

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Le postille di Alessandro Maggiori al primo catalogo a stampa della Pinacoteca Capitolina di Agostino Tofanelli: precisazioni all'allestimento del 1817

Thanks to the discovery of a version of the first printed catalogue of the Pinacoteca Capitolina annotated by the critic and collector Alessandro Maggiori (BCM, ms. 163), the article reconstructs part of the display of the two rooms that formed the Galleria de'Quadri at the time of the return of the artworks from Paris and before the setting up of Guercino's Santa Petronilla. After tracing the early 19th century directorship, which passed from Thomas Pye to Agostino Tofanelli in 1817, the study sheds light on the genesis and characteristics of the Catalogo delle sculture antiche e de' quadri esistenti nel museo e galleria di Campidoglio, published in the same year, to concentrate at the end on the historical-critical analysis of the annotations expressing judgements on the paintings of the Bolognese school, a subject at the heart of Alessandro Maggiori's reflections.

La tortuosa storia della Pinacoteca Capitolina, fondata nel Settecento da Benedetto XIV Lambertini grazie all'acquisizione delle collezioni Sacchetti (1748) e Pio di Savoia (1750) per il tramite del cardinale Silvio Valenti Gonzaga, è stata ricostruita da numerosi studi, che oltre a individuarne il momento fondativo si sono concentrati soprattutto sulla provenienza e analisi dei dipinti col fine di ricostruirne il contesto collezionistico e ricondurli alla mano di un artista o di una scuola pittorica¹. Poco è stato invece scritto sul *display* e i criteri di allestimento della pinacoteca nel periodo compreso tra la sua fondazione e il 1839, anno a cui risale il primo degli inventari ottocenteschi riscoperti e pubblicati a più riprese da Sergio Guarino negli anni Novanta del secolo scorso². Ciò si deve in parte alla mancanza di fonti archivistiche topografiche per quegli anni, e in parte all'utilizzo fatto dagli studi delle fonti a stampa esistenti sulla Galleria de' Quadri, spesso analizzata in quanto "contenitore" di vicende storiche importanti, luogo incubatore della nascita di una nuova tipologia di pubblico e della moderna idea di museo³.

La direzione della Pinacoteca Capitolina nel primo Ottocento

Nel 1817 la visita alla Galleria de' Quadri avveniva al termine del percorso nel Museo Capitolino. Uscendo dal Palazzo Nuovo si attraversava la piazza del Campidoglio e si entrava nel Palazzo dei Conservatori, dove salendo le scale con i bassorilievi di Marco Aurelio ci si dirigeva direttamente «voltando a sinistra, e passando per i moderni Fasti Consolari [...] ad un cortile lungo scoperto si trova la Galleria de' Quadri»⁴. Per la ricostruzione della modalità di esposizione

della collezione e la sua fruizione all'inizio dell'Ottocento, appena prima degli stravolgimenti napoleonici, è fondamentale la *testimonianza* della *Roma descritta ed illustrata* di Giuseppe Antonio Guattani (1805)⁵. Secondo la guida dell'abate, dopo aver attraversato «cordonate e cortili» il visitatore giungeva ai due saloni espositivi, «zeppi di quadri» per i quali «un catalogo forse non serve»⁶. La letteratura sulla Pinacoteca non si è soffermata troppo su questo giudizio dell'abate, che è invece di grande interesse per la storia del gusto, non solo perché espresso da uno dei più raffinati amanti delle belle arti della prima metà del XIX secolo, ma anche perché inserito nella guida *best-seller* che maneggiavano tutti i visitatori. Lo scetticismo di Guattani rispetto alle notizie contenute nell'unica descrizione completa allora esistente di Ridolfino Venuti⁷, ritenuta almeno per i conoscitori appena sufficiente, deriva probabilmente anche dall'incontro che si faceva visitando la galleria con il suo custode-cicerone, che delle opere «sa la data, gli aneddoti e tutte le istorielle da divertire un amator di Pittura»⁸. Chiaramente ironico, questo commento si riferisce a Luigi Cittadini, custode durante la direzione dell'inglese Thomas Pye e fino al 1817, quando la Pinacoteca perde l'autonomia di gestione e viene accorpata al Museo Capitolino⁹ ricadendo sotto la responsabilità del direttore Agostino Tofanelli¹⁰. Ancora una volta sfuggito alla critica, il sagace commento dell'abate riporta il lettore indietro nel tempo, facendogli sperimentare una modalità di fruizione delle raccolte che si affermerà con convinzione durante la Restaurazione. Erede dell'erudito settecentesco e dell'élite del grand tour, il nuovo pubblico "borghese" vedeva nella visita stessa un momento di socializzazione. Le opere non venivano mai osservate da soli e in silenzio come spesso viene richiesto di fare oggi al visitatore contemporaneo, ma sempre in gruppo, accompagnato dal custode. Come prevedevano per esempio i "Regolamenti" della Protomoteca ospitata nello stesso Palazzo dei Conservatori, era vietato l'ingresso ai «ragazzi che si portano da soli»¹¹. Ma oltre al custode, lo stesso direttore Pye, non era considerato all'altezza della carica, che dalle parole di Antonio Canova apprendiamo essergli stata offerta «a solo titolo di aderire alle premure del defunto [Robert] Fagan il quale chiedeva pressantemente d'impiegare in qualche modo decente il sunnominato Pye»¹². La successiva nomina di Tofanelli non avviene quindi per una deliberata scelta, né per motivi particolari se non quello di abolire la carica di Ispettore della Galleria dei Quadri, ritenuta superflua. A ricordarlo è un documento risalente all'immediato ritorno del pontefice al soglio vaticano. La carta ci informa che oltre alla somma di 30 scudi mensili, l'Ispettore beneficiava di sei sale adibite a suo privato appartamento in Campidoglio. Questi ambienti, che fungevano anche da deposito per le opere durante i lavori di allestimento, erano stati sottratti all'appartamento del fiscale capitolino, che s'era

indignato «perché tal carica sembra inutile giacché evvi il custode della Galleria, il qual è stato, ed è più che sufficiente a vegliare sulli pochi cameroni componenti la Galleria, nella quale sembr'al postulante che non possino collocarvisi altri Quadri più di quelli, li quali vi esistono»¹³. Agostino Tofanelli infatti non si trasferirà ad abitare in queste stanze, e individuerà altri due ambienti utili come deposito, «due camere nel Palazzo Senatorio» Inoltre, una piccola stanza dietro alla cappella privata dei Conservatori, cosiddetta «dell'Archivio», gli sarà consegnata nel 1820 «onde conservare ivi alcuni quadri appartenenti al Governo»¹⁴. L'anno successivo, il Segretario di Stato, Ercole Consalvi, informerà Tofanelli sulla destinazione ultima di questa camera, lasciata libera dai notai capitolini, e quindi utile per depositare quei quadri "sopravanzati" dall'allestimento della Galleria Vaticana nell'Appartamento Borgia¹⁵. Agostino ricoprirà il ruolo di direttore fino alla sua morte nel 1834, tuttavia già dal 1831 le decisioni da prendersi sui dipinti conservati al Campidoglio non gli competevano più, essendo la responsabilità amministrativa dell'istituzione tornata in mano al sotto-ispettore ai dipinti dei Sacri Palazzi Apostolici, Filippo Agricola¹⁶.

Genesi e caratteristiche del primo catalogo a stampa (1817)

I numerosi e continui cambiamenti effettuati nelle due sale della Galleria richiedevano ormai una nuova descrizione, pubblicata nel secondo dei due tomi del *Catalogo delle sculture antiche e de' quadri esistenti nel museo, e galleria di Campidoglio descritte dal direttore Agostino Tofanelli* (1817). Ristampato a più riprese dal figlio Alessandro, questo catalogo rimarrà fino agli anni Trenta dell'Ottocento il principale strumento di visita e di studio della Pinacoteca. È da questa descrizione infatti che attingeranno le guide successive. Quella di Carlo Fea (1819) riproponendola integralmente senza differenze¹⁷, mentre importanti modifiche avverranno solo con l'imponente *Descrizione del Campidoglio* a cura di Filippo Maria Gerardi e Pietro Righetti (1833-1836)¹⁸.

Accademico di San Luca e disegnatore attivissimo, Agostino Tofanelli aveva avuto modo di studiare i dipinti della Pinacoteca ben prima di diventarne direttore, durante gli anni di formazione e studio presso l'Accademia del Nudo, diretta nel 1794 anche dal più noto fratello Stefano¹⁹. Dapprima da studente, poi da artista e infine da direttore, Agostino aveva riflettuto sulla collezione a lungo, come dimostra una prima versione del catalogo che pubblica nel 1817 come estratto dalla guida ai palazzi capitolini ancora in preparazione, oggi conservato presso la Biblioteca Comunale di Macerata²⁰. Lo stampato è particolarmente interessante per ricostruire la storia degli allestimenti, e per diversi motivi può

essere considerato il “primo” catalogo a stampa dell’istituzione. Al contrario della guida di Venuti, che si limita a riprendere le attribuzioni già presenti nelle liste di vendita delle collezioni Pio e Sacchetti, non avanzando che pochissime attribuzioni autonome, il testo di Tofanelli oltre a proporre di nuove, si distingue per essere ordinato topograficamente. L’elenco in successione fatto da Venuti restituiva di certo l’enorme quantità di opere stipate nei due ambienti, ma dalla lista era impossibile individuare la precisa collocazione dei dipinti, il cui unico criterio allestitivo sembra essere l’affastellamento. Non è inoltre da sottovalutare l’importanza del testo dal momento che, come già osservato da Ilaria Sgarbozza, per compilare il catalogo Agostino aveva guardato per le attribuzioni all’inventario redatto nel 1812 da Lethière, Guattani e Fea su incarico del governo napoleonico²¹. Il confronto tra la lista dei dipinti francese, il primo stampato del 1817 e il catalogo del 1819 si rivela quindi ancora più prezioso per capire i cambiamenti o le conferme delle attribuzioni e collocazioni delle opere. L’allestimento tramandatoci dallo stampato maceratese cambia infatti già nel gennaio del 1818 con l’arrivo in Campidoglio della grandiosa *Santa Petronilla* di Guercino e la partenza di 88 dipinti²², che segna una «netta cesura» nella storia della pinacoteca, rendendo necessaria una nuova sistemazione e il ripensamento delle scelte già fatte²³. Come emerge dalle parole di Agostino: «Nello scorso anno 1818 essendo di nuovo accresciuti diversi monumenti in scultura, e cambiati di luogo molti altri, ed inoltre essendo stata variata tutta la distribuzione delle Pitture nella Galleria dei Quadri, per tali vantaggiose rinnovazioni tutte le descrizioni fatte anteriormente si rendono ora inutili, ed inservibili»²⁴. Il catalogo di Macerata consente quindi di immortalare proprio il brevissimo momento dell’allestimento della Pinacoteca tra il ritorno dei dipinti da Parigi e la successiva risistemazione degli ambienti. Il documento si rivela una piccola ma preziosa aggiunta alla storia della Pinacoteca nell’Ottocento, contribuendo a gettare luce sul panorama museografico romano, tanto più che l’impianto originario della Pinacoteca è stato stravolto alla fine dell’Ottocento con la costruzione dei nuovi ambienti e il rinnovato allestimento a cura di Adolfo Venturi²⁵.

L’allestimento del 1817

Lo stampato maceratese è poi una fonte d’eccezione, poiché le 38 pagine di cui è composto sono tutte fittamente annotate da un personaggio di primo piano del panorama artistico della penisola: il critico, conoscitore e collezionista Alessandro Maggiori (1764-1834)²⁶. Il libretto è entrato nelle collezioni maceratesi come parte della donazione Amico Ricci (1794-1862), e per molti anni le postille

sono state ritenute autografe del più celebre storico dell'arte. Solo un accurato studio di Annamaria Ambrosini Massari ha permesso di identificare nel fondo Ricci tutto il materiale autografo di Maggiori, di cui il nostro catalogo postillato fa parte²⁷. Maggiori visita la collezione capitolina al termine del delicato momento di riallestimento appena dopo la partenza dei francesi, durante il soggiorno effettuato in occasione della stampa romana del volume da lui curato, *Le rime di Michelagnolo Buonarroti, pittore, scultore, architetto e poeta fiorentino* (1817)²⁸. Visitare le collezioni con l'obiettivo di una conoscenza capillare del patrimonio storico-artistico, conoscenza che poi confluirà nell'*Itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità* (1832), era tutt'altro che un'eccezione. Il maestro di Amico Ricci si era formato a Bologna in legge, ma da allora non aveva perso occasione per aggiornarsi sulle vicende artistiche della penisola, addirittura fondando nel 1808 «Il Capriccio», un periodico di letteratura e belle arti. L'erudito era solito visitare le esposizioni e prendere appunti sui cataloghi per poi rifletterci in seguito in preparazione dei suoi scritti. Ciò è testimoniato non solo dalle postille qui presentate, ma anche da un esemplare commentato della famosa *Spiegazione della mostra del Campidoglio del 1809* conservato presso la Bibliotheca Hertziana di Roma²⁹.

Tornando alle note manoscritte del catalogo maceratese, esse non possono essere anteriori alla data di pubblicazione dello stampato, che verosimilmente Maggiori acquista quando si reca al museo, dove era in vendita proprio con l'obiettivo di fare da guida ai visitatori³⁰.

La prima nota che incontriamo nel libretto riguarda la disposizione dei quadri (fig. 1). Dopo l'*imprimatur* il proprietario del catalogo ci informa di aver segnalato con una croce tutte le «tavole ivi nominate che sono poste nell'alto delle sale per cui mal si possono vedere e considerare da tutti». Maggiori è così il primo a riflettere sui problemi di visibilità dei quadri rispetto al loro posizionamento e all'esposizione alla luce, andando oltre la semplice denuncia delle cattive condizioni conservative in cui le tele versavano. I commenti sembrano programmatici di quella volontà dimostrata da Alessandro fin dagli anni Ottanta del Settecento di catalogare e addirittura mappare le opere conservate in condizioni sfortunate e svalutanti, finanche di pericolo per la loro preservazione. Maggiori dimostra già prestissimo una particolare sensibilità per i temi conservativi³¹. Lo stile delle annotazioni è semplice, anzi meglio sarebbe definirlo essenziale: il conoscitore ferma sulla carta i pensieri e le riflessioni suscitati dai dipinti mentre li osserva³², nella convinzione di un unico e imprescindibile metodo di capire i processi artistici, e cioè ravvisarli direttamente nelle opere. Le postille ricostruiscono la disposizione dei quadri sulle pareti, in qualche modo anche suggerendoci le valutazioni che Agostino Tofanelli

aveva elaborato a contatto diretto con le opere, considerandole nella loro modalità espositiva, individuando i *pendant*, i capolavori e le copie, permettendo così di rivalutare l'attuale lettura critica che vede l'allestimento espresso dal direttore lucchese nel suo catalogo come semplice ripetizione della guida di Venuti.

Il *display* dei dipinti è quindi il filtro con cui abbiamo utilizzato lo strumento catalogo postillato. Da questa metodologia è scaturita un'analisi che ha fatto emergere analogie tra contenuti e stili dei dipinti e loro collocazione sulle pareti, che appunto come si vedrà attraverso una selezione di casi studio qui presentata non sembra essere stata dettata dall'affastellamento, quanto piuttosto, oltre che dai consueti criteri di simmetria e *variatio*, da decisioni consapevoli che fotografano la storia del gusto e l'allestimento voluto da Tofanelli.

Con certezza possiamo risalire all'esatta collocazione di un gruppo di dipinti che Maggiori ricorda esposti nell'ultima fascia in alto delle due sale, quasi nascosti alla vista. Questo sfortunato posto spetta nella facciata a sinistra della prima galleria (fig. 2) a due ritratti attribuiti a Giorgione, entrambi ancora oggi difficili da identificare. Quello «di un frate barbato» infatti, non è stato identificato, mentre l'altro potrebbe riconoscersi nel *Ritratto virile* di Girolamo da Carpi³³ (PC 206). Tra i due, *Susanna e i Vecchioni* di Palma il Giovane (Accademia Nazionale di San Luca, inv. 432). Proseguendo nella seconda facciata in alto si trovavano la *Natività di Maria* dello Scarsellino (PC 185), l'*Adorazione dei magi* (PC 233) e l'*Annuncio ai pastori* (PC 232) di Jacopo Bassano. Nella terza parete, a destra rispetto all'ingresso, erano esposti *David e Betsabea* e *Lot e le figlie* di Palma il Giovane (Accademia Nazionale di San Luca inv. 30, 408), il quadro di *Diogene e Platone* di Mattia Preti (inv. PC 225), e un «San Pietro con l'ancella di Caravaggio», oggi riconosciuto nella *Negazione di Pietro* attribuita al Pensionante dei Saraceni³⁴ (Musei Vaticani, MV.40385). Sull'ultima parete infine, «varie [Maggiori aggiunge: mezze] figure vestite di maschera di Paolo Veronese», e ancora due ritratti attribuiti al maestro veneto, e infine un non identificato «ritratto di puttino vestito di nero, con collare al collo, e piccolo cagnolo, di maniera fiammenga».

Nella prima facciata a sinistra della seconda galleria (fig. 3) sono esposti in *pendant* ai lati di un «Quadro di frutti», due dipinti che la guida attribuisce a Bassano, un «padre eterno in gloria» e un «Cristo che scaccia i profanatori» oggi riconsegnato a Scarsellino (PC 28), il *Ritratto di donna* di Giovanni Girolamo Savoldo allora creduto di Giorgione («bella assai specialmente nella testa», PC 49), esposto in *pendant* con *Tizio* (PC 294). Proseguendo nella seconda facciata in alto si trovavano in coppia due «ritratti con collare» della scuola veneziana, di cui uno è sicuramente il *Ritratto di Guido Casoni* (PC 287) mentre l'altro potrebbe riconoscersi o nell'*Autoritratto* di Federico Zuccari (PC 69) o nel *Ritratto virile di*

scuola emiliana (PC 156), in mezzo ai quali erano esposti la *Sacra Famiglia* ritenuta di Girolamo da Carpi ed oggi attribuita a Scarsellino (PC 296) e il *Cristo e la Veronica* (PC 219)³⁵. Nella terza parete, a destra rispetto all'ingresso, erano confinati in alto ben cinque dipinti attribuiti allo Scarsellino. Due raffiguranti Cristo *en pendant*: il *Cristo nell'Orto* (Musei Vaticani, MV 001253) e «un Cristo in seno al padre eterno» da riconoscersi nel *Cristo in gloria* di Bassano (PC 29), e due dove a prevalere erano scene che esaltavano la presenza di animali (una «caccia con figure animale e paese dello Scarsellino» e la *Fuga in Egitto*, PC 24), e per finire il *San Giorgio* (Musei Vaticani, MV002291)³⁶. Ad alternarli, un non identificato «quadro di architettura con molte figure di Agostino Tassi», ed esposte simmetricamente «due mezze figure del Cigoli» (Musei Vaticani, MV 00701) e «un uomo con cappello in mano che abbraccia un giovane maniera del Caravaggio»³⁷.

Si noterà da una semplice lettura dei dipinti esposti nell'ultima fascia in alto dei due saloni, e quindi confinati più lontani dalla vista del visitatore, come la maggior parte di essi erano veneti, ritenuti tali o dalla forte matrice veneziana: Giorgione, Veronese, Bassano, Palma il Giovane, Scarsellino sono i nomi più ricorrenti. Vedere apparire Caravaggio tra questi non è di certo inusuale: da sempre, com'è noto, la letteratura artistica lo aveva individuato diretto erede del giorgionismo³⁸. Al di là dell'ipotesi che vede il confinamento della pittura veneta nell'allestimento della Galleria Capitolina come scelta sistematica votata a far emergere soprattutto i capolavori della collezione, e quindi la scuola romana e bolognese, l'operazione sembra in effetti mirata. Molti dei dipinti a cui viene data una sfortunata collocazione nel 1817 finiscono per uscire dalle collezioni capitoline. Non sembra una casualità che capi d'opera come il gruppo dei dipinti di Palma il Giovane fossero nascosti in alto nell'invisibilità della penombra. Impossibile giustificare infatti l'esposizione, visti i soggetti di nudo dei quadri e il venir meno del loro scopo didattico dopo il trasferimento dell'Accademia del Nudo dal colle capitolino nel 1804. Già nel 1818 infatti saranno tolti dalla prima sala per essere relegati in alto nella seconda³⁹, per poi essere celati nel 1824 nel gabinetto delle pitture «indecenti», e confluire definitivamente nelle collezioni dell'Accademia di San Luca nel 1845⁴⁰. La decisione risale agli anni tra il 1823 e il 1825, ed è da imputarsi oltre che al Camerlengo, anche a Tofanelli, nel cui studio in Campidoglio i quadri furono ospitati per un lungo periodo di tempo. Fatta eccezione per quadri di nudo tuttavia, le cui vicende sono ben note, per tutti gli altri che vengono rimossi per far spazio alla *Santa Petronilla* le motivazioni sono difficili da stabilire, come già sottolineato da Carlo Pietrangeli in un pionieristico articolo del 1983, in cui per la prima volta si confrontavano le due edizioni della guida di Tofanelli col fine di rintracciare le opere sparse tra le Pinacoteche

Capitolina e Vaticana, e i Palazzi Apostolici⁴¹. Questi stessi quadri che Tofanelli aveva esposto in alto al riparo dalla vista del visitatore, li ritroviamo elencati nella "Nota Dei quadri scelti fra gli esclusi dalla Galleria Capitolina - Stanza annessa all'appartamento dei signori Conservatori"⁴². Tra quelli "trasferiti al Magazzino del Campidoglio al Vaticano" ai punti 15 («quadro di frutti di autore incognito»), 20 («Ritratto di un fanciullo con cagnolo, di scuola fiamminga»), 22 («Mascherata, o Lite, di Paolo Veronese»), 36 («Un uomo che abbraccia un giovane in mezza figura, del Caravaggio») e 38 («Due ritratti, di Paolo Veronese»); e tra quelli nella "Stanza terrena appartenente alla Galleria Destinati a' Pontifici Appartamenti" al punto 3 («Architettura; opera di Agostino Tassi»).

Alessandro Maggiori in visita alla collezione: le postille

Incontrare tra le annotazioni dello stampato commenti sulla qualità dei dipinti, chiose sul loro stato conservativo, dubbi rispetto all'attribuzione tradizionale, è la norma da cui non si può sfuggire visitando la collezione accompagnati dai pensieri di Alessandro Maggiori. Molti dipinti sono commentati in riferimento alle incisioni che li riproducevano disponibili nel mercato delle stampe, di cui Alessandro aveva piena conoscenza data la sua formazione pittorica e la sua vita dedicata al collezionismo di disegni⁴³. Allo stesso modo, per attribuire le opere ad alcuni artisti oppure avanzare dubbi sull'autografia vengono spesso usate le fonti di letteratura artistica, non direttamente esplicitate se non nel caso di Malvasia, riferimento prediletto e obbligato quando il conoscitore si deve districare tra i dipinti carracceschi, suo punto fermo per la riscoperta della pittura bolognese. La predilezione del conoscitore per l'arte felsinea è stata il criterio di selezione dei casi studio da analizzare in questa sede, dove si è deciso di circoscrivere l'indagine delle postille ai soli commenti che riguardano i dipinti di scuola bolognese conservati al Campidoglio.

Per la *Cleopatra* di Guido Reni, Maggiori osserva per esempio le caratteristiche tecniche della pittura, e come queste siano tracce di autografia ed espressione stilistica del maestro bolognese, così dimostrando una riflessione portata avanti sull'opera tutta di Reni, e non sul singolo dipinto, che mostra «come Guido portasse il suo pennello»⁴⁴. Esposta poco dopo sulla stessa facciata ed evidentemente alla stessa altezza visiva, anche la *Lucrezia* del maestro veniva osservata soprattutto dal punto di vista tecnico, essendo «appena tinta con colore sommamente olioso». Entrambe le tele cambiano destinazione nel catalogo del 1819 in seguito alla decisione di spostarle nella seconda stanza della Pinacoteca. Questa notizia conferma il fatto che negli occhi di Tofanelli le opere venissero considerate

pendant, per via dello stesso formato, per il soggetto affine e per la tecnica del non finito che le caratterizzava. È ancora dal non finito che Maggiori è attratto, annotando le dimensioni del bozzetto per *l'Anima Beata*, che invece non si sposta nella seconda sala nel 1819, proprio come il suo dipinto, anch'esso considerato «poco più ch'un abbozzo di chiaroscuro»⁴⁵. Il conoscitore inoltre attribuisce alle mani di Guido anche il ritratto giovanile del pittore, oggi considerato una copia, chiaramente suggestionato dall'iscrizione in basso al quadro, che infatti segnala riportandone l'incipit. Seppur ancora attratto dalle criticità tecniche, Maggiori si dice convinto della mano di Guido Reni anche per il *San Girolamo*, esposto sulla seconda facciata, «d'un colorito molto acceso, e poco vario nelle tinte, ma pennelleggiato con somma bravura»⁴⁶. Stessa attenzione per lo stile abbozzato è riservata alla *Maddalena penitente*, esposta sull'ultima facciata della prima sala, di fronte alla porta d'ingresso.

Sorprendentemente Maggiori non conferma l'attribuzione di uno dei dipinti più famosi della collezione, la *Sibilla Persica*, «anziché originale del Guercino la direi copia del Gennari»⁴⁷, influenzato dalle tantissime copie esistenti del dipinto già all'inizio dell'Ottocento, vista la fortuna che l'opera aveva riscosso nel Settecento, e anticipando di quasi un secolo Adolfo Venturi, finora considerato dalla critica il primo ad averla espunta dal catalogo di originali di Guercino⁴⁸. Per Maggiori anche uno dei tre dipinti rappresentanti *San Giovanni Battista* di Guercino presenti in collezione è da attribuire a Gennari. Verosimilmente si tratta del dipinto che nel 1818, e quindi appena dopo le note qui analizzate, viene trasferito in Pinacoteca Vaticana⁴⁹. È da escludere che si tratti infatti dell'altra versione con lo sfondo totalmente nero (PC 286), per via dell'iscrizione in mano al santo, con la quale il quadro è ricordato nello stampato postillato al numero 115, seppure ritenuto non autografo e «ridotto a pessimo termine e assai mal condotto»⁵⁰. Non può trattarsi nemmeno della versione che nel 1817 era esposta nella seconda galleria (PC 56), perché è l'unica che Maggiori reputa di alta qualità e da restituire in pieno al maestro di Cento: «pittura bella fra la prima e la seconda maniera»⁵¹. Dei dubbi sono avanzati anche per la *Santa Barbara*, la cui attribuzione è oggi ancora contesa tra gli allievi di Domenichino e Francesco Albani. Nonostante nel catalogo a stampa Tofanelli si pronuncerà per l'autografia domenichiniana, nelle note Alessandro la crede «piuttosto della sua scuola, e forse del Barbalunga [Antonino Barbalunga Alberti]»⁵², nonostante dobbiamo pensare non fosse granché interessato a Domenichino, come dimostra il silenzio sulla sua *Sibilla*, esposta da sempre *en pendant* con la sorella guerciniana. Sulla tela con *Cleopatra davanti a Ottaviano Augusto*, le cui figure sono certo «dipinte fra la prima e seconda maniera, non poco consumate», Maggiori non ha dubbi a

riprendere il giudizio di Tofanelli, che per primo aveva riconosciuto il soggetto del dipinto e il ritratto non di Cesare o Antonio, ma, appunto, di Ottaviano⁵³.

L'attenzione e lo sforzo di *connoisseur* sono però senza sorprese rivolti da Maggiori soprattutto ai Carracci. L'attrazione per il classicismo bolognese di ascendenza carraccesca gli proveniva direttamente dalla passione collezionistica, a sua volta scaturita dall'emulazione dei bolognesi durante la sua formazione artistica in gioventù⁵⁴. Per esempio è il primo che nell'Ottocento pensa che il *San Francesco penitente* sia da restituire alla mano di Annibale, quando è oramai già dalla metà del Settecento che il dipinto viene ascritto a Ludovico: «S. Francesco in mezza figura, di Ludovico Caracci. Meglio lo vorrei dire di Annibale»⁵⁵. I caratteri annibaleschi dell'opera saranno riconosciuti solo dalla critica del secondo Novecento, che ha individuato nel quadretto la mano di qualche artista attivo nella bottega di Annibale. Allo stesso modo è il primo a ipotizzare che *l'Allegoria della Provvidenza* non sia di mano di Ludovico ma di Annibale, sulla scorta della lettura del Malvasia che la ricorda in casa Falconieri a Roma⁵⁶. Malvasia è ripreso anche per confermare l'attribuzione della *Madonna con il Bambino e i santi Cecilia e Alberto*, «rametto del gusto del suo cugino Ludovico, così il Malvasia nella vita di Guido»⁵⁷.

La predilezione per la figura di Ludovico, già individuata nella corrispondenza e nella collezione di disegni a Macerata⁵⁸, trova nelle pagine del catalogo postillato ampia conferma. Seguendo le precedenti attribuzioni Maggiori si convince della mano di Ludovico per il *Ritratto d'uomo con un cane*, «bellissimo, e come sembra condotto alla prima»⁵⁹, oggi invece restituito concordemente a Bartolomeo Passerotti. Sulla scia di Tofanelli e in anticipo rispetto alla riscoperta del quadro da parte della critica ottocentesca, attribuisce a Ludovico anche la *Santa Cecilia*, «figurina intera graziosissima»⁶⁰, e la *Sacra Famiglia con i Santi Francesco e Caterina d'Alessandria*, su cui lascia una nota illuminante sullo stile e il modo di dipingere di Ludovico, già in un'altra occasione apostrofato come «dantesco»⁶¹: «si vede da questa pittura con quali tinte abbozzasse Lodovico; cioè sporche nelle carni anzi che chiare; e ascose talvolta piuttosto che pingui; e ancora si veda con quanta facilità e bravura avesse nel condurle. Il putto che si mostra intero è d'una forma bellissima e molto verso quella dei putti grandi del Quesnoy, fiorito assai tempo dopo il Carracci»⁶². Oltre a essere di una modernità dirompente – considerando che nell'Ottocento il paragone tra scultura e pittura per l'epoca barocca non era di certo immediato⁶³ – l'ultimo riferimento ai putti seicenteschi e in particolare a quelli di François Duquesnoy è sintomatico delle riflessioni che Maggiori aveva sicuramente avuto modo di sviluppare durante la visita all'appartamento conservatorio accompagnato dalla guida di Tofanelli. È lì, come è noto, che si

conservava la maggioranza delle sculture seicentesche della collezione capitolina, che il conservatore lucchese per primo sulla scorta delle scarse informazioni reperite nella guida precedente aveva studiato e descritto nel *Catalogo* del 1817.

In conclusione, il reperimento del catalogo e la lettura delle postille, hanno fatto emergere la necessità di mettere a fuoco non solo la storia ma le storie – molteplici, corali, marginali, diverse – della Pinacoteca. Dove le protagoniste sono le stesse opere d'arte considerate in quanto oggetti capaci di narrare l'evidenza dei processi storici, sociali e culturali e il cui studio deve necessariamente essere ampliato all'analisi del loro allestimento e della conseguente percezione da parte del visitatore perché «musei e gallerie sono luogo d'incontro ma anche di incroci singolari, rilevabili sondando la documentazione»⁶⁴.

Devo i miei ringraziamenti a Sergio Guarino per l'attento supporto e i preziosi consigli elargitimi nel condurre questa ricerca. La mia gratitudine va inoltre a Massimiliano Pavoni per avermi procurato con tanta disponibilità il manoscritto digitalizzato in un momento difficile per il reperimento del materiale bibliotecario dovuto alla chiusura degli istituti culturali a causa del Covid-19.

- 1 *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di S. Guarino, P. Masini, M.E. Tittoni, Milano, 2006; C. Pietrangeli, *Nuovi lavori nella più antica pinacoteca di Roma*, in «Capitolivm», 26, 1951, pp. 59-71; *id.*, *Pitture "capitoline" in Vaticano*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 28/30, 1981-1983 (1983), pp. 35-45; *id.*, *Introduzione*, in U. Baldini, *Pinacoteca Vaticana: nella pittura l'espressione del messaggio divino nella luce la radice della creazione pittorica*, Milano, 1992, pp. 15-30.
- 2 S. Guarino, *Ricerche sulle collezioni pittoriche del Campidoglio e del Vaticano nei primi decenni dell'Ottocento*, in «Roma moderna e contemporanea», 1, 3, 1993, pp. 81-94; *id.*, *L'inventario della Pinacoteca Capitolina del 1839*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 7, 1993, pp. 66-85; *id.*, *Il "regolamento" del 1840 della Pinacoteca Capitolina*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 9, 1995, pp. 117-121; *id.*, *Per la storia della Pinacoteca Capitolina: l'inventario del 1851*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, Milano, 2000, pp. 214-219.
- 3 Si veda il fondamentale contributo di I. Sgarbozza, *Le Spalle al Settecento. Forme, modelli e organizzazione dei musei nella Roma napoleonica (1809-1814)*, Città del Vaticano, 2013, che ha colmato la lacuna esistente per la storia della collezione negli anni napoleonici, e per il Settecento il lavoro di R. Marinetti, *La Pinacoteca Capitolina nel Settecento*, Roma, 2014. Per l'inquadramento teorico su questi temi si veda *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, atti del convegno, Parigi 1993, a cura di E. Pommier, Parigi, 1995, in particolare il contributo di Krzysztof Pomian.
- 4 A. Tofanelli, *Catalogo delle sculture antiche e de' quadri esistenti nel museo e galleria di Campidoglio*, Roma, 1817, p. 4.
- 5 Sulla fruizione cfr. A. Arconti, *Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento: i Musei Capitolini*, in «Roma moderna e contemporanea», 2/3, 2005,

- pp. 381-400; I. Sgarbozza, Riflessioni sui regolamenti dei Musei Pontifici in età di restaurazione, in «Bollettino/Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 32, 2014, pp. 201-225.
- 6 G.A. Guattani, Roma descritta ed illustrata dall'Abbate Giuseppe Antonio Guattani Romano, Roma, 1805, I, pp. 106-107.
 - 7 R. Venuti, Accurata, e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma, Roma, 1766 (1803), 2 voll.
 - 8 Guattani, Roma descritta, cit., p. 107. Sullo sviluppo di questa figura all'interno dei musei alla vigilia della Restaurazione cfr. C. Piva, Custodi: da curatori a guardiani. Un ruolo professionale per i musei italiani e le sue definizioni storiche, in «Venezia Arti», 25, 2016, pp. 89-106; che approfondisce e amplia le premesse di un contributo di Michela Di Macco mai dato alle stampe (Identità e contenuti variabili di alcune professioni museali tra Seicento e Ottocento, relazione al convegno ICOM Il Museo Italiano, Torino, 2005). In proposito si veda anche Marinetti, La Pinacoteca Capitolina, cit., pp. 65-113.
 - 9 Archivio Apostolico Vaticano (AAV), Palazzo Apostolico, Titoli, b. 262, f. 27, "Lavori e spese", c. 19. Il documento, databile al 1817, dimostra chiaramente che la neoistituita carica del direttore della Pinacoteca Capitolina non era considerata affatto al pari di quella di direttore del Museo Vaticano e Capitolino. Quest'ultimi ricevevano una paga di 20 scudi mensili e avevano molte persone alle loro dipendenze, mentre Pye poteva servirsi solo del custode Luigi Cittadini e il suo compenso era di 5 scudi in meno di quello dei suoi colleghi. Sull'effimera possibilità di autonomia della Galleria Capitolina cfr. Guarino, Ricerche sulle collezioni, cit., pp. 86-87. Thomas Pye (1773-1831) fu un inglese allievo del pittore irlandese Francis West ed è ricordato attivo a Roma dal 1781 principalmente come copista, residente vicino ad Alexander Day in Strada San Felice nel 1793 (S. Rolfi Ožvald, Roma 1793: gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia, in «Roma Moderna e Contemporanea», 10, 1, 2002, pp. 49-90). Alla morte di More nel 1793 Pye lo sostituisce divenendo l'agente romano di Lord Bristol, e nello stesso anno è ricordato come pittore di storia nella casa a Trinità dei Monti in una lista di indirizzi di artisti (British Library, Flaxman Papers, vol. XI, add MS 39790, c. 16) segnalatami da Tiziano Casola, a cui rimando per il medaglione biografico in "We Romans": le comunità di artisti anglo-romani tra XVIII e XIX secolo, Roma, 2023 (c.d.s.), ad vocem.
 - 10 Si vedano i seguenti interventi di carattere generale: M.A. de Angelis, Musei e istituzioni di belle arti in Roma. Cronologia del personale direttivo dal 1768 al 1956, in «Bollettino monumenti, musei e gallerie pontificie», 17, 1997, pp. 83-103; C. Pietrangeli, I presidenti del Museo Capitolino, in «Capitolium», 38, 1963, pp. 604-609; M. Franceschini, La presidenza del Museo Capitolino (1733-1869) e il suo archivio, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», I, 1987, pp. 63-72; G. Scano, La direzione della Protomoteca Capitolina nel primo Ottocento e i Tofanelli, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 4, 1990, pp. 27-31. Per un focus monografico sulla presidenza di Agostino si rimanda invece a un contributo di prossima pubblicazione da parte di chi scrive.
 - 11 AAV, Segreteria di Stato, Interni, b. 937, rubrica 49, "Regolamenti per la Protomoteca degli Uomini Illustri Italiani", 29 luglio 1820, cc. 55r-56v., punto 2.
 - 12 La lettera con la quale Fagan chiedeva a Canova la «soprintendenza sopra i quadri rinomati» risale al 4 giugno 1814, A. Canova, Epistolario (1814), a cura di C. Sisi, S. Balloni, Bassano del Grappa, 2017, pp. 161-162, n. 164; p. 209, n. 209. La nomina del pittore è del successivo 4 luglio 1814, AAV, Segreteria di Stato, Interni, anno 1814, rubrica 49, ex busta 1, cc. 10-11). Il giudizio di Canova invece è postumo (Archivio Storico dei Musei Vaticani (ASMV), b. 9,

- fasc. 3, lettera di Antonio Canova al Camerlengo, 7 aprile 1818, pubblicata in C. Mazzarelli, *Dipingere in copia da Roma all'Europa. Teorie e pratiche*, Roma, 2018, p. 174, nota 13).
- 13 Archivio Storico Capitolino (ASC), Camera Capitolina, cred. XVIII, t. 76, catena 1599, Interessi diversi dell'Eccma Camera Capitolina, cc. 105-108, lettera di Pietro Monti fiscale del Campidoglio a Ercole Consalvi Segretario di Stato (Roma, 16 novembre 1816).
 - 14 Ivi, c. 654, Nota dei Conservatori ad Angiolo Randanini Maestro di Casa (23 febbraio 1820); cred. XVIII, t. 99, catena 1622, Decreti di congregazioni capitoline, 1814-1824, cc. 252, 255, 262; Per l'individuazione dell'ambiente cfr. le piante pubblicate in A. Bedon, *Il Campidoglio: storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano, 2008, pp. 320-321.
 - 15 Guarino, *Ricerche sulle collezioni*, cit., p. 89; id., *Note per la storia della Pinacoteca Capitolina*, in *Il Seicento a Roma. Da Caravaggio a Salvator Rosa*, catalogo della mostra, Milano 1999, a cura di id., Milano 1999, pp. 21-25.
 - 16 Per un profilo biografico cfr. A. Crielesi, *Il pittore Filippo Agricola: alcuni inediti per un doveroso riscatto*, in «*Strenna dei Romanisti*», 80, 2019, pp. 119-140. Per i ruoli da sottospettore e professore di pittura all'Accademia di San Luca cfr. S. Ventra, Tommaso Riario Sforza, Filippo Agricola, Giovanni Regis e una lettera anonima per il restauro del "Ratto d'Europa" di Paolo Veronese della Pinacoteca Capitolina nel 1844, in «*MDCCC 1800*», 8, 2019, pp. 37-50; V. Lisanti, *Il carteggio artistico di Salvatore Betti segretario e professore di mitologia all'accademia di San Luca nell'Ottocento*, in «*Storia della Critica d'Arte. Annuario della SISCA*», 2021, pp. 65-110, in part. pp. 74-76.
 - 17 C. Fea, *Nuova descrizione de' monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio sulle nuove scoperte fatte alle fabbriche più interessanti nel Foro Romano e sue adiacenze*, Roma, 1819, pp. 230-238.
 - 18 P. Righetti, *Descrizione del Campidoglio*, Roma, 2 voll., 1833-1836. Cfr. V. Lisanti, *I cataloghi illustrati del Museo Capitolino nell'Ottocento e l'équipe di artisti per la "Descrizione del Campidoglio" di Pietro Righetti e Filippo Gerardi (1833-1836)*, in *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, a cura di I. Miarelli Mariani et alii, Roma, 2022, pp. 195-204.
 - 19 L. Pirotta, *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «*Strenna dei Romanisti*», 30, 1969, pp. 326-334, rif. p. 331. È noto come l'istituzione fosse strettamente connessa alla Pinacoteca come luogo deputato alla formazione dei giovani artisti. Cfr. S. Guarino, *Galleria de' Quadri e Scuola del Nudo in Campidoglio romano all'epoca di Winckelmann*, in *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra, Roma 2017, a cura di E. Doderò, C. Parisi Presicce, Roma, 2017, pp. 119-126 (con bibliografia precedente).
 - 20 Biblioteca Comunale di Macerata (BCM), ms. 163, *Catalogo de' quadri esistenti nella Galleria Capitolina*.
 - 21 Sgarbozza, *Le Spalle al Settecento*, cit., pp. 198-199.
 - 22 Lo stampato riporta l'esistenza di 158 dipinti nella prima sala, 141 nella seconda e 3 nell'ambiente delle scale per un totale di 302 dipinti. Il catalogo del 1818 ne descrive 91 nella prima sala e 123 nella seconda, per un totale di 214 dipinti. La descrizione di Fea invece ne riporta solo 210. Cfr. Guarino, *Ricerche sulle collezioni*, cit., p. 87; Pietrangeli, *Introduzione*, cit., pp. 15-30.
 - 23 S. Guarino, *La Pinacoteca Capitolina dall'acquisto dei quadri Sacchetti e Pio di Savoia all'arrivo della Santa Petronilla del Guercino*, in *Guercino e le collezioni capitoline*, catalogo

- della mostra, Roma 1991-1992, a cura di S. Guarino, P. Masini, M.E. Tittoni, Roma, 1991, pp. 43-62; R. Magrì, Il trasferimento in Campidoglio della Santa Petronilla. Alcune precisazioni, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», VI, 1992, p. 139.
- 24 A. Tofanelli, Descrizione delle sculture e pitture che si trovano al Campidoglio descritte da Agostino Tofanelli direttore del Museo e Galleria Capitolina, Roma, 1819, p. 4.
- 25 A. Venturi, La Galleria del Campidoglio, in «Archivio Storico dell'Arte», II, 1889, pp. 441-454; id., La Galleria del Campidoglio, Roma, 1890; id., La Pinacoteca Capitolina, in «L'Arte», 6, 1903, pp. 130-132. Cfr. G. Agosti, Adolfo Venturi e le gallerie fidecommissarie romane (1891-1893), in «Roma moderna e contemporanea», 3, 1993, pp. 95-120; M. di Macco, Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901), in Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi, atti del convegno, Roma 2006, a cura di M. D'Onofrio, Modena, 2008, pp. 219-230. Per la storia più recente della museografia della Pinacoteca si veda P. Crachi, Tre progetti realizzati a Roma tra innovazione tecnologica e comfort ambientale. Pinacoteca del Campidoglio, Teatro Torlonia, Museo Napoleonico, Roma, 2008, pp. 9-36.
- 26 G. Angelucci, Il segno di Alessandro Maggiori, in Sotto il segno di Alessandro Maggiori. Disegni dal Cinque al Settecento, catalogo della mostra, Fermo 1992, a cura di G. Angelucci, Monte San Giusto, 1992, pp. 13-16; L. Dania, Alessandro Maggiori, critico e collezionista, in Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento, atti del convegno, Monte San Giusto 1992, a cura di M. Di Giampaolo, G. Angelucci, Monte San Giusto, 1995, pp. 7-18; Timeless Renaissance. Italian Drawings from the Alessandro Maggiori Collection, catalogo della mostra, Salem 2011, a cura di R. De Mambro Santos, Seattle-Washington, 2011.
- 27 A. Ambrosini Massari, Una scoperta nel Fondo Ricci di Macerata: manoscritti e disegni di Alessandro Maggiori, in 'Dotti Amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche, a cura di ead., Ancona, 2007, pp. 1-86, rif. p. 77.
- 28 Lo studioso marchigiano si reca per la prima volta a Roma nel gennaio del 1794 rimanendovi solo per pochi mesi e tornando nel gennaio del 1795 e infine nel 1806. Successivamente vi ritorna periodicamente, facendovi brevi soste ricordate dai documenti almeno fino a tutto il 1816, e vi risiede anche nell'anno successivo, data a cui risalgono le postille qui analizzate. Cfr. Ambrosini Massari, Una scoperta, cit., p. 5. La corrispondenza dall'Urbe risalente agli anni 1794-1795 è trascritta integralmente in M. Sparapani, "Suo affezionatissimo figlio". Lettere di Alessandro Maggiori al padre (1785-1823), Fermo, 2020.
- 29 Bibliotheca Hertziana (BH), KatE-ROM 106-1809/1 raro III, Spiegazione delle opere di pittura, scultura, architettura ed incisione esposte nelle stanze del Campidoglio il di 19 Novembre 1809. Il volume è stato scoperto da Maria Teresa Carracciolo, che ne ha analizzato dettagliatamente le postille senza riuscire a risalire all'identità del loro compilatore, genericamente individuato come un anonimo redattore inviato alla mostra del Campidoglio da un amico desideroso di recensire l'evento su un periodico. Siamo certi invece che la calligrafia, la modalità di annotare, i segni grafici a margine che rimandano ai commenti, nonché l'utilizzo di aggettivi ricorrenti, siano tutti elementi sufficienti a individuare nel postillante il conoscitore Alessandro Maggiori. Cfr. M.T. Carracciolo, L'exposition du Capitole de 1809. Un nouveau document et quelques précisions, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 3, 2005, pp. 137-151; ead., L'exposition du Capitole de 1809. Un nouveau document et quelques précisions (deuxième et dernière partie), in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 5, 2007, pp. 145-155.
- 30 La notizia è riportata sul frontespizio di ogni edizione a partire da quella del 1818, a cui dall'anno successivo verrà poi aggiunto anche il prezzo di vendita di 3 paoli. Almeno fino

al 1823 il catalogo era venduto all'ingresso del Museo, come conferma un documento in cui tale impresa è lodata e presa ad esempio dagli stampatori della Descrizione del Museo Vaticano, che ne esigono la vendita presso le sale stesse «seguendo l'esempio di quanto si pratica nel Museo Capitolino». AAV, Palazzo Apostolico, titoli 260, Titolo IX monumenti, articolo 4a, Musei e Gallerie Pontificie, f. 14, Privativa della guida del Museo ecc. accordata a diversi privati. Vendita di fotografie e guide, cc. 2-3.

- 31 Ambrosini Massari, Una scoperta, cit., pp. 17, 68.
- 32 Ivi, p. 55. Sul contributo di Alessandro Maggiori come critico si veda inoltre A. Ambrosini Massari, Ricci, Maggiori, Gentile: la nascita della storia dell'arte nelle Marche e un disegno, in Gentile da Fabriano "Magister Magistrorum", atti delle giornate di studio, Fabriano 2005, a cura di C. Prete, Senigallia, 2006, pp. 129-146; ead., Guide marchigiane inedite di Alessandro Maggiori, in Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento, atti del convegno, Urbino 2004, a cura di B. Cleri e G. Perini, Urbino, 2006, pp. 431-448; S. Papetti, Ragione e sentimento. Aspetti dell'arte nelle Marche fra Neoclassicismo e Purismo, in Il tempo del Bello. Leopardi e il Neoclassicismo fra le Marche e Roma, catalogo della mostra, Recanati 1998, a cura di C. Costanzi, M. Massa, S. Papetti, Venezia, 1998, pp. 4-17.
- 33 Ove non altrimenti specificato, per tutti i dipinti conservati nella Pinacoteca Capitolina di cui qui si riporta il numero di inventario nel testo, si rimanda alle rispettive schede in Pinacoteca Capitolina, cit.
- 34 A.M. De Strobel, M. Serlupi Crescenzi, Il Seicento, in Baldini, Pinacoteca Vaticana, cit. p. 315; cfr. Musei Vaticani, catalogo online, <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.40385.0.0#> (ultimo il 03 marzo 2022).
- 35 Tofanelli attribuisce il quadro al Caredone (Tofanelli, Catalogo delle sculture, cit., p. 28), ma la nota a margine di Alessandro Maggiori non sembra descrivere il quadro che vi è oggi stato associato, ricondotto a un anonimo pittore emiliano della seconda metà del XVI secolo nel catalogo generale dell'istituzione (Pinacoteca Capitolina, cit., p. 503, n. 15), e a Lazzaro Tavarone da Raffaele Bruno (R. Bruno, Pinacoteca Capitolina, Roma, 1978, n. 226). Maggiori descrive infatti «Figure ritte in paese; grandi forse cinque palmi e colorate alla maniera del Lauri» (Ms. 163, Catalogo, cit., p. 28).
- 36 Pietrangeli, Pitture "capitoline", cit., p. 42.
- 37 Ivi, p. 45. È sicuramente dovuto a un errore di forma la confusione di Pietrangeli su questo dipinto, che cita come «Maniera del Correggio».
- 38 M. Ruffini, Bellori e la pittura veneta del Cinquecento, in La tradizione dell' "Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Genova, 2021, pp. 380-390, in part. pp. 381, 385-386; F. Federici, Da «terribili» a «puri, e semplici»: Giorgione e Caravaggio nella letteratura artistica seicentesca, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», 76, 2021, pp. 265-275.
- 39 A. Tofanelli, Catalogo delle sculture, cit., p. 31.
- 40 S. Guarino, I quadri "non al tutto decenti" dal Campidoglio all'Accademia di San Luca, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 6, 1992, pp. 97-108.
- 41 Pietrangeli, Pitture "capitoline", cit., p. 40.
- 42 AAV, Palazzo Apostolico, titoli 267, Titolo IX monumenti, articolo 4a, Musei e Gallerie Pontificie, Museo Capitolino, cc. 247 ss. Rese note da Sergio Guarino (Ricerche sulle collezioni, cit.), le liste sono state consultate in archivio dalla scrivente per questo studio, e se ne riporta quindi la segnatura aggiornata per facilitarne la consultazione.

- 43 Per un elenco dei disegni provenienti dalla collezione Maggiori dispersi in tutti i musei del mondo cfr. Dania, Alessandro Maggiori, cit., pp. 11-14; B. Basevi, La collezione di Alessandro Maggiori, in Museo Borgogna. I Disegni, a cura di G. Bora, Milano, 2003, pp. 24-28.
- 44 Ms. 163, Catalogo, cit., p. 8.
- 45 Ivi, pp. 9-10, 19.
- 46 Ivi, p. 14.
- 47 Ivi, p. 16.
- 48 N. Turner, *The paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma, 2017, p. 630, cat. 336. Mazzearelli, *Dipingere in copia*, cit., pp. 239 ss.; ead., Da Guido, Domenichino e Guercino: produzione ed esportazione di copie nell'Ottocento, in *La tradizione dell'“Ideale classico”*, cit., pp. 201-209. Sul tema cfr. anche I. Miarelli Mariani, *La fortuna visiva, in Guercino nel Casino Ludovisi, 1621-1623*, numero monografico di «Storia dell'Arte», 157, 2022, pp. 3-10.
- 49 P. Masini, cat. 9, in *Guercino e le collezioni capitoline*, cit., p. 38.
- 50 Ms. 163, Catalogo, cit., p. 17.
- 51 Ivi, p. 35.
- 52 Ivi, p. 13.
- 53 Ivi, p. 25. Cfr. Turner, *The paintings of Guercino*, cit., p. 550, cat. 259.
- 54 Cfr. Ambrosini Massari, *Una scoperta*, cit., p. 7.
- 55 Ms. 163, Catalogo, cit., p. 11.
- 56 Ivi, p. 12. Il dipinto è oggi attribuito unanimemente a Ludovico, la memoria di Malvasia è accreditata dal fatto che non era insolito che un quadro di collezione Sacchetti fosse ospitato in casa Falconieri, le famiglie erano infatti tra di loro imparentate e le loro dimore distavano pochi metri. Cfr. P. Masini, cat. 9, in Guido Reni e i Carracci. *Un atteso ritorno. Capolavori bolognesi dai Musei Capitolini*, catalogo della mostra, Bologna 2015-2016, a cura di S. Guarino, Bologna, 2015, pp. 84-85.
- 57 Ms. 163, Catalogo, cit., p. 13.
- 58 Cfr. Ambrosini Massari, *Una scoperta*, cit., p. 14.
- 59 Ms. 163, Catalogo, cit., p. 14.
- 60 Ivi, p. 18.
- 61 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, coll. aut., c. 10815, lettera (30.10.1787) pubblicata per la prima volta in Ambrosini Massari, *Una scoperta*, cit. p. 14.
- 62 Ms. 163, Catalogo, cit., p. 19.
- 63 Cfr. su questo tema L. Simonato, *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità*, Milano, 2018.
- 64 C. Mazzearelli, *L'esemplarità di Roma: prassi e funzioni delle copie pittoriche*, in *Roma en México, México en Roma. Las Academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo*, catalogo della mostra, Ciudad de México 2018-2019, a cura di G. Capitelli, S. Cracolici, Roma, 2018, pp. 57-72, cit. p. 59.

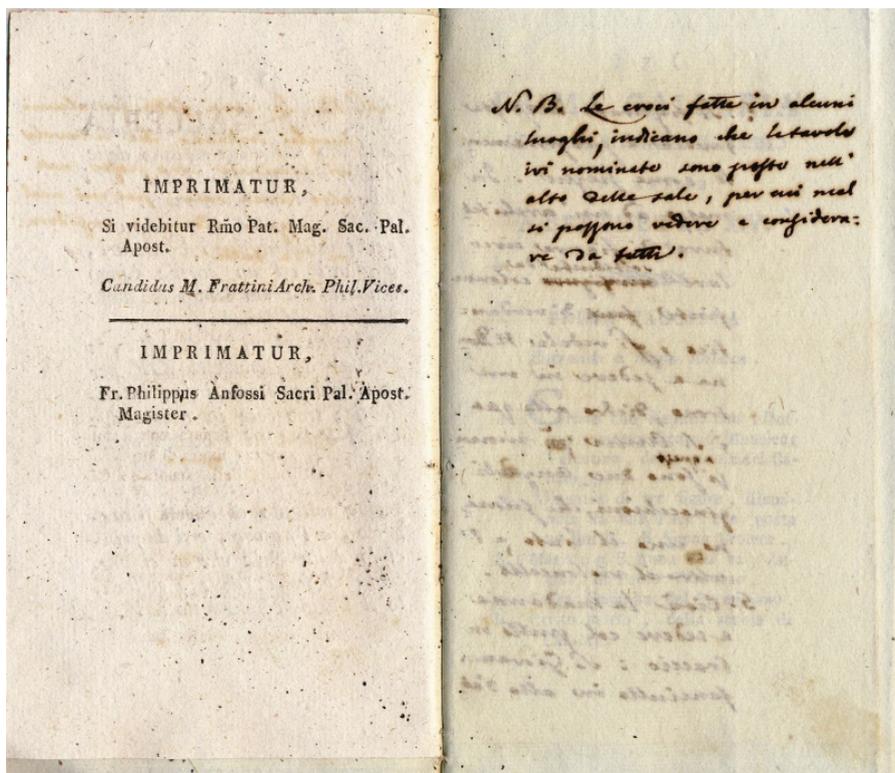


Fig. 1: Imprimatur con nota di Alessandro Maggiori in Agostino Tofanelli, *Catalogo delle sculture antiche e de' quadri esistenti nel Museo e Gallerie di Campidoglio*, Roma presso Bernardino Olivieri, 1817, Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti, ms. 163.

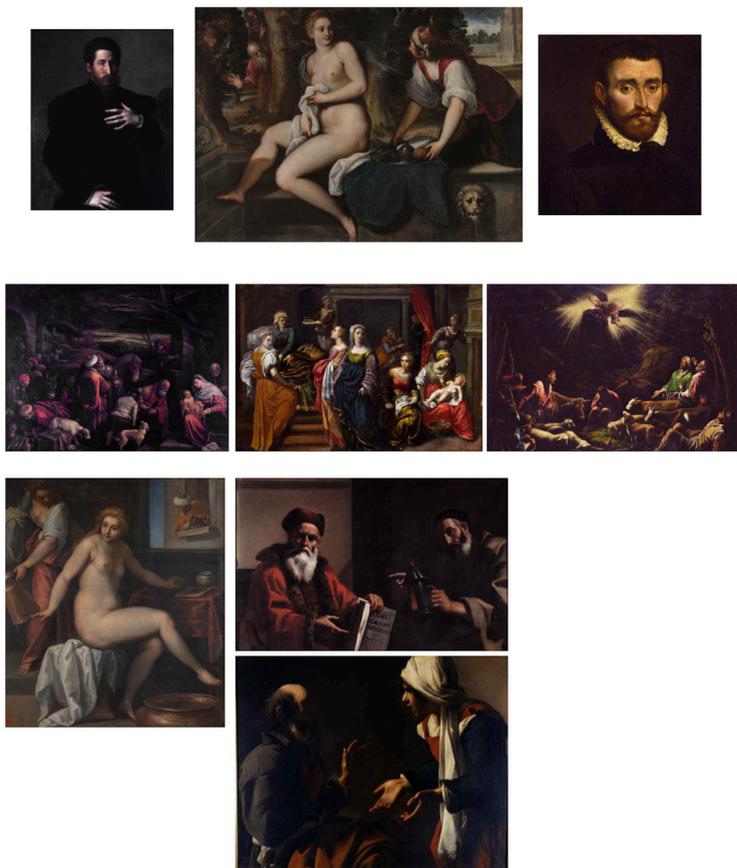


Fig. 2: Dipinti allestiti nella fascia in alto della prima stanza della Pinacoteca nel 1817.
Foto: Roma, Sovraintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

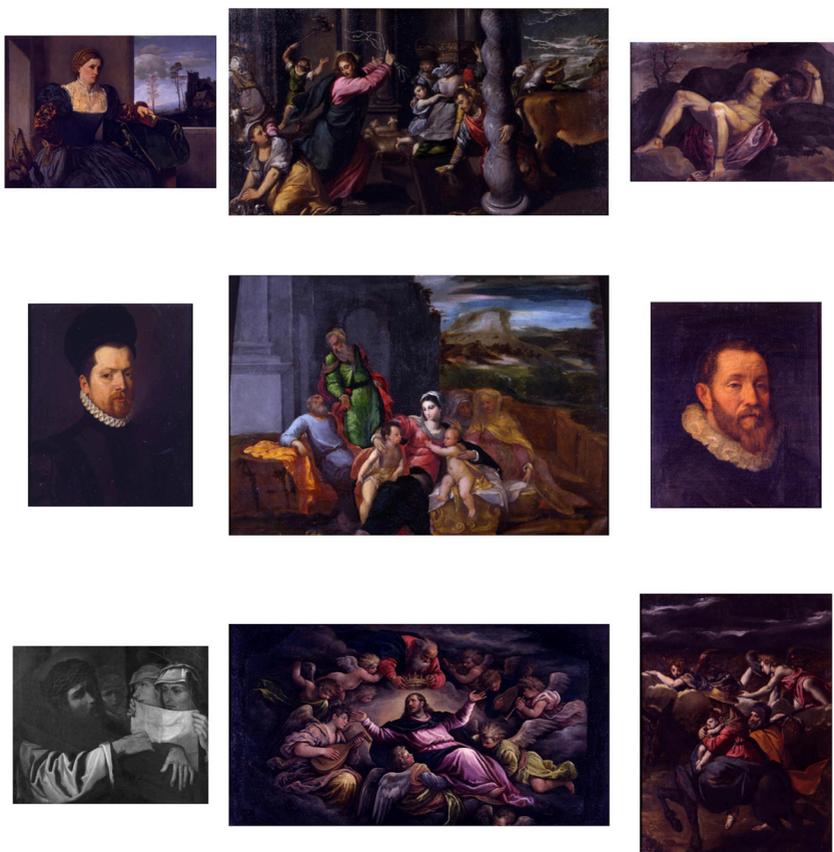


Fig. 3: Dipinti allestiti nella fascia in alto della seconda stanza della Pinacoteca nel 1817.
Foto: Roma, Sovraintendenza Capitolina ai Beni Culturali.