

L'Annunciazione e Guido Reni per Fano

Nella casa-studio a fianco dell'abside di Santa Maria della Vita, a Bologna, nella primavera 1620, Guido Reni riceveva, attraverso intermediari, ripetute sollecitazioni ad accettare l'incarico di eseguire due pale per la chiesa di San Pietro in Valle¹, a Fano, città orientata a guardare verso la patria del pittore, come riferimento paradigmatico per le arti visive, almeno dal 1613, quando era giunta nella cappella di Sant'Orso della Cattedrale la *Madonna e i Santi Orso ed Eusebio* di Ludovico Carracci, artista peraltro imprescindibile per comprendere la formazione di Guido Reni, anche se i loro rapporti nel tempo si erano guastati. La prima testimonianza, finora conosciuta, che fa esplicito riferimento a precedenti trattative, condotte da Marco Antonio Bianchetti, per conto dei Padri dell'Oratorio di San Pietro in Valle, è una lettera² datata 25 aprile 1620, sulla quale si tornerà più avanti, inviata al maestro bolognese da Dionisio Bonanni, proprio per concludere in modo definitivo l'estenuante fase interlocutoria e procedere all'esecuzione dei quadri nel più breve tempo possibile, anche a costi elevati. Nella lettera non viene mai esplicitamente nominato, ma le altre fonti e gli studiosi contemporanei sono concordi nell'attribuire a padre Girolamo Gabrielli³, Rettore della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri presso la chiesa di San Pietro in Valle di Fano, il ruolo di protagonista nella scelta degli artisti da impiegare per gli apparati visivi. Come nel caso di Guido Reni, pittore ben conosciuto nell'ambiente romano della Vallicella, avendo già fornito all'incisore Luca Ciamberlano, dal 1609 al 1614, i disegni per le quarantadue stampe con gli episodi aneddotici, pubblicate nel 1622 a corredo della seconda biografia di San Filippo Neri, scritta dall'oratoriano Pietro Giacomo Bacci⁴. Soprattutto a Guido Reni fu commissionata la pala eseguita tra il giugno e l'ottobre 1614, posta l'anno seguente sull'altare della cappella dedicata a San Filippo Neri, proprio nella chiesa di Santa Maria della Vallicella⁵, dove egli è raffigurato in abiti sacerdotali, con la pianeta rossa, inginocchiato con le braccia aperte verso il basso in atto di devozione, rivolto verso la Madonna, apparsa in alto a sinistra sorretta da un gruppo di quattro angioletti, con il Bambino che lo benedice. Il dipinto più importante della prima iconografia di San Filippo Neri, immagine emblematica, la più nota e la più copiata.

All'interno di queste coordinate appare quasi prevedibile l'incarico al pittore bolognese, da parte di Girolamo Gabrielli, di illustrare un tema tipico della spiritualità filippina, l'*Annunciazione*, per la cappella di famiglia, la prima a sinistra, rispetto all'ingresso, nella ricostruita chiesa fanese di San Pietro in Valle. È possibile seguire la progressione dei lavori per la pala, tra l'aprile 1620 e il settembre 1621, sulla base delle registrazioni dei pagamenti effettuati in acconto e di altre tre lettere di Guido Reni inviate da Bologna e parzialmente citate, insieme ai pagamenti, in un compendio settecentesco di documenti che si trovavano nell'archivio della Congregazione, oggi dispersi, compilato da padre Jacomo Ligi⁶.

I brani riportati delle lettere furono pubblicati nel 1898⁷, quando gli originali erano diventati di proprietà del Cardinale Wiseman e si trovavano in Inghilterra.

Sir Denis Mahon riprendeva l'argomento nel 1957 per datare correttamente l'*Annunciazione* al 1620-1621 e collocare nel 1620 l'incarico per la *Consegna delle chiavi a San Pietro*, la seconda pala inviata da Guido Reni⁸.

In seguito D. Stephen Pepper ha riconsiderato le lettere conosciute per ricavarne precisazioni a proposito della luce e dell'iconografia⁹.

La prima è datata 22 agosto 1620: "Ho cominciato L'Annuntziata, una delle due tavole per il Sig. Girolamo per Fano, e perché non è stato possibile che ritrovi la lettera dove forse V. S. scriveva il lume di dette tavole, è bisogno che io in ogni modo lo sappi. La principiatà l'ho fatta, che habbi il lume dritto, non so se havrò colto".

In data 8 settembre 1621 Guido Reni scrisse a padre Girolamo: “avviso V. S. come la sua tavola dell’Annunziata è finita, quanto ho saputo ho fatto, acciò V. S. possa restare con sodisfattione, fra tre o quattro giorni glie la inviarò”.

In realtà i giorni furono più di tre o quattro, poiché il 15 settembre Guido Reni, scriveva, sempre a padre Girolamo: “Il presente sarà il portatore della tavola dell’Annunziata di V. S.” e poi: “Comincerò quanto prima l’altra tavola del Salvatore con S. Pietro, e secondo l’avviso, che mi da nella sua, farò si vedano altri apostoli”.

Volendo analizzare i diversi passaggi risulta con chiarezza il mancato sopralluogo del pittore a Fano, al fine di verificare la reale incidenza della luce sulle due pale evidentemente commissionate nel 1620 da padre Girolamo. Sintomo di una personalità da sempre consapevole delle proprie capacità e che nel primo soggiorno romano si era ulteriormente rafforzata, impegnandosi a contrastare lo scarto tra la concezione che l’artista aveva di se stesso e della sua professione e l’attitudine della committenza a considerarlo poco più di un artigiano prezzolato, da cui ci si attendeva un prodotto finito in breve tempo, senza tenere in alcun conto lo sforzo ideativo che dirigeva la creazione. A Roma, infatti, nei primi anni del secondo decennio, attraverso una condotta all’apparenza arrogante, era infine riuscito ad imporre alla cerchia dei Borghese nuove condizioni, anche economiche¹⁰, al prezzo di un grande sforzo di tenuta psicologica. Ora considera normale che altri gli forniscano, sulla futura collocazione delle opere, dati in precedenza raccolti direttamente dagli artisti, quando poi i contratti non esigevano la totale esecuzione nel luogo. Ma Guido Reni non si muove dallo studio neppure per la serie delle *Fatiche di Ercole* per il Duca di Mantova e nondimeno necessita d’informazioni, la cui mancanza può causare la cancellazione del lavoro già fatto, come lascia intuire la lettera del 22 agosto 1620.

Nel nostro caso però le informazioni sono giunte puntualmente, poiché nell’*Annunciazione*, infine inviata, la luce non è perpendicolare alla tela, “il lume dritto”, ma entra, in coerenza con la collocazione, ad angolo acuto da sinistra, accentua gli effetti tridimensionali nel modellato delle figure, favorisce soluzioni luministiche, con esiti d’esaltazione chiaroscurale e aumento dell’intensità drammatica, senza un’eccessiva preoccupazione per la profondità dello spazio, ristretto al primo piano. La non facile indole del maestro si avverte, al di là delle frasi di circostanza, nella lettera ricordata all’inizio di questo intervento¹¹, scritta il 25 aprile 1620 da Dionisio Bonanni. Già dalle prime righe si comprende quanto sia stato difficile, per i filippini di Fano, convincere il pittore bolognese a lavorare per loro, tanto da richiedere la mediazione di Lorenzo Pepoli. Quest’ultimo d’altra parte apparteneva ad una delle famiglie più importanti di Bologna e il 23 dicembre 1619 era stato nominato Governatore di Fano, per insediarsi nella città della Fortuna il 20 gennaio 1620¹², proprio a ridosso dell’incarico a Guido Reni, il quale, come già ricordato, anche se alla fine lo accettò, non si lasciò indurre a venire a Fano. Tuttavia era nelle condizioni di potersi permettere un atteggiamento non facilmente disponibile: gli anni appena trascorsi, dal 1615 al 1620, avevano decretato il suo trionfo sulla scena artistica bolognese, la cui conquista, allora, significava raggiungere una posizione di primo piano nello Stato Pontificio ed oltre. Carlo Cesare Malvasia racconta che quando il pittore terminò, nel 1617, l’*Assunzione della Vergine* per la chiesa gesuitica di Sant’Ambrogio a Genova, prima di inviarla, la esibì al pubblico in una stanza predisposta in modo da consentirgli di ascoltare in un ambiente attiguo i commenti dei visitatori, tutti profondamente ammirati, anche i colleghi a lui ostili, come Ludovico Carracci che ammise: “Questa volta ha superato se stesso”¹³.

Di conseguenza risulta più comprensibile l’insistenza degli oratoriani nel richiedere opere di Guido Reni per la loro chiesa. Era anche, è ovvio, una questione di prestigio. Lo prova un passo che merita di essere evidenziato: “...ella si disponga di favorirne li Padri e questa città che desidera d’averne dell’opere di sua mano”. Non è così frequente trovare testimonianze dirette in grado di dare forma a ciò che nella Storia dell’arte rimane troppo spesso in silenzio: il pensiero sull’arte al di là del ristretto circuito esecutore – committente. Pur adattando il concetto di opinione pubblica ai limiti del XVII secolo, viene confermato l’orientamento di gusto classicista dei fanesi di allora ed espressa la volontà di arricchire il patrimonio artistico cittadino con dipinti di colui che era ormai

considerato il campione del classicismo italiano. Quanto poi un dipinto così innovativo, rispetto sia alla tradizione iconografica che alla precedente maniera di Guido Reni, sia piaciuto alla committenza non è del tutto facile stabilire: tutti gli studiosi che si erano occupati in passato dell'*Annunciazione* avevano interpretato l'auspicio a fare meglio, riguardo alla *Consegna delle chiavi* "che le devo fare, qual con tutta la diligenza che per me si potrà serà servita et con il maggior sollicito, sperando far cosa meglio della prima" contenuto nella missiva inviata dall'artista il 23 marzo 1622, ancora una volta a padre Girolamo Gabrielli¹⁴, come la conseguenza di qualche perplessità avanzata dalla committenza dopo l'arrivo della pala a Fano. Questa lettera autografa, grazie ancora una volta alla cortesia del Conte Alberto Gabrielli Wiseman, è stata rintracciata nel 2013 ed è possibile pubblicarla nella sua interezza anche in questa sede¹⁵. Dalla sua lettura completa risultano confermati sia il ruolo risolutivo avuto da Girolamo Gabrielli nella committenza della *Consegna delle chiavi a San Pietro* per la Cappella Maggiore, pala posta in opera nel 1626¹⁶, sia l'altissimo livello dei personaggi coinvolti nei complessi rapporti tra la committenza stessa e il pittore, come Monsignor Francesco Nappi, di nobile famiglia anconitana imparentata con i Gabrielli, già Vescovo di Polignano e nel 1621 Vicelegato pontificio di Bologna¹⁷. E' dunque comprensibile il livello delle aspettative generate dall'arrivo di dipinti ottenuti dopo negoziati tanto complessi. Allo stesso modo le fonti non ci autorizzano a ritenere con certezza che tali attese non furono soddisfatte¹⁸; mentre ancor meno credibile appare l'accettazione di eventuali riserve da parte di un artista così consapevole del proprio valore come Guido Reni¹⁹ e la formula "sperando far cosa meglio della prima" potrebbe appartenere ai codici di comportamento cortesi, ancora in uso nei primi decenni del Seicento. D'altra parte la critica ha ritenuto possibile il disorientamento del pubblico fanese di fronte a un'*Annunciazione* risolta in termini di drammatico luminismo e dall'inedita trattazione del soggetto. A tale proposito merita attenzione la tesi di Raffaella Morselli²⁰ che individua la causa delle eventuali difficoltà di giudizio espresse dall'ambiente fanese, all'arrivo della pala, nella particolare soluzione iconografica adottata dal maestro in questo caso. Le versioni reniane dello stesso tema, quella più antica di dieci anni per la cappella del Quirinale a Roma, come le due successive, una del 1628-29 conservata nella Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno e l'altra del 1631-32, ora al Louvre, sono meno lontane, rispetto all'esemplare fanese, dalle istruzioni del cardinale Gabriele Paleotti, espresse nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*²¹, con le quali certamente il pittore si era confrontato, nel periodo tra il 1594 e la fine del secolo, trascorso presso la bolognese Accademia degli Incamminati dei Carracci che proprio sulle idee del cardinale basavano la loro didattica. Se infatti si era concesso, in queste prove, quei banchi di nuvole fluttuanti carichi di soprannaturale luminosità, popolati da presenze angeliche, decisamente sconsigliati da Paleotti, per non compromettere la valenza didattica dell'opera d'arte con visioni di gloria celeste non sperimentabili sulla terra, Guido Reni aveva pur sempre mantenuto i dettagli dell'arredamento e gli oggetti, il leggio, l'inginocchiatoio, il libro, per ricondurre l'immaginazione del fedele alla virgineale quiete domestica di Maria, interrotta dall'inaspettato arrivo dell'Arcangelo Gabriele. Soprattutto, in queste tre pale, è ben visibile lo stesso pavimento che compare nella tela con il medesimo soggetto, dipinta da Ludovico Carracci, tra il 1583 e il 1584, per la stanza degli incontri, detta anche *residenza*, in dotazione alla Compagnia del Santissimo Sacramento, a fianco della chiesa di San Giorgio in Poggiale, a Bologna, ora nella locale Pinacoteca Nazionale. Il dipinto fu trasferito in chiesa solo nel 1635²², ma doveva essere ben noto agli allievi dell'Accademia carracesca, come prototipo paradigmatico di un trattamento del soggetto perfettamente in linea con le esigenze della Controriforma.

Al contrario, nella variante fanese, l'incontro tra l'Arcangelo e la Vergine avviene in una dimensione priva di riferimenti terreni, nella quale l'inginocchiatoio e il leggio, peraltro nascosto dal manto, assumono il ruolo che avevano gli appoggi delle statue antiche, viste dal pittore durante il soggiorno romano. Altera come un'augusta, per riprendere l'efficace paragone di Raffaella Morselli, Maria rivolge direttamente lo sguardo verso gli occhi di un Arcangelo Gabriele ansioso come un paggio di fronte alla sua sovrana. Nulla a che vedere con la *conturbatio*, l'iniziale stato d'animo di Maria, ammesso nell'iconografia dell'*Annunciazione*, sulla base delle poche fonti

letterarie sulle quali si fonda il soggetto (il vangelo di Luca e il Protovangelo di Giacomo, transitato poi nella *Legenda Aurea*). Ancor meno, in questo caso, la Vergine appare disponibile, subito dopo aver superato il primo momento di turbamento, appunto, provocato dall'arrivo dell'Arcangelo e dalle sue parole, a piegare il capo in segno di devota sottomissione mentre avviene la miracolosa concezione. Tali scelte iconografiche potrebbero essere state non del tutto comprese dalla committenza fanese. In effetti proprio dagli inizi degli anni venti la produzione del pittore bolognese rivela il suo consistente contributo al costituirsi dell'immagine dell'eroina nella pittura del Seicento. Dalla fine del secolo precedente, legittimato attraverso i comuni principi derivati dal pensiero antico, si era sviluppato un nuovo interesse dei pittori e dei musicisti per i temi tratti dai poemi epici di Ariosto, Tasso e dalle *Metamorfosi* di Ovidio, con una spiccata predilezione per i personaggi femminili. Ecco dunque comparire, in particolare negli ambiti pittorici di Firenze e Bologna²³, eroine come Giuditta, Lucrezia, Cleopatra, Porzia, Semiramide, protagoniste della scena e determinate come non mai nella Storia dell'arte a rivendicare il controllo della propria esistenza, a prezzo della stessa vita. Esattamente a partire dagli anni venti i quadri di Guido Reni si popolano delle medesime tipologie femminili presentate a teatro²⁴ e pure la formulazione dell'immagine mariana, in questo caso, non più ripetuto, ne rimane coinvolta; ma il volto e l'attitudine dell'Annunziata di Fano torneranno, in controparte, in modo più opportuno, nella *Semiramide* del 1625-26, già nella Gemäldegalerie di Dresda, proveniente dalla quadreria bolognese della famiglia Tanari, opera distrutta nel 1945.

Le immagini diagnostiche conoscitive effettuate in occasione di questo restauro e riportate con precisione nel saggio di Isidoro e Matteo Bacchiocca, hanno rivelato, per la prima volta, vere e proprie variazioni tra la parte disegnata e la stesura pittorica definitiva, indicanti pentimenti e ripensamenti rispetto al progetto iniziale. Diversi erano infatti l'orientamento della colomba e le dimensioni della sua coda; come il panneggio dell'arcangelo, reso molto più movimentato in corrispondenza del braccio destro. Aggiustamenti sono intervenuti anche nell'abbigliamento della Vergine, per quanto riguarda il velo e la cintura, sollevata verso l'alto; ma il pentimento più rilevante riguarda la mano sinistra dell'arcangelo, in origine con il palmo rivolto verso l'alto e le dita leggermente ritratte, in modo da rendere ancora più esplicito l'atteggiamento di sottomissione, come un araldo che chieda umilmente di essere ascoltato da una sovrana. In due riprese, a riprova dell'importanza del cambiamento, il pittore bolognese ha radicalmente trasformato il gesto, conferendogli progressivamente una connotazione sempre più assertiva, in modo da attenuare sensibilmente lo sbilanciamento gerarchico fra i due personaggi: questo rilevante pentimento, intervenuto quando la parte del dipinto corrispondente alla mano sinistra era già completata, è stato determinato da un ripensamento spontaneo, o indotto da un suggerimento avanzato da uno dei personaggi coinvolti a vario titolo nella committenza? Le fonti finora note non permettono di avere una risposta certa, ma la variazione ha senza dubbio spostato il riferimento al momento iniziale dell'incontro, più consono alla posizione originaria della mano, con il saluto dell'arcangelo Gabriele a Maria "*Ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te*", a uno dei due momenti successivi, quando Gabriele annuncia a Maria la volontà divina, oppure, dopo le obiezioni della Vergine, spiega come avverrà il miracoloso concepimento²⁵.

Del tutto sicuro di venire incontro alle direttrici di gusto della cittadinanza, Reni doveva essere quando spedì da Bologna *La consegna delle chiavi a San Pietro*²⁶, commissionata insieme all'*Annunciazione* - la lettera del 25 aprile 1620 ne è un'ulteriore prova - ma posta in opera, come già ricordato, solo nel settembre 1626²⁷ nella Cappella Maggiore, la cui decorazione fu iniziata e quasi completata dal giovanissimo nobile Francesco Marcolini e portata a termine dal figlio Francesco Maria, come testimoniano le lapidi conservate ancora nella cappella e soprattutto le indagini documentarie effettuate da Giuseppina Boiani Tombari²⁸.

Livia Carloni ha dimostrato come il mecenatismo di Francesco Marcolini non fosse estraneo alla volontà di acquisire benemerenzze per ottenere il Cavalierato di Santo Stefano²⁹. La nonna materna era una Gabrielli, nel 1620 doveva avere poco più di vent'anni ed era destinato a morire

giovanissimo, nel 1623. Le trattative con Guido Reni furono dunque condotte da padre Girolamo Gabrielli, mentre gli impegni finanziari continuarono ad essere sostenuti dagli eredi Marcolini³⁰. Nel frattempo la vita dell'artista andava evolvendo con rapidità. Prima lo sfortunato soggiorno a Napoli, nella primavera 1621, interrotto d'improvviso in seguito a gravi minacce. Poi le pesanti perdite al gioco e infine il devastante viaggio romano del 1627: in quegli anni Pepper colloca il crollo psicologico ricordato da Carlo Cesare Malvasia³¹. Eppure Guido Reni, con la *Consegna delle chiavi*, riuscì a raggiungere uno straordinario compromesso tra una struttura compositiva rigorosamente fedele ai canoni classicisti e la sperimentazione di una gamma cromatica ricca, ma nello stesso tempo più fredda dell'usuale, in una tavolozza inondata di luce. Partendo da questa considerazione Stéphane Loire e Daniele Benati, nei rispettivi saggi pubblicati nel catalogo della mostra fanese sul dipinto, ai quali peraltro rimando per una esaustiva trattazione critica sull'opera³², concordano nel ritenere che la cosiddetta maniera "argentea" sia stata inaugurata da Guido Reni prima del *Pallione della peste*, dunque in anticipo rispetto al 1630, dopo una fase di elaborazione avvenuta proprio in coincidenza dell'intervallo di tempo intercorso tra il ricevimento degli incarichi per San Pietro in Valle e la loro conclusione. Il dipinto incontrò il favore del pubblico fanese? Di sicuro piacque agli agenti napoleonici che il 21 febbraio 1797 lo prelevarono dall'altare per trasportarlo a Parigi³³.

Note

1 Sulla chiesa di San Pietro in Valle ed il suo apparato iconografico si rimanda a G. CALEGARI, *Cappella Nolfi e chiesa di San Pietro in Valle. Celebrazione privata ed uso pubblico nelle committenze secentesche*, in *Fano nel Seicento*, a cura di A. DELI, Urbino, Arti Grafiche Editoriali Srl 1989, pp. 139-166; *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Fano*, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI, R. BATTISTINI, R. MORSELLI, Cinisello Balsamo, Milano, Amilcare Pizzi S.p.A. 1993, pp. 253-274; L. CARLONI, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, Catalogo della Mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre – dicembre 1995), Milano, Electa 1995, pp. 210-229, in particolare pp. 219-225; F. MARIANO e C. COSTANZI, *Fano. Chiesa di S. Pietro in Valle*, in F. MARIANO, *Le Chiese Filippine nelle Marche. Arte e Architettura*, Fiesole (Firenze), Nardini editore 1996, pp. 63-73. Da ultimo si segnala il volume *La chiesa di San Pietro in Valle a Fano dalle origini agli ultimi restauri*, a cura di G. Volpe, Urbina, Arti Grafiche Stibu 2013.

2 Pubblicata in R. BATTISTINI, *Una lettera a Guido Reni sulle tele di Fano*, in “Arte Documento”, 17-18-19, 2003, pp. 412-415.

3 Sulla straordinaria personalità di padre Girolamo Gabrielli, tra i fondatori della Congregazione e ben presto rettore della comunità fanese, si confronti G. MARCIANO, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, III, Napoli, De Bonis Stampatore 1698, pp. 152-163. Fu, tra i religiosi fanesi del Seicento, particolarmente vicino ai problemi concreti delle gente, promosse la realizzazione del Conservatorio delle orfane e degli orfani, fondò il Monte frumentario di San Giuliano per il prestito gratuito di grano ai poveri, fece in modo che i sacerdoti stranieri di passaggio non fossero costretti ad albergare in taverne di dubbia moralità, mettendo a loro disposizione l'ospizio di San Leonardo e provvide a riservare una casa anche agli ebrei in sosta. Atti notarili conservati presso la Sezione dell'Archivio di Stato di Fano (d'ora in poi SASF), notaio D. Dudoni, vol. II, (1622-1623), 25 novembre 1622, cc. 262v-265r, dimostrano che tutti gli acquisti di immobili nell'area della chiesa di San Pietro in Valle, condotti in proprio da padre Gabrielli, furono destinati ad incrementare la Congregazione. Un legato per la cappella di famiglia è disposto nel testamento, conservato presso il medesimo archivio, atti di P. Mancinelli, Testamenti (1610-1627), voll. DD, 24 settembre 1625, c. 336v. Emerge con sempre maggiore chiarezza il ruolo svolto dalla nobile casata, tuttora residente nel palazzo di Via Nolfi, proprio di fronte alla chiesa di San Pietro in Valle, nella qualificazione artistica della città. Un'approfondita sintesi sulla storia della Congregazione di Fano, con ulteriori contributi su padre Girolamo Gabrielli, è offerta da A. DELI, *Rapporti tra città e Chiesa, nuove “fondazioni”, aspetti del costume religioso*, in *Fano nel Seicento*, cit., pp. 111-132, in particolare pp. 121-124; IDEM, *I preti dell'Oratorio a Fano*, in *Biblioteca Federiciana. Fano*, a cura di F. BATTISTELLI, Fiesole (Firenze), Nardini editore 1994, pp. 25-31.

4 P.G. Bacci, *Vita di san Filippo Neri fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Raccolta dei processi fatti per la sua canonizzazione*, Roma, Bernabò e Lazzarini 1622.

5 Nella cappella dedicata a San Filippo Neri, all'interno della chiesa della Vallicella, vi è ora una copia a mosaico della pala, trasferita in quelli che furono gli appartamenti privati del santo. Si veda S. PEPPER, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, Istituto Geografico De Agostini 1988, pp. 234-235; O. MELASECCHI, *Madonna con Bambino e il beato Filippo Neri*, in *La regola e la fama*, cit., pp. 535-536.

6 J. LIGI, *Congregazione dell'Oratorio di Fano*, Mss., Sez. I, 76, Biblioteca Comunale Federiciana di Fano, 1711-1714, cc. 62-63. Tutti i riferimenti documentari riguardanti le pale di Guido Reni sono stati riportati nelle *Spigolature d'archivio* pubblicate da Giuseppina Boiani Tombari, in *La chiesa di San Pietro in Valle a Fano dalle origini agli ultimi restauri*, cit., pp. 285-339.

7 G.S. SCIPIONI, *La chiesa di San Pietro in Valle a Fano*, in “Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana”, I, 11-12, 1898, pp. 229-237.

8 S. D. MAHON, *Some suggestions for Reni's chronology*, in “The Burlington Magazine”, 99, 1957, pp. 238-241.

9 In *La Pinacoteca Civica di Fano*, cit., p. 265.

10 S. PEPPER, *Guido Reni*, cit., p. 26. Sulle strategie economiche sperimentate dal pittore bolognese, straordinarie per i tempi, si rimanda all'interessantissimo saggio di Raffaella Morselli, «*Io Guido Reni Bologna*». *Profitti e sperperi nella carriera di un pittore «un poco straordinario»*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia Moderna*, a cura di R. MORSELLI, Roma, Carocci editore 2007, pp. 71-134.

11 La lettera, conservata in un archivio privato, è stata rintracciata su segnalazione del Conte Alberto Gabrielli Wiseman, al quale esprimo la più sincera gratitudine. Di seguito la trascrizione:

25 aprile 1620.
Di negotio.
Guido Reni.

Illustrissimo signore mio e padrone osservantissimo ^a.

Tutto quello che con Vostra Signoria fin hora s'è trattato per gusto delli padri di San Pietro e di monsignor Pepoli s'è trattato sempre con intentione di non disgustare né dar incomodo a lei. Hora poiché si conosce che ha ragione di negar la sua venuta qua li medesimi Padri mi hanno pregato io scriva a Vostra Signoria come fo perché le favorisca di fare le due tavole già scritte esebene altre volte il signor Marco Antonio Bianchetti le ne ha parlato hora si compiaciono che io ne tratti hora per conclusionem mentre ella si disponga di favorirme li padri e questa Città che desidera d' avere dell' opere di sua mano.

Le Replico che la Tavola dell'Altare maggiore deve essere almeno Una figura di Christo Nostro Signore, quando concesse le chiave a S. Pietro e però non devono essere manco di due figure grandi desiderandovi poi qualche cosa in Aria di gusto di Vostra Signoria. L'altro per la Capella deve essere una Nuntiata con qualche cosa in aria come si costuma.

Mando a Vostra Signoria qui incluse le misure dell'altezza e larghezza. [Tavola dell'altare maggiore alta palmi 15 5/6 et larga palmi 9. 1/2. di misura di passetti di Roma. Tavola della Nuntiata alta palmi 12. 1/6 et larga palmi 7. 2/3 della medesima misura] ^b.

Mi favorirà mentre si compiaccia a farle dire il tempo che desidera purché sia più breve che sia possibile il Prezzo et ogni altra circostanza ch'ella desidera et con questo fine a Vostra Signoria al solito servitore le bacio cordialmente la mani.

Di Fano, li 25 Aprile 1620

Di Vostra Signoria Illustrissima

Affettuosissimo vero et obligatissimo servitore suo Dionisio Bon[anni].

A tergo: All'illustre Signor mio e Padrone onoratissimo Il signor
Guido Reni^c.

A Bologna

^a *agg. nel marg. sin. alle ll. 1-14* monsignor Pepoli Governatore al quale ho fato il complimento intimamente che mi scrive, saluta caramente Vostra Signoria che ringratia.

^b *scritta in un foglio a se stante e cucito nella parte superiore della lettera.*

^c *agg. da un'altra manus* misura di Fano.

12 Si veda, di seguito, la nota n. 16.

13 C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ed. a cura di GIAMPIETRO ZANOTTI, II, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora 1841, p. 21.

14 G.S. SCIPIONI, *La chiesa di S. Pietro in Valle a Fano*, cit., p. 236.

15 Lettera di Guido Reni a padre Girolamo Gabrielli, Fano, Collezione privata, pubblicata per la prima volte nella sua interezza in: R. Battistini, *L'Annunciazione di Guido Reni e le lettere ritrovate*, in *Guido Reni. La Consegn delle chiavi. Un capolavoro ritorna*, catalogo della mostra a cura di D. Diotallevi, Fano, Grapho5 snc 2013, pp. 61- 67:

Recto

23 . Marzo 1622.

Di ricevuto

Gabrielli

Molt'Illustrissimo et molto Reverendissimo Signor Padrone osservantissimo

MonSignore Nappi mi fece pagare alla sua partenza di Bologna per parte di Vostra Signoria scudi cinquanta moneta di Bologna che sono di paoli scudi 43. ½ ne havisarà Vostra Signoria ma vedo non à ricevuto l'avisò. Con la lettera di Vostra Signoria ho ricevuto da Monsignor Pepoli il gruppo con li scudi cinquanta di paoli che tutto servirà a bon conto della Tavola che le devo fare, qual con tutta la diligenza che per me si potrà serà servita et con il maggior sollicito, sperando far cosa meglio della prima. Fra tanto vostra Signoria mi conservi in sua bona gratia et col augurar[le] felicissima la Santa Pasqua le baccio riverente le mani. di Bologna adi 23 Marzo 1622.
Di Vostra Signoria Molto Illustrissima et Molto Reverendissima

Affettuosissimo et obligatissimo Servitore

Verso

Al molto Illustre et molto Reverendo Signor Padrone osservantissimo
Il Padre Girolamo Gabrielli
Fano

Nota a margine nel verso

Ricevuto del Signor Guido
Reni di scudi 50 per
mano di Monsignor Pepoli
50 scudi per mano di Monsignor
Nappi scudi 43 ½. di
paoli dieci a conto de
quadri dico scudi 43 ½
In tu[tto]
Scudi di paoli n° 73 ½

16 J. LIGI, *Congregazione*, cit., c. 54. L'informazione fu pubblicata per la prima volta, su segnalazione di chi scrive, in P. BAGNI, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Cittadella (Padova), Nuova Alfa Editoriale 1986, p. 270, nota 32.

17 La riscoperta della lettera del 23 marzo 1622 ha permesso di ampliare la conoscenza degli influenti personaggi che hanno svolto l'imprescindibile funzione di intermediari tra il maestro, a Bologna, e la committenza oratoriana, aggiungendo al già noto Lorenzo Pepoli, nominato il 23 dicembre 1619 Governatore di Fano, monsignor Francesco Nappi, cognato di Carlo Gabrielli, a sua volta nipote di padre Girolamo, in quanto figlio del fratello di quest'ultimo, Ludovico. La parentela è stata ricostruita da G. BOIANI TOMBARI, *La Cappella Marcolini e Guido Reni. Committenze, acquisizioni, perdite*, in *Guido Reni. La Consegna delle chiavi*, cit., pp. 73 – 88.

18 Al contrario, riportano l'entusiastica reazione di Simone Cantarini che, come è noto, la definì *...la più bella tavola del mondo*. Riguardo alla testimonianza di Carlo Cesare Malvasia e sull'importanza della pala fanese nella formazione di Cantarini si veda A. M. AMBROSINI MASSARI, *L'educazione sentimentale: Simone Cantarini e Fano, in 1612 – 2012 Fano per Simone Cantarini. Genio ribelle*, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI, catalogo della mostra, Fano, Grapho5 2012, pp. 35-69. La famiglia Gabrielli, inoltre, continuò ad esprimere sollecitudine nei confronti dell'*Annunciazione* e di tutta la chiesa con il suo splendido apparato decorativo. Un carteggio risalente al 1880 (SASF, Carteggio Comunale, 1881, tit. XIII, 11/1), attesta il coinvolgimento del Conte Randolo Gabrielli nella pianificazione di restauri – parzialmente effettuati – sulla pala, ad opera di Guglielmo Gelli. La relazione del restauratore non è priva di interesse, in quanto, oltre ad elencare le problematiche e a proporre la sostituzione della tela, egli afferma (lettera del 20 maggio 1880) di aver riscontrato difetti nella composizione della preparazione e dell'imprimitura, nonché nella procedura di posa sul telaio.

19 Decisamente contrario a riconoscere nell'espressione "...sperando far cosa meglio della prima" una qualunque ammissione di insuccesso, è Daniele Benati che la interpreta, al contrario, come orgogliosa sicurezza di poter fare sempre meglio, nella consapevolezza degli eccellenti risultati conseguiti fino a quel momento. Si veda D. BENATI, *"...Sperando far cosa meglio della prima"*, in *Guido Reni. La Consegna delle chiavi*, cit., pp. 23 – 31.

20 R. MORSELLI, in *Simone Cantarini nelle Marche*, a cura di A. EMILIANI, A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, R. MORSELLI, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Editori 1997, pp. 29-32.

21 Per il testo si veda P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del cinquecento*, Bari, Laterza 1961, II, pp. 117-509.

22 Sulla questione si rimanda a G. FEIGENBAUM, in *L. Carracci*, catalogo della mostra, a cura di A. EMILIANI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1993, pp. 12-14.

23 Sull'argomento si veda M. GREGORI, *Cantatrici, pittori, eroine. Da Maria Callas a Checca Costa, un percorso personale*, in *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di M. RUFFINI e G. WOLF, Venezia, Marsilio Editore 2005, pp. 144-175.

24 La teatralità, in relazione al melodramma, delle composizioni reniane era già stata evidenziata da Cesare Gnudi in *Mostra di Guido Reni*, a cura di C. Gnudi e G. Cavalli, catalogo della mostra, Bologna, Edizioni Alfa 1954, pp. 37-38.

25 Il tutto in coerenza con la fonte primaria dell'Annunciazione: il Vangelo secondo Luca (1, 26-37).

26 Per una esaustiva trattazione della storia critica della pala si rimanda a N. ROIO, in *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, a cura di B. CLERI e C. GIARDINI, Modena, Artioli Editore 2003, pp. 158-159. I padri dell'Oratorio fanese continuarono ad essere devoti a San Pietro, come testimonia la presenza di una *testa di San Pietro*, di Guido Reni, nel refettorio del convento, venduta, come attestano le ricerche documentarie di Giuseppina Boiani Tombari, nel 1660 al bolognese Cesare Zagnoni.

27 Si veda nota 15.

28 Si confronti G. L. PATRIGNANI, F. BATTISTELLI, *Il tempo e la pietra. I marmi parlanti. Nuovo catalogo delle epigrafi ubicate nel territorio comunale di Fano*, Fano, Grapho5 2010, pp. 258-259 e G. BOIANI TOMBARI, *La Cappella Marcolini e Guido Reni*, cit., pp. 74 – 75.

29 L. CARLONI, *Luoghi filippini nelle Marche*, cit., p. 228, n. 37.

30 D'altra parte il tema della *Consegna delle chiavi* non era specifico dell'ordine filippino, quanto legato alla titolazione della chiesa precedente, mantenuta anche dopo il passaggio agli oratoriani.

31 S. PEPPER, *Guido Reni*, cit., pp. 30-31.

32 S. LOIRE, *La Remise des clés à Saint Pierre par Guido Reni*, in *Guido Reni. La Consegna delle chiavi*, cit., pp. 51 – 59; D. BENATI, "...Sperando far cosa meglio della prima" cit., p. 25.

33 Nel 1896 passò al Musée Rigaud di Perpignano, per tornare di recente al Louvre. Al suo posto, sull'altare della Cappella Maggiore, è una copia di Carlo Magini. Si veda B. CLERI, in *Carlo Magini*, a cura di P. ZAMPETTI, Arese (Milano), Arti Grafiche Motta S.p.A. 1990, p. 133. I responsabili del patrimonio artistico della Curia Vescovile di Fano hanno reso nota a Claudio Giardini una seconda replica, dipinta in precedenza e più piccola, sempre di Carlo Magini, con tutta probabilità utilizzata dal pittore fanese, come giustamente sostiene lo studioso, per realizzare la grande copia sostitutiva sull'altare, dopo l'asportazione della tela originale. Al ricchissimo saggio di C. GIARDINI, *Ideologia e patrimonio storico artistico dans la période de la Révolution et de la République, une et indivisible (1789-1804), attraverso una lettura storiografica del dipinto La Consegna delle chiavi a San Pietro di Guido Reni per Fano [con una postilla per le copie di Carlo Magini]*, in *Guido Reni. La consegna delle chiavi*, cit., pp. 91 – 117, si rimanda per ogni questione riguardante le spoliazioni napoleoniche.