



I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione

I. Roma

**PUNTO
FRANCO**



Collana dell'Archivio
del Moderno diretta
da Letizia Tedeschi
e Nicola Navone



Archivio del Moderno
Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana



BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX PLANCK INSTITUTE
FOR ART HISTORY



Il presente volume è pubblicato dall'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura-Università della Svizzera italiana, dalla Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, dal Dipartimento di Studi Umanistici-Università degli Studi Roma Tre e dai Musei Vaticani nell'ambito del progetto di ricerca condiviso *I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione*.

Comitato editoriale della collana "Punto Franco"

Claire Barbillon, École du Louvre, Parigi; Barry George Bergdoll, Columbia University, New York; Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Silvia Ginzburg, Università degli Studi Roma Tre; Nicola Navone, Archivio del Moderno, USI; Bruno Reichlin, Université de Genève; Letizia Tedeschi, Archivio del Moderno, USI; Richard Wittman, University of California, Santa Barbara.

Ogni volume è soggetto a un procedimento di revisione fra pari.
Il Comitato editoriale può svolgere anche funzione di Comitato dei referee.

Il volume è pubblicato in Open Access ed è liberamente scaricabile dalla piattaforma officinalibraria.net
DOI 10.48287/1005

Officina Libraria Open Access rispetta gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto; oltre a garantire il deposito nei principali archivi e repository internazionali OA.

Il volume in Open Access è stato pubblicato con il sostegno del Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica.



Archivio del Moderno

Redazione
Marta Valdata
Alessandra Pfister

Officina Libraria

Direzione artistica, progetto grafico
Paola Gallerani

Impaginazione
Elisabetta Mancini

Ufficio stampa
Luana Solla

Fotolito
Premani s.r.l., Milano

Officina Libraria
Via dei Villini, 10
00161 Roma
www.officinalibraria.net

isbn: 978-88-3367-169-7
© Officina Libraria, Roma, 2024
© 2024 Fondazione Archivio del Moderno

Printed in Italy

I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione

I. Roma

a cura di
Silvia Ginzburg
Letizia Tedeschi
Vitale Zanchettin

Archivio del Moderno
Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana



Sommario

- VII Il cantiere, luogo di creazione e di sperimentazione
Letizia Tedeschi
- X Lavori in cantiere
Tristan Weddigen
- XII Sistemi integrati di progettazione, i Musei Vaticani
Barbara Jatta
- XIII Imprese artistiche e architettoniche
Alberto D'Anna
- 1 Osservazioni sull'uso del disegno nei cantieri decorativi del Cinquecento
Vittoria Romani
- 19 Raffaello e l'estetica del cantiere
Vitale Zanchettin
- 39 Pellegrino da Modena nella bottega di Raffaello: la cappella di San Giovanni Battista nella villa papale alla Magliana e l'affresco di Santa Maria Assunta di Trevignano
Cristina Conti
- 53 Una tomba e una chiesa. L'architettura e i cantieri di Giovanni Battista da Sangallo
Francesco Benelli
- 63 Alle origini della decorazione della chiesa di San Giovanni Decollato: riscoperta di un cantiere trascurato
Gloria Antoni
- 77 Il cantiere della cappella Massimo di Perino del Vaga in Trinità dei Monti: cronologia e modelli decorativi
Barbara Agosti, Maria Beltramini
- 93 «Pulcherrimam regiamque domum». Il cantiere di palazzo Capodiferro Spada: la «setta sangallescà», l'eredità di Perino del Vaga, il trionfo dello stucco
Serena Quagliaroli
- 109 L'allestimento marmoreo della sala Regia. Continuità, svolte e ripercussioni di un cantiere pontificio
Grégoire Extermann

Rotture e continuità con il Cinquecento negli affreschi della galleria Farnese

Silvia Ginzburg

Riesaminare il caso della galleria Farnese in chiusura di un seminario che si è dato lo scopo di analizzare alcune tappe della storia del cantiere architettonico e decorativo nella Roma del Cinquecento implica adottare un punto di vista inconsueto. A partire dalla riscoperta di Annibale Carracci all'apertura del XX secolo, ma in realtà già fin da subito, al principio del XVII, in questa grande impresa si sono infatti sottolineati gli aspetti di radicale frattura con la tradizione che immediatamente precedeva, e i pur rilevati rapporti con precedenti cinquecenteschi sono apparsi come ultimi sguardi lanciati a un orizzonte figurativo che proprio con quel monumento veniva posto definitivamente alle spalle.

La galleria è in effetti l'opera dei Carracci in cui più consapevole e radicale si fa la messa a distanza della tarda Maniera allora dominante, giudicata da quei pittori, assieme al loro maggior sostenitore, Giovanni Battista Agucchi, una stagione di estremo declino, che aveva prodotto «nuove, e diverse maniere lontane dal vero, e dal verisimile, e più appoggiate all'apparenza, che alla sostanza, contentandosi gli artefici di pascer gli occhi del popolo con la vaghezza de' colori, e con gli addobbi delle vestimenta, e valendosi di cose di là e di quà levate con povertà di contorni, e di rado bene insieme congiunte».¹

A simile decadenza i Carracci si opposero con un duplice movimento: da un lato, per contrastare quella lontananza dalla natura, affermando l'assoluta priorità della ricerca sul vero; dall'altro, contro i difetti di meccanica ripetizione che derivavano dall'ispirarsi ad un solo modello, ampliando il canone a includere via via tra gli esempi da cui trarre spunto i maggiori protagonisti della cultura figurativa del XVI secolo. Così già nell'orazione di Lucio Faberio pronunciata nel 1603 per il funerale di Agostino, il quale si era dedicato a «imitar le parti migliori, non mai obbligandosi alla maniera d'alcun pittore, per grande che sia stato» coniugando «la fierezza e sicurezza di Michelagnolo, la morbidezza e delicatezza di Tiziano, la grazia e maestà di Raffaello, la vaghezza e facilità del Correggio».²

La campagna di studi del Novecento alla quale dobbiamo la riscoperta dei Carracci esaltò quell'obiettivo di disegnare e dipingere il vivo, che riconobbe come nucleo fondante della ricerca dei tre artisti e soprattutto del minore, il quale mostrava di aver privilegiato il naturalismo fin dalle prime ricognizioni sugli esempi dei maestri del passato: i dipinti di Jacopo Bassano visti nelle collezioni bolognesi³ – un riferimento che contribuisce a spiegare la materia scabra della *Crocifissione* di San Nicolò, esordio pubblico di Annibale nel 1583 – e

di Correggio, studiato probabilmente, prima che a Parma, nella più vicina Modena.

Più faticoso è stato riconoscere che, come attestano le opere e le fonti, ad accomunare Ludovico, Agostino e Annibale fu anche il grande proposito di trarre dal confronto diretto con i dipinti dei principali rappresentanti delle scuole pittoriche italiane del Cinquecento uno stile che programmaticamente unificasse gli accenti propri delle differenti tradizioni locali – quel linguaggio composito su cui molto più tardi graverà il giudizio negativo di eclettismo, e nel quale ormai individuiamo l'altro formidabile strumento della battaglia antimanagerista condotta dai tre Carracci.

Ciò può far sembrare paradossale il fatto che, alle date di avvio di quella ricerca, il massimo apprezzamento per la combinazione di diversi stili si trovasse nelle pagine inserite da Giorgio Vasari appena una manciata di anni prima nella biografia giuntina di Raffaello, a contraddistinguere ciò che nell'indice di quella seconda edizione delle *Vite*, curato da Vincenzo Borghini, viene definito appunto come «Maniera mista di Raffael da Urbino, da essere imitata». Era questa la risposta ai rischi, denunciati dallo stesso Vasari in dialogo stretto con Borghini, di cadere nello stile «graziato», ovvero, diremmo oggi, manierato, inevitabile conseguenza dell'imitare uno solo.⁴

Oggi è divenuto possibile riconoscere nel Vasari storiografo la presenza di questa componente che si può a buon diritto definire antimanagerista, e dunque cogliere il nesso tra l'erigere a modello l'attitudine raffaellesca nelle *Vite* del 1568 da un lato e, dall'altro, il promuovere una politica di acquisizione di allievi provenienti dalle scuole di Roma, di Venezia, di Lombardia, oltre che di Toscana, che Vasari e Borghini, negli stessi anni della preparazione della Giuntina e in piena coerenza con quell'ampliamento storiografico, avevano posto a fondamento del progetto pedagogico dell'Accademia del Disegno, evidentemente per favorire nei giovani una disposizione all'accordo dei diversi accenti stilistici regionali.⁵ D'altra parte è emerso come, poco prima dei Carracci, un artista che in quegli anni era stato collaboratore dello stesso Vasari a Firenze quale Lorenzo Sabatini, venisse apprezzato nella Bologna del cardinal Paleotti per aver attinto nella sua pittura ad un ventaglio di esempi che spaziava da Tibaldi a Perino a Primaticcio a Parmigianino a Vasari medesimo: ed è sintomatico che, secondo la testimonianza di Malvasia, lo stesso Agostino lo apprezzasse per questa sua «grazia»⁶ – termine che, da *Il Cortegiano* in avanti, conta tra i suoi significati appunto quello di felice e apparentemente spontanea concordanza di diversi accenti.

Sono casi di cui tenere conto per capire la potenza dell'alternativa carraccesca, che con quella dirompente priorità assegnata allo studio del vero procedette a tagliare via drasticamente le implicazioni di maniera contenute in quegli antefatti.

Eludendo, con un gesto senza precedenti, l'area toscana (essendo Michelangelo da intendersi come un rappresentante della scuola di Roma, secondo quanto ebbe a chiarire Agucchi),⁷ i Carracci innestavano su una prioritaria radice emiliana quell'idea di uno stile composto dai vari caratteri delle scuole di Venezia, di Roma, di Lombardia, evidenziata dalle fonti più prossime: il sonetto attribuito ad Agostino citato nella *Felsina Pittrice*, l'orazione funebre di Lucio Faberio e, più tardi, le pagine dello stesso Malvasia. Secondo la ricostruzione di quest'ultimo la strada era stata aperta da Ludovico, il quale, tra il «fare statuino» di Roma e l'«inerudita semplicità lombarda [...]», cercava un misto che né l'uno né l'altro fosse,



fig. 1
 Agostino Carracci, *Il corteo di Bacco*; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 7185 recto.

fig. 2
 Agostino Carracci, *Studio di figura femminile, studi di gambe, insegne*; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 7185 verso.



e dell'uno e dell'altro partecipasse».⁸ Nel testo la miscela di ingredienti dell'arte del passato è rimarcata non solo nelle imprese comuni, come i fregi di palazzo Fava e palazzo Magnani, ma anche nei lavori condotti individualmente, quali la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni, Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria* di Annibale, oggi alla Pinacoteca di Bologna, esempio di un «misto di maniere e d'unir insieme il fare di Tiziano, del Correggio, di Paolo e del Parmigiano».⁹

Questa mescolanza è riconosciuta come tratto distintivo dell'operato dei Carracci a Bologna; molto diversa è però la valutazione sulle opere eseguite a Roma, a partire proprio dai cicli dipinti per il cardinal Odoardo Farnese. Qui, nel giudizio di gran lunga prevalente, Annibale avrebbe definitivamente abbandonato i riferimenti a Correggio, a Barocci, alla pittura veneziana che avevano contraddistinto la sua opera giovanile, sostituendoli con quelli a Raffaello e alla statuaria antica. L'interesse per l'unione di accenti formali diversi, prerogativa dei cantieri bolognesi degli Incamminati, non supererebbe i confini della sua giovinezza.

Ma le cose non stanno così. A indicarlo è la straordinaria compresenza di ingredienti diversi che si riscontra al grado più raffinato nella volta farnesiana e, sul versante delle fonti, una voce prossima ai Carracci come quella di Agucchi, che nei suoi scritti sulla pittura afferma inequivocabilmente come l'obiettivo di coniugare tratti di stile di varia provenienza contrassegni anche a Roma – soprattutto a Roma – il lavoro di Annibale e di Agostino, persuasi «che per costituire una maniera d'una sovrana perfezione, converrebbe col disegno finissimo di Roma unire la bellezza del colorito lombardo», ovvero «congiugnere insieme la finezza del Disegno della Scuola Romana, con la vaghezza del colorito di quella di Lombardia».¹⁰

La serie dei disegni attraverso cui si delinea progressivamente la soluzione poi prescelta per l'organizzazione del soffitto della galleria descrive in effetti una partenza da modelli bolognesi, sui quali si innestano le opere viste a Roma.¹¹ A emergere in principio è un'idea di fregio che echeggia i precedenti carracceschi in palazzo Fava e soprattutto in palazzo Magnani, come nello schizzo di Annibale oggi a Windsor per il ritrovamento di Arianna, nel quale si riconoscono soltanto Sileno e la figura di lei.¹² A quell'impostazione si ispirano numerosi studi compositivi, come quello oggi al Louvre (inv. 7185) (figg. 1-2) che studia sul verso uno schizzo messo in rapporto da John Rupert Martin con l'Aurora nella storia di *Aurora e Cefalo*, ovvero una delle scene della galleria ascritte ad Agostino, e sul recto un trionfo di Bacco, pure in seguito attribuitogli, nel quale non è ancora compreso l'inserito di Arianna e dunque da supporre eseguito in una fase iniziale del progetto.¹³

Se pur arricchita dalla varietà delle invenzioni, una narrazione a fascia deve essere apparsa non confacente alla volta a padiglione della loggia di palazzo Farnese: presto nei disegni emerge l'eco degli affreschi dipinti in palazzo Poggi da Pellegrino Tibaldi, artista che in una delle postille apposte al terzo volume delle *Vite* del Vasari Annibale dichiara di ammirare molto.¹⁴ Secondo Malvasia, mentre progettava la galleria egli avrebbe richiesto a Ludovico di inviargli a Roma da Bologna un disegno tratto dal soffitto con le storie di Ulisse, testimonianza che trae conferma da alcuni studi oggi al Louvre che echeggiano quegli scorcio vertiginosi.¹⁵ Dettagli diversi della stessa sala mi sembrano rievocati nel disegno a matita



fig. 3
 Agostino Carracci, *Studio per una decorazione*;
 Parigi, Musée du Louvre,
 département des Arts
 graphiques, inv. 7424.

fig. 4
 Pellegrino Tibaldi,
 dettagli degli stucchi della
 sala di Polifemo; Bologna,
 palazzo Poggi.



rossa per un progetto non identificato (Louvre, inv. 7424), (fig. 3) unanimemente riconosciuto ad Agostino, che nel mascherone leonino tra le ghirlande e nella testa che mostra i denti sull'angolo sembra riproporre molto da vicino gli stucchi di Tibaldi.¹⁶ (fig. 4) Nella versione finale il modello di palazzo Poggi verrà abbandonato in favore di altre suggestioni, ma se ne conserverà un'eco nella parte più alta dei lati corti destinati a suscitare l'ammirazione di Bellori nell'*Argomento della Galleria Farnese* del 1657.¹⁷

Nell'elaborazione del progetto della volta entrano poi le opere viste a Roma: oltre alle molte sculture antiche, gli affreschi di Michelangelo e di Raffaello, ma anche gli esempi più recenti di Perino del Vaga e della sua bottega. Il disegno del Louvre inv. 8048 registra un procedere per addizioni: mantenendo in parte la soluzione a fregio, combina gli scorci audacissimi di Pellegrino con il sistema di partimenti all'antica elaborato a più riprese da Perino.¹⁸ Nel crescere dei pensieri sulla galleria il rapporto con quest'ultimo viene avanti, non limitandosi

alla ripresa, più volte rilevata, nella scena centrale del soffitto del disegno per la cassetta Farnese¹⁹ – e d'altronde non stupisce che, dovendo affrontare quell'impegno per il cardinal Odoardo, i Carracci si volgessero al caso più celebre di decorazione farnesiana, la sala Paolina di Castel Sant'Angelo. La varietà di invenzioni e di materiali dispiegata da Perino nei suoi ultimi cantieri, quintessenza della cultura della Maniera, viene però tradotta qui in termini di verosimiglianza e perciò virata in senso opposto, secondo la modalità adottata nella galleria, così potentemente antimanierista nella concezione generale e in ogni singolo passaggio.

Dalla multiforme attività di Perino e dei suoi aiuti deriva forse anche lo schizzo leggero sul *verso* di un foglio del Louvre (inv. 197 *verso*), convincentemente ascritto ad Agostino, messo in rapporto con gli stucchi della sala Regia nel palazzo Apostolico Vaticano,²⁰ nel quale paiono reinterpretate anche invenzioni di quelli della sala Paolina. Ancora di una attenzione al Buonaccorsi testimonia il *recto* dello stesso foglio, nel quale è stata individuata da Catherine Loisel una derivazione da un brano perduto del ciclo dipinto da Perino nel salone di palazzo Baldassini, non troppo distante dalla coppia delle personificazioni a monocromo della *Giustizia* e della *Misericordia* a tutt'oggi visibili.²¹ Da leggersi in rapporto agli affreschi per Baldassini sembra anche il foglio di Windsor, (fig. 5) ascritto ad Annibale ma per ragioni di stile da ritenersi anch'esso di Agostino, che adotta simili vigorosi freggi paralleli a penna per restituire le ombre.²² È uno studio che potrebbe derivare da una delle figure oggi scomparsa, dal momento che ricorda da vicino quella già a monocromo e oggi appena intuibile su una delle pareti, fotografata da Francesco Benelli, credo per primo, in occasione di un altro seminario comune.²³ (fig. 6)

Poi, quasi all'improvviso, negli studi per la volta Farnese entra Michelangelo²⁴ – ed è, come rileva Bellori, il pittore della volta e non quello del *Giudizio*, un Michelangelo perciò liberato dalla sua fortuna di maniera (Bellori vede benissimo e apprezza il valore antimanierista delle scelte stilistiche compiute nella galleria).²⁵ Nelle assonanze, le differenze emergono tangibili. Le più significative riguardano il modo di descrivere lo spazio e conseguentemente le forme che lo occupano. La percezione dell'architettura reale nella cappella Sistina è modificata dall'architettura dipinta, cadenzata dai moduli dei troni, sui quali cresce la varietà delle invenzioni dei Profeti e delle Sibille; nella galleria Farnese l'avanzare e il retrocedere dei piani e dei volumi sono resi illusivamente mediante artifici che ricordano quelli adottati da Correggio nella camera di San Paolo: il sovrapporsi degli oggetti e il variare della luce e dell'ombra sui singoli elementi, così da far sentire a chi guarda in modo verosimile le differenze di distanza, di altezza, di peso, di materia di ciò che è raffigurato.

Anche a Roma dunque, come già a Bologna, la ricerca dei Carracci è incentrata sul naturalismo, e affida allo studio dal vero e all'esempio correggesco una posizione privilegiata; e anche a Roma mira alla combinazione di ingredienti di stile propri delle diverse scuole, accrescendone la gamma. Gli elementi di continuità rispetto alla giovinezza sono ben più forti e numerosi di quelli di frattura: e per quanto oggi è possibile dire degli affreschi di palazzo Farnese, senza avere ancora avuto la possibilità di considerare i risultati del recente restauro della galleria e della massiccia campagna di indagini che lo ha accompagnato, e stante la travagliata storia della conservazione del camerino Farnese, anche il modo di lavorare, ovvero la pratica di cantiere, almeno in principio non sono affatto diversi.



fig. 5
Agostino Carracci (?),
Figura femminile; Londra,
Windsor Castle, Royal
Collection, RCIN 901964.

fig. 6
Perino del Vaga, *Figura
femminile*; Roma, palazzo
Baldassini, salone.





fig. 7
 Agostino Carracci, *Studio per gli Argonauti*; Londra, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 902138.

È significativamente ancora Agucchi, che per la sua amicizia con i Carracci e la sua posizione di segretario di Pietro Aldobrandini era stato testimone diretto dell'attività dei pittori a Roma, a documentare il coinvolgimento nel palazzo del cardinale Odoardo fin dal principio sia di Annibale sia di Agostino. Entrambi, egli scrive, «si posero à dipignere à fresco alcune piccole camere, & una Galeria assai grande dalla parte del Palazzo verso 'l Tevere. *E con tutto che cominciassero li due Fratelli que' lavori, come havesser da toccare ad amendue insieme, senza veruna distinzione; e nel vero vi si veggono delle cose degne di gran lode tanto dell'un, quanto dell'altro [...]*».²⁶

Nel 1603 Lucio Faberio aveva ricordato come di mano di Agostino «la Diana e la Galatea» nella galleria Farnese, da identificarsi con l'*Aurora e Cefalo* e la *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale*; qualche anno dopo Giulio Mancini allude a altri interventi di lui sul lato verso il fiume; più tardi Bellori indica la sua presenza nelle due storie dei lati lunghi già ricordate dopo aver menzionato l'apporto dato da «l'erudizione di Agostino» all'argomento del camerino Farnese, mentre Malvasia torna esplicitamente su un suo ruolo in entrambe le decorazioni.²⁷

In passato ho formulato alcune proposte sulla storia della conservazione, sulla cronologia e sull'attribuzione degli affreschi del camerino, e ho avanzato l'ipotesi di ascrivere ad Agostino una parte dei disegni che vi sono connessi. L'analisi stilistica del materiale grafico mi sembra infatti confermare la notizia fornita da Agucchi e ribadita da Malvasia, quasi del tutto ignorata dagli studi salvo pochissime eccezioni, su un suo apporto alla concezione degli affreschi, e in parte anche alla loro realizzazione.²⁸ Date le traversie subite da quest'opera e



fig. 8
 Agostino Carracci (?),
Studio per Pan e Diana;
 Chatsworth, Devonshire
 Collection, inv. 414.

in mancanza di un'indagine ravvicinata non è facile verificare se sui ponti del camerino vi fosse anche Agostino, come riteneva Roberto Longhi.²⁹ Certo, se ad Annibale spettano sicuramente i brani di maggior bellezza della *grisaille*, eseguiti a fresco senza ritocchi a secco e per questo meglio conservati, e il giovane aiuto Innocenzo Tacconi sembra responsabile delle porzioni del monocromo che sono invece di qualità patentemente più bassa e forse delle parti più sciupate perché più ritoccate delle lunette con le storie, l'intervento sugli affreschi di Agostino andrà cercato in queste ultime.³⁰ Le scene nelle lunette evocano da vicino accenti ancora manieristi, e un modo di comporre per nodi di figure allacciate l'una all'altra graziosamente, mosse da gesti e panneggi scanditi da ritmi ricorrenti che non si incontra mai nel fratello, il quale anche nei gruppi affollati fa spiccare ogni elemento nella sua propria singolare e distinta verità.

Non troppo dissimile deve essere stata in principio la collaborazione dei due Carracci nella galleria, anche se questa è da sempre percepita come opera di fatto del solo Annibale, coadiuvato dal fratello soltanto nelle due scene al centro dei lati lunghi.

Negli ultimi decenni diversi studiosi hanno lavorato a riconsiderare il peso e lo spessore di Agostino, con proposte che hanno riguardato anche i disegni preparatori o persino alcuni passaggi degli affreschi della galleria,³¹ ma questo non ha intaccato la percezione generale di un'impresa condotta fin da principio primariamente da Annibale, nella quale Agostino sopraggiunge in un secondo momento occupando un ruolo subordinato; sintomaticamente è stato proposto di vedere delle incursioni di Annibale nella *Venere condotta sul mare* (il tritone che soffia nella buccina, la testa correggesca del puttino biondo in primo piano),³²



fig. 9
Annibale Carracci, *Studio per Pan*; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 7190.

Al tratto più accompagnato e leggero, dai ritmi più danzanti, di Agostino, sembrano spettare più d'uno tra i fogli che mettono a punto soluzioni compositive per la storia centrale con il *Trionfo dell'unione dell'Amore celeste e dell'Amore terreno*: oltre a quello del Louvre, già segnalato,³⁶ (fig. 1) penso a quello molto raffinato pure al Louvre³⁷ (fig. 10) con la bellissima invenzione, poi tralasciata nell'affresco, del piccolo satiro sul carro che beve dall'anfora,

ma, fatta eccezione per il caso individuato da Byam Shaw di cui diremo, non si è mai immaginata una situazione simile a rovescio, che veda un contributo del maggiore a scene dipinte in prevalenza dal minore.

Viceversa, a conferma dell'informazione di Agucchi secondo la quale Agostino prese parte all'impresa della galleria fin da principio sono i numerosi raffronti che spingono ad attribuirgli studi grafici per porzioni della volta che non corrispondono soltanto alle due storie al centro dei lati lunghi – evidentemente le uniche che gli spettino per intero, ma non necessariamente le uniche a cui egli lavorò, con disegni preparatori e forse, come vedremo, anche con ulteriori interventi dai ponteggi.

Un fine conoscitore come Sebastiano Resta riconobbe la mano di Agostino in uno dei fogli venuto in suo possesso, già di proprietà di Bellori, oggi a Chatsworth, che prepara la scena con *Pan che offre il vello a Diana* (fig. 8) sul formato orizzontale, e dunque quando non era ancora stata messa a punto la partitura definitiva del soffitto.³³ In questo disegno, che ha passaggi molto finiti ed è stato supposto fosse un *presentation piece*,³⁴ rimandano ad Agostino il tratto delicato, i modi dei panneggi e le lueggiature accuratamente applicate nella restituzione in miniatura del torso del Belvedere, tutt'altro rispetto alla vibrante sintesi chiaroscurale e plastica studiata dal vero nello studio del Louvre per il solo Pan, indubbiamente di Annibale.³⁵ (fig. 9)



Aurora e Cefalo, molto vicini al Cefalo nel modo di trattare gli incarnati e le capigliature, nonché plausibilmente i due ignudi ai lati della *Venere condotta sul mare*.⁴⁷ A questi si potranno aggiungere i due mascheroni che affiancano la stessa scena e il telamone a sinistra di *Pan e Siringa*, coperto da una trama pressoché continua di tratteggi ordinati che rievoca la rete dei passaggi chiaroscurali delle incisioni di Agostino, applicata con una diligenza che



fig. 10
 Agostino Carracci (?),
Studio per il gruppo
di Bacco e Arianna;
 Parigi, Musée du Louvre,
 département des Arts
 graphiques, inv. 7183.

fig. 11
 Agostino Carracci (?),
Studio per il gruppo di
Bacco e Arianna; Vienna,
 Albertina Graphische
 Sammlung, inv. 2144.

non sembra caratteristica di Annibale – si veda il confronto con altre figure certamente di quest'ultimo come il telamone a sinistra del riquadro con *Venere e Anchise*, in cui viceversa i tratteggi e i puntinati sono tanto più liberi, meno grafici, più pittorici.⁴⁸

Mi chiedo inoltre da tempo se non si debba cercare una collaborazione di Agostino all'esecuzione di alcuni brani dell'affresco del *Trionfo*, come il satiro di schiena che funge da quinta nell'angolo in basso a sinistra, costruito su un gioco di contrapposti caro alla tarda Maniera come spesso in Agostino e mai in Annibale, e molto prossimo nell'impostazione a una delle Grazie vista da tergo a sinistra dell'incisione che l'artista eseguì nel 1589 dal *Mercurio e le Grazie* di Tintoretto in palazzo Ducale a Venezia,⁴⁹ o come il bambino che accompagna le tigri, simile nel chiasmo e nel profilo perduto, o come la testa del ragazzo che sbuca sotto il braccio di Sileno studiato nel foglio di Torino (fig. 12) – anche se in un cantiere come questo, che tanti elementi suggeriscono essere stato improntato, almeno in principio, a una posizione sostanzialmente equanime tra i due artisti, il disegno eseguito dall'uno poteva benissimo essere tradotto sul muro dall'altro.

fig. 12

Agostino Carracci (?),
Studio per Sileno
sorretto da un fanciullo;
Torino, Biblioteca Reale,
inv. 16060, cat. 98.



Quando disporremo delle informazioni tecniche e materiali acquisite nel corso del recente restauro potremo verificare simili confronti e l'ipotesi che essi sottendono, ovvero che Agostino e Annibale abbiano effettivamente partecipato insieme alla concezione e almeno in una prima fase all'esecuzione degli affreschi farnesiani del camerino e della galleria: lavorando cioè, almeno in principio, prima del litigio che porterà Agostino via da Roma, in modo del tutto simile a quello che sappiamo essere stato dei tre Carracci nella prima stagione bolognese.

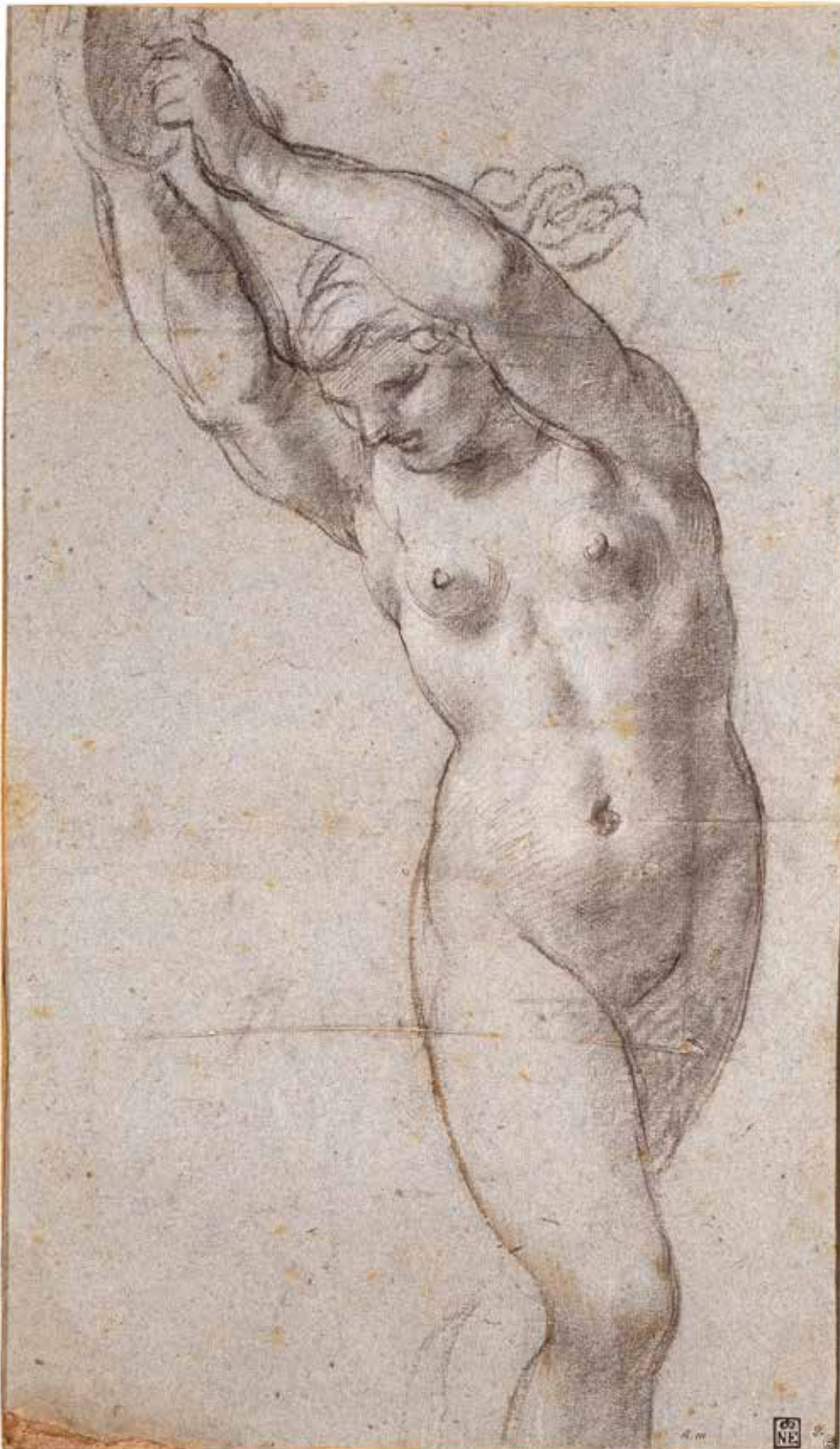


fig. 13
Agostino Carracci (?),
Studio per una baccante;
Budapest, Szépművészeti
Múzeum, inv. 1812.

fig. 14

Agostino Carracci, *Studio per Peleo*; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. RF 38816 verso.



È Malvasia a descrivere, negli incarichi da loro portati avanti insieme a Bologna, quel «contrasto pacifico, concorde, anzi concertato, con che senza differenza e circospezione operavano assieme, l'uno l'altro sostenendo e aiutando, onde tanto simili molte volte riescan fra loro le operazioni di questo Gerione pittorico, che dall'una all'altra differenza alcuna scorgere non si sappia», ed è ancora lui, dopo la celebre frase «ella è de' Carracci: l'abbiam fatta tutti noi», a fornire nel commento all'impresa di palazzo Magnani la concreta descrizione di questo modo di condurre insieme il lavoro: «Tanto appunto tentò avvenisse Lodovico nella sala del complitissimo palagio de' Sig. Marchesi Magnani, che allogata loro dal sig. Vincenzo, per farvi un gran fregio a fresco, *così l'uno entrar nel principiato dall'altro, e l'altro trapassarsene nel già dimezzato da quello*, ne gli aggiunti de' puttini, de' satiri e de' termini si dilettarono [...]».⁵⁰

In questo stesso modo Annibale e Agostino potrebbero avere eseguito la scena centrale del soffitto della galleria: uno accanto all'altro, o per meglio dire uno addosso all'altro, nella strettissima contiguità delle giornate di lavoro, con un inserirsi continuo sul reciproco fare, in una sorta di contrappunto.

Allo stato attuale non sappiamo da dove i pittori abbiano cominciato a dipingere il soffitto, e dunque non è possibile capire a cosa corrisponda questa supposta coabitazione nella cronologia del cantiere. Certo i sopraggiunti impegni, tra i quali, credo, il camerino, e poi la partenza di Agostino da Roma, devono avere spinto Annibale a coinvolgere qualche aiuto, anche se in modo ancora saltuario: oltre all'ignudo già ricordato che si propone dipinto da Tacconi, sulla volta si riscontra solo di rado la presenza di altre mani, come in un paio di puttini, nell'ignudo alla destra del medaglione con *Amor vincit omnia*, come visto da

Briganti,⁵¹ o in quello a destra del medaglione con *Ero e Leandro*, nel quale, per ragioni per me a tutt'oggi incomprensibili, il meraviglioso disegno di Annibale conservato a Besançon è stato tradotto da una mano tanto più rigida,⁵² comparabile a quella che ha eseguito il monocromo della parte bassa dei lati corti. Ma sono inserti limitati, che nulla hanno a che fare con una vera e propria bottega, la quale si costituisce invece con l'arrivo, a scaglioni ravvicinati tra 1601 e 1602, di Francesco Albani e di Domenico Zampieri e, alla morte di Agostino nel 1602, di Giovanni Lanfranco, Sisto Badalocchio e del figlio di lui, Antonio Carracci. È solo a quel punto che, mancato il fratello e venuto meno il sistema di lavoro collettivo tra pari, con l'avvento di questi e altri giovani, Annibale è costretto a un cambio di passo, ed è allora che si volge a un esempio di organizzazione di cantiere che presupponga un capobottega, al quale spetti di definire attraverso il disegno le soluzioni che altri, non ancora autonomi, contribuiranno a tradurre in pittura. Emerge così il precedente di Raffaello: certamente Annibale deve avere studiato da vicino le opere uscite quasi un secolo prima dalla sua scuola e la funzione che in essa svolgeva appunto il disegno, alla quale si affiderà sempre più con il venire meno della salute.

La conclusione del cantiere della galleria con l'esecuzione delle storiette sui lati lunghi da mettersi in rapporto con i pagamenti nei registri farnesiani dal 1603 al 1608⁵³ avviene in questo contesto profondamente mutato, e a ribadire l'avvenuto cambiamento nella direzione indicata dalla bottega di Raffaello è il rapporto che nei lati lunghi gli allievi di Annibale imbastiscono con il precedente stilistico delle logge Vaticane (e sintomaticamente anche qui, come lì, la critica non ha ancora sciolto il nodo delle attribuzioni dei singoli riquadri). È dunque quanto mai significativo che le logge vengano incise programmaticamente da Lanfranco e Badalocchio nel momento più acuto della malattia che allontanò Annibale dal lavoro, e che la serie sia accompagnata da una lettera a lui dedicata, pubblicata poi da Bellori con la data dell'agosto 1607 e, come ho potuto precisare molti anni fa, redatta forse qualche tempo prima da Agucchi, nella quale così viene presentata l'opera che meglio rispondeva al modello stilistico e tecnico a cui il maestro invitava gli allievi: «Pur siccome nella lunga indisposizione, che a lei, con danno dell'arte e con dolore de gli amatori di essa, interrompe [la minuta di Agucchi aveva: interrompe] delle cose sue, ella ci confortò ad occuparci in quel mentre altrove: così un sol campo ne rimaneva, ove più si scuoprì l'idea del lavoro al pensiero di V. S. simigliante».⁵⁴

Nel passaggio dalla felicità del soffitto alle forme tanto più controllate dei lati corti e poi al linguaggio corsivo a figure piccole dei lati lunghi non va cercato dunque il prevalere di una astratta adesione ai presunti modelli del bello ideale, ma la formulazione di articolate risposte alle nuove urgenze di natura tecnica e stilistica sollecitate da mutate esigenze di cantiere.

- 1 *Diverse figure* 1646, p. 9; Mahon 1947, p. 247.
- 2 Faberio 1603, p. 310.
- 3 Longhi [1991], p. 38; Benati 2016, pp. 9-10, con bibliografia precedente.
- 4 Ginzburg 2013, pp. 43-45.
- 5 Su questo carattere dell'Accademia del Disegno in rapporto alle considerazioni contenute nella Giuntina si veda Antoni 2022.
- 6 Balzarotti 2021, pp. 3-4.
- 7 *Diverse figure* 1646, p. 9; Mahon 1947, p. 246.
- 8 Malvasia [1841-1844], vol. I, p. 264.
- 9 Ivi, p. 283; sul misto ancora in Ludovico, ivi, p. 284. Su questo snodo e sul nesso con il precedente raffaellesco Perini 2002.
- 10 *Diverse figure* 1646, pp. 11 e 14; Mahon 1947, pp. 252 e 257.
- 11 La sequenza è stata studiata a fondo da Martin 1965, pp. 190-237.
- 12 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 902155, penna e inchiostro marrone, mm 168 × 223. Sulla collocazione del disegno all'inizio del progetto della galleria e sul rapporto con i precedenti bolognesi: Wittkower 1952, n. 287, pp. 134-135; Martin 1965, n. 47, p. 250, fig. 152; *Drawings by the Carracci* 1996, cat. 80, pp. 130-131. Per il rapporto con i *Baccanali* nel camerino di Alfonso I a Ferrara Ginzburg 2019.
- 13 Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques (d'ora in poi DAG), inv. 7185 *recto*, penna e inchiostro marrone e *verso*, matita rossa, penna e inchiostro marrone, mm 191 × 253 (Martin 1965, n. 53, p. 252, fig. 158 per il *recto*, fig. 188 per il *verso*; Loisel 2004, n. 281, pp. 174-176 per l'attribuzione ad Agostino di entrambe le facce del foglio).
- 14 *Le "postille" di Annibale Carracci* 2006, postilla n. 19, p. 462.
- 15 Malvasia [1841-1844], vol. I, p. 333. Per disegni in rapporto con la sala di Tibaldi: Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7420 *recto* (Martin 1965, n. 45, p. 250, fig. 150; Loisel 2004, n. 499, pp. 238-239); inv. 7422 *recto* (Martin 1965, n. 44, p. 250, fig. 148; Loisel 2004, n. 500, pp. 238-239); inv. 8048 (Martin 1965, n. 46, p. 250, fig. 151; Loisel 2004, n. 502, pp. 239-240).
- 16 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7424, matita rossa, mm 217 × 335 (Loisel 2004, n. 287, p. 177).
- 17 «Le due ultime [storie] di Gannimede, e di Giacinto restano situate, con le cornici, ne' sfondati finti: quivi è bellissima, per arte d'inganno la cornice dorica, veduta secondo il punto, d'onde l'occhio trascorre alla superficie d'un'altra volta finta più in alto, senza che s'avvegga gli oggetti esser finti, quasi vi si diffonda l'aria vera, e trasparente», Bellori 1657, p. 6.
- 18 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 8048, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello grigio e marrone, mm 287 × 241 (Martin 1965, n. 46 p. 250, fig. 151; Loisel 2004, n. 502, pp. 239-240).
- 19 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 593 *recto*, penna e inchiostro marrone, pennello e acquerello marrone, rialzi di bianco, mm 200 × 265 (Parma 2001, n. 170, pp. 302-307).
- 20 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 197 *verso*, penna e inchiostro bruno, mm 202 × 284 (Loisel 2004, n. 277 *verso*, p. 173).
- 21 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 197 *recto*, penna e inchiostro bruno, mm 202 × 284 (ivi, n. 277, pp. 173-174).
- 22 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 901964, penna e inchiostro grigio e bruno, mm 134 × 161 (Wittkower 1952, n. 432, p. 157). Il confronto è ad esempio con il foglio del Louvre inv. 7301 *recto* (penna e inchiostro bruno, matita nera e matita rossa, mm 237 × 172; Loisel 2004, n. 284, pp. 176-177) per il *Ritratto di Arrigo peloso, Pietro matto e Amor nano* oggi a Capodimonte, o con gli studi per gli affreschi del palazzo del Giardino di Parma come quello di Windsor (RCIN 902138, penna e inchiostro bruno, mm 136 × 237; Wittkower 1952, n. 104, p. 114, fig. 41). (fig. 7)
- 23 Ginzburg 2018, pp. 59-60 e fig. 6, p. 63.
- 24 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7416 *recto* e *verso*, matita rossa, penna e inchiostro bruno, con macchie di colore giallo, mm 388 × 265. Il disegno è attribuito unanimemente ad Annibale (Martin 1965, n. 50 p. 251, fig. 155; *Drawings by the Carracci* 1996, n. 40, pp. 150-152; *The Drawings of Annibale Carracci* 1999, n. 40, pp. 150-151; Loisel 2004, n. 504, p. 240; S. Ginzburg in *Annibale Carracci* 2006, cat. n. VII.8, pp. 312-313).
- 25 «Mostrò egli il modo di far profitto da Michel Angelo non da altri conseguito ed oggi affatto abbandonato; perché lasciando la maniera e le anatomie del Giudizio, si rivolse e riguardò li bellissimi ignudi de' partimenti nella volta di sopra, e con egual lode gli espose nella Galeria», Bellori [1976], p. 90.
- 26 *Diverse figure* 1646, p. 13; Mahon 1947, pp. 254-255. Il corsivo è mio.
- 27 Faberio 1603, p. 87; Malvasia [1841-1844], vol. I, pp. 295 e 310; Mancini [1956-1957], vol. I, p. 217; Bellori [1976], pp. 67 e 69.
- 28 Sull'ipotesi di una significativa partecipazione di Agostino alla progettazione grafica e all'esecuzione dei affreschi del camerino, cfr. la tesi di Jutta Lauke, *Betrachtungen zur zeichenweise der drei Carracci: Lodovico, Agostino, Annibale*, (Lauke 1954); Longhi [1991],

p. 40; Ginzburg 2000, pp. 35-77; Ginzburg 2010, pp. 96-101; Ginzburg 2014, pp. 126-130.

29 Longhi [1991], p. 40.

30 Ginzburg 2000, tavv. 1-7; figg. 9-18.

31 DeGrazia 1988; Benati 1989; Sutherland Harris 2000; Loisel 2016; Vaccaro 2016; Whitfield 2017..

32 Mahon 1953, p. 337 per la prima ipotesi, basata sull'attribuzione ad Annibale di due studi per il tritone (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1970.15; Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 84.GB.48) da cui dissentono Finaldi, Harding, Wallis 1995, p. 7 e Turner 1996. Per la testa del puttino correggesco Briganti 1987, p. 35 e fig. 17.

33 Chatsworth, Devonshire Collection inv. 414, penna, inchiostro bruno, acquerello bruno, matita nera, rialzi di bianco su carta preparata grigia, mm 286 × 400 (*Drawings by the Carracci*, n. 82, p. 133; Agosti, Grisolia, Pizzoni 2021, pp. 404-405). Ringrazio Maria Rosa Pizzoni per lo scambio di idee su questo disegno. Nella scheda del catalogo della mostra di Washington del 1999 (*The Drawings of Annibale Carracci* 1999, n. 48, pp. 172-173) Gail Feigenbaum lo mette in rapporto con quelli ai numeri 35 e 36 dello stesso catalogo per le lunette del camerino con *Perseo e Bellerofonte* e *Ulisse e Circe* (Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7203 e inv. 7204; Loisel 2004, n. 485, pp. 233-235; n. 473, p. 229), che a mio parere sono entrambi da restituire ad Agostino (si vedano le schede in *Annibale Carracci* 2006, cat. nn. VII.5, pp. 306-307 e VII.6, pp. 308-309).

34 Martin 1965, p. 210, ipotizzava fosse questo uno dei disegni posseduti da Bellori citati da Vicente Vittoria (Vittoria 1703, *Lettera terza*, p. 16), come riaffermato da Properi Valenti Rodinò 1996, p. 361.

35 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7190,

matita nera e rialzi di bianco su carta azzurra, mm 542 × 314 (Martin 1965, n. 75, p. 258, fig. 182; Loisel 2004, n. 525, pp. 248-249).

36 Cfr *supra*, nota 13.

37 Parigi, Musée Louvre, DAG, inv. 7183, matita nera, acquerello bruno, con riprese a penna e inchiostro bruno, mm 275 × 264 (Martin 1965, n. 55, pp. 252-253, fig. 160; Loisel 2004, n. 505, pp. 242-243).

38 Vienna, Albertina Graphische Sammlung, inv. 2144, penna e acquerello grigio, mm 204 × 259 (Martin 1965, n. 56, p. 253, fig. 161).

39 Torino, Biblioteca Reale, inv. 16060, cat. 98, matita rossa, mm 298 × 232 (Martin 1965, n. 66, p. 256, fig. 173).

40 Si veda la carta delle giornate redatta da Carlo Giantomassi e pubblicata in Briganti 1987.

41 Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1812, matita nera con rialzi di bianco su carta grigio-azzurra (Martin 1965, n. 64, p. 255, fig. 171).

42 Parigi, Musée du Louvre, DAG, RF 38816 *recto*, matita rossa e *verso*, matita rossa e matita nera, mm 263 × 377 (Loisel 2004, n. 298, p. 180).

43 Lo studio per *Polifemo e Galatea* del Louvre, DAG, inv. 7197, matita nera su carta azzurra, mm 404 × 285 (Martin 1965, n. 86, p. 261, fig. 196; Loisel 2004, n. 530, p. 250) viene attribuito generalmente ad Annibale; è ritenuto copia di quello il disegno a Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 901799, matita rossa, mm 335 × 264 (Wittkower 1952, n. 507, p. 162). Il confronto proposto nel testo è con il foglio del Louvre, DAG, inv. 7425, matita rossa, mm 200 × 180 (Loisel 2004, n. 288, p. 177).

44 Oxford, Chirst Church, inv. 0471, penna e inchiostro bruno su matita rossa,

mm 370 × 255 (Byam Shaw 1972, n. 14, pp. 21-22 e tav. 14; Id., 1976, vol. I, n. 930, p. 246 e II, tav. 561).

45 *Drawings by the Carracci* 1996, n. 46, p. 90.

46 Mancini, da medico quale era, e evidentemente per diretta conoscenza anche della salute di Agostino oltre che di quella di Annibale, ricorda come Agostino «poco potess'operare per la sua poca sanità che pativa di asma o difficoltà di respirare et il lavorare di fresco gl'era inimicissimo.» (Mancini [1956-1957], vol. I, p. 217).

47 Benati 1989; Ginzburg 2008, E/1, pp. 90-91; E/6, pp. 100-101; fig. a pp. 168-169.

48 Ginzburg 2008, E/1, pp. 90-91; F/1, pp. 110-111; I/2, pp. 172-173; I/8, pp. 184-185.

49 DeGrazia 1984, n. 149, pp. 155-156, fig. 176; Ginzburg 2008, A/1, pp. 42-43. La figura del satiro nel *Trionfo* è preparata dal disegno a Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D. 1452, matita nera con rialzi di bianco su carta grigio-azzurra, tracce di penna, mm 393/407 × 505/512 (Martin 1965, n. 59, p. 254, fig. 164).

50 Malvasia [1841-1844], vol. I, p. 287 anche per la citazione precedente. Il corsivo è mio.

51 Briganti 1987, p. 42; Ginzburg 2008, fig. a p. 107.

52 Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D 1490, matita nera con rialzi di bianco su carta azzurra, mm 355/357 × 456/457 (Martin 1965, n. 102, p. 265, fig. 216; C. Loisel in *L'idea del bello* 2000, vol. II, n. 31, pp. 251-252: p. 252).

53 Uginet 1980, pp. 103-106.

54 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Ottob. lat. 2484, III, ff. 617-618; Bellori [1976], pp. 109-110: p. 109; Ginzburg 2000, pp. 165-166.