁴⁶ e allo stesso tempo di essere aggiornato sulle posizioni più recenti del dibattito sulle arti figurative, Fabio Chigi ricorre a un paragone più insolito, quello con Lucano, inedito in relazione alla pittura,⁴⁷ dando prova ancora una volta della sua personale originalità.

Correzioni e integrazioni al testo di Mancini simili a quelle già discusse si trovano sotto forma di nota a margine a un altro codice chigiano,⁴⁸ che Adriana Marucchi aveva riconosciuto come una copia delle *Considerazioni sulla pittura* fatta realizzare da Fabio Chigi sulla base della cosiddetta «redazione intermedia» del testo.⁴⁹ Queste note sono state vergate da due mani diverse (o dalla stessa a distanza di anni) e le più recenti si possono datare almeno agli anni Quaranta del Seicento.⁵⁰ Esse dovettero essere apposte da qualcuno che aveva accesso al testo di Mancini tra i libri della biblioteca chigiana. Questi doveva conoscere bene il panorama artistico, non solo romano, seicentesco, e aveva inoltre una buona conoscenza della letteratura artistica. Oltre a questi indizi, che delineano un identikit del postillatore che ben si attaglia alla figura di Fabio Chigi, la qualità stessa delle informazioni che queste note tramandano fanno propendere per un'attribuzione alla mano del futuro pontefice. Le note furono probabilmente apposte in due fasi, prima e dopo il suo definitivo ritorno a Roma nel 1651. La maggior parte di esse si riferiscono, infatti, ad artisti della Roma moderna che furono particolarmente apprezzati dal senese⁵¹ fin dagli anni della sua giovinezza.⁵² Si può forse riscontrare una particolare



4. Pietro da Cortona, *Giulio Sacchetti*, 1627, olio su tela. Roma, Galleria Borghese. Crediti: archivio dell'autore.

attenzione ad artisti di area emiliana-padana.⁵³ Inoltre, alcune note si riferiscono a testi di letteratura artistica che evidentemente l'autore conosceva bene.⁵⁴

Vedremo fra poco che il futuro pontefice aveva l'abitudine di erudirsi sulle arti leggendo i testi a esse dedicati.⁵⁵ Proprio all'area culturale e artistica emiliana il Chigi dedicò le sue attenzioni di conoscitore, come già aveva fatto per Siena e per Roma. Questo potrebbe spiegare la conoscenza approfondita che l'autore delle note dimostra dell'arte di queste aree. Infatti, dal 1629 al 1634, egli fu a Ferrara come vice-legato al seguito del cardinal Giulio Sacchetti (fig. 4), e da lì si spostava nei territori d'intorno, fino a Bologna, centro culturale di primo piano, spesso ospite del cardinal Bernardino Spada. Nel capoluogo emiliano

fu inoltre introdotto nell'ambiente dei letterati dall'amico Virgilio Malvezzi, e poté frequentare scrittori come Giambattista Manzini, Cesare Facchinetti e Claudio Achillini.⁵⁶

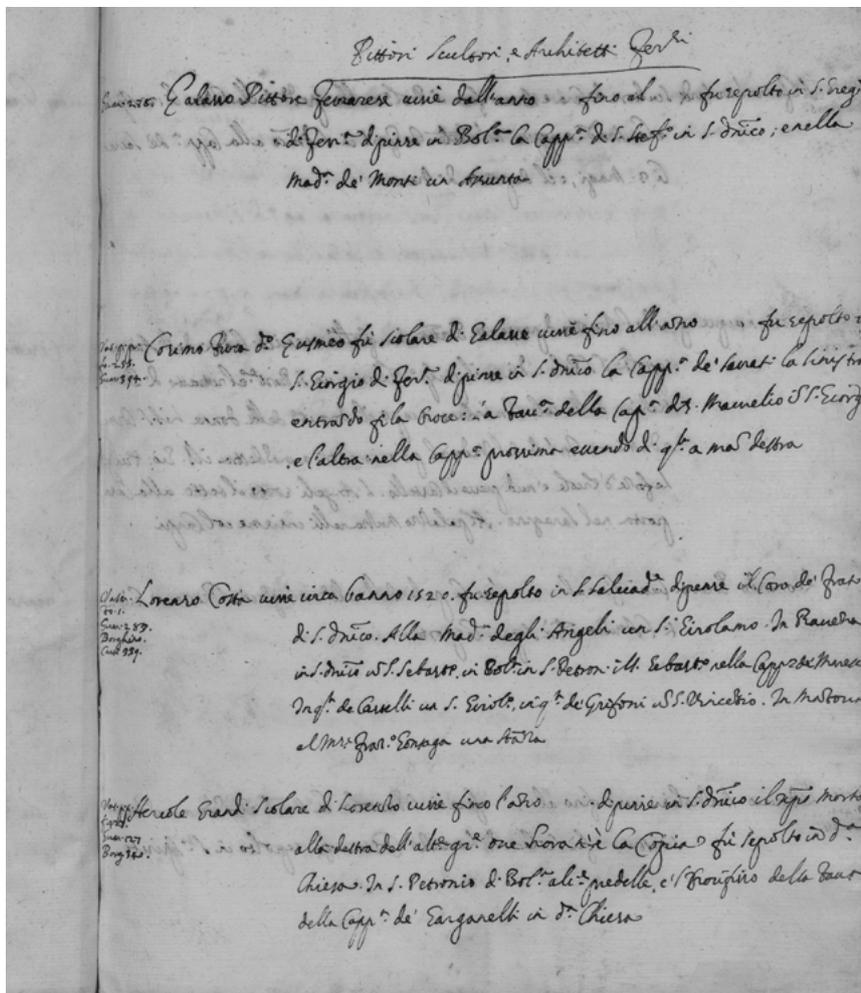
Alla luce di quanto abbiamo detto sui rapporti tra Chigi e Mancini, quali si possono ricostruire dal confronto dei rispettivi testi, e da quanto il Chigi stesso scrisse in più occasioni a commento dell'opera manciniana, possiamo ora leggere le pagine dedicate alle arti a Ferrara (fig. 5). Per la datazione di questo testo, dobbiamo considerare come sicuro termine *post quem* il 1629, quando Fabio Chigi fu inviato a Ferrara come vice-legato pontificio; ma dobbiamo anche considerare il tempo necessario per radicarsi nel nuovo ambiente e per compiere i sopralluoghi che gli permisero l'esame autoptico delle opere che elencava, secondo un metodo di indagine che, lo sappiamo, gli era assolutamente necessario. In testa allo scritto si legge la data del 1630; inoltre, almeno un indizio interno all'opera ci spinge a datarla sicuramente proprio a quell'anno: a carta 233 v., a proposito del pittore Carlo Bononi, si legge «vive hoggi 1630».⁵⁷ In questi anni ferraresi, Chigi strinse una proficua collaborazione con il cardinale legato Giulio Sacchetti, a cui si legò di duratura amicizia.⁵⁸ A unire i due uomini fu sicuramente anche il comune interesse per l'arte moderna.⁵⁹ Con il suo alacre impegno, il senese aiutava l'azione di governo del Sacchetti, per far fronte ad alcune delicate questioni politiche e amministrative. Egli, infatti, contribuì efficacemente a limitare la diffusione di un'epidemia di peste,⁶⁰ oltre a seguire da vicino i negoziati con la Repubblica di Venezia per alcune controversie sui confini con lo Stato della Chiesa.⁶¹ Eppure, malgrado i numerosi impegni, Chigi trovò sempre il tempo per visitare Ferrara e i dintorni, non abbandonando i suoi interessi artistici già emersi a Siena e a Roma. In una lettera del 15 novembre 1632, inviata a monsignor Clemente Merlini, infatti, racconta di alcuni suoi viaggi verso località emiliane come Canali, Codigoro e soprattutto Pomposa. Qui, come scrive al Merlini, «mi si rivenne lo spirito antiquario», che lo portò a cercare e studiare tutte le epigrafi e le iscrizioni che riusciva a trovare.⁶² Sono queste le circostanze in cui nacque l'opera presa in esame.

Essa è nota agli studi chigiani⁶³ ma non è mai stata descritta estesamente nel suo contenuto e non ne è stato fino in fondo definito il valore. Nel manoscritto, l'opera è riportata sotto il titolo di *Pittori, scultori e architetti ferraresi* e, a differenza delle guide di Siena e di Roma, le altre opere di Fabio Chigi dedicate alle arti figurative, questa segue un criterio biografico, invece di quello topografico. Se le guide assomigliavano nell'impostazione generale al *Viaggio per Roma* manciniano,

l'indice degli artisti ferraresi segue più il modello delle brevi, essenziali biografie di artisti disposte in ordine cronologico nella seconda parte delle *Considerazioni sulla pittura*. Infatti, per ogni artista, di cui il Chigi si proponeva di indicare la data di nascita e di morte (ma la quasi totalità di queste sono lasciate in bianco nel testo, segno del carattere incompiuto dell'opera) e il luogo di sepoltura, viene fatto l'elenco delle opere realizzate e della loro collocazione.⁶⁴ Mancano, invece, considerazioni espressamente stilistiche sulle maniere degli artisti elencati,⁶⁵ rare ma pur sempre presenti nelle guide di Roma e Siena.⁶⁶ Non è possibile dire con certezza se anche questi aspetti sarebbero stati oggetto di ulteriori aggiunte in una fase più avanzata del lavoro, come pure è probabile. Per come ci si presenta, il testo dell'opera dimostra che l'attenzione dell'autore era dedicata essenzialmente all'identità degli artisti ferraresi o forestieri che avevano lavorato nella città emiliana, alla loro cronologia e alle opere che avevano realizzato. Questo sarebbe coerente con una certa tendenza che il senese aveva di appuntare, in forma più o meno articolata, nozioni di vario genere che potevano essergli utili in futuro.⁶⁷

In realtà, malgrado la diversa impostazione generale di quest'opera rispetto alle altre dello stesso autore dedicate alle arti figurative, essa dimostra le stesse qualità di quelle. Vi ritroviamo, infatti, la stessa sintetica ma rigorosa elencazione di opere d'arte, dei luoghi in cui erano conservate e della loro cronologia, quando era possibile ricostruirle. Gli artisti sono succintamente identificati in quanto autori delle opere elencate, senza concessioni all'aneddotica morale che poteva intrecciarsi alle loro biografie.⁶⁸ È evidente, quindi, come il modello del Chigi sia Mancini, molto più che il genere letterario delle vite di artisti canonizzato da Giorgio Vasari. L'impostazione biografica adottata nello scritto per Ferrara, piuttosto, permetteva una più evidente scansione cronologica, delineando l'embrione di una storia dell'arte ferrarese attraverso gli artisti. Probabilmente l'autore doveva avere già una certa familiarità con opere ferraresi, avendone negli occhi esempi illustri già prima di arrivare in città. È noto, infatti, l'interesse che quei dipinti avevano suscitato a Roma nei primi decenni del secolo.⁶⁹ Fabio Chigi ebbe modo di vederli da vicino nelle collezioni dei cardinali e dei curiali pontifici che aveva visitato negli anni precedenti e non mancò di elencarne alcuni nella sua guida di Roma.⁷⁰

L'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi*, comunque, è tutt'altro che un freddo elenco; mostra invece, a leggerlo bene, gusti e interessi del futuro pontefice. Innanzitutto, emerge ancora una volta la profonda conoscenza delle fonti scritte. A margine di ogni biografia, infatti, sono



5. Pagina iniziale di Fabio Chigi, *Pittori, scultori e architetti ferraresi*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.I.11, c. 231r. Crediti: Biblioteca Apostolica Vaticana.

appuntate le pagine in cui gli autori precedenti avevano già trattato di quell'artista, come fosse il risultato di un'embrionale ricerca bibliografica. Ancora una volta, queste annotazioni a margine ci fanno pensare a un lavoro preparatorio per un'opera più ampia mai realizzata. Le fonti consultate sono la prima e la seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari,⁷¹ Raffaello Borghini col suo *Riposo*⁷² e il *Compendio Historico* della città di Ferrara⁷³ di Marcantonio Guarini. In particolare, quest'ultimo testo dimostra l'abitudine del Chigi di consultare la letteratura per avvicinarsi alla conoscenza delle opere d'arte. Il *Compendio Historico* del Guarini, una copia del quale è conservata tra gli stampati chigiani alla Biblioteca Apostolica Vaticana,⁷⁴ è un testo periegetico dedicato alle chiese ferraresi. Per ogni chiesa, Guarini forniva informazioni relative alla storia dell'edificio, alle pratiche liturgiche, alle reliquie che vi si conservavano, oltre a brevi indicazioni sulle opere d'arte che la abbellivano. Infine, erano elencati gli uomini illustri che vi erano sepolti, con la descrizione dei loro

sepolcri e con numerose trascrizioni delle relative epigrafi funerarie in lingua latina, greca o volgare. Da questo testo, il Chigi ricava informazioni a proposito degli artisti ferraresi, sulle loro opere nelle chiese della città e sul luogo delle loro sepolture. Infatti, il numero di pagina annotato a margine dei nomi degli artisti nell'elenco del senese corrisponde proprio, nel testo di Guarini, alle descrizioni delle chiese in cui gli artisti erano sepolti. Inoltre, il Chigi, con la sua caratteristica precisione, si attiene alla guida del Guarini anche per quanto riguarda l'elenco delle opere d'arte, a volte mutuando lo stesso ordine e quasi le stesse parole con cui erano indicate nel *Compendio*.⁷⁵ È questa la fonte principale del Chigi. Partendo dal testo del Guarini, egli estrae esclusivamente le informazioni di interesse storico-artistico e può così stilare l'elenco degli artisti ferraresi e forestieri che hanno lavorato a Ferrara.

La scelta di questi artisti mostra con chiarezza la natura del progetto del Chigi: scrivere una storia dell'arte ferrarese partendo dagli artisti che avevano lasciato le loro opere in città. La prima parte è dedicata quindi ai «primitivi», fondatori della scuola pittorica ferrarese:⁷⁶ il quasi mitico «Galasso pittore ferrarese»⁷⁷ e Cosmè Tura, di cui annota gli affreschi della cappella Sacrati in San Domenico a Ferrara, «da sinistra entrando per la croce»,⁷⁸ sebbene fossero stati da poco imbiancati,⁷⁹ e due tavole nella chiesa di San Giorgio fuori le mura.⁸⁰ Cita le opere che gli artisti ferraresi, lontani ormai più di un secolo, avevano lasciato a Bologna, individuando bene lo stretto legame che unì le due città nella seconda metà del XV secolo.⁸¹ Naturalmente, per queste opere bolognesi non poteva contare sulla guida del Guarini, che si limita alla descrizione delle chiese di Ferrara, ma sulle altre sue fonti, Vasari e Borghini, oltre che sui probabili controlli autoptici. Abbiamo già ricordato, infatti, le frequenti visite di Fabio Chigi al capoluogo emiliano. L'interesse per i fondatori della scuola ferrarese andava a unirsi a quello per i «nascimenti» della pittura che Chigi aveva già dimostrato concentrandosi, in parallelo e a competizione col Mancini, sui pittori precedenti a Cimabue.⁸²

Su Lorenzo Costa e il suo allievo Ercole Grandi dimostra delle incertezze,⁸³ legate probabilmente al fatto che Vasari, fonte principale del Chigi per questi pittori, li confonde con Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti.⁸⁴ Dopo lo «scultore di cera e stucco» Alfonso Lombardi, di cui ricorda il gruppo della *Morte della Vergine con gli Apostoli* a Santa Maria della Vita di Bologna,⁸⁵ Chigi passa a elencare le opere dei pittori della scuola ferrarese cinquecentesca: Dosso, l'Ortolano, il Garofalo e lo Scarsellino. Sono sicuramente questi gli artisti che più attirano il suo sguardo, come dimostrano gli elenchi assai più lunghi di loro opere.

In alcuni casi, inoltre, accanto all'opera e alla sua collocazione, Chigi aggiunse in un secondo momento l'indicazione che si trattava di una copia, come se sui dipinti di questi pittori cinquecenteschi, più vicini a lui nel tempo e nel gusto, potesse esercitare le sue capacità di conoscitore e distinguere un originale da una copia, dopo averle attentamente esaminate e averne giudicato la qualità.⁸⁶ In questo, dimostrava di aver pienamente fatto propri i consigli di Giulio Mancini sull'argomento.⁸⁷ Dobbiamo quindi pensare che il senese usasse il testo del Guarini come un 'repertorio', da consultare come traccia durante le visite alle chiese di Ferrara, pronto però ad apportare correzioni grazie alle sue specifiche competenze di conoscitore d'arte. Dello Scarsellino elenca ben quattordici opere,⁸⁸ dimostrando la sua attenzione verso un pittore che doveva aver già ben conosciuto, avendo incontrato spesso suoi dipinti nelle collezioni romane visitate negli anni precedenti, prima tra tutte quella di Clemente Merlini presso cui aveva lavorato in gioventù.⁸⁹ Egli, se davvero sono sue le note a margine delle *Considerazioni della pittura* nel codice chigiano di cui abbiamo detto, definì lo Scarsellino «pittor scelto e di colorito vago, manieroso però»,⁹⁰ cogliendo bene tanto le qualità di grande colorista del pittore ferrarese, quanto gli aspetti più estrosi delle sue apprezzate composizioni, elaborate sui modelli del secondo Cinquecento veneziano.

Infine, dopo una sezione dedicata ad alcuni architetti ferraresi, riflesso dei suoi onnipresenti interessi architettonici,⁹¹ il Chigi enumera gli artisti forestieri che avevano lasciato qualche loro opera a Ferrara. Sono, tra gli altri, «Pietro della Francesca di Borgo S. Sepolcro» che «fece in S. Agostino la Cappella a fresco»,⁹² Niccolò Baroncelli, scultore donatelliano di cui è citato il monumento equestre del marchese Niccolò III d'Este,⁹³ Tiziano,⁹⁴ Federico Zuccari, Tommaso Laureti, Ventura Salimbeni e Annibale Carracci.

La natura del testo, a date tanto precoci, induce a interrogarsi sulla sua collocazione entro quella tendenza tipica della storiografia artistica seicentesca che rivendicava prestigio per le specifiche realtà cittadine, in risposta al modello vasariano che aveva esaltato su tutti il ruolo degli artisti toscoro-romani. Questa tendenza, che ebbe in Baglione, Boschini e Malvasia alcune delle sue voci maggiori,⁹⁵ è decisamente presente nel testo ferrarese del futuro pontefice, malgrado il suo stato di incompiutezza. A queste date è infatti difficile rintracciare un analogo testo che dedichi tanta attenzione a una specifica storia dell'arte cittadina.⁹⁶ Restando in area emiliana, Giovanna Perini, nei suoi studi intorno alla genesi dell'opera di Malvasia, aveva individuato alcuni testi che, nell'impostazione generale, possiamo dire simili all'opera chigiana, ov-

vero animati dalla stessa attenzione per le scuole artistiche locali. Sono tuttavia opere successive, databili intorno alla metà del secolo.⁹⁷ Il testo chigiano, elaborato nel 1630, si candida quindi a essere tra i primi di questo genere. Inoltre, la vicinanza tra Chigi e Mancini, che abbiamo più volte evocato, appare ora ancora più significativa. L'esempio del testo manciniano, infatti, per il suo carattere anti-vasariano nella forma come nel contenuto, e per le parti dedicate alla rivendicazione dei meriti di pittori non fiorentini, da Guido da Siena a Pietro Cavallini, dovette essere uno stimolo per il giovane senese a concepire una prima storia degli artisti della città di Ferrara.

Nell'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi*, infine, è possibile trovare traccia di un'ulteriore caratteristica passione del Chigi: quella per le epigrafi. Come già ricordato, il *Compendio storico* di Guarini contiene numerose trascrizioni di tali testi antichi, di varie epoche e lingue. Da queste, Chigi estrae quella che si riferisce al Garofalo, e la trascrive a caratteri capitali.⁹⁸ La trascrizione che procura di questa epigrafe, oltre ad avvicinarsi maggiormente all'originale rispetto a quella di Guarini, perché imita la grafia maiuscola e la disposizione originale delle parole incise nella pietra, corrisponde con più precisione, anche nel testo, all'epigrafe che si trovava nella chiesa di Santa Maria in Vado,⁹⁹ a dimostrazione di come, anche per questo tipo di manufatti, grazie alla visione diretta delle opere, gli fosse possibile correggere le proprie fonti scritte.¹⁰⁰

In conclusione, se l'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi* non rappresenta una fonte indispensabile sull'arte a Ferrara, non aggiungendo molto al testo di Guarini in termini strettamente informativi, si propone però come un ulteriore tassello utile alla ricostruzione della personalità tanto complessa quanto centrale di Fabio Chigi e dimostra la sua grande sensibilità e intelligenza nell'anticipare tendenze della storiografia artistica tipiche dei decenni successivi.

¹ Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Chig. I.I.11, cc. 231-236. Una vecchia segnatura a volte ancora usata per questo codice è: BAV, Chig. J.I.11.

² Pubblicata in Peleo Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11*, «Buletтино senese di storia patria», XLVI (1939), pp. 197-213, 297-337. Sul manoscritto, in testa alla pagina, l'autore aveva scritto *Pitture e sculture di Siena*.

³ BAV, Chig. I.I.11, cc. 238-279.

⁴ BAV, Chig. a.I.8 (15). Il libretto (9 x 6,5 cm), simile nelle dimensioni e conservato insieme ai taccuini che compongono un diario su cui l'autore appuntava i piccoli e grandi accidenti delle sue giornate, contiene un elenco di pitture e sculture conservate in chiese, palazzi e residenze romane, preceduto da un indice topografico dei luoghi. Le opere d'arte sono quindi elencate secondo l'ordine dei luoghi in cui erano collocate.

⁵ Angela Marino, *Fabio Chigi storiografo, artista di abito e di sapere*, «Letteratura e arte», 3, 2005 (2006), p. 199.

⁶ La prima parte del codice contiene alcuni discorsi accademici tenuti da personalità di spicco della Roma barberiniana degli anni Venti come Giulio Rospigliosi, Femiano Strada e Virgilio Malvezzi, e poi il gustoso racconto autobiografico, in latino, del viaggio di Fabio Chigi da Roma a Ferrara dell'ottobre 1629, contrastato dall'intervento di una «*improba culicum legio*», uno sciame di zanzare, confluito poi nella raccolta poetica *Philomati Musae Iuvenilis*, Colonia Ubiorum, apud Iodoc Kalcovium, 1645, p. 15. Le poesie latine di Chigi sono state pubblicate nel 1999, con traduzione e commento in tedesco, a cura di Hermann Hugenroth.

⁷ Per gli anni della giovinezza di Fabio Chigi vedi soprattutto Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, con un saggio di Tom-

maso Montanari, prefazione di Paola Barocchi, Silvana, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 23-33, e *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, a cura di Alessandro Angelini, Monika Butzek e Bernardina Sani, catalogo della mostra (Siena, 23 settembre 2000-10 gennaio 2001), Maschietto e Musolino, Siena, 2000, pp. 101-105.

⁸ Giovanni Morello, *I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del papa (con disegni inediti)*, in *Documentary culture Florence and Rome from General-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Nuova Alfa, Bologna, 1992, pp. 185-207.

⁹ Marino, *Fabio Chigi storiografo*, cit., pp. 197-208; Angela Marino, *I taccuini autografi di Alessandro VII Chigi: la storiografia artistica, l'ordine "toscano"*, in *La Festa delle arti: scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, Gangemi, Roma, 2014, I, pp. 370-375.

¹⁰ Nella biografia di Sigismondo Chigi dai *Commentarii*, Fabio descrive una prima volta la villa (BAV, Chig. a.I.1, c. 50). Essa era passata nel 1603 ad Agostino Chigi, il rettore del Santa Maria della Scala, che ne aveva avviato importanti lavori di restauro (BAV. Chig. a.I.1, c. 96r), i cui esiti Fabio conosceva bene avendovi più volte risieduto ospite dello zio. La sua descrizione della villa è un'importante fonte per la storia dell'edificio ed è stata confrontata con la documentazione esistente sui restauri promossi nel Seicento da Agostino. Su questo vedi: Francesco Paolo Fiore, *La villa Chigi a Le Volte e il linguaggio architettonico peruziano nella tradizione di Francesco di Giorgio*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena, architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma, 1987, pp. 133-167.

¹¹ Il testo è trascritto e commentato in Giuseppe Cugnoli, *Agostino Chigi il Magnifico*, Società romana di storia patria, Roma, 1878, pp. 31-34.

¹² BAV, Chig. a.I.1 su cui vedi Cugnoli, *Agostino Chigi*, cit., e Dirk Sacré, *Notes on Fabio Chigi's "Chigiae Familiae Commentaria"*, «Humanistica Lovaniensia», 54, 2005, pp. 371-379.

¹³ Un gruppo di disegni autografi del futuro pontefice con raffigurazioni di capitelli, colonne e altri elementi architettonici nei diversi ordini antichi tratti da Vitruvio si trova in un quaderno autografo (BAV, Chig. a.I.17, cc. 46-61), parte di un gruppo contenente appunti su varie materie risalente agli anni di studio universitario di Fabio. Su questi interessi dovettero agire le riflessioni di Teofilo Gallaccini sull'architettura antica, testimoniate dai manoscritti *De capitelli delle colonne* (Biblioteca Comunale di Siena, S.IV.3) e *Commenti su Sebastiano Serlio* (Biblioteca Comunale di Siena, S.II.4) che contengono analoghe illustrazioni. Su questo vedi: Alina Payne, *The Telescope and the Compass. Teofilo Gallaccini and the dialogue between architecture and science in the age of Galileo*, Olschki, Firenze, 2012, pp. 123-151.

¹⁴ Il *Trattato sopra gli errori degli architetti* elaborato entro il 1625 e dedicato a Giulio Mancini fu pubblicato solo nel 1767 a Venezia per i tipi di Giambattista Pasquali. Una copia manoscritta del trattato faceva parte della biblioteca di Fabio Chigi e si conserva nel fondo chigiano della Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, Chig. G.I.12, cc. 171-273). Su Teofilo Gallaccini vedi anche: *Siena 1600 circa. Dimenticare Firenze: Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l'eclisse presunta di cultura architettonica*, a cura di Gabriele Morrolli, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 10 dicembre 1999-27 febbraio 2000), Protagon, Siena, 1999.

¹⁵ Su Celso Cittadini vedi almeno G. Formichetti, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 26, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1982, *ad vocem*.

¹⁶ *Philomati Musae Iuvenilis*, Colonia Ubiorum, apud Iodoc Kalcovium, 1645, p. 61, dove Cittadini è definito «Lux una Senarum vetustae / Gentis, et Aonidum sacerdos».

¹⁷ Sui carteggi con Cassiano dal Pozzo e con Athanasius Kircher, da cui traspaiono le competenze antiquarie del Chigi, vedi rispettivamente Emanuela Trotta, *Il carteggio tra Cassiano dal Pozzo e Fabio Chigi*, «Nouvelles de la république des lettres», 1995 (1996), 2, pp. 87-110 e Alberto Bartola, *Alessandro VII e Athanasius Kircher S.J. Ricerche ed appunti sulla loro corrispondenza erudita e sulla storia di alcuni codici chigiani*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae III», 333, 1989, pp. 7-105; per quello con Virgilio Malvezzi, intimo amico del Chigi fin dai giovanili anni senesi, vedi Virgilio Malvezzi, *Lettere a Fabio Chigi*, a cura di Maria Caterina Crisafulli, Schena, Fasano 1990. Gran parte dell'epistolario chigiano è ancora inedito, custodito nel fondo manoscritti Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana.

¹⁸ Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena*, cit., pp. 197-213, 297-337; BAV, Chig. a.I.8 (15), cc. 10r-57r.

¹⁹ Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., pp. 39-42; Giovanni Morello, *Una guida di Roma moderna di Fabio Chigi*, in *L'arte di vivere l'arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, a cura di Pietro Di Loreto, Et graphiae, Roma, 2018, pp. 295-311, sono trascritte e commentate alcune pagine del manoscritto chigiano, dedicate a San Pietro e all'area del Vaticano.

²⁰ BAV, Chig. I.I.11 cc. 238r-276v contenente la parte I e II delle *Considerazioni sulla pittura*.

²¹ Il codice BAV, Chig. G.III.66 A, contenente il *Viaggio per Roma* e la parte II delle *Considerazioni sulla pittura*. Su tutta la complessa questione filologica dei numerosi manoscritti testimoni dell'opera manciniana vedi l'introduzione di Adriana Marucchi a Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana

Marucchi e Luigi Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956-57.

²² Sforza Pallavicino, *Della vita di Alessandro VII, libri cinque, V1-2*, Giachetti, Prato, 1839-40.

²³ La guida di Siena e quella di Roma di Fabio Chigi sono rispettivamente in BAV, Chig. I.I.11, cc. 206 sgg. e in BAV, Chig. a.I.8 (15), cc. 10 sgg.; per Mancini vedi il *Viaggio per Roma* in Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 267-288 e inoltre Beatrice Bozzi, *Giulio Mancini e il "Breve ragguaglio delle cose di Siena"*, «Bullettino senese di storia patria», 94, 2007, pp. 214-336. Il testo del *Ragguaglio* si può leggere in versione digitale sul sito della Fondazione Memofonte.

²⁴ La sintesi fatta dal Chigi delle *Considerazioni sulla pittura* è in BAV, Chig. I.I.11 cc. 238r-276v; il commento all'opera con le correzioni autografe di Fabio Chigi da cc. 277r.

²⁵ «Dirò brevemente quanto mi sovviene più per aiuto, e stabilimento di mia memoria, che per fine di scrivere opera o componimento» si legge a c. 277r del codice BAV, Chig. I.I.11.

²⁶ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 133.

²⁷ BAV, Chig. I.I.11, c. 278v.

²⁸ BAV, Chig. a.I.8 (15), cc. 61-74.

²⁹ Ivi, c. 103 e cfr. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., p. 42.

³⁰ Pallavicino, *Della vita di Alessandro VII*, cit., I, p. 41. Alla base di questa biografia c'erano appunti autobiografici del pontefice. Per il brano in questione, Sforza Pallavicino usa quasi le stesse parole tratte dagli appunti del pontefice, trascritti e commentati da Giovanni Incisa della Rocchetta, *Gli appunti autobiografici di Alessandro VII nell'archivio Chigi*, «Mélanges Eugène Tisserant», VI, pp. 439-57, in particolare p. 449.

³¹ «Ho letto il suo nome e cognome di Russuti nell'orlo della veste del Salvatore che è nella facciata di S. Maria Maggiore» (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 169). Per l'importanza delle firme nelle opere d'arte già per

le *Vite* di Vasari vedi Aldo Galli, *Una vita "minore" al principio della seconda età: Niccolò d'Arezzo*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia, 2013, pp. 217-230, 443-447.

³² BAV, Chig. I.I.11, c. 277r.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 25-36.

³⁵ Ivi, p. 32.

³⁶ «Et io ne ho una che la stimo essere un Demetrio, dove non è scritta cosa alcuna, et è molto gentile; ne ho anco un'altra colla testa di Giove, e col rovescio dell'aquila co' fulmini ne granfi, a cui è scritto intorno in lettere greche Brettion, cioè Brutios, e la stimo esser fatta in quella parte d'Abruzzo, che Cicerone e gli Antichi chiamarono la Magna Grecia, e fù sempre habitata da' Greci» (BAV, Chig. I.I.11, c. 278v).

³⁷ «Parmi di provare questa verità coll'esperienza, trovando moltissime medaglie greche fatte da quelle Città a honore degli Imperatori Romani» (*ibidem*).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ne abbiamo un accenno in alcune pagine autografe in cui sono registrati i beni di sua proprietà inviati da Malta a Messina alla fine dell'incarico di Inquisitore svolto sull'isola dei Cavalieri, tra cui spiccano «due quadretti dello Scarsellino e la Madonna di Tiziano» (BAV, Chig. a.I.8 (5), c. 10r). In queste pagine troviamo inoltre numerosi riferimenti a monete antiche: «una segreteria con dentro medaglie» oppure ancora «casette due di medaglie» (c. 5r).

⁴⁰ «Ho portato meco le mie medaglie, e lassatomi intendere per trovarne delle altre, greche particolarmente che sogliono venire dal Cairo» scrive da Malta il 29 dicembre del 1634, in Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo protettore delle belle arti, fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimo-*

settimo: con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere, Paravia, Torino, 1875, p. 321.

⁴¹ Su questo argomento, con speciale attenzione all'opera di Bernini, vedi soprattutto *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Braccio di Carlo Magno, maggio-luglio 1981), De Luca, Roma, 1981, pp. 281-303; John L. Varriano, *Alexander VII, Bernini and the baroque papal medal*, «Studies in the history of art», 21, 1987, pp. 249-260. Appunti autografi che Alessandro VII inviava a Lukas Holste per suggerire o sollecitare proposte a proposito dei testi da apporre sulle numerose iscrizioni commemorative realizzate durante gli anni del pontificato si trovano nel codice vaticano Chig. R.VIII.c, cc. 1-10.

⁴² Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 108-109; sull'interesse dimostrato da Mancini verso il pittore lombardo vedi Michele Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, «Prospettiva», 86, 1997, pp. 71-92.

⁴³ BAV, Chig. I.I.11, c. 278r.

⁴⁴ Sul giudizio di Agucchi su Caravaggio vedi Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, The Warburg Institute, University of London, Londra, 1947, pp. 65-66.

⁴⁵ Ivi, p. 256.

⁴⁶ L'origine comune dei paragoni con Demetrio e con Lucano è probabilmente l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (XII, 10, 9 per Demetrio; X, 1, 90 per Lucano).

⁴⁷ L'origine del topos che annovera Lucano tra gli storici e non propriamente tra i poeti è da ritrovare, dopo un accenno in Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X, 1, 90, in Servio, *Aeneidos Commentarii*, I, 382. Il topos ebbe una certa fortuna in età medievale ma non ne ho trovato traccia nella letteratura artistica di età moderna. Su ciò vedi Paolo Esposito, *Un esempio della ricezione di Lucano nel Medioevo: Giovanni di Salisbury*, in *Apis Martina. Studi in onore di Carlo Santini*, a cura di Aldo Setaioli, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2016, pp. 251-263; Mar-

tina Venuti, *Lucano nelle Etymologiae di Isidoro: esempi e riflessioni*, in *Il calamo della memoria VII*, a cura di Lucio Cristante e Vanni Veronesi, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2017, pp. 245-270.

⁴⁸ BAV, Chig. G.III.66 A.

⁴⁹ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. XLI-XLIII.

⁵⁰ Annotazioni più brevi e concentrate soprattutto nella prima parte del testo sono da attribuirsi a una mano, presumibilmente la più antica, che scrive con un inchiostro nero molto scuro; all'altra mano, o alla stessa dopo un intervallo di tempo piuttosto lungo, si attribuiscono le note più lunghe e significative, databili almeno dopo la morte di Domenichino nel 1641, perché del bolognese dà un giudizio *post mortem* assai lusinghiero.

⁵¹ BAV, Chig. G.III.66 A, c. 12v: «Rubens» aggiunto per dare un nome al «tal fiammengo», autore delle tele dell'abside della Chiesa Nuova; c. 88v: «pittor scelto e di colorito vago, manieroso però», a proposito dello Scarsellino; c. 90v: «Giovanni degno scolare di tanto maestro havendo mostrato nella cupola di S. Andrea et in mille opere eccelso valore», a proposito di Lanfranco.

⁵² Come si evince dagli artisti maggiormente nominati nel taccuino con la guida di Roma. Per le predilezioni che emergono da quel testo, tra cui lo Scarsellino, Lanfranco, Guido Reni oltre naturalmente a Bernini, vedi Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., pp. 38-42.

⁵³ BAV, Chig. G.III.66 A, c. 88r a proposito del Domenichino si legge: «Questo è stato il Rafaele de suoi tempi, e l'opere sue lo dimostran tale a noi et alla posterità. Morì disperato e comandò che si abbruciassero tutti i suoi disegni. A Napoli operò la Cappella di S. Gennaro finita poi da Lanfranco suo poco amico ma questa rivalità giovò all'un l'altro»; a c. 88v c'è la definizione già citata della maniera dello Scarsellino; particolarmente interessante è quanto annota a c. 89r. a proposito del Guercino, che il

Mancini equivocava, nella prima delle due biografie che dedicava all'artista, con un altro pittore di scuola arpinesca (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 245): «questa è mera bugia perché Gio. Francesco ha seguitato il Caravaggio, anzi lo Schedoni suo innamorato, ma hora è tornato ad un stile di Guido Reni» lo corregge il postillatore, dimostrando una conoscenza approfondita dello stile del Guercino, che sicuramente Chigi ebbe modo di conoscere mentre era a Ferrara intorno al 1630, proprio quando ormai il maestro di Cento si avvicinava sempre più alla maniera dolce e contenuta di Guido Reni. Le due biografie di Guercino sono entrambe presenti nel codice chigiano (la seconda, più corretta e realmente corrispondente con l'identità del pittore emiliano è a c. 199r), come in molti manoscritti che tramandano il testo manciniano (tra gli altri, BAV, Barb. Lat. 4315, cc. 21-128, da cui Chig. G.III.66 sembra derivare), perché evidentemente Mancini dimenticò di eliminare la prima versione della *Vita* di Guercino dopo averne aggiunto una seconda alla luce delle nuove informazioni che era riuscito a raccogliere sul pittore, forse a seguito di una conversazione avuta con Ludovico Carracci nel 1618. Su questo vedi Mahon, *Studies*, cit., p. 38, nota 40, pp. 306-315.

⁵⁴ BAV, Chig. G.III.66 A, c. 57v: «Il Vasari fa menzione di questo Giuseppe Porta et dell'opera fatta in Sala Regia, non discordando della patria, perché afferma esser nato in Castelnuovo della Carfagnana, et non parla di Modena» per correggere quanto scriveva Mancini (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 203) a proposito di Vasari che a suo dire non citava le sue opere nella Sala Regia del Palazzo Pubblico di Firenze (per invidia) e ne riportava erroneamente la nascita a Modena; c. 88 r. «Questo doveva raccontare il Baglione» a proposito di un aneddoto tramandato dal Mancini che racconta di quando

Annibale Carracci vide e apprezzò un paesaggio dipinto dal giovane Domenichino a casa di monsignor Agucchi (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 243).

⁵⁵ Il Chigi conosceva bene le *Vite* di Vasari e il *Riposo* di Raffaele Borghini, tanto da usare quei testi come prova per ricondurre la Cappella in Santa Maria della Pace sotto la proprietà della famiglia Chigi, quando ormai, negli anni Venti del Seicento, si era persa la memoria della sua titolarità. Lo dimostra una lettera che Fabio inviò da Roma al suo più anziano parente Agostino Chigi, rettore dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, l'11 settembre 1627, pubblicata in Cugnoli, *Agostino Chigi*, cit., p. 153.

⁵⁶ Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, cit., I, pp. 60-61.

⁵⁷ Su Carlo Bononi vedi *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore dell'Officina ferrarese*, a cura di Francesca Cappelletti e Giovanni Sassu, Fondazione Ferrara Arte, catalogo della mostra (Ferrara, 14 ottobre 2017-7 gennaio 2018), Ferrara, 2017, in particolare il saggio di Lara Scanu (pp. 85-90) sulla fortuna del pittore nella letteratura artistica.

⁵⁸ Sulla figura di Giulio Sacchetti e sulla sua legazione a Ferrara vedi Irene Fosi, *All'ombra dei Barberini*, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 95 sgg. e in particolare il capitolo *Una paterna amicizia*, pp. 121-138, dove è indagato lo stretto rapporto tra Fabio Chigi e il cardinal Sacchetti, e poi *La Legazione di Ferrara del cardinale Giulio Sacchetti (1627-1631)*, a cura di Irene Fosi, con la collaborazione di Andrea Guardi, Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano, 2006.

⁵⁹ È noto il legame della famiglia Sacchetti con Pietro da Cortona. Dal canto suo, Fabio Chigi già alla fine degli anni Venti aveva dimostrato il suo interesse per il cortonese commissionandogli delle pitture per la nicchia dell'altare della cappella Chigi a Santa Maria della Pace, vicino agli affreschi di Raffaello.

⁶⁰ Al tema della pestilenza del 1630 che colpì il Nord Italia erano dedicate le *Due lettere l'una del Mascardi all'Achillini, l'altra dell'Achillini al Mascardi sopra le presenti calamità. Dedicata all'illustriss. signora D. Maria Pepoli contessa di Castiglione, Sparvi, e Barragazza*, Catanio, Bologna, 1630, stampate in un unico volumetto che ebbe grande diffusione e numerose edizioni. La lettera di Claudio Achillini, da Bologna, contiene un elogio dell'operato del cardinal legato Bernardino Spada nel combattere il contagio in città. Su questo vedi Eraldo Bellini, *Due lettere sulla peste del 1630. Mascardi, Achillini, Manzoni*, «Aevum», 87, 2013, pp. 875-917.

⁶¹ Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, cit., I, pp. 65-66.

⁶² BAV, Chig, A.II.28, c. 266v: «dessa ogni lettera, diciferai ogni abbreviatura, e di tutti cavai copia di mia mano come fanno i Tedeschi delle antichità di Roma».

⁶³ Morello, *I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 186; Marino, *Fabio Chigi storiografo*, cit., p. 199.

⁶⁴ Questi gli artisti, tra pittori, scultori e architetti, elencati dal Chigi: Galasso Galassi, Cosmè Tura, Lorenzo Costa, Ercole Grandi, Alfonso Lombardi, Dosso Dossi, Leonardo Bressa, Ludovico Mazzolino, Giovan Bellino ferrarese, Jacopo Griego, Pietro Benvenuti, Giovan Francesco Surchi detto il Dielai, Giambattista Benvenuti detto l'Ortolano, Benvenuto Tisio detto il Garofalo, Girolamo da Carpi, Sebastiano Filippi detto il Bastianino, Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino, Carlo Bononi, Giuseppe Mazzuoli detto il Bastarolo, Domenico Mona, Francesco Francia, Benedetto Codi, Antonio Alberti, Domenico Paneti, Pietro Lombardi, Girolamo Faccini, Ippolito Casoli, Girolamo Grassaleoni, Girolamo Scultore, Giovan Battista Magagnino detto il Farina, Bertolino Novari, Galasso architetto, Scarsella Vecchio; tra i forestieri che hanno lasciato opere

a Ferrara: Tommaso Laureti, Tiziano, Federico Zuccari, Annibale Carracci, Ventura Salimbeni, Palma il Vecchio, Pellegrino Tibaldi, Piero della Francesca, Antonio e Niccolò [Baroncelli] fiorentini, autori della statua equestre di Niccolò III in Piazza, Giovanni da Siena, architetto del Castel Nuovo annesso alla Porta Sant'Agnese sotto il marchese Niccolò III, demolito da Alfonso II.

⁶⁵ Forse questo ha fatto dire ad Angela Marino, in riferimento all'indice degli artisti ferraresi, che il Chigi si trovò a operare «in un contesto diverso, che forse gli è meno congeniale» (Marino, *I taccuini autografi di Alessandro VII Chigi*, cit., p. 371).

⁶⁶ Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., p. 42 in cui sono sottolineate e commentate, tra le altre cose, proprio queste rare ma significative considerazioni stilistiche del giovane Chigi.

⁶⁷ Questo è uno dei motivi per cui si è conservata una grandissima quantità di suo materiale autografo, di argomento molto vario. A riprova di questa tendenza, si può ricordare che nel solo taccuino che contiene la guida di Roma (BAV, Chig. a.I.8 (15)), si trovano, tra le altre cose, gli elenchi di alcune formule di composizione di leghe metalliche, di materiali lapidei, delle antiche tribù in cui era divisa la popolazione di Roma, dei Concili della Chiesa, degli imperatori, dei re di Francia e dei pontefici, oltre alle trascrizioni di alcune epigrafi latine.

⁶⁸ Solo a proposito di Dosso Dossi si dice che visse al tempo di Ludovico Ariosto e da questi fu lodato (BAV, Chig. I.I.11, c. 231v).

⁶⁹ *Stima dei beni di Cesare d'Este al momento della Devoluzione. Affigurato di Alfonso Benmambri per il cardinale Aldobrandini*, a cura di Elena Bonatti e Giuliana Marcolini, Tresogni, Ferrara, 2012, pubblica il manoscritto contenente la stima delle proprietà di Cesare d'Este, descritte e valutate per volere del cardinal legato Pietro Aldobrandini in occasione della

Devoluzione del Ducato di Ferrara del 1598.

⁷⁰ Visitando casa Aldobrandini a Magnanoli il Chigi appuntava che «Benvenuto del Garofalo per tutto ha de' panni col colorar ranciato suo particolare» (BAV, Chig. a.I.8 (15), c. 42r).

⁷¹ Sulle *Vite* vasariane dedicate ad artisti ferraresi vedi Alessandra Pattanaro, *Vasari e Ferrara*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite* cit., pp. 131-146, e Barbara Agosti, *Sulla Vita torrentiniana dei Dossi*, ivi, pp. 185-194.

⁷² Un esemplare del *Riposo* (BAV, Stamp. Chig. V, 1177) contiene annotazioni autografe del Chigi, segnalate in un foglietto autografo di Giovanni Incisa della Rocchetta nel risguardo della copertina, come indicato da Giovanni Morello, *I rapporti di Alessandro VII e Bernini negli autografi del papa*, ripubblicato in Giovanni Morello, *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Gangemi, Roma, 2008, p. 98. Queste annotazioni, piuttosto interessanti, consistono soprattutto in precisazioni che il Chigi appone al testo di Borghini in corrispondenza di brani relativi all'arte senese, dal Medioevo di Guido da Siena che, «nato nel 1180 in circa dipinse in Siena la Madonna sopra la porta di S. Domenico: Guidus de Senis pinsit annis 1222», è citato a dimostrazione che «adunque non principiò il tuo Cimabue [nella restaurazione delle arti]», (p. 288), alle commissioni artistiche di Agostino il Magnifico di cui stende un elenco sull'ultima pagina del volume.

⁷³ Marco Antonio Guarini, *Compendio Historico dell'Origine, Accrescimento, e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara, E delle memorie di que' Personaggi di pregio che in esse son sepelliti*, heredi di Vittorio Baldini, Ferrara, 1621.

⁷⁴ BAV, Stamp. Chig. IV. 9000, contiene alcune brevissime e poco significative annotazioni seicentesche di una grafia non dissimile da quella di Fabio Chigi.

⁷⁵ Per esempio: «In S. Francesco il Lazzerò resuscitato, gli Innocenti, la Ma-

donna in trono, la Madonna in terra, la presa di Cristo a fresco» (BAV, Chig. I.I.11 c. 232v) tutte opere del Garofalo elencate con quest'ordine e quasi con le stesse parole da Guarini, nella sezione sulla chiesa di San Francesco a Ferrara (Guarini, *Compendio Historico*, cit., p. 232).

⁷⁶ Di questi pittori ferraresi quattrocenteschi aveva già steso dei brevi profili biografici il frate francescano Agostino Superbi, nella terza parte del suo *Apparato degli Huomini illustri della Città di Ferrara*, presso Francesco Suzzi, Ferrara, 1620, opera che si lega alla tradizione letteraria municipale che elogia la città sulla base dei suoi cittadini illustri, divisi in categorie, tra cui trovava spazio anche quella dedicata agli artisti.

⁷⁷ BAV, Chig. I.I.11, c. 231r.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Significativa l'espressione con cui Guarini a p. 89 commenta la perdita di questa cappella, testimone di una fortuna-sfortuna dei Primitivi: «ma l'inavvertenza di chi, non ha molto, fece imbiancare le dette mura, privò la detta chiesa, e la città insieme, di cosa di tanto pregio».

⁸⁰ «La tavola della cappella di S. Maurelio in San Giorgio e l'altra nella cappella prossima uscendo di questa a man destra» si riferisce al *Polittico di san Maurelio*, di cui si conservano due scomparti alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara, e al *Polittico Roverella* su cui vedi *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di Jadranka Bentini, Nuova Alfa, Bologna, 1992, pp. 72-76 e Monica Molteni, *Cosmè Tura*, Motta, Milano, 1999, pp. 105-130.

⁸¹ Tra le altre, «nella Madonna dei Monti [a Bologna] un'Assunta» di Galasso che ancora Marcello Oretti vedeva alla fine del Settecento affrescata nella Cappella del cardinal Bessarione a Santa Maria del Monte (Marcello Oretti, *Le Pitture negli Palazzi e Case di Villa del Territorio Bolognese*, manoscritto B 110, conservato nella Biblioteca Comunale

di Bologna), c. 12; il *Polittico Griffoni* e gli affreschi della cappella Garganelli.

⁸² L'attenzione che il giovane Fabio Chigi dedicò ai pittori che prima di Cimabue fecero «rinascere» la pittura è dimostrata dalle note autografe alla sua già citata copia del *Riposo* di Borghini, conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana tra gli stampati del fondo Chigi (BAV, Stamp. Chig. V, 1177). Negli appunti autobiografici di Alessandro VII preparatori per la biografia scritta da Sforza Pallavicino leggiamo: «si diletto di disegno, e di pittura, onde fece un trattato, et uno indice di tutte le pitture della sua patria [...] fino dal 1200, cioè ottanta anni prima che Cimabue, chiamato, falsamente, dal Vasari, il primo che ristorasse quella arte» (Incisa della Rocchetta, *Gli appunti autobiografici di Alessandro VII*, cit., p. 449). Giulio Mancini, come noto, aveva già dedicato attenzioni ai pittori precedenti a Cimabue nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (ed. cit., I, pp. 165-167), in polemica con le *Vite* di Vasari.

⁸³ Del primo, che «visse circa l'anno 1520» (BAV, Chig. I.I.11, c. 231r), Chigi ricorda un *San Girolamo* nella Cappella Castelli di San Petronio a Bologna (lungamente ritenuto proprio del Costa tra gli altri da Carlo Volpe, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, in «Arte antica e moderna», 1, 1958, pp. 23-37, ma più recentemente restituito a Bernardino Orsi da Andrea De Marchi, *Bernardino Zaganelli inedito: due "Facies Christi"*, «Prospettiva», 75-76, 1994, pp. 124-135, in part. pp. 132-133, nota 9, che raccoglie una comunicazione orale di Giovanni Romano) ma anche il *San Vincenzo Ferrer* dal *Polittico Griffoni* di Francesco del Cossa; Ercole Grandi è definito «scolare di Lorenzo» ma gli vengono riconosciuti la predella del *Polittico Griffoni* e la *Crocifissione* a fresco nella cappella Garganelli di Ercole de' Roberti.

⁸⁴ Vasari chiama Francesco del Cossa col nome di Lorenzo Costa e conosce un solo «Ercole Ferrarese», suo allievo,

da identificarsi con Ercole de' Roberti (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi, Rosanna Bettarini, Sansoni, Firenze, 1966-1997, III, pp. 419-423).

⁸⁵ BAV, Chig. I.I.11, c. 231v.

⁸⁶ Sono indicate come copie da opere dell'Ortolano una *Natività di Cristo* nella chiesa di Santa Maria dei Servi e una *Santa Margherita* alla Madonna della Consolazione; dal Garofalo, la pala dell'altare di Sant'Antonio in Santa Maria Nuova e un' *Ascensione* in Santa Maria in Vado (BAV, Chig. I.I.11, c. 232v). Alla spoliazione delle chiese di Ferrara a seguito della Devoluzione del 1598 seguì la realizzazione di copie che potessero sostituire le opere che lasciavano la città. Una descrizione di questo fenomeno è in A. Faustini, *Delle Historie di Ferrara*, Ferrara, 1655, pp. 43-44, in cui è denunciata la perdita di opere dei pittori ferraresi del Cinquecento come Dossi, Ortolano e Garofalo, sostituite da copie, «ancorché belle», dipinte da Carlo Bononi, Ippolito Scarsella o Giacomo Bambini. Sul ruolo dello Scarsellino come copista vedi Valentina Lapierre, *Scarsellino copista tra devozione e collezionismo*, in *Immagine e persuasione. Capolavori del Seicento dalle chiese di Ferrara*, a cura di Giovanni Sassu, Ed. Cartografica, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Trotti-Costabili, 14 settembre 2013-6 gennaio 2014), Ferrara, 2013, pp. 41-47.

⁸⁷ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 134-135.

⁸⁸ BAV, Chig. I.I.11, c. 233v.

⁸⁹ Come notato da Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., p. 42, l'elenco delle opere della collezione Merlini, che Chigi aveva annotato nel taccuino che contiene la guida di Roma, equivale a un vero e proprio inventario, e comprende opere di artisti ferraresi come Dosso Dossi, Garofalo, Scarsellino, Guercino.

⁹⁰ BAV, Chig. G.III.66 A, c. 88v.

⁹¹ Tra gli architetti elencati ci sono Pietro Benvenuti, zio dell'Ortolano, Berto-

lino Novari che progettò il Castello San Giorgio per il marchese Niccolò II alla fine del Trecento e un Galasso architetto del tempo del duca Alfonso II.

⁹² BAV, Chig. I.I.11, c. 236v.

⁹³ Su cui vedi Aldo Galli, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, «Prospettiva», 139-140, luglio-ottobre 2010, pp. 35-57.

⁹⁴ A Santa Maria degli Angeli, «la *S. Caterina da Siena*»; una *Vergine in trono con l'angelo che suona il cembalo* a Santa Maria dei Servi, «alla sinistra del pulpito», dove era stata sostituita però da una copia; una *Madonna col Bambino* a San Paolo di Quadrea, nel contado ferrarese.

⁹⁵ Su tutti, Paola Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari a Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*. vol. II, *L'artista e il suo pubblico*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 43-45.

⁹⁶ Un importante precedente cinquecentesco è in Antonio Campi, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breue historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite da Antonio Campo pittore e caualier cremonese al potentissimo e felicissimo Re di Spagna Filippo II d'Austria*, in casa dell'istesso autore, Cremona, 1585.

⁹⁷ Giovanna Perini, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1981, 11, 1, pp. 210-215; Idem, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography*, «The Art Bulletin», 1988, 70, 2, p. 278, descrivono i testi di Ovidio Montalbani e Antonio di Paolo Masini dedicati agli artisti bolognesi, Lorenzo Legati per le vite degli artisti cremonesi e Giuseppe Montani per quelli pesaresi. Ferdinando Bologna, riflettendo su questi argomenti, notò che «proprio dagli inizi degli anni 1640 si assiste a una notevole fioritura

di storie artistiche locali, tutte addette alla rivendicazione dei meriti e, per così dire, dei 'diritti' artistici dei singoli centri» (Ferdinando Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia. Introduzione alla Storia dell'arte in Italia*, UTET, Torino, 1982, p. 126).

⁹⁸ BAV, Chig. I.I.11, c. 232v. L'epigrafe trascritta in Guarini, *Compendio Historico*, cit., p. 319.

⁹⁹ L'epigrafe era in loco, nella navata meridionale tra la quinta e la sesta cappella, fino al XIX secolo, quando fu trasferita alla Certosa di Ferrara. Su questo vedi *Le iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara con le piante delle chiese raccolte da Cesare Barotti. Santa Maria in Vado*, a cura di Corinna Mezzetti, Le Lettere, Ferrara, 2015, pp. 61, 119-124. Questa la trascrizione dell'epigrafe nel testo del Chigi: «BENVENVTVS TISIVVS COGNOMENTO / GARIOPHILVS PICTOR VIVENS SIBI / SVISQ. POSTERIS. MDXXXVI». Guarini, invece, aveva riportato così il testo: «Benvenutus Tisius cognomento Garophilus pictor vivens sibi eiusq. Posteris MDXXXVI» (corsivo mio per evidenziare le differenze).

¹⁰⁰ Si può affermare con buona sicurezza che uno stimolo alla passione per le epigrafi di Fabio Chigi venne da Celso Cittadini. Lo testimonia un codice autografo del Chigi in cui sono trascritte numerose iscrizioni di Siena e di Roma (BAV, Chig. G.I.15, cc. 17r-35v), sul modello di quanto aveva fatto il Cittadini nel codice C.II.27 della Biblioteca Comunale di Siena, intitolato *Iscrizioni che sono in Roma, in altre città e luoghi dello Stato Romano, nell'Umbria, in Mantova, in Milano*. Il Chigi, dopo l'elezione al papato, acquisì la biblioteca del Cittadini, a ulteriore dimostrazione dell'interesse che nutrì per i suoi studi (*Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della Biblioteca Vaticana*, a cura di Francesco D' Aiuto e Paolo Vian, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2011, I, pp. 403-409).