



Palazzo Magnani: le decorazioni pittoriche e scultoree del Cinquecento

Samuel Vitali

Mentre l'assetto architettonico originale di Palazzo Magnani resta, nonostante le trasformazioni subite durante i secoli, tuttora leggibile o almeno ricostruibile, della decorazione cinquecentesca sopravvivono – eccettuata la Sala Grande – solo pochi frammenti.

Che quello che ci è stato tramandato, e solo parzialmente *in situ*, siano lacerti di un tessuto originariamente molto ricco, è testimoniato, più che dalle fonti letterarie, dalla serie dei “bilanci della fabbrica” (fig. 1), ai quali la bibliografia recente sul palazzo ha più volte accennato, ma di cui solo in questa sede è pubblicata per la prima volta una sintesi¹. Sono una specie di rendiconto annuale delle spese per la costruzione e la decorazione del palazzo, in un arco temporale che va dal 1576 al 1599, in cui sono elencati sulla sinistra i «debitori» – cioè i versamenti fatti agli artigiani e agli artisti coinvolti – e sulla destra i «creditori», ovvero la provenienza del denaro usato per i pagamenti. Tali bilanci non costituiscono quindi un libro delle spese vero e proprio, ma solo un estratto di esso, come appare dalla denominazione «Bilancio del libro della fabbrica grande della casa in stra S. Donato», usata, con leggere variazioni, negli anni dal 1576 al 1581; il numero che segue ogni voce si riferisce probabilmente alla pagina corrispondente del “libro della fabbrica”.

Di conseguenza, le notizie che possiamo ricavare da questi bilanci sono lacunose e spesso di difficile interpretazione. Da una parte, non registrano tutti i nomi degli artefici coinvolti: mentre gli elenchi degli anni 1577-83 sono abbastanza ricchi di informazioni, quelli degli anni seguenti si fanno sempre più laconici, fino a limitarsi, solitamente, ai muratori Gregorio Marscalchi e compagni, l'asinaro Mariotto Ubaldini e un tale Federico Bevilacqua, mentre le altre persone coinvolte nei lavori del palazzo si nascondono nelle voci «libri morelli» oppure «libri generali di casa». Dall'altra parte, la cifra dietro una singola voce si riferisce in alcuni casi chiaramente a un pagamento parziale (a volte mantenuto per anni nel bilancio per motivi di contabilità a noi oscuri), in altri invece alla somma complessiva dei compensi ricevuti fino a quella data². Evidentemente, i bilanci non miravano a dare un quadro completo dei lavori in corso, ma servivano a controllare lo sviluppo della spesa totale, e in ciò con-

siste anche la loro maggiore utilità per gli studi odierni. È invece difficile stimare l'entità dei lavori eseguiti da un artefice sulla base delle singole voci di spesa.

La prima campagna di decorazione, 1577-1583

Già nel bilancio del primo anno di costruzione (1577) compaiono il pittore Ercole Procaccini e il battiloro Bernardino Mazzoli. Contrariamente alle usanze odierne, si mise dunque mano alla decorazione degli interni non appena le prime sale furono pronte. Tra il 1579 e il 1583 i bilanci abbondano poi di pittori, scultori, falegnami, fabbri, vetrai e doratori, segno che in quegli anni fervevano i lavori di rifinitura del palazzo, la cui costruzione era quasi terminata all'inizio del 1581, come testimonia la perizia di Vincenzo degli Alicorni³.

Tra i pittori, spiccano i nomi di Ercole Procaccini (registrato negli anni 1577-83) e di suo figlio Camillo (1581-83), nonché di Cesare Baglione (1582): artisti tra i più affermati a Bologna in quel momento.

A loro si affiancarono, negli anni 1580-84, Giuliano Spinelli e, nel 1580, Lorenzo Magnanini *alias* Fiorino. Il primo è ricordato oggi soltanto grazie alla testimonianza del Malvasia, che lo dice essere stato il primo maestro di Alessandro Tiarini e avere esercitato i mestieri di pittore e doratore, aggiungendo che «nell'uno e nell'altro poco valea»⁴; è dunque probabile che in Palazzo Magnani eseguisse più che altro lavori di doratura, come vedremo anche più avanti. Il secondo invece, benché destinato a cadere nell'oblio quasi totale nel giro di appena un secolo⁵, doveva all'epoca godere di una certa fama. Elencando, tra notizie dell'anno 1570, una serie di pale d'altare di recente fattura nella città, il cronista Giovanni Battista Marscalchi cita, accanto a opere di Prospero Fontana, Lorenzo Sabatini, Orazio Samacchini, Ercole Procaccini e Bartolomeo Passerotti, anche due dipinti di «Lorenzo Fiorino», segno che costui era stimato alla pari di quei maestri, considerati oggi tra i maggiori esponenti del manierismo bolognese⁶. Di queste due pale, è tuttora *in loco* la *Circoncisione* sull'altare maggiore dell'oratorio di San-

Palazzo Magnani, Sala Grande: fregio dei Carracci con le *Storie di Romolo e Remo*, particolare della scena V (*L'asilo per i profughi sul Campidoglio*) e termine tra le scene V e VI.

+ 1502 =

Debitoy:~

Vini Morelli:	22	40999	12	—
Maestro Procaccini:	45	120	—	—
Leonardo di Nelli:	02	9	—	—
Leone Beni l'acqua:	92	10	—	—
Maestro Asenari:	99	720	10	4
Giovanni di Nelli:	111	211	15	—
Gio: batti di Stefano:	120	11	14	—
Johans Spinelli:	129	190	5	—
Jaerms Cobbe:	131	1310	—	—
Antonio Nelli:	140	351	—	—
Filippo di Macmacy:	142	04	4	4
Gregorio Marcescalco murat:	150	12925	2	10
Andrea Dijs Magnani:	159	0	—	—
Bartholomeo Gutinelli Magnani:	157	93	16	—
Bernardino di Vincenzi:	164	45	1	—
Pietro Nelli:	164	7	—	—
Camillo Procaccini pittore:	169	152	—	—
Thomas Nelli murat:	172	56	—	—
Cesare Saisne pittore:	176	90	10	—
Gio: Giambelli magnani:	176	202	9	0
Bernardo Naccioli battitori:	170	25	—	—
Jaerms Nallama Sambianico:	179	6	13	4
Michele Guerla Falognani:	190	12	9	—
Somma:		63670	0	6

+ 1502 =

Creditor:~

Robbe Vecchie vendute:	22	639	16	—
Maestro Asenari:	129	25	3	0
Casa da Lenani contanti:	177	629	17	14
Bernardo et Alberto Procaccini:	191	47	14	—
Somma:		63670	0	6

ta Maria de' Guarini (fig. 3), variamente attribuita dalla critica moderna al Passerotti e al Bagnacavallo junior⁷: il dipinto esprime infatti una discreta cultura pittorica, vicina al Sabatini, ma più delicata e un po' impacciata e arcaicizzante, con elementi di chiara derivazione parmigianinesca soprattutto nelle fisionomie femminili. È inoltre documentata la presenza del Magnanini nel cantiere dell'Archiginnasio dove, nel 1569, eseguì in sodalizio con Ottaviano Mascherino la decorazione del *cubiculum artistarum*, purtroppo quasi completamente distrutta nel corso dell'ultimo conflitto mondiale⁸.

Benché le cifre contenute nei bilanci della fabbrica, per i motivi sopradetti, non permettano conclusioni definitive circa l'estensione dei lavori, il solo numero dei pittori impegnati la-

scia supporre che questa prima campagna decorativa fosse di dimensioni notevoli, comprendendo verosimilmente la pittura sia dei soffitti lignei sia dei fregi. Ma già il Malvasia non ricorda più l'operato dei Procaccini in Palazzo Magnani, menzionando soltanto un fregio del Baglione in una stanza al piano nobile. Stando alla sua descrizione, ripresa dall'Oretti nel secolo seguente, il fregio era composto da quadri riportati, il cui soggetto però non è specificato, e da «figure grandi di certe Fame e Virtù»; l'interesse maggiore per il Malvasia era costituito dalle «mirabili» grottesche, che contenevano «quattro sorti di animali», ovvero «cavalli sfrenati, tenuti da puttini e battuti», «tori legati e impetuosi da genii similmente nudi incontrati e fermi», «cinghiali con spiedi uccisi» e infine scimmie che arrotano coltelli e spade⁹. Il

1
«1582. Bilancio de i libri della fabbrica della casa del Signore Lorenzo Magnano per tutto l'anno 1582». ASBo, *Malvezzi Lupari*, s. X, b. 215 (foglio sciolto).

2
Palazzo Magnani, Sala
del Presidente: Cesare Baglione (?),
decorazione del soffitto ligneo.





fregio apparteneva probabilmente a una tipologia diffusa a Bologna, che alterna quadri riportati a pannelli con grottesche, intervallandoli con termini illusionistici; se ne trovano esempi in Palazzo Poggi (Sala dei Telamoni, Sala dei Paesaggi e delle Grottesche), in Palazzo Fava “da San Domenico” (nella saletta con *Storie bibliche*) e in Palazzo Fava “della Madonna di Galliera”, nel Camerino d’Europa dove i Carracci, a pochi anni o addirittura mesi di distanza, ripresero il motivo delle scimmie arrotatrici, come osservò già il Malvasia¹⁰.

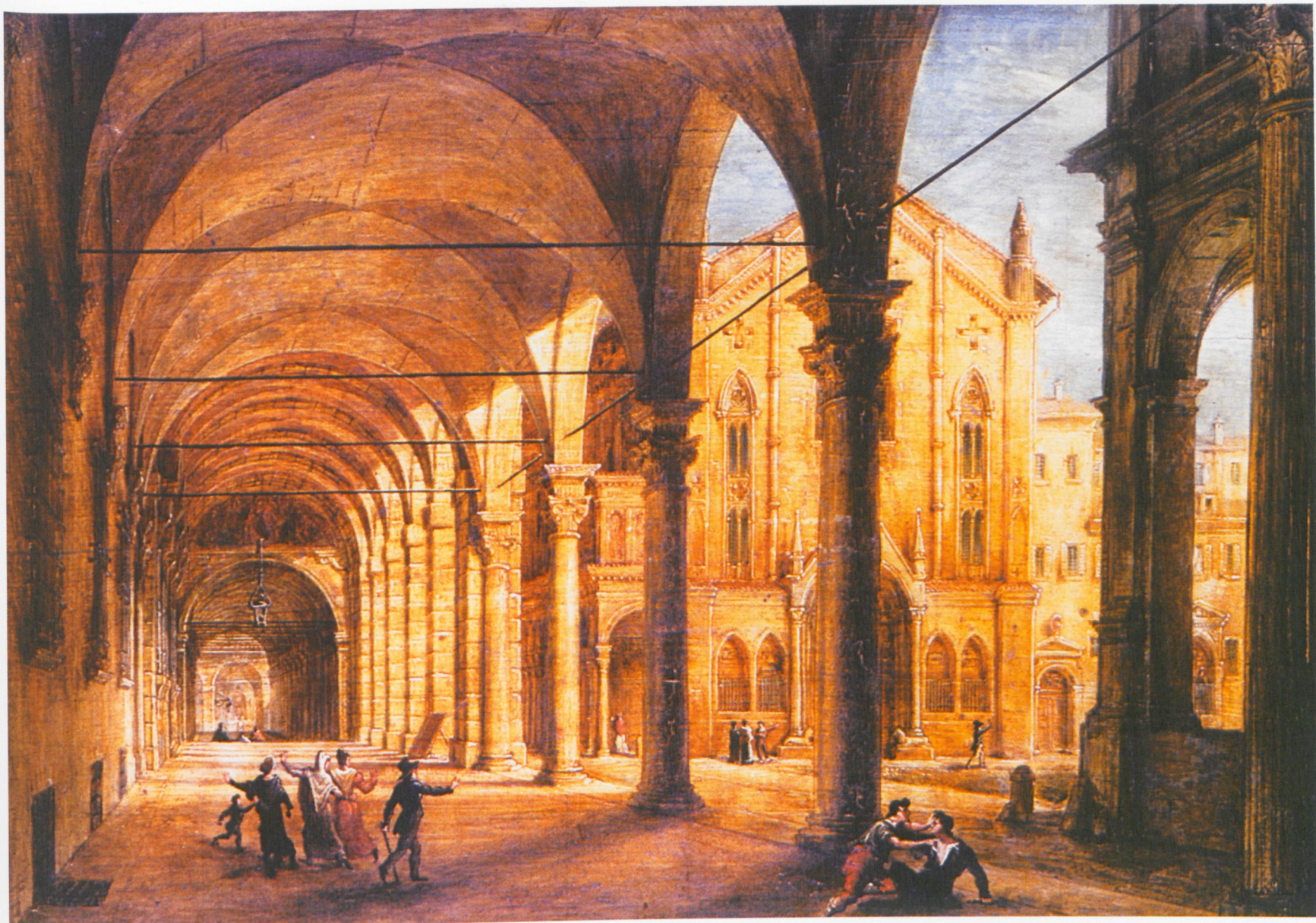
Di tutte le decorazioni pittoriche dei primi anni, l’unico elemento sopravvissuto è il soffitto ligneo dipinto a grottesche nella cosiddetta Sala del Presidente al piano nobile (fig. 2; tav. II, n. 61), assegnato da Carlo Volpe a Cesare Baglione¹¹. Tale attribuzione è stata messa in dubbio da Davide Ravaioli che, sulla base dei “bilanci della fabbrica”, ha suggerito la paternità dei Procaccini¹². Una certa affinità, nei moduli compositivi e nel repertorio formale, con i soffitti di Palazzo Fava da San Domenico, attribuiti recentemente alla bottega del Baglione, rende comunque più plausibile l’ipotesi di Volpe: mentre la cromia caratterizzata da campiture bianche, rosse e azzurre ricorda il soffitto del Salone di Palazzo Fava, motivi come i busti femminili alati, le maschere coronate di fogliame oppure le “vele” aperte a ventaglio ricompaiono ivi nei soffitti degli altri ambienti¹³. Gli ele-

fanti che portano un castello sulla schiena, simbolo araldico dei Fantuzzi, sono probabilmente un omaggio postumo del committente alla seconda moglie Elena Fantuzzi, morta nel 1576¹⁴. Un esame delle ristrutturazioni sei- e settecentesche rivela in effetti che la decorazione deve essere in parte frutto di un rifacimento moderno. Come dimostrano due piante del palazzo pubblicate da Marinella Pigozzi e Maurizio Ricci, l’attuale Sala del Presidente fu ricavata soltanto nel 1721 in un’area che apparteneva in precedenza a tre vani differenti¹⁵; inoltre, nella stessa occasione tutti i vecchi «tasselli» di legno in questo appartamento furono coperti da «volte d’arelle»¹⁶. È perciò probabile che l’antico soffitto, quando fu liberato delle strutture settecentesche, durante l’Ottocento o all’inizio del Novecento, fu sottoposto a un’ampia ridipintura, non soltanto per ravvivare i colori, ma anche per unificare in qualche modo il suo aspetto sicuramente eterogeneo; i cassettoni verso ovest (che appartenevano alle sale segnate «D» ed «E» sulla pianta del 1678; fig. 25 a p. 58) furono forse dipinti *ex novo*, ripetendo il modello decorativo di quelli verso est.

Fino all’Ottocento, un’altra pittura che risaliva probabilmente ai primissimi anni della costruzione era visibile sotto il portico del palazzo: l’Oretti menziona ivi «una gran Lunetta, La Beata Vergine Incoronata da Dio Padre, e figlio in gloria d’Angeli si crede opera di Orazio Sammacchini»¹⁷. Si tratta quasi sicuramente del dipinto che s’intravede ancora in una veduta di Antonio Basoli (1774-1848) nella lunetta tra il portico di Palazzo Magnani e quello dell’adiacente Palazzo Malvezzi Campeggi (fig. 4). L’attribuzione al Samacchini appare comunque poco plausibile, poiché l’artista morì l’8 giugno 1577, pochi mesi dopo l’avvio della costruzione¹⁸; è dunque più probabile che l’autore fosse uno dei Procaccini.

Accanto ai pittori, nei bilanci degli anni dal 1576 al 1580 compaiono anche gli scultori Antonio Fasano, Bernardo Bagnoli e Lazzaro Casario. Il Bagnoli, che doveva godere di buona fama come stuccatore, dato che collaborò alla decorazione del nuovo presbitero della cattedrale e più tardi (nel 1585), sempre nella cattedrale, a quella della Cappella Paleotti¹⁹, è documentato però solo nel 1580 col modesto importo di 14 lire, di modo che l’entità del suo impegno non è valutabile. Un ruolo importante deve aver svolto invece il mantovano Fasano, che negli anni Sessanta era stato tra i fornitori delle parti marmoree della Fontana del Nettuno²⁰: fino al 1580 i pagamenti a suo favore ammontano alla somma di 6.992 lire e 9 soldi²¹. Una cifra simile non sembra giustificabile con le poche sculture cinquecentesche nel palazzo, che del resto, come vedremo, sono in parte attribuibili ad altri maestri. Piuttosto, visti i suoi precedenti nel caso della Fontana del Nettuno, si può supporre che il Fasano svolgesse prevalentemente attività di tagliapietra, eseguendo – oltre a qualche elemento figurativo come le mascherine alle panchine delle finestre in una sala al pianterreno (tav. I, n. 18) e magari anche i geni reggitemma sulla facciata (fig. 44 a p. 73) – soprat-

3
Lorenzo Magnanini detto Fiorino, *Circumcisione*. Bologna, oratorio di Santa Maria de’ Guarini.



4
Antonio Basoli, *Scena di genere sotto i portici di via San Donato*.
Bologna, Collezione Cassa di Risparmio.

tutto capitelli, balaustre e cornicioni; secondo l'usanza del tempo, il compenso ricevuto comprendeva probabilmente anche il materiale, tanto più che Fasano nei primi anni Ottanta gestiva in proprio una cava di pietre²².

Ben altra statura artistica aveva il carrarese Lazzaro Casario, il più importante scultore in marmo nella Bologna tardo-cinquecentesca²³, che appare nei bilanci dal 1577 al 1579, nel 1578 addirittura due volte: come «Lazaro di Casari etc.» – quindi in compagnia di altri – con 315 lire e come «Il detto pp.» (= per proprio [conto]?) con 1.162 lire. Nella sua *Guida* del 1816, Petronio Bassani descrive «sopra alla porta dell'uscio d'ingresso» un «busto di marmo del Casario, rappresenta Lorenzo Magnani figlio di Lodovico Senatore, per cui ordine nel 1580 si fece questa fabbrica»²⁴. Recentemente, questa notizia e i pagamenti documentati sono stati messi in rapporto da Davide Ravaioli con un ritratto maschile ora nella collezione della

Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna (fig. 5) che, secondo la testimonianza del proprietario precedente, era posizionato fino agli anni Trenta del secolo scorso nella nicchia sopra l'ingresso della Sala Grande²⁵. Infatti, il modesto busto color finto bronzo che si trova ora nella nicchia (fig. 6) e che era considerato finora, a causa dell'iscrizione «LAVRENTIVS MAGNANIVS» sull'architrave della porta sottostante, l'effigie del committente, non presenta i caratteri di un ritratto, né può essere stato concepito per questa collocazione, dal momento che volge le spalle al visitatore in arrivo dallo scalone²⁶.

Benché la proposta di Ravaioli sia allettante, delle perplessità rimangono. Pur essendo il Casario uno specialista del ritratto, la qualità del busto appare decisamente superiore a quella delle sue opere sicure, come ammette lo stesso studioso. La morbidezza nella definizione dei tratti fisionomici, l'impressione di spontaneità nel leggero moto della testa e la qualità quasi

barocca del movimentato drappeggio corrispondono piuttosto alla ritrattistica del Seicento, anche se abbigliamento e pettinatura del personaggio appartengono senz'altro al tardo Cinquecento²⁷. Il fatto che la maggior parte dei busti del Casario siano ritratti postumi, creati dunque senza lo studio del modello dal vero²⁸, può fornire solo una spiegazione parziale a questo divario stilistico. La ricchezza di dettagli forniti da Bassani sembra presupporre inoltre la presenza di un'iscrizione (forse sul piedistallo originale) di cui nello stato attuale non c'è più traccia. Nell'attesa di altri indizi che confermino l'attribuzione, l'ipotesi di Ravaioli può essere accolta solo con riserva²⁹. Molti degli artisti e degli artigiani attivi nei primi anni della fabbrica di Palazzo Magnani collaboravano contemporaneamente al progetto più importante di Domenico Tibaldi, ovvero la costruzione e la decorazione del presbiterio della cattedrale con le cappelle (ora distrutte) dei Paleotti e dei Buoncompagni, portato avanti dopo la sua morte da Pietro Fiorini: accanto al già citato Bagnoli, Camillo Procaccini, Cesare Baglione, Lazzaro Casario, Anchise Censori – noto per la fusione della statua di Gregorio XIII sulla facciata del Palazzo Comunale³⁰ –, i muratori Piero Magli e Tommaso Martelli, il battolero Bernardino Mazzoli e il vetraio Antonio Maffia (o Maffei)³¹. Possiamo perciò supporre che i fornitori e gli artefici furono scelti in linea di massima dall'architetto che, ovviamente, ricorreva a persone di sua fiducia.

La decorazione della Sala Grande, 1587-92

La maggior parte delle decorazioni superstiti risale, però, a una seconda campagna di lavori che si estende dai tardi anni Ottanta ai primi anni Novanta del Cinquecento e che riguarda soprattutto la Sala Grande (fig. 7). Anche se i «bilanci della fabbrica» di questi anni non elencano più gli artefici, lo sviluppo della spesa complessiva ci permette almeno una stima dell'andamento dei lavori: dopo che, negli anni 1584-86, l'incremento annuo era stato di poche centinaia di lire, a partire dal 1587 ricomincia a salire sensibilmente, toccando nel 1592 la punta di 4.070 lire prima di ridursi drasticamente.

Sulla decorazione della Sala Grande siamo informati un po' meglio grazie agli atti giudiziari relativi alla costruzione del camino marmoreo, pubblicati nel 1985 da Giancarlo Roveri³², e a un piccolo foglio intitolato «per sala granda», reso noto nel 2001 dallo scrivente³³. Si tratta di un elenco sommario di spese, stilato dallo stesso committente, in cui ogni voce contiene, oltre alla somma complessiva, anche l'anno, riferibile al pagamento del saldo. Da questo documento si evince che lo spazio più rappresentativo del palazzo fu uno degli ultimi a ricevere un corredo consono alla veste architettonica. S'iniziò, com'è ovvio, con la pittura del soffitto ligneo («tassello»), eseguita (o conclusa) nel 1587 da due artisti chia-



mati «Fiorino» e «Latino» (fig. 9). Essi sono da identificare probabilmente con il summenzionato Lorenzo Magnanini e con Giovanni Latini, un pittore conosciuto altrimenti soltanto attraverso le fonti scritte³⁴. Solo in seguito, nel 1588, furono apposte le rosette in legno, scolpite da un tale Sacchi e dorate dal già citato Giuliano Spinelli.

Benché la decorazione ideata da Fiorino e Latini non sia caratterizzata da un grande estro inventivo – le campiture tra le travi ripetono, alternandoli, due soli moduli composti da sfingi e puttini alati attraverso tutta la superficie del soffitto –, essa segna un netto cambiamento rispetto ai soffitti bolognesi dei decenni precedenti: a favore di una maggiore plasticità, uniformità e monumentalità è stato abbandonato non solo il principio della policromia, ma anche il disegno minuzioso basato sui motivi delle grottesche; non a caso, il sapore proto-barocco della decorazione aveva suggerito in precedenza una datazione ai primi decenni del secolo XVII³⁵.

5
Lazzaro Casario (?), *Busto maschile*
(*Ritratto di Lorenzo Magnani?*),
Bologna, Fondazione Cassa
di Risparmio.

6
Palazzo Magnani, piano nobile,
loggia est: busto maschile
sopra l'ingresso alla Sala Grande.



Alle pagine seguenti
7
Palazzo Magnani, Sala Grande.



EX EVENTIBUS
SECUNDIS
SUPERBIA

LAESI
NON SECATI
SUMUS





8
Palazzo Magnani, Sala Grande,
camino: Annibale Carracci,
Lupercalia.

Come sappiamo dai documenti pubblicati da Roversi, il 13 giugno 1590 Lorenzo Magnani, nominato senatore appena un mese prima, firmò il contratto con i tagliapietra veronesi Adamo, Gherardo e Giovanni Battista Giorgi (o Zorzi) per la fattura del camino in marmo (fig. 8; fig. 4 a p. 139), analizzato in maniera dettagliata da Richard J. Tuttle in questo stesso volume. Dopo che gli Zorzi, verso la fine del 1590, avevano abbandonato il cantiere, il Magnani riuscì però, mediante una causa giudiziaria presso il foro dei Mercanti, a costringerli a terminare l'opera entro il 1592: sotto questa data, la lista di spese ricorda per «Zorzi fuga Marmore» il pagamento complessivo di lire 800-16-8, che equivalgono quasi ai 195,5 ducatonì stipulati nel contratto³⁶.

Nello stesso anno, lo scultore lombardo Ruggero Bascapè, attivo negli anni Ottanta nel Veneto e più tardi a Roma, ricevette 240 lire per la decorazione in stucco della fuga di camino («hornamento fuga»), nonché 120 lire per altre decorazioni («hornamento ussi»), situate probabilmente sugli architravi delle porte della sala (in origine solo quattro) e smantellate tra la metà del Seicento e quella del Settecento, quando si provvide al rifacimento delle porte³⁷. Le statue di *Minerva* e di *Marte* (figg. 11-12), che, armate di lancia e spa-

da e accompagnate dalle scritte «MVNIAT VRBEM» («armi la città») e «ARCEAT HOSTES» («respinga i nemici»), si ergono sui piedistalli agli angoli della struttura marmorea, sono effettivamente parenti strette delle figure degli accademici nel Teatro Olimpico a Vicenza, eseguiti dal Bascapè tra il 1583 e il 1585 (fig. 10): vi ricorrono puntualmente non solo gli stessi tipi fisionomici, con testa piccola, labbra turgide e naso allungato, atteggiati in posizioni di contrapposto marcato e spesso con una gestualità impetuosa, quasi esagerata, ma persino i dettagli dell'abbigliamento, come le teste leonine che ornano gli stivali, le spalle e il bordo della corazza sia di *Marte* sia di *Giulio Poiana*³⁸.

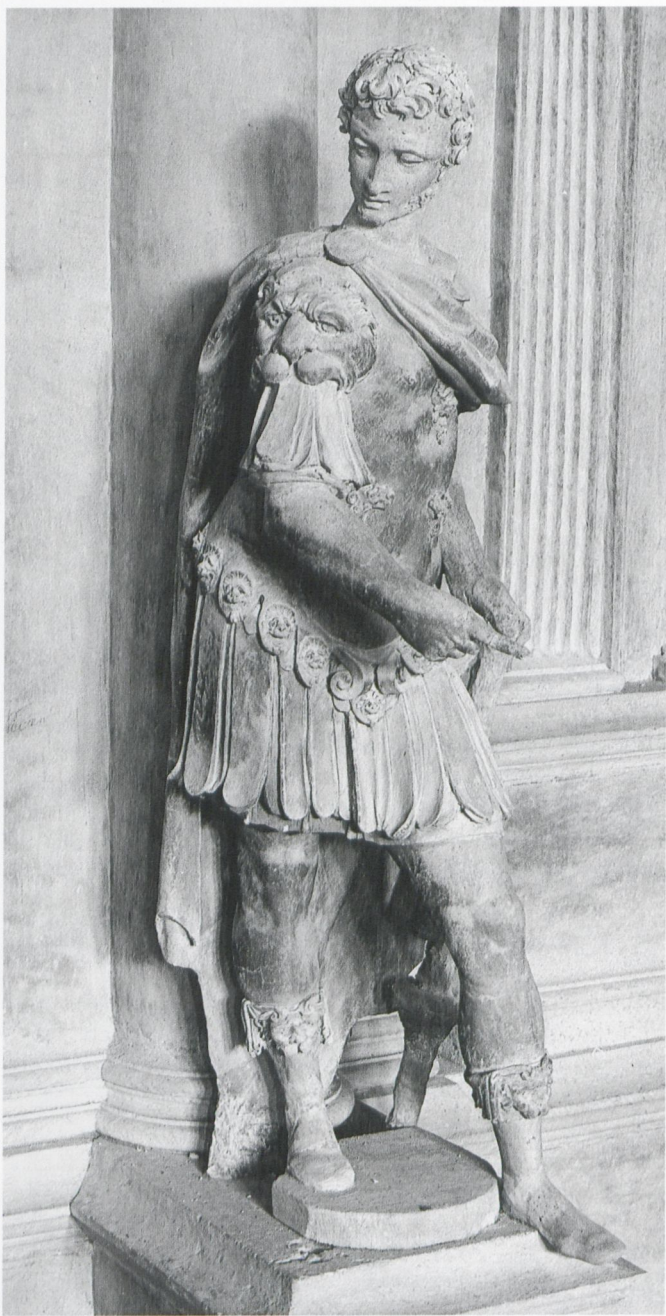
In alto, due giovani ignudi adagiati sul frontone spezzato tengono in posizione, incoronandolo, lo stemma dei Magnani e il cartiglio con la scritta «LAURENTIUS MAGN[ANIUS] SENATOR MDXCII», a conferma della conclusione dei lavori del camino – e di tutta la sala – nel 1592.

Sotto questa data, infatti, il committente registra pure il pagamento di 1.000 lire ai Carracci – cifra da intendersi certamente, come nel caso del camino marmoreo, quale esborso totale, comprensivo delle rate anticipate – per il fregio («fresco») con le *Storie di Romolo e Remo* (figg. 13-16) che corre lun-

9

Palazzo Magnani, Sala Grande:
Lorenzo Fiorino e Giovanni Latini,
decorazione del soffitto ligneo.





1591 per «lettere», è, con ogni probabilità, identico a quell'Antonio Zanetti scrittore che, nel luglio dell'anno precedente, aveva eseguito per un totale di 4 lire e 16 soldi le iscrizioni – chiamate nei documenti appunto «lettere» – di alcuni affreschi di Cesare Baglione (*Il sole, La luna, La stella e L'aurora*) e di Giovanni Battista Fiorini e Cesare Aretusi (*San Gioacchino e Sant'Anna*) nella cappella Paleotti⁴². Considerando l'entità del compenso, è quindi ragionevole supporre che anche nella Sala Grande di Palazzo Magnani la mansione di Zanetti fosse l'esecuzione materiale delle quattordici iscrizioni latine nei cartigli del fregio dipinto piuttosto che, come ipotizzato prima⁴³, l'intaglio della scritta «LAURENTIUS MAGNANIUS» sulla porta d'accesso nella loggia, che del resto non rientra nella decorazione della sala in senso stretto e la cui esecuzione abbisognava sicuramente di uno scalpellino piuttosto che di uno scrittore. La presenza di uno specialista per la pittura delle scritte anche in un'impresa artistica dei Carracci, che possedevano una discreta formazione scolastica, permette di concludere che questo tipo di collaborazione era una pratica consueta; nel caso specifico, spiegherebbe anche la resa prospettica spesso non molto convincente delle scritte. L'intervento dello Zanetti nel fregio significherebbe però che nel 1591 i cartigli fossero già pronti per ricevere le scritte e che, di conseguenza, in questo momento fosse già completata almeno la stesura a fresco del fregio, dato che i cartigli sono situati nelle giornate eseguite per ultime⁴⁴. Perché allora il lavoro dei Carracci fu saldato solo nell'anno seguente? Oltre che in possibili ritocchi a secco, la spiegazione va ricercata nell'affresco dei *Lupercalia* sulla fuga del camino (fig. 8), che non poteva essere dipinto prima e che probabilmente faceva parte integrante della commissione del fregio con il quale, come vedremo più avanti, è intimamente connesso sia dal punto di vista formale sia per il contenuto. Se supponiamo – secondo l'uso del tempo – un pagamento in almeno tre rate, di cui una alla firma del contratto e una alla conclusione dei lavori, possiamo concludere che la commissione degli affreschi risale probabilmente già al 1590, poiché la somma delle uscite dell'anno seguente come appare dal “bilancio della fabbrica” (lire 508-03-02, dalle quali va detratta almeno una parte delle lire 158-13-10 registrate per altri lavori dello stesso 1591 nella lista per la Sala Grande) rende impossibile l'esborso di più di un terzo del compenso in quell'anno. Possiamo, infatti, immaginare che Lorenzo Magnani, subito dopo l'elezione a senatore nel maggio del 1590, si mise a pensare alla decorazione non solo del camino, ma anche delle pareti – benché ciò non significhi che i Carracci iniziassero il lavoro prima della fine dell'anno. Come ho già avuto modo di sottolineare, il Magnani lo fece certamente in vista della sua prima *entrata* da gonfaloniere di giustizia il 1° luglio 1592, e possiamo dunque essere sicuri che la decorazione della sala era finita per quella data⁴⁵.

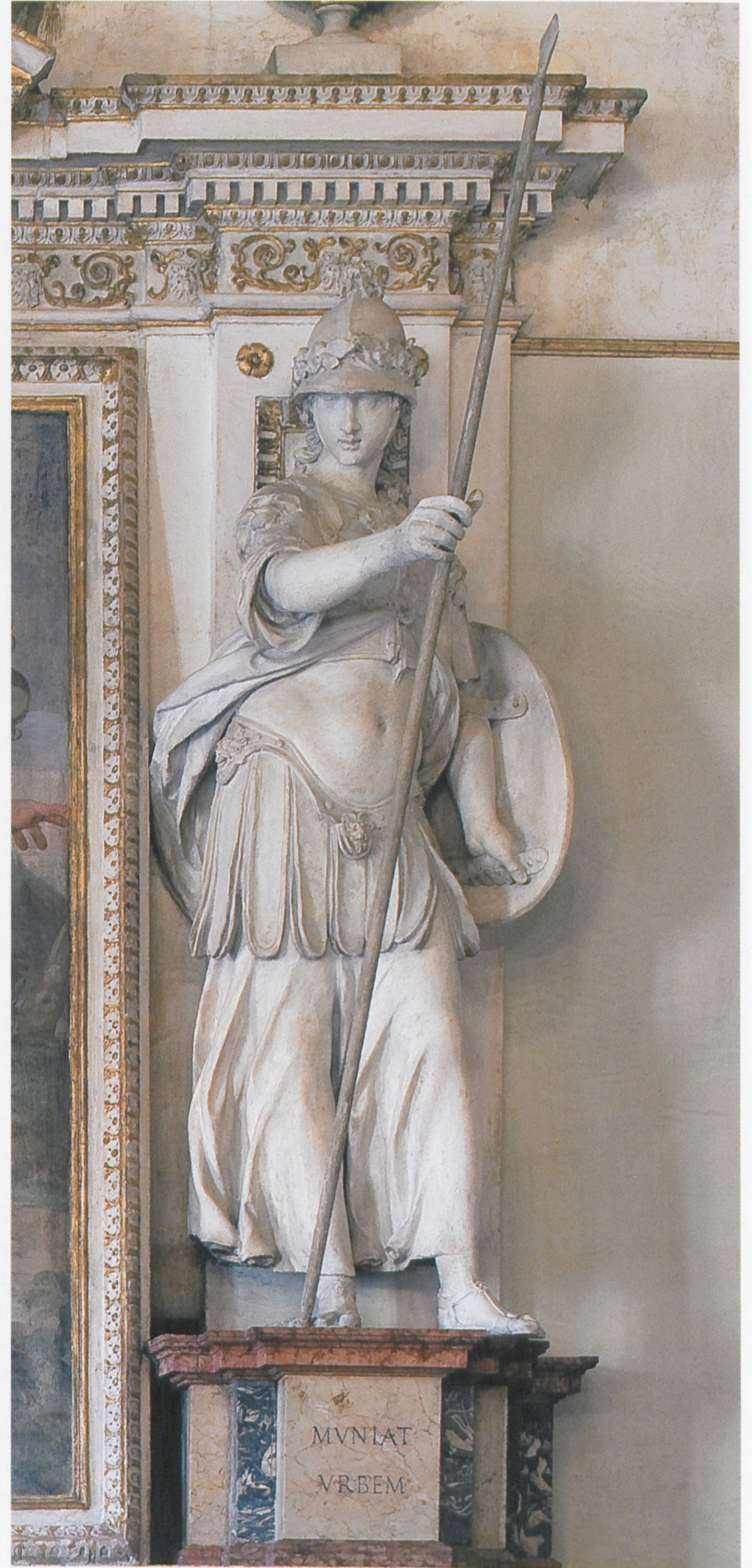
go tutta la parte superiore delle pareti, costituendo il fulcro dell'interesse artistico dell'intero palazzo. Nel pubblicare il documento, chi scrive aveva argomentato che, se il saldo ai Carracci fu corrisposto nel 1592, è probabile che il fregio sia stato iniziato nel 1591 e non prima, visto che ci sono indizi per un processo creativo abbastanza veloce; una datazione al 1591-92, peraltro accolta con un certo scetticismo da parte della critica³⁹, può essere suffragata da indizi stilistici e di circostanza⁴⁰. La recente pubblicazione dei documenti relativi alla decorazione della cappella Paleotti nella cattedrale⁴¹ permette di far luce su un'altra voce della lista di spese per la Sala Grande, costringendoci però nello stesso tempo a riconsiderare la datazione del fregio. Il misterioso «Zanetti», pagato 8 lire nel

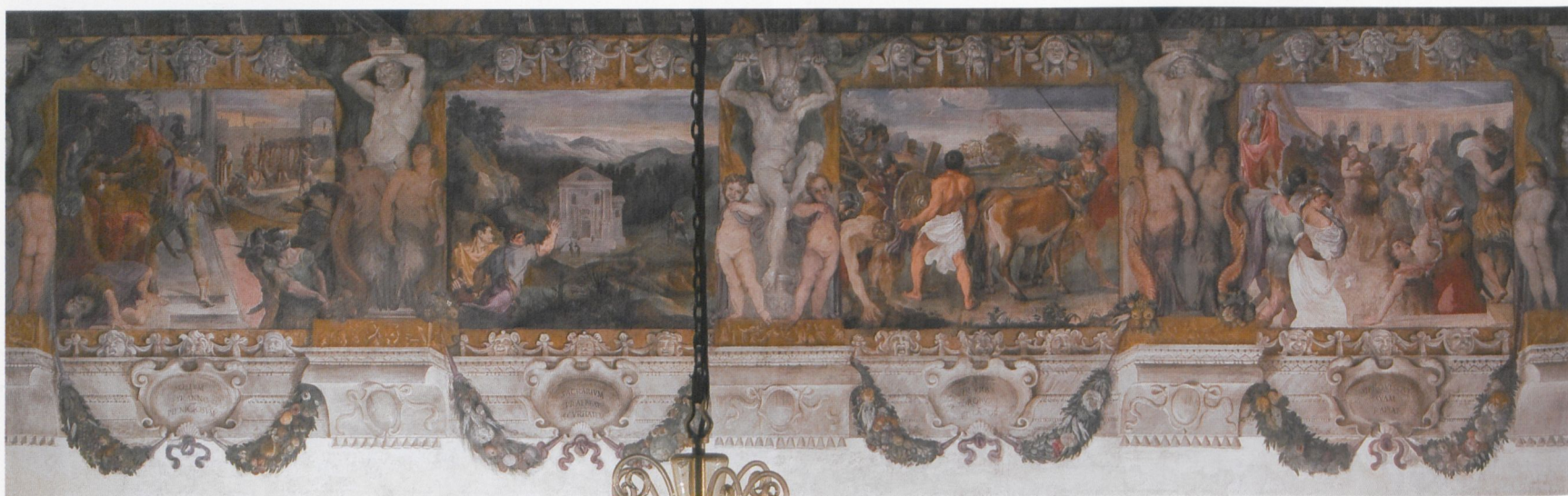
10
Vicenza, Teatro Olimpico: Ruggero Bascapè, *Ritratto di Giulio Poiana*.

A fronte

11
Palazzo Magnani, Sala Grande, camino: Ruggero Bascapè, *Marte*.

12
Palazzo Magnani, Sala Grande, camino: Ruggero Bascapè, *Minerva*.





Il fregio dei Carracci

Il fregio con la storia della fondazione di Roma è, sin dall'epoca di Bellori e Malvasia, giustamente considerato l'apice della collaborazione dei tre Carracci a Bologna⁴⁶. Com'è stato riconosciuto da tempo, la fonte letteraria fu la biografia di Romolo nelle *Vite parallele* di Plutarco, di cui gli episodi dipinti seguono quasi sempre assai fedelmente il racconto: il ciclo si apre con l'immagine famosa e altamente simbolica della lupa romana che allatta i gemelli esposti sulla riva del Tevere (fig. 17) e si chiude con l'apparizione di Romolo che, divinizzato, annuncia al fedele Giulio Proculo la futura grandezza di Roma (fig. 35)⁴⁷. In linea di massima sono stati scelti i momenti salienti del racconto, con un'eccezione notevole: l'uccisione di Remo per mano del

fratello. L'eliminazione di questa famosa scena è peraltro in linea con la tradizione letteraria e iconografica: da quando sant'Agostino aveva paragonato, in un noto passo del *De civitate Dei* (XV, 5), il fratricidio di Romolo a quello di Caino, l'episodio aveva assunto una connotazione decisamente negativa e, di conseguenza, tutti i cicli rinascimentali sulle origini di Roma omettono la morte di Remo oppure la rappresentano secondo la versione alternativa, che dice Remo ucciso non per mano del fratello, ma in una mischia armata tra i seguaci dei due⁴⁸. Nel fregio carraccesco, il momento della fondazione è rappresentato quindi dalla scena molto più pacata in cui Romolo traccia il confine della città con l'aratro (fig. 26).

Due punti importanti nel racconto visivo sono le scene di battaglia situate specularmente in posizione centrale sulle pare-

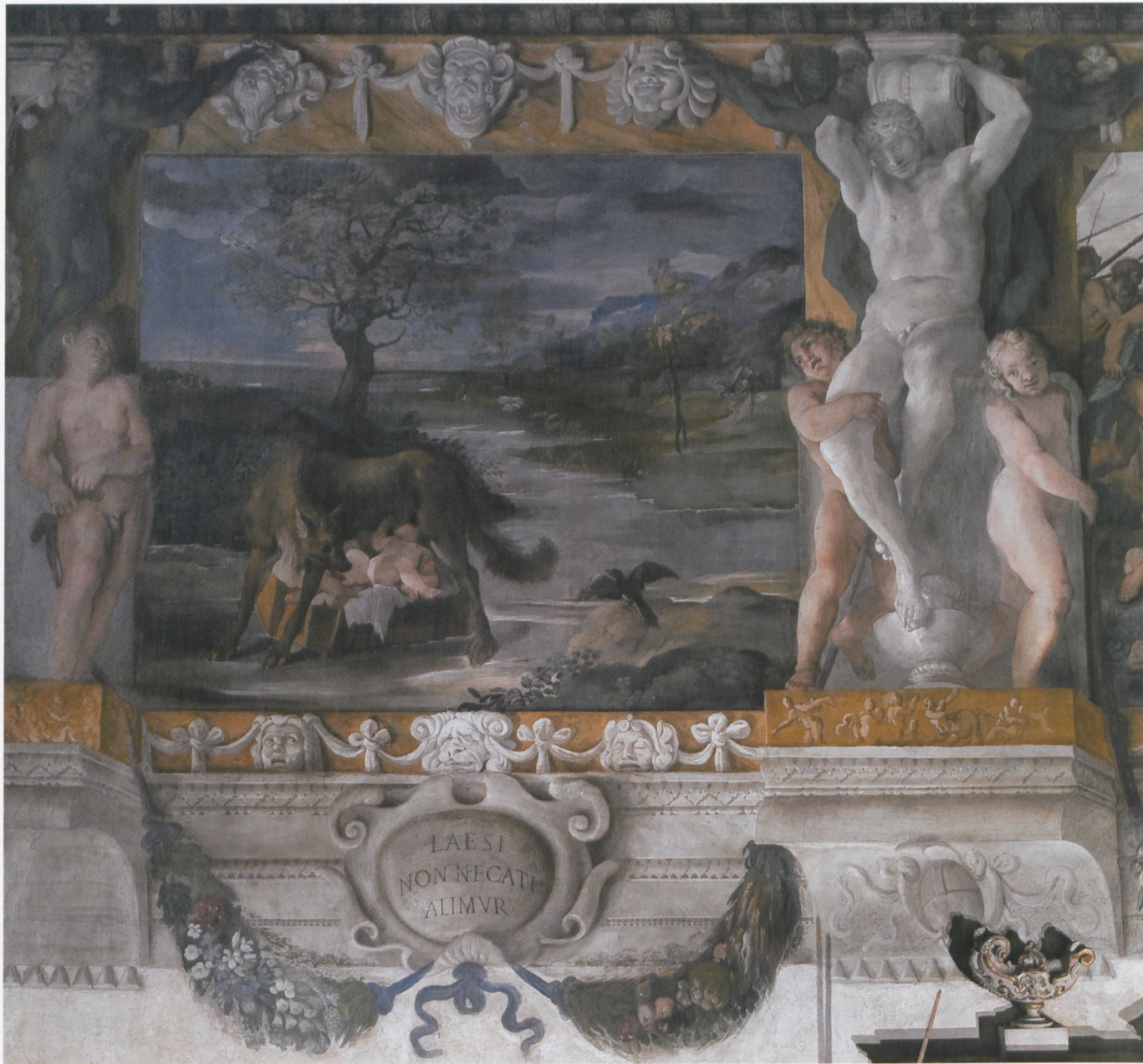
13-16

Palazzo Magnani, Sala Grande:
fregio dei Carracci
con le *Storie di Romolo e Remo*.



ti corte della sala: *Remo mette in fuga i ladri degli armenti* (fig. 18) e la *Battaglia fra i Romani e i Sabini* (fig. 30). La prima è inoltre in stretto rapporto visivo con i *Lupercalia*, la festa di purificazione celebrata nell'antica Roma il 15 febbraio e raffigurata sulla fuga del camino immediatamente sotto (figg. 7-8): il gruppo del *lupercus* nudo che cerca di colpire come auspicio di fecondità una donna giovane ripete, in controparte, il modulo compositivo della coppia centrale del riquadro sovrastante. Sia questo collegamento sia alcuni dettagli dell'episodio dell'abigeato che non corrispondono al racconto di Plutarco – la nudità delle figure, il ruolo di Remo come protagonista unico e la schiera dei compagni che lo seguono – sono motivati probabilmente dalla consultazione di una seconda fonte letteraria, i *Fasti* di Ovidio (2, 359-80)⁴⁹. Armata di clava e cinta da una pelle di animale, la figura di

Remo allude inoltre all'iconografia di Ercole, dalla quale è desunta pure la posa con le gambe divaricate e un braccio alzato: nell'arte rinascimentale, questo schema figurativo fu introdotto da Antonio Pollaiuolo nella famosa tela perduta *Ercole e l'Idra*, rimanendo poi popolare fino alla seconda metà del Cinquecento⁵⁰. Il riferimento all'eroe vigoroso per antonomasia sottolinea metaforicamente la forza di Remo, messa in risalto anche dall'iscrizione «STRENUI DIVITIBUS PRAEVALEMUR» («valorosi superiamo i ricchi»); ci sono, del resto, parecchi punti di contatto e paralleli tra il mito di Ercole e quello di Romolo e Remo, e il loro collegamento è frequente nell'arte e nella letteratura antiche e rinascimentali⁵¹. Le brevi iscrizioni – solitamente non più di tre, quattro parole – che accompagnano ogni riquadro non sono un elemento tipico del fregio dipinto bolognese fino a quel mo-



mento, almeno a giudicare dagli esempi tramandati⁵². Esse risentono fortemente della “letteratura delle immagini” del Cinquecento, cioè della cultura delle imprese e degli emblemi⁵³. Si tratta, infatti, non di didascalie vere e proprie che sintetizzano il contenuto delle scene, bensì di una specie di commento che presuppone la conoscenza del racconto da parte dello spettatore, rilevando l'essenza o un aspetto particolare dell'episodio, senza mai nominarne i luoghi e i protagonisti. S'instaura così quel rapporto di complementarità tra testo e immagine che è caratteristico della letteratura emblematica; anche lo stile gnomico delle iscrizioni le apparta ai motti di emblemi e imprese. La cultura dell'emblema era particolarmente radicata a Bologna, dove Achille Bocchi realizzò con le sue *Symbolicae Quaestiones* uno degli esempi più importan-

ti del genere⁵⁴, influenzando nella seconda metà del Cinquecento anche le decorazioni dei palazzi cittadini e segnatamente quelle dei sopracamini, con riprese a volte letterali di emblemi precedentemente pubblicati a stampa⁵⁵.

Un altro punto in comune con la letteratura emblematica è l'intento didattico degli affreschi: in molti casi, le scritte traggono dall'evento specifico una morale universalmente valida. L'episodio della morte di Amulio (fig. 21), per esempio, raccontato da Plutarco in maniera abbastanza sobria e laconica, è elevato dal commento «SOLIUM TYRANNO PERNICIOSUM» («il trono è pericoloso per il tiranno») ad ammonimento per tutti i tiranni di ogni epoca. Oltretutto come racconto storico continuo, il ciclo ha dunque una forte valenza paradigmatica: attraverso le iscrizioni, le singole scene vengono isolate dal con-

18

Storie di Romolo e Remo, scena II:
Agostino Carracci, Remo mette in fuga
i ladri degli armenti.

19

Niccolò dell'Abate, Fregio di Camilla,
scena III: Metabo nutre Camilla
con il latte di una giumenta.
Bologna, Palazzo Poggi.



testo e presentate come esempi (paradigmi) di eroica virtù o, a volte, di esecrabile vizio. L'esortazione morale culmina, nell'ultima scena, nell'appello di Romolo a coltivare saggezza (*prudentia*) e coraggio (*fortitudo*), considerati all'epoca le principali virtù del buon governo. Queste sono simboleggiate anche dalle statue di Marte e di Minerva sul camino, che alludono inoltre alle due città di Roma (fondata dai figli di Marte) e Bologna, *mater studiorum*, personificata spesso nella figura di Atena, protettrice delle arti⁵⁶.

Tale lettura esplicitamente didattico-moralizzante del racconto storico, sebbene tipica dell'approccio alla storia antica nell'epoca premoderna, ha pochi precedenti nella pittura murale del Cinquecento. Essa corrisponde però perfettamente – come la pittura religiosa dei Carracci – ai dettami di chia-





rezza e di istruzione morale impartiti dal cardinale Gabriele Paleotti. Dopo avere biasimato, nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), la rappresentazione di soggetti non idonei all'educazione morale (come le grottesche, ma anche i temi mitologici), Paleotti aggiunge: «E però chi volesse pure dipignere qualche favola d'Esopo o de' poeti, dovria insieme aggiungervi la medolla espressa con parole significanti il concetto interiore dirizzato alla disciplina della vita»⁵⁷. L'esigenza di chiarezza e l'insegnamento morale caratterizzeranno molte delle decorazioni eseguite nei decenni seguenti, le quali, sul modello del fregio Magnani, fanno uso di scritte esplicative, adottando la struttura emblematica⁵⁸. L'intento moralizzatore spiega anche il ricorso alle *Vite pa-*

rallele di Plutarco anziché al noto racconto di Tito Livio, sul quale si basano gli altri cicli cinquecenteschi di analogo soggetto. Diversamente da quello di Livio, il testo di Plutarco offre una sistematica valutazione etica del comportamento dei protagonisti, in particolare nella *comparatio* tra i due eroi che segue ogni coppia di vite (in questo caso, Romolo e Teseo), e si adatta quindi meglio a un discorso che esalti concetti morali universali prendendo spunto da fatti specifici.

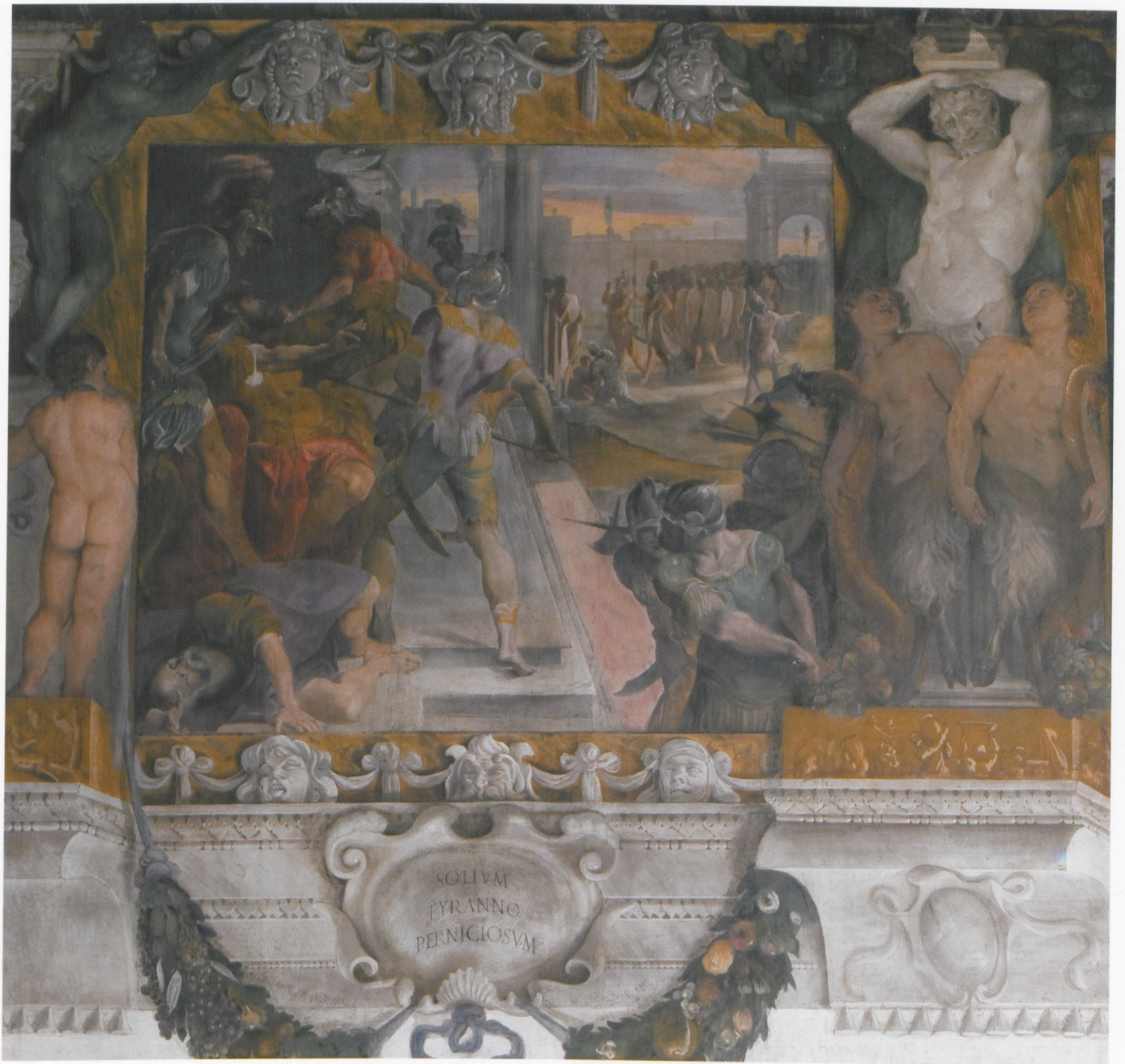
Il confronto di scene e iscrizioni con le edizioni delle *Vite parallele* allora disponibili permette una conclusione sorprendente: per il programma iconografico degli affreschi furono utilizzate almeno due traduzioni latine differenti, ossia quella di Lapo di Castiglionchio nella cosiddetta *Vulgata* di Plu-

21

Storie di Romolo e Remo, scena IV:
Ludovico Carracci, *L'uccisione*
del re Amulio.

22

Jacopo Caraglio da Giulio Romano,
Scena di battaglia, bulino.



tarco (una raccolta quattrocentesca di traduzioni delle *Vite* che conobbe una lunga serie di riedizioni fino al 1560) e la più recente traduzione di Wilhelm Xylander, pubblicata per la prima volta nel 1561.

Il fatto stesso che fosse utilizzata più di una edizione attesta una genesi piuttosto complessa del programma iconografico, che fu sicuramente il risultato di un dialogo fra interlocutori diversi, tra i quali forse, oltre ai Carracci e a Lorenzo Magnani, anche un suo consulente o amico letterato. Si può comunque supporre che la committenza si preoccupò in primo luogo della scelta degli episodi da raffigurare e del testo delle iscrizioni, mentre l'elaborazione dei singoli riquadri fu affidata agli artisti, magari con la supervisione di Lorenzo





Magnani. Benché non ce ne sia assoluta certezza, è probabile che, a questo scopo, i Carracci consultassero anche un'edizione italiana, vale a dire la vecchia traduzione di Battista Alessandro Jaconello, pubblicata a Rieti nel 1482 e ristampata più volte a Venezia nei primi decenni del Cinquecento⁵⁹. La scelta di un tema così intimamente connesso alla città eterna non era sicuramente casuale. Alla luce del contesto storico e dei molteplici legami del committente con la curia⁶⁰ non convince la lettura di Alfeo Giacomelli, che vede nel fregio un manifesto repubblicano e antipapale della *libertas* bolognese⁶¹. Plausibile appare invece l'interpretazione degli affreschi – proposta da Anna Stanzani – come espressione di gratitudine verso Roma e il papa, cui Lorenzo doveva il titolo senatorio, ottenuto nel maggio 1590, probabilmente poco prima della commissione del fregio. Analogamente, dopo essere stato nominato senatore da Giulio III, Cornelio Malvasia aveva fatto

23
Storie di Romolo e Remo, scena V:
Agostino Carracci, *L'asilo*
per i profughi sul Campidoglio.

24
Agostino Carracci, *Studio per un*
gruppo decorativo del fregio Magnani.
Madrid, Real Academia
de San Fernando.

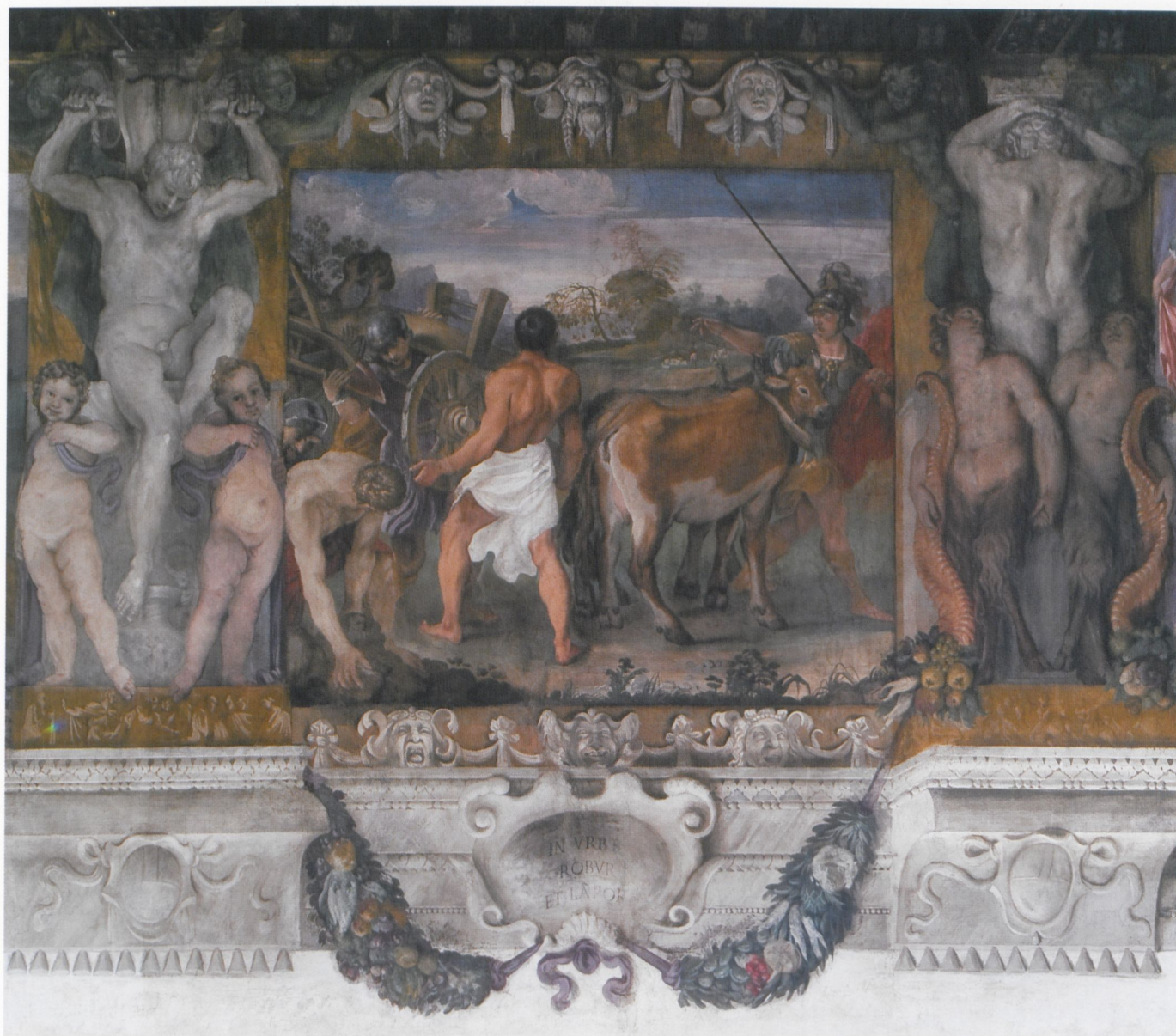
25
Storie di Romolo e Remo, pentimento
sopra il termine tra le scene V e VI.

26

Storie di Romolo e Remo, scena VI:
Annibale Carracci, *Romolo traccia
con l'aratro il confine della città di Roma.*

27

Storie di Romolo e Remo, pentimento
sopra il termine tra le scene IV e V.



decorare da Prospero Fontana la Sala Grande del proprio palazzo con un fregio raffigurante le gesta del papa, fregio che, come quello dei Carracci in Palazzo Magnani, fu presentato al pubblico in occasione della prima "entrata" da gonfaloniere del padrone di casa nel 1555⁶². E già negli anni Venti o Trenta del Cinquecento, il soggetto della fondazione di Roma era stato scelto da Bartolomeo Torfanini per la decorazione (perduta) sulla facciata del suo palazzo con la quale, come palesava l'iscrizione, egli voleva rendere omaggio ai papi Giulio II e Leone X che gli avevano elargito «onori e fortune»⁶³. In alcuni episodi del fregio si possono indubbiamente cogliere richiami alla realtà bolognese del tempo, come la lotta al banditismo nella quale Vincenzo Magnani, cugino di Lorenzo, era impegnato nella primavera del 1591 (nella scena II, *Remo mette in fuga i ladri degli armenti*), i conflitti tra le fazioni nobiliari (nella scena IX, la *Battaglia fra i Romani e i Sabini*) oppure le





carestie che opprimevano Bologna negli anni tra il 1589 e il 1592 (nella scena XI, la *Pestilenza*, fig. 32), ed è dunque probabile che le esperienze della vita reale abbiano influito sulla selezione delle scene oppure sul peso che esse assumono all'interno del ciclo⁶⁴. Anche la scelta di un soggetto assai raro, come il rito di fecondità dei *Lupercalia*, per la decorazione del camino rispecchia senza dubbio la preoccupazione di Lorenzo Magnani per la sua discendenza, che proprio in quel momento egli sperava di assicurare mediante il matrimonio con Isabella Campeggi, sua terza moglie⁶⁵. Il tentativo di leggere ogni

singola scena come un'allusione alla «vita parallela» del committente⁶⁶ appare però una forzatura non supportata né dalle immagini – per ammettere l'asilo capitolino (fig. 23) come prefigurazione di Palazzo Magnani, per esempio, ci vorrebbe almeno una minima somiglianza tra le due architetture – né dalle iscrizioni, che esaltano piuttosto il valore universale degli esempi storici. Del resto, negli affreschi è stato omesso proprio quell'episodio del racconto plutarchiano che avrebbe permesso il parallelismo più ovvio con la vita del committente, ovvero l'istituzione del senato da parte di Romolo⁶⁷.

Storie di Romolo e Remo, scena VIII:
Agostino Carracci, *Il trionfo
di Romolo dopo la vittoria sul re Acrone
di Cenina.*



I quadri istoriati sono inseriti in una cornice decorativa di grande forza illusionistica che, dopo la semplificazione strutturale operata dai Carracci negli affreschi in Palazzo Fava, porta il sistema del fregio dipinto a Bologna alla sua massima espansione, sia in termini quantitativi – con la superficie dipinta che occupa quasi la metà delle pareti – sia per la complessità e la ricchezza della compagine ornamentale. Essa è scandita dalle raffigurazioni di telamoni o erme marmorei che, posizionati su mensole aggettanti, sembrano sorreggere le travi del soffitto e sono fiancheggiati in alto da coppie di ignudi bronzei e in basso da carnosì putti di sesso sia maschile sia femminile oppure da satiri dalla prorompente vitalità. Tra questi “termini”, i quadri riportati sono incastonati senza cornice nel fondo di “giallo antico” – una soluzione che sembra unica – e bordati, sotto e sopra, da maschere in parte idealizzate, in parte mostruose e caricaturali. L’architrave in pietra chiara che sostiene il fregio è animato dai cartigli con le iscrizioni e da esuberanti festoni di frutta e verdura che rompono, come osserva il Malvasia, «l’odiosità di quelle rette linee»⁶⁸.

Bagnato da una luce naturale che sembra provenire dalle finestre della sala, mettendo in controluce i satiri tra l’XI e la XII scena (fig. 32) e lasciando brillare il marmo liscio nei rialzi nivei, questo apparato gioioso e festoso, seppure tutto finito, risulta di una verità quasi palpabile, in cui si preannuncia già l’illusionismo delle grandi decorazioni seicentesche. Nonostante la varietà di motivi e di materiali e la complessità dell’insieme, la struttura del fregio con il suo incastro di due differenti livelli di realtà rimane, diversamente dalle decorazioni manieriste, di nitida chiarezza e leggibilità. Questa è dovuta anche all’accurata separazione dei due livelli della rappresentazione, la realtà finta della cornice e la “pittura finta” dei quadri riportati: sin dai primi fregi in Palazzo Fava, i Carracci evitano con cura quelle interferenze tra i due registri care alla decorazione manierista, dove spesso le raffigurazioni nei quadri riportati trasgrediscono in un punto o nell’altro il confine – teoricamente invalicabile – dell’apparato illusionistico: si vedano, a titolo d’esempio, l’elmo di Metabo e la testa della giumenta che, in una scena delle *Storie di Ca-*



milla di Niccolò dell'Abate (1550 circa), si sovrappongono al bordo rivoltato della tappezzeria nella quale sono raffigurati (fig. 19), mettendo consapevolmente in crisi la coerenza del sistema con un raffinato gioco di specchi⁶⁹. La famosa tela schiodata nell'angolo della scena II (fig. 18) non è dunque soltanto uno scherzo dei pittori e men che meno (come spesso si legge) la denuncia ironica che «tutto qui è pittura»⁷⁰, bensì la riaffermazione, dopo le ambiguità dell'epoca precedente, del confine tra i due livelli di realtà e, con essa, dell'illusione: il lembo di tela staccato, mentre ci ricorda che le scene istoriate sono – esse sì – solo manufatti dipinti e dunque fittizie,

ribadisce al tempo stesso la realtà (finta) della cornice. La medesima funzione ha l'ombra dell'ignudo a destra della scena IV, che copre anche l'angolino superiore del dipinto (fig. 21); significativamente, il motivo dei quadri parzialmente ombreggiati è stato ripreso, in maniera molto più vistosa, da due allievi dei Carracci, Lucio Massari e Lionello Spada, nei loro fregi in Palazzo Bonfiglioli-Rossi⁷¹.

Durante i lavori di restauro del 1956 sono emersi tre pentimenti che gettano una luce interessante sul processo dell'elaborazione della cornice. Si tratta di figure decorative al di sopra dei termini tra le scene IV e VI (figg. 25, 27), nella zona

Storie di Romolo e Remo, scena X:
Ludovico Carracci, *Tito Tazio è ucciso dai Laurenti*.



del cornicione terminale, che, secondo l'interpretazione corrente, avrebbero dovuto sorreggere le storie a guisa di arazzi⁷². A ben vedere, le forme ai lati della trave tra le scene V e VI corrispondono invece perfettamente alle erme che erano previste, nella stessa posizione, in un disegno a penna nell'Accademia de San Fernando di Madrid (fig. 24), pubblicato da Catherine Loisel con un'attribuzione ad Agostino Carracci e messo in relazione, appunto, con questo gruppo decorativo⁷³: soprattutto nel frammento a sinistra (fig. 25) sono chiaramente riconoscibili la spalla a forma di voluta e le sagome della testa barbata e del torace. L'ignudo sopra il termine tra le scene

IV e V (fig. 27) sembra invece il predecessore degli ignudi attuali, ma non c'è motivo di pensare che avrebbe dovuto reggere degli arazzi con le scene; peraltro, gli sarebbe mancato il *pendant* che sostenesse l'altro angolo del tessuto. A ciascuno dei pentimenti corrisponde una propria "giornata" che, apparentemente, fu inserito nello strato d'intonaco preesistente, dipinto già da Fiorino e Latini⁷⁴. La visione ravvicinata del muro, effettuata durante il restauro del soffitto nel 2006-07, ha rivelato altre porzioni d'intonaco nuovo in posizione analoga a sinistra della prima e da entrambi i lati della terza trave sulla medesima parete, il cui contorno ripete all'incirca quello dell'ignu-



do scoperto; in alcuni punti s'intravede addirittura lo stesso color ocra che emerge da sotto lo strato pittorico.

Possiamo dunque concludere che i Carracci avevano in un primo momento non solo progettato, ma anche iniziato a eseguire un sistema decorativo in cui gli ignudi erano posizionati più in alto e alternati con coppie di erme addossate. A giudicare dal sistema attuale e dal disegno di Madrid, queste erme erano previste ovunque ci sono ora i putti, mentre gli ignudi sarebbero stati abbinati ai satiri. In un momento non meglio precisabile durante il lavoro su questa parete – che, come si può desumere dalle giunte d'intonaco negli angoli,

fu la prima a essere affrescata⁷⁵ – si decise di aggiustare il modulo decorativo e di eliminare le erme, forse per conferire all'insieme maggiore omogeneità.

La questione della collaborazione tra i Carracci, o meglio della separazione delle loro mani, già affrontata per la prima volta dal Malvasia, è stata al centro del dibattito critico durante tutto il secolo scorso. Questa discussione è approdata, negli ultimi anni, a un certo consenso di massima; anche nel caso della scena I (fig. 17) – a lungo dibattuta tra Annibale e Ludovico –, la bilancia pende ormai decisamente a favore del primo⁷⁶. Mentre appare convincente la tradizionale attribu-

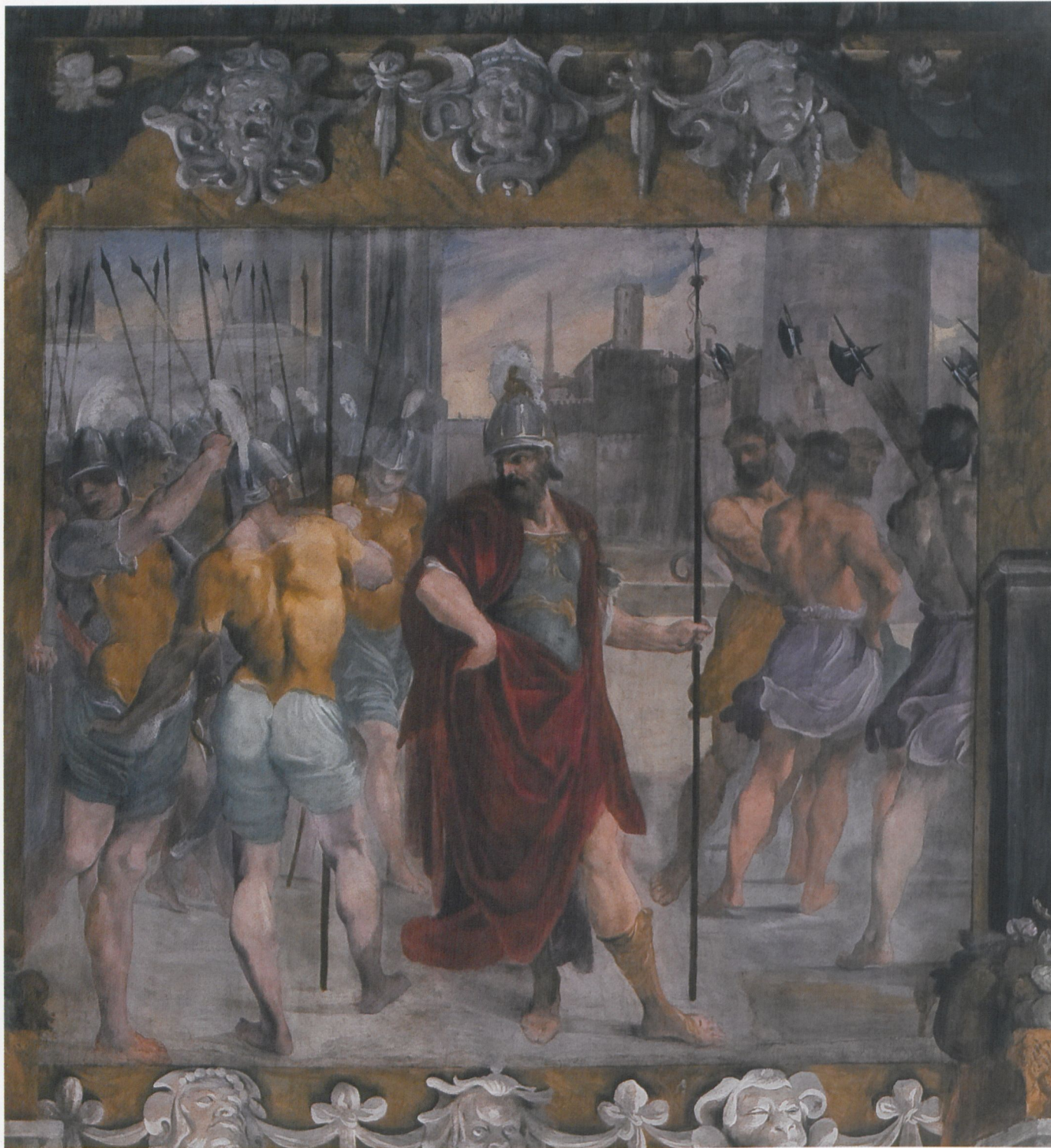
Storie di Romolo e Remo, scena XII:
Annibale Carracci, *Il vecchio capitano
dei Veienti schermato*.



zione a Ludovico delle scene IV, VII, X e XIII (figg. 21, 28, 31, 34), che si differenziano dalle altre per i moduli compositivi, per la tipologia delle figure e per il colorito peculiare, caratteristico del Carracci più anziano in quegli anni, risulta più problematica la tradizionale divisione delle responsabilità tra Agostino e Annibale, che si dimostrano abbastanza vicini nell'invenzione, ma si distinguono nei modi pittorici. Laddove il primo definisce l'anatomia dei corpi con un contorno marcato e con tratteggi che seguono e rilevano l'andamento della superficie – si veda l'indiscusso sopracammino *Amore sottomette Pan* (fig. 38) di cui si dirà più avanti –, il fra-

tello più giovane costruisce le proprie figure con pennellate larghe e fluide, ottenendo attraverso la variazione dell'incarnato un modellato più pittorico e sommario, ma altrettanto efficace; rispetto a quelli di Agostino, caratterizzati da una luce un po' opaca, i suoi riquadri si distinguono inoltre per una maggiore variazione della stesura, panneggi più morbidi e sfumati e un colorito brillante dai raffinati effetti luministici (si veda per esempio la scena VI, fig. 26).

Sulla base di questi criteri, credo sia da restituire ad Agostino l'esecuzione (ma anche l'invenzione) del brano forse più famoso del ciclo, ovvero la scena con *Remo che mette in fuga i ladri de-*



34
 Storie di Romolo e Remo, scena XIII:
 Ludovico Carracci, *La superbia
 di Romolo*.

gli armenti (fig. 18), caratterizzata da una fattura grafica con insistenti tratteggi. Ad Annibale spettano invece, a mio avviso, due brani solitamente attribuiti al fratello: le scene IX, la *Battaglia fra i Romani e i Sabini* (fig. 30), e XII, *Il vecchio capitano dei Veienti schernito* (fig. 33), entrambe in gran parte caratterizzate dal trattamento pittorico del corpo umano e dalla ricchezza luministica, riscontrabili per esempio nelle scene III e VI⁷⁷ (figg. 20, 26). Com'è stato più volte osservato, nel fregio Magnani i Carrac-

ci tirano le somme delle loro esperienze precedenti, dal naturalismo di Correggio al colorito veneziano – che in quegli anni affascina soprattutto Ludovico e Annibale –, ma si aprono allo stesso tempo a orizzonti nuovi: soprattutto nel confronto con il fregio degli Argonauti in Palazzo Fava, dipinto circa sette anni prima con toni da favola cavalleresca, colpiscono la monumentalità e un certo respiro classico non solo della compagine decorativa, ma anche delle singole scene. Tali caratteri, pe-

Storie di Romolo e Remo, scena XIV:
Agostino Carracci, *L'apparizione
di Romolo a Proculo*.



raltro in sintonia con il soggetto di storia romana, sono probabilmente frutto di un intensificato contatto con l'arte toscoromana, *in primis* Raffaello e la sua scuola, avvenuto per ora soprattutto attraverso le stampe: ne è un esempio una *Scena di battaglia* inventata da Giulio Romano e incisa da Jacopo Caraglio (fig. 22) che sembra avere ispirato la figura del ladro steso per terra nella scena II (fig. 18) e l'attaccante che sta trafiggendo Amulio con la lancia nella scena IV (fig. 21).

Nel percorso dei Carracci, gli affreschi rappresentano così un momento unico di perfetto equilibrio tra naturalismo lombardo-veneto e classicismo romano, tra colore e disegno; equilibrio che però s'incrinerà di lì a poco – con Agostino e Annibale che s'incamminano con crescente convinzione nella direzione di un classicismo aulico, mentre Ludovico prosegue quella sua personalissima sperimentazione che lo porterà a un barocco tenebroso e anticlassico.



36

Lavinia Fontana, *Scena di sacrificio*.
Imola, Pinacoteca Civica.

Tra mitologia ed emblematica: i sopracamini

Per ragioni di stile oppure di circostanza, si può collocare negli anni tra il 1590 e il 1592 anche una serie di sopracamini, affidati ad artisti vari, la maggior parte dei quali non si trova però più nel palazzo. Tra questi è sicuramente databile soltanto la *Scena di sacrificio* di Lavinia Fontana (fig. 36), che reca sulla base dell'altare, accanto alle parole «DIS PIETAS CORDIS», la firma dell'artista «LAVIN FONT. DE ZAPPIS FACIE[BAT] / MDLXXXII». Diversamente da quanto era usuale con i sopracamini, il dipinto, conservato oggi alla Pinacoteca Civica di Imola, fu eseguito a olio su tela. Probabilmente esso decorava una fuga di camino al piano nobile; nel 1686, l'inventario dei beni di Enea II Magnani lo ricorda nella terza stanza dell'appartamento «a mano destra» della Sala Grande (tav. II, n. 39)⁷⁸. L'esatta iconografia del quadro è ancora oscura; già il Malvasia la descrive solo vagamente come «il sacrificio di un Toro alla presenza di un Re e di gran gente»⁷⁹.

Due affreschi attribuiti a Bartolomeo Cesi da Carlo Volpe e Stephen Ostrow⁸⁰, solitamente denominati *Allegoria dell'Amo-*

re virtuoso e *Allegoria del Silenzio* (figg. 41-42), si trovano invece tuttora nel palazzo, ma furono spostati dal pianterreno al piano nobile insieme con la loro cornice architettonica (figg. 12-13 a pp. 147-148) probabilmente nello stesso momento di *revival* cinquecentesco in cui fu ripristinato anche il soffitto della Sala del Presidente. La perizia di Angelo Venturoli del 1798 non riporta infatti alcun camino nella collocazione attuale dei due affreschi (tav. II, nn. 38, parete nord; 42, parete ovest), mentre invece menziona «un grandioso et ornato camino di macigno» in ciascuna delle salette in basso verso la strada (tav. I, nn. 18-19), nella seconda con la specificazione «sul gusto antico»⁸¹.

Da Palazzo Magnani provengono inoltre quattro affreschi attribuiti ai Carracci o alla loro cerchia, che furono trasferiti nel 1810-11 da Pietro De Lucca nel Palazzo Segni, in cambio della restituzione del palazzo ai Guidotti, proprietari legittimi⁸². Tre di essi sono da identificare con i sopracamini eseguiti dai Carracci, secondo la testimonianza del Malvasia, come ringraziamento a Lorenzo Magnani – che li avrebbe pagati «non so quanti scudi d'oro sopra l'accordo» per il fregio della sala –,

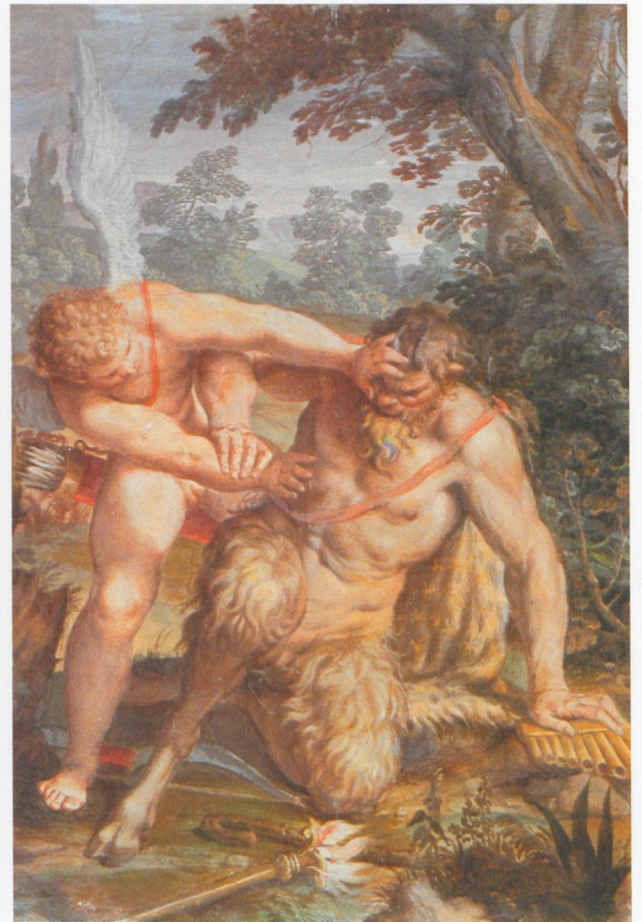
37

Ludovico Carracci, *Apollo con i vasi*.
Bologna, Palazzo Segni.



38

Agostino Carracci, *Amore sottomette Pan*. Bologna, Palazzo Segni.



39

Annibale Carracci (?), *Bacco addormentato*. Bologna, Palazzo Segni.

40

Pietro Faccini (?), *Imeneo*. Bologna, Palazzo Segni.





41
Palazzo Magnani, camino
al piano nobile: Bartolomeo Cesi,
Eros, Anteros e Amore Leteo (Allegoria
dell'Amore virtuoso).

42

Palazzo Magnani, camino
 al piano nobile: Bartolomeo Cesi,
*Arpocrate e Angerona (Allegoria
 del Silenzio).*



«nel partimento a basso», probabilmente sulle fughe dei «camini di macigno» registrati dal Venturoli nelle tre sale a sinistra dell'ingresso (tav. I, nn. 8-10)⁸³. Si tratta dell'*Apollo con i vasi* di Ludovico, con la scritta «RERUM PRIMORDIA PANDENS» (fig. 37), originariamente «nel primo camino a basso»; dell'*Amore che sottomette Pan* di Agostino (fig. 38), già «nel camino della seconda stanza», accompagnato dal motto, oggi perduto, «VINCOR LUBETQUE»⁸⁴; e infine di un *Bacco addormentato* (fig. 39) non menzionato dal Malvasia, ma riprodotto alla metà del Settecento insieme con gli altri due dipinti nella raccolta di Carlantonio Pissarri, con attribuzione ad Annibale⁸⁵: l'affresco appare ampiamente ritoccato e non presenta, nello stato attuale, una qualità esaltante; nell'attesa di un restauro, l'attribuzione al Carracci più giovane può però essere mantenuta provvisoriamente, sebbene con un punto interrogativo.

Il quarto dipinto trasmigrato in Palazzo Segni, anch'esso attribuito tradizionalmente ai Carracci, raffigura un giovane avvolto in un drappeggio rosso, che reca nella destra una fiaccola e nella sinistra un panno giallastro (fig. 40); finora è stato definito vagamente come «Genio» o «Amore»⁸⁶. L'affresco proviene forse dalla seconda stanza nell'ala occidentale del piano nobile (tav. I, n. 38), dove il già citato inventario del 1686 menziona «una cornice grande intagliata, et dorata, ovata sopra il Camino, che serve di ornamento ad una pittura sul muro di mano delli Carracci»⁸⁷. Nonostante gli indubbi elementi carracceschi nell'impostazione della figura e nell'illuminazione, la fisionomia del viso con gli occhi ravvicinati, le proporzioni allungate e una tendenza all'esagerazione anatomica (si noti per esempio il polpaccio rigonfio della gamba sinistra) ricordano piuttosto lo stile dell'Incamminato «rinnegato» Pietro Faccini⁸⁸.

Di sicura paternità carraccesca è invece l'unico affresco – oltre a quelli della Sala Grande – tuttora *in loco*, raffigurante un re che osserva un albero (di alloro?) in fiamme, mentre a destra si scorge una flotta di navi (fig. 43). Scoperto nel 1963 sotto la tappezzeria della stanza accanto alla Sala Grande (tav. II, n. 37), il brano fu attribuito ad Agostino da Carlo Volpe, che ha proposto di identificare il soggetto con un episodio tratto dall'Eneide, *La predizione al re Latino dell'arrivo di Enea*; nonostante alcune incongruenze rispetto al testo virgiliano, rimane tuttora questa l'ipotesi più accreditata⁸⁹. Sebbene si trovi su un pezzo di muro piano, non aggettante, l'affresco probabilmente non apparteneva, come è stato ipotizzato, a un ciclo più vasto⁹⁰ (che difficilmente sarebbe stato completamente ignorato dalle fonti seicentesche), bensì fungeva in origine da sopracamino, come suggerisce anche l'importanza che vi riveste il motivo del fuoco; tant'è vero che l'inventario del 1686 registra anche in questa sala «una Cornice grande intagliata, indorata, ovata sopra il camino, che serve di ornamento ad una pittura fatta sul muro delli Carazza»⁹¹, mentre ancora alla fine del Settecento la perizia Venturoli descrive nel-

la stessa posizione «un camino di marmo di Verona, fatto alla romana»⁹². Convincente appare invece l'attribuzione del frammento ad Agostino, benché la superficie consunta non permetta un apprezzamento della stesura e non si possa dunque escludere la paternità di Annibale.

Sebbene la letteratura più recente non l'abbia recepito, è stato riconosciuto da tempo che l'iconografia di almeno tre dei sopracamini di Palazzo Magnani è basata direttamente su uno dei trattati mitografici più diffusi del Cinquecento, ovvero *Le immagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, pubblicate per la prima volta nel 1556 e illustrate, a partire dalla terza edizione del 1571, da 88 incisioni di Bolognino Zaltieri⁹³. Già Jean Seznec aveva individuato la fonte per l'*Apollo* di Ludovico nella tavola 12, raffigurante il dio del Sole come dominatore del tempo atmosferico, da lui determinato attraverso l'apertura o la chiusura dei vasi contenenti i vari agenti climatici (fig. 44)⁹⁴. Più tardi, Otto Kurz e Stephen Ostrow hanno collegato anche i due affreschi del Cesi alle illustrazioni di Zaltieri: la cosiddetta *Allegoria dell'Amore virtuoso* con l'iscrizione «HOC VIRTUTIS OPUS» si ispira alla tavola 81 (fig. 45), spostando però sul fondo Amor Leteo che spegne la fiaccola dell'amore nel fiume Lete e sostituendo con un ramo d'ulivo la palma che Eros e Anteros si contendono⁹⁵. L'altro affresco, accompagnato dalla scritta «NUSQUAM TUTA FIDES», è una trascrizione libera della tavola 60 (fig. 46), che rappresenta il dio egizio del silenzio Arpocrate sotto entrambe le sembianze descritte da Cartari e, sul piedistallo al centro, la dea romana Angerona, la cui esatta funzione è tutt'oggi oscura: Cartari elenca diverse interpretazioni, tra cui la dissimulazione degli affanni e la riservatezza sui misteri religiosi⁹⁶. Rispetto all'incisione, Angerona – che nel dipinto assomiglia piuttosto a un giovanotto – è stata avvolta in un mantello pesante, mentre le due figure di Arpocrate si sono scambiate le parti. Un'aggiunta è il motivo della tartaruga, anch'esso probabilmente desunto da Cartari che altrove descrive due statue di Afrodite con il piede posato su questo animale: segno che la donna sposata si deve occupare della casa e tacere⁹⁷. Insolita nell'opera del Cesi è la completa nudità della figura a sinistra, che si direbbe quindi frutto di una precisa richiesta del committente; anche nelle altre decorazioni – si veda la scena II del fregio carraccesco (fig. 18) – Lorenzo Magnani non sembra preoccuparsi della crociata dell'arcivescovo Paleotti contro le «immagini lascive e vergognose»⁹⁸.

Grazie alle *Imagini de i dei de gli antichi* si può inoltre chiarire il significato dell'enigmatico *Genio* attribuito qui a Pietro Faccini: la figura che rappresenta certamente il dio nuziale *Imeneo*, descritto da Cartari come «bel giovane coronato di diversi fiori e di verde persa, che teneva una facella accesa nella destra mano e nella sinistra aveva quel velo rosso, o giallo che fosse, col quale si coprivano il capo e la faccia le nuove spose la prima volta che andavano a marito»⁹⁹. Benché man-

43

Palazzo Magnani, piano nobile:
Agostino (?) Carracci, *Predizione al re Latino dell'arrivo di Enea*.



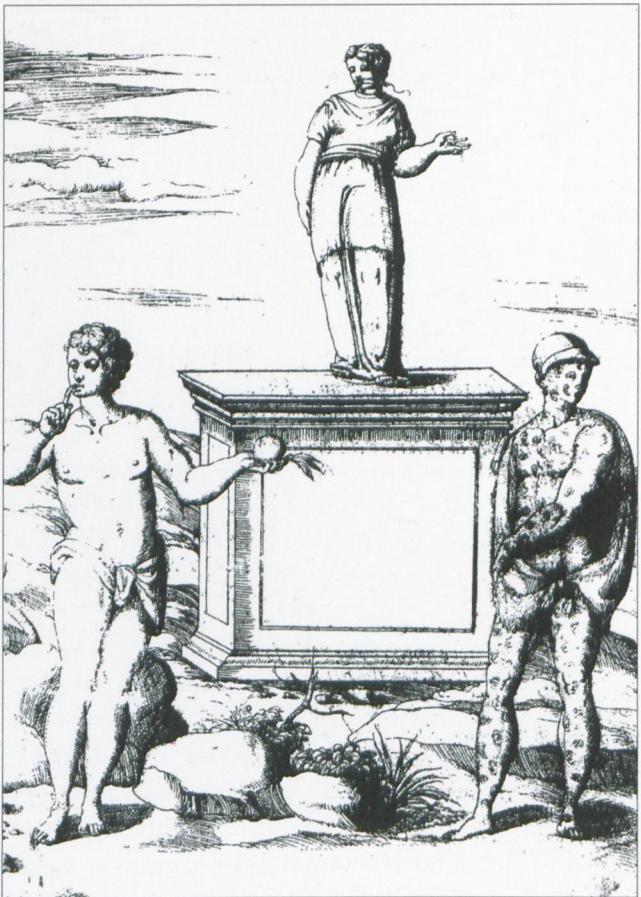


44
Bolognino Zaltieri, *Apollo con i vasi*,
da Vincenzo Cartari, *Le immagini
de i dei de gli antichi* (1571), tav. 12.

45
Bolognino Zaltieri, *Eros, Anteros
e Amore Leteo*, da Vincenzo Cartari,
Le immagini de i dei de gli antichi (1571),
tav. 81.

46
Bolognino Zaltieri, *Arpocrate
e Angerona*, da Vincenzo Cartari,
Le immagini de i dei de gli antichi (1571),
tav. 60.

47
Bolognino Zaltieri, *Imeneo*,
da Vincenzo Cartari, *Le immagini
de i dei de gli antichi* (1571), tav. 29.





chi la corona di fiori, la presenza degli altri due attributi non lascia dubbi sull'identificazione. L'illustrazione che accompagna il testo (fig. 47) ha fornito il motivo del manto svolazzante (ma si noti che, anche in questo caso, la figura è stata denudata per l'affresco), mentre la raffigurazione della testa con le guance arrossate e i ricci dorati, contornata da un'aureola di luce, potrebbe riferirsi a un poema di Claudiano citato da Cartari più avanti nel suo testo¹⁰⁰.

Meno evidente è il rapporto con il testo mitografico nel caso del *Bacco addormentato*, anche perché si tratta di un soggetto molto più comune. Anna Stanzani ha ipotizzato che l'affresco sia ispirato dalla descrizione di Como, dio dei convivi, che Cartari associa a Bacco, citando l'ecfrasi di un quadro che lo raffigurava addormentato in piedi, ubriaco, davanti a una camera nuziale¹⁰¹. A parte il motivo del sonno, l'affresco carracesco differisce però, sia nei dettagli della figura sia nell'ambientazione della scena, dal testo mitografico e dalla relativa illustrazione; del resto, il personaggio è contrassegnato in maniera univoca come Bacco attraverso l'attributo del tirsò, anch'esso descritto e raffigurato da Cartari¹⁰². Al massimo si tratta dunque di una contaminazione di vari motivi tratti dal capitolo dedicato a Bacco.

La scena con *Amore che sottomette Pan* è stata invece messa in relazione da Adalgisa Lugli con l'emblema LXXV delle *Symbolicae Quaestiones* di Bocchi che presenta, sotto il motto «OMNIA CUI CEDUNT, DIVINO CEDAT AMORI» lo stesso tema, la vittoria dell'Amore (divino) sul dio Pan ("omnia"), ovvero sulle forze della natura (fig. 48)¹⁰³. Come è stato notato, l'episodio è menzionato, sebbene solo brevemente e senza illustrazione, anche da Cartari¹⁰⁴; ma, benché la disposizione delle figure nell'affresco sia dissimile dall'incisione di Bonasone, l'assetto generale della scena e la struttura del paesaggio – con la quinta scura di alberi e cespugli che chiude la vista sulla destra – indicano, a mio avviso, che Agostino aveva studiato l'emblema bocchiano prima di mettersi al lavoro¹⁰⁵.

Anche l'invenzione della *Scena di sacrificio* di Lavinia Fontana – il cui padre Prospero aveva fornito i disegni per le incisioni di Bonasone – è legata alle *Symbolicae quaestiones*: Silvia Urbini ne ha riconosciuto la fonte iconografica nell'emblema CXXII (fig. 49), che raffigura sotto il motto «IN CORDE PVRO VIS SITA PRVDENTIAE», in analogia con la posizione davanti all'ara sacrificale, il generale greco Ermocrate, celebre per la sua pietà verso i nemici vinti¹⁰⁶. L'indiscutibile relazione con l'incisione non basta però a chiarire il soggetto del dipinto, il cui protagonista non è più Ermocrate, essendo contrassegnato da corona e scettro come re, circondato dai suoi sudditi e soldati. È possibile che qui non sia rappresentato un episodio particolare della storia o della mitologia antica, bensì semplicemente un re antico di pietà esemplare, da identificare forse con Numa Pompilio, successore di Romolo¹⁰⁷.

Cinque dei sopracamini sono – o erano – accompagnati da

iscrizioni, ed è dunque lecito supporre che lo fossero anche gli altri tre affreschi fino al distacco dal muro o allo smantellamento dell'ornato che li racchiudeva. Come quelle del fregio nella Sala Grande, queste brevi scritte non hanno una funzione didascalica, ma si rapportano all'immagine in maniera complementare, fornendo, come l'*inscriptio* di un emblema, una chiave per la corretta lettura dell'insieme. Nel caso dell'affresco *Eros, Anteros e Amore Leteo*, le parole «HOC OPUS VIRTUTIS» chiariscono che il tema non è l'amore terreno (cioè sensuale), bensì quello divino, l'*amor virtutis* appunto; la torcia spenta nel fiume simboleggia quindi la soppressione delle passioni terrene (tra cui anche l'ira), mentre il ramo d'ulivo al posto della palma indica che l'opera virtuosa significa, in particolare, impegno per la pace e la concordia¹⁰⁸. Solo la lettura congiunta di testo e immagine garantisce quindi, come negli emblemi, la piena cognizione del significato della rappresentazione. Sullo sfondo del conflitto tra le fazioni nobiliari che scuoteva Bologna negli ultimi decenni del Cinquecento, essa assume in questo caso anche una valenza politica che ben si addice al ruolo senatorio e al presunto pensiero politico del committente¹⁰⁹.

La teoria cinquecentesca dell'emblema e delle imprese esigeva che i motti non fossero creati *ad hoc*, bensì tratti dai testi di autori famosi, possibilmente antichi¹¹⁰: un principio che fu seguito anche nel caso dei sopracamini di Palazzo Magnani. Le iscrizioni sugli affreschi del Cesi sono, infatti, citazioni dall'*Eneide*: le parole «NUSQUAM TUTA FIDES» («La fiducia non è sicura in nessun luogo») sono proferite da Didone contro Enea, al quale rimprovera di avere abusato della sua fiducia (*Eneide*, IV, 373), mentre la scritta «HOC OPUS VIRTUTIS» è mutuata, con una curiosa inversione delle parole che ne rompe il metro, dall'allocuzione di Evandro a suo figlio Pallade prima del duello con Turno: «*Stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus / omnibus est vitae: sed famam extendere factis, / hoc virtutis opus*» (*Eneide*, X, 467-469).

Le citazioni non sono però necessariamente tratte direttamente dal testo di Virgilio, poiché entrambe erano già diventate luoghi comuni nella letteratura umanistica e nella cultura emblematica. Ciò vale in particolare per il motto *nusquam tuta fides* che, come esortazione a diffidare del mondo infame, era diventato proverbiale già nell'antichità, come prova un passo delle *Naturales Quaestiones* di Seneca¹¹¹, e che appare nel Cinquecento più volte come *inscriptio* per emblemi¹¹². L'affinità tra l'affresco con *Arpocrate e Angerona* e la cultura emblematica si mostra anche a livello dell'immagine: sia l'impiego delle due divinità come personificazioni del silenzio sia il motivo della tartaruga simbolo della riservatezza della moglie virtuosa appartenevano ai *topoi* della letteratura emblematica già a partire dalla raccolta dell'Alciati¹¹³. In combinazione con la scritta, il sopracamino propone dunque silenzio e riserbo come (auto)protezione dell'uomo fedele in un mondo po-



48
Giulio Bonasone, *pictura* dell'emblema *Omnia cui cedunt, divino cedat amori*, da Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque* (1555), emblema LXXV.

49
Giulio Bonasone, *pictura* dell'emblema *In corde puro vis sita prudentiae*, da Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque* (1555), emblema CXXII.

tenzialmente pericoloso e traditore. Si tratta di un concetto molto diffuso nella società nobiliare bolognese del tardo Cinquecento e che tuttavia non si riferisce solo alla vita privata, ma, essendo il silenzio una virtù del buon governo, anche alla gestione della *res publica*: un messaggio molto simile era stato espresso nell'*Allegoria della Vigilanza e del Silenzio* commissionata nel 1569 a Orazio Samacchini dall'allora gonfaloniere Francesco Maria Casali per un camino nell'appartamento degli anziani in Palazzo Pubblico, dove le figure allegoriche sono accompagnate dalla citazione oraziana «FIDELI TVTA SILENTIO»¹⁴.

Da un'ode di Orazio proviene anche l'iscrizione sul dipinto di Lavinia Fontana «DIS PIETAS CORDIS», che compendia i versi «di me tuentur, dis pietas mea / et musa cordi est» («gli dèi mi proteggono, agli dèi stanno al cuore la mia pietà / e la mia musa», *Carmina*, I, 17, 13-14). Rispetto all'emblema bocchiano, l'accento della rappresentazione si sposta dunque dal cuore dell'uomo pio e clemente verso i vinti (nel caso di Ermocrate) al cuore degli dèi che si mostrano benevoli con gli uomini pii nell'accezione religiosa.

Una fonte più remota ha ispirato invece il motto dell'*Apollo* ludovichiano: le parole «RERUM PRIMORDIA PANDENS» derivano da un passo del proemio al primo libro del *De rerum natura* di Lucrezio, in cui l'autore annuncia l'intenzione di «dischiudere» (*pandere*) al lettore le «origini delle cose» (*primordia rerum*), ovvero gli atomi che costituiscono il mondo secondo la teoria epicurea¹⁵. Nel contesto dell'affresco, le parole assumono un significato un po' diverso: il verbo *pandere* si riferisce – nel senso letterale – all'apertura dei vasi, mentre *primordia rerum* sono gli elementi atmosferici primordiali (secondo Cartari fuoco, aria temperata, pioggia e freddo, nonché il seme vitale)¹⁶ grazie ai quali la vita terrena prospera oppure perisce. Manca quindi, in questa scritta, qualsiasi appiglio per un'interpretazione moraleggiante, e lo stesso vale per il «VINCOR LUBETQUE» che accompagnava l'*Amore che sottomette Pan*, la cui fonte non ho potuto rinvenire. Mentre l'emblema di Bocchi si riferisce esplicitamente alla vittoria dell'amore divino, il significato dell'affresco di Palazzo Magnani è – forse volutamente – ambiguo: il «piacere» evocato nella scritta (*lubet* oppure *libet*) potrebbe essere interpretato come quello sensuale dell'amore terreno, nel senso del virgiliano «*Omnia vincit Amor: et nos cedamus amori*»¹⁷. La citazione da Lucrezio è notevole, poiché la sua opera non era molto diffusa nel Cinquecento, essendo accessibile solo in latino – senza dubbio perché la filosofia epicurea e materialista dell'autore, ripudiata dalla Chiesa cattolica, impediva di fatto la pubblicazione di una traduzione italiana. Di conseguenza, il *De rerum natura* era letto quasi esclusivamente da letterati e umanisti, che ne apprezzavano soprattutto le qualità poetiche¹⁸.

Degno di nota è, in questo contesto, un disegno nella Národ-



50

Annibale Carracci, *Due uomini che corrono (La lampadodromia)*. Praga, Národní Galerie.

ní Galerie di Praga pubblicato da Catherine Loisel con un'attribuzione ad Annibale Carracci (fig. 50), che illustra, come ha riconosciuto la stessa autrice, un altro passo del poema lucreziano, ovvero l'immagine della staffetta ateniese (la *lampadodromia*) introdotta dal poeta come metafora del ciclo della vita e della morte¹⁹. Il fatto che la stessa fonte fosse consultata per l'*Apollo* rafforza l'ipotesi, già espressa dalla Loisel, che il disegno, sul quale compare anche una scritta tratta da Lucrezio («VITA[I] LAMPADA TRADUNT»), è stato concepito per la decorazione di Palazzo Magnani. Data la presenza del motivo della lampada, si tratta probabilmente di un progetto per un sopracamino mai eseguito oppure andato distrutto.

Tutti i sopracamini ancora esistenti raffigurano dunque soggetti tratti dalla mitologia o dalla storia antica e s'iscrivono in una tradizione specificamente bolognese di pittura murale, cui s'è accennato sopra, caratterizzata dal gusto emblematico e allegorico. Rispetto alla retorica trasparente, a volte quasi banale, delle iscrizioni nelle *Storie di Romolo e Remo*, che riflettono, secondo una concezione già seicentesca, la volontà di comunicare messaggi comprensibili, i sopracamini risentono ancora fortemente di quella tradizione ermetica e neoplatonica del Cinquecento – di cui uno dei rappresentanti più importanti a Bologna era appunto Achille Bocchi – che consi-

derava emblema e allegoria come recipienti di verità mistiche il cui significato era accessibile solo a pochi iniziati¹²⁰.

I temi dei dipinti spaziano dall'esaltazione di valori morali, con un particolare riferimento alla vita pubblica, come negli affreschi del Cesì, a raffigurazioni che sembrano esprimere una visione più laica, sensuale ed epicurea della mitologia antica, lontana dal moralismo cristiano, come i dipinti dei Carracci al pianterreno. L'uso di una stessa fonte – le *Imagini* di Cartari – da parte di almeno tre artisti diversi fa supporre un ruolo forte della committenza nell'invenzione dei sopraccamini. Almeno per quanto riguarda le iscrizioni, Lorenzo Magnani, che probabilmente non era molto versato in letteratura, si sarà servito dell'aiuto di persone erudite del suo *entourage*, come il cognato Ridolfo Campeggi, membro dell'Accademia dei Gelati, il cugino Alessandro Bolognetti oppure l'amico Astorre Sampieri che, pochi anni dopo, farà eseguire dai Carracci nel suo palazzo una serie di affreschi dedicati al tema erculeo¹²¹.

Le sculture: il "gigante" e i busti all'antica

L'opera forse più enigmatica nel palazzo è il gigantesco gruppo scultoreo nella nicchia dell'attuale loggia posteriore del cortile (fig. 51), che fa da fondale alla visuale prospettica di chi entra nel palazzo dall'ingresso principale. Attribuito a partire dal Settecento a Gabriele Fiorini¹²², il gruppo in stucco dipinto a finto bronzo si erge su un alto piedistallo con la scritta «FELICITATE PRIVATAE». Poiché la figura maschile regge una clava, essa è stata ovviamente interpretata come Ercole, mentre per i due bambini Betty Rogers Rubenstein ha proposto un'identificazione con Romolo e Remo, spesso associati al semidio¹²³. A causa della testa calva del gigante e della sua somiglianza – peraltro molto vaga – con il presunto busto di Lorenzo Magnani sopra l'ingresso alla Sala Grande (fig. 6), la studiosa ha inoltre voluto riconoscervi un ritratto del padrone di casa nelle vesti dell'eroe antico e nei bambini un riferimento a due dei suoi figli, il legittimo Lodovico e, seminascosto dietro di lui, uno dei fratellastri naturali e perciò meno «presentabili»¹²⁴. Pur essendo piuttosto astratta, questa tesi ha riscosso un notevole successo negli studi recenti¹²⁵; almeno l'ipotesi del gigante quale ritratto di Lorenzo Magnani risulta tuttavia assai indebolita dalla scoperta che il busto sopra l'ingresso alla Sala Grande non è nella collocazione originale, e andrebbe definitivamente scartata se venisse confermata l'identificazione del marmo attribuito al Casario¹²⁶. Quanto ai due bambini, è da notare che la loro posizione non sembra determinata da considerazioni iconografiche, bensì dal fatto che probabilmente sono stati aggiunti in un secondo momento, poiché il plinto del piedistallo fu allargato sulla sinistra per fare loro posto¹²⁷. Per le affinità sti-

listiche e tipologiche con le sculture sul camino della Sala Grande, ho proposto di attribuirli al Bascapè, che potrebbe averli eseguiti in quello stesso momento, verso il 1592, mentre la figura grande sarà stata messa in opera qualche anno prima, ma dopo il 2 febbraio 1581, dato che nella perizia Alicorni la nicchia risulta ancora vuota¹²⁸. Benché non possa essere esclusa a priori, la paternità del Fiorini rimane poco più che una congettura, in quanto non può essere avvalorata da indizi né documentari né stilistici: a causa della mancanza di opere certe, la personalità artistica di questo scultore è infatti sempre più evanescente.

Per complicare ulteriormente le cose, non è neppure certo che la figura, in origine, rappresentasse davvero Ercole. Nel Settecento, Marcello Oretti la descrive infatti come «il Gigante con libro in mano, è nell'altra sotto coppa con qualche cosa e due putti»¹²⁹, e anche l'incisione più o meno coeva di Antonio Landi (fig. 52) la presenta, in controparte, con gli stessi elementi: un libro e, al posto della clava, una coppa con – si direbbe – tre pomi, mentre sulla schiena è visibile una specie di drappo arrotolato. A una data non meglio precisabile tra la metà del Settecento e il Novecento, questi attributi, che risultavano ormai incomprensibili, furono quindi sostituiti dalla clava che qualificava la figura inequivocabilmente come Ercole, consueto sfondo dei cortili bolognesi, il che spiega anche il modo poco convincente con cui l'eroe regge la propria arma¹³⁰. La visione ravvicinata della mano dall'alto dà la conferma definitiva che la figura in quel punto fu manomessa.

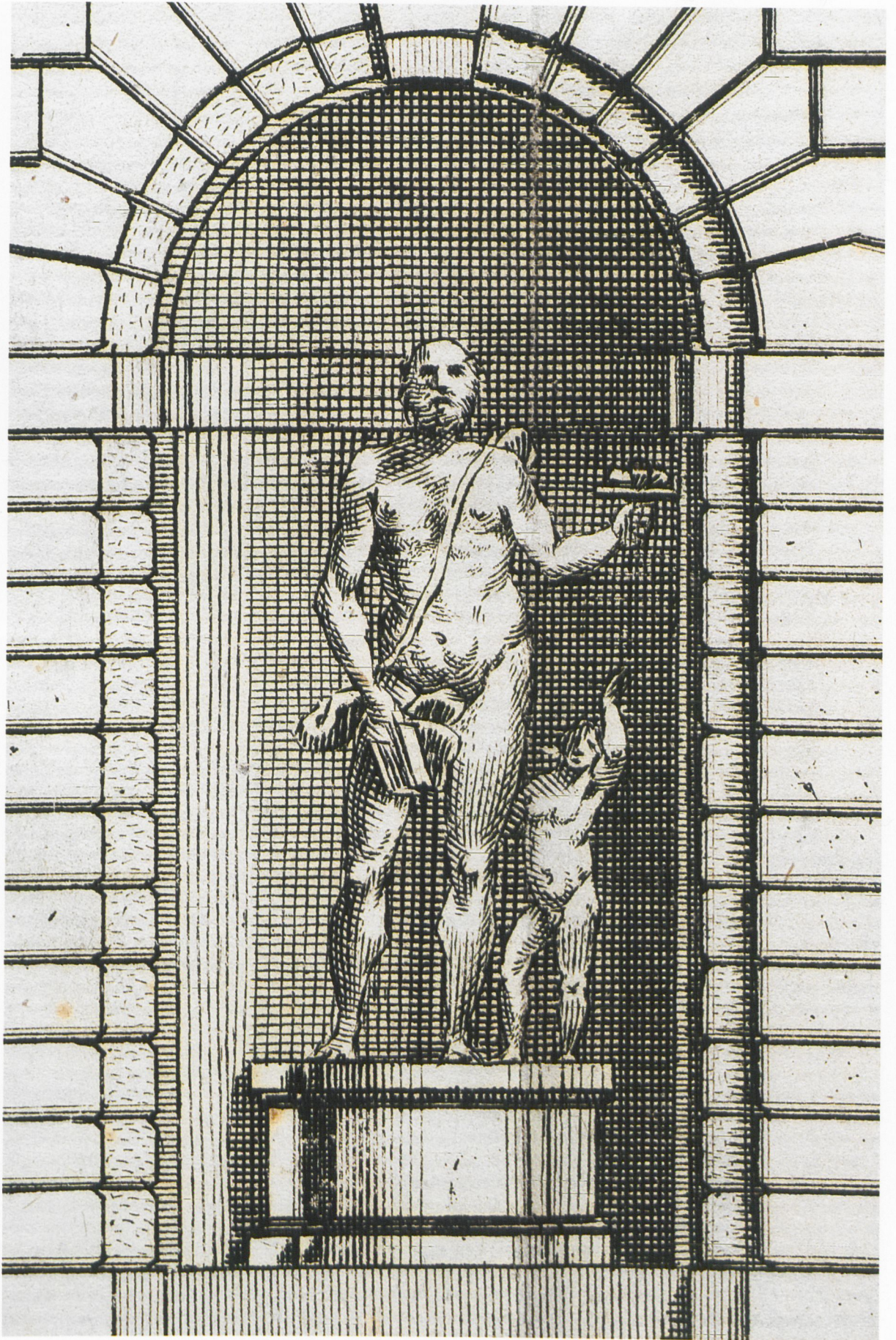
Il significato della statua nell'aspetto originale risulta però di ardua interpretazione, tant'è vero che già l'Oretti non era più in grado di decifrarlo. In mancanza di modelli iconografici, l'ipotesi per ora più plausibile è che essa rappresenti Ercole astronomo, cui si riferirebbe il libro, mentre i tre pomi sarebbero le mele delle Esperidi: secondo una versione del mito raccontato, tra gli altri, da Natale Conti, il semidio ricevette da Atlante, che l'aveva aiutato a conquistare le mele delle Esperidi, anche la scienza dell'astronomia¹³¹. L'iscrizione «FELICITATE PRIVATAE» potrebbe significare quindi la felicità della contemplazione e dello studio, ovvero della *vita contemplativa* come controparte alla *vita attiva* del Lorenzo Magnani uomo politico¹³².

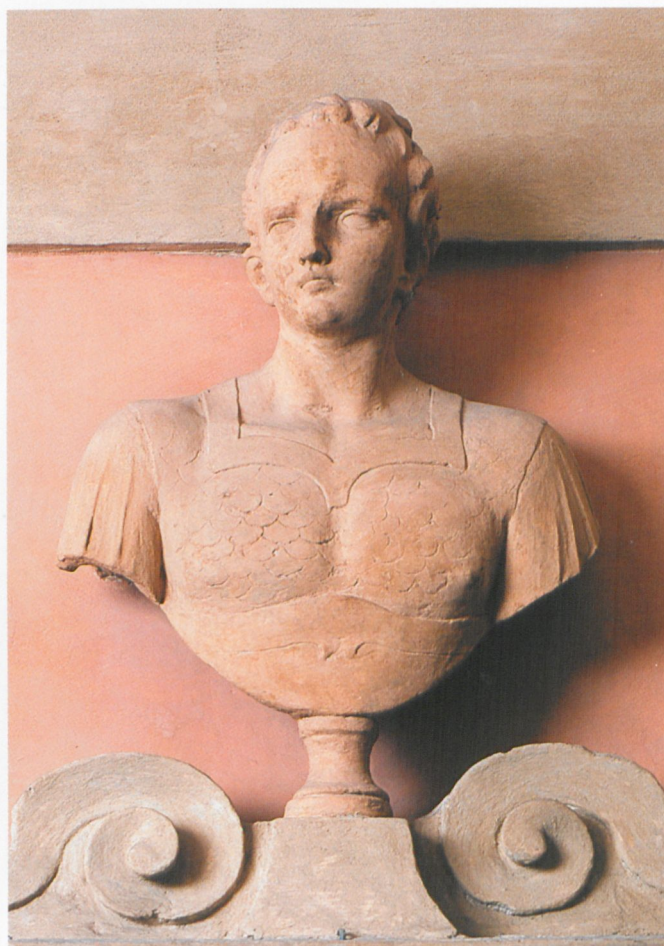
L'ultimo elemento decorativo degno di nota sono i dieci busti all'antica disposti a coronamento delle porte nei loggiati al pianterreno e al piano nobile (figg. 53-56). Tradizionalmente assegnati anch'essi al Fiorini¹³³, sono stati oggetto, da parte della Rogers Rubenstein, di una macchinosa e poco convincente interpretazione come ritratti di imperatori romani, che fungerebbero da anello di congiunzione tra gli albori della storia romana, rappresentati nel fregio dei Carracci, e la famiglia di Lorenzo Magnani stesso. Poiché solo uno dei busti porta il lauro, sembra però più prudente considerarli – co-



51
Palazzo Magnani, loggia posteriore
del cortile: Gabriele Fiorini (?)
e Ruggero Bascapè, *Ercole con due
bambini*.

Giovanni Antonio Landi, *Cortile di Palazzo Magnani*, particolare, da *Raccolta di alcune facciate di Palazzi e Cortili de più ragguardevoli di Bologna* (metà del XVIII secolo), tav. 19.





53-56
Palazzo Magnani, loggiati
al pianterreno e al primo piano:
busti all'antica a coronamento
delle porte.

me i vasi che li affiancano, decorati con un rilievo raffigurante Ercole che guida una coppia di persone – una generica allusione all'antichità cui si riferiscono anche le altre decorazioni del palazzo.

A uno studio più attento, i busti rivelano inoltre differenze di materiale, di stile e di qualità che suggeriscono un'esecuzione non solo da parte di mani diverse, ma anche in tempi diversi. Il busto in fondo alla scala al piano nobile e quello laureato nella prima loggia al pianterreno (figg. 53-54) mostrano una buona fattura e cura del dettaglio, e almeno il primo dei due potrebbe essere, a causa del tipo fisionomico, assegnato al Bascapè¹³⁴. La maggior parte degli altri pezzi sembra essere di terracotta. Un discreto livello qualitativo si può riconoscere ai due giovani imberbi nel doppio loggiato (fig. 55), ottenuti con la stessa forma (oppure l'uno come calco dall'altro), nonché all'uomo barbuto ai piedi della scala; la tipologia di questi busti, con il panneggio mosso che serve ad essi da base e li incornicia, appartiene però piuttosto alla seconda metà del Seicento. Gli altri pezzi, tra i quali anche il presunto ritratto di Lorenzo Magnani, sono di qualità così mediocre, se non addirittura scadente, che è difficile datarli anche solo approssimativamente (fig. 56). Infine, il busto in marmo in fondo alla loggia anteriore al primo piano si rivela, grazie all'iscrizione «OLGA SALEM 1913», novecentesco¹³⁵.

Anche le volute "rovesciate" sulle quali i busti poggiano (figg.

15 e 30 a pp. 48 e 62) suscitano qualche perplessità: non solo sono collegate in maniera poco organica alla struttura sottostante, dalla quale si differenziano inoltre per il materiale (stucco anziché arenaria), ma rispetto alla nicchia sfarzosamente decorata sopra l'ingresso alla Sala Grande (fig. 6) mostrano anche una certa povertà d'invenzione e un'esecuzione più scadente. Per tutti questi motivi, vorrei proporre l'ipotesi che questi sovrapporta con volute, busti e vasi siano stati concepiti ed eseguiti nel Seicento; i due busti con caratteri cinquecenteschi sono forse frammenti riutilizzati delle decorazioni che Ruggero Bascapè aveva realizzato per le porte nella Sala Grande¹³⁶.

Per farsi un'idea dell'aspetto originale degli ambienti negli ultimi anni di vita di Lorenzo Magnani bisogna immaginare, oltre ai soffitti lignei e ai fregi dipinti che verosimilmente decoravano la parte alta delle pareti in diverse sale del piano nobile, anche la dominante presenza di un elemento decorativo di cui non resta neppure una traccia: i corami rossi con decorazioni («freggi et collone») in oro e argento che addobbavano, secondo l'inventario steso dopo la morte del committente nel 1604, quasi tutti gli ambienti, compresi i camerini più piccoli, come si usava a Bologna nei secoli XVI e XVII¹³⁷. Un ruolo del tutto secondario svolgevano invece i dipinti mobili: l'inventario cita non più di ventisette pezzi, prevalentemente di soggetto religioso, che, distribuiti nei numerosi ambienti del palazzo, costituivano presenze solo saltuarie.

¹ ASBo, *Malvezzi Lupari*, s. X, b. 215; il bilancio del 1598 è conservato in s. X, b. 202. Per la sintesi si veda doc. 3. Questi documenti sono stati brevemente menzionati da CERVELLATI 1997, p. 89, e da PIGOZZI 1999, p. 267; cfr. inoltre VITALI 2001, p. 604, e RAVAIOLI 2002, pp. 422 s.

² Ercole Procaccini per esempio appare nel bilancio del 1579 con 147 lire, in quello seguente soltanto con 120 lire, cifra da intendersi dunque come pagamento parziale. Le somme registrate per i muratori, crescenti di anno in anno, si riferiscono invece sicuramente al totale percepito, come dimostra anche la perizia Alicorni (cfr. doc. 2).

³ Si veda a questo proposito il testo di Sergio Bettini in questo volume, p. 46.

⁴ MALVASIA 1678 (1841), II, p. 120; si veda inoltre VITALI 2001, p. 606, nota 16.

⁵ Il Malvasia, nella vita di Giovanni Battista Fiorini, lo menziona con queste parole: «Chi poi siasi quel Lorenzo Magnanini, alias detto il Fiorino [...] non mi saprei dire, se forse non fu de' suddetti scolaro e allievo, onde ne traesse quel sovrano» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 252).

⁶ MARESCALCHI B. 1118, f. 109r.

⁷ Cfr. WINKELMANN 1986a, p. 434 e tav. p. 447. La pala già sull'altar maggiore della chiesa soppressa di Santa Maria della Rondine, anch'essa menzionata dal Marescalchi, risulta invece dispersa.

⁸ Si veda a proposito: TONELLI 1975; NEGRO 1987, pp. 147-156. Negro attribuisce le figure allegoriche al Mascherino, le grottesche al Magnanini, ma l'ipotesi di una tale divisione del lavoro non è supportata

dalle fonti pubblicate da TONELLI 1975, note 37-38. Per il Magnanini si veda inoltre VITALI 2001, pp. 605 s., nota 15.

⁹ MALVASIA 1678 (1841), I, p. 256; ORETTI B. 124/II, p. 247; ORETTI B. 104/II, p. 127. Si veda anche RAVAIOLI 2002, p. 422 s., che mette però erroneamente in relazione con Palazzo Magnani anche il seguente passo del Malvasia, da riferirsi chiaramente alla Casa Lupari Magnani in via del Luzzo.

¹⁰ Cfr. *Immaginario di un Ecclesiastico* 2001, ill. pp. 191 e 198 s.; DANIELI, RAVAIOLI 2008, fig. 66; POSNER 1971, II, tav. 14 c; MALVASIA 1678 (1841), I, p. 256.

¹¹ VOLPE 1972, p. 80.

¹² RAVAIOLI 2002, p. 423. Lo studioso rileva che il pagamento di 90 lire e 10 soldi registrato per il Baglione nel solo bilancio del 1582 non poteva bastare per l'esecuzione di un fregio e di un soffitto. L'argomentazione non è però del tutto convincente, poiché è possibile che, per le ragioni esposte sopra, il Baglione avesse ricevuto pagamenti anche in altri anni che non compaiono nei bilanci.

¹³ DANIELI, RAVAIOLI 2008, figg. 61-65, 68, 72 ss.

¹⁴ Si veda *supra*, p. 15.

¹⁵ PIGOZZI 1999, p. 280, ill. 2; RICCI 2007a, pp. 40, 43 e figg. 4, 8. Cfr., in questo volume, fig. 25 a p. 58, fig. 31 a p. 63.

¹⁶ Cfr. la *Descrizione de' miglioramenti rilevati nel palazzo* (1751), pubblicata da ROVERSI 1985, p. 198.

¹⁷ ORETTI B. 108, p. 109.

¹⁸ Cfr. SARACENI B. 578^u, f. 28r. «Adi 8 di giugno Oracio Samachino pitore dignissimo et raro rese lani- ma al S[igno]re Idio.»

¹⁹ *Allgemeines Künstlerlexicon*, VI, p. 287; TUMIDEI 2002, p. 94; GRECO GRASSILLI 2005, pp. 341 s.

²⁰ Per il Fasano si veda *Allgemeines Künstlerlexicon*, XXXVII, p. 144; per la sua collaborazione alla Fontana del Nettuno: FANTI 1978, pp. 187 s.

²¹ In questo caso, le cifre fornite dai bilanci si riferiscono sicuramente alla somma dei pagamenti, poiché l'incremento della spesa per tutto il palazzo nello stesso 1580 ammonta a sole 8180-18-8 lire.

²² FANTI 1978, pp. 187 s.

²³ Per Casario si veda BACCHI 1996, pp. 73-78; BACCHI 2002, pp. 49 s., 151-154, 158-160.

²⁴ BASSANI 1816, I, p. 35.

²⁵ RAVAIOLI 2002, p. 430 s.; sul busto si veda anche la scheda di Chiara Tiberio in BOLOGNA 2007. L'ex proprietario del busto afferma di essere stato presente alla rimozione della scultura dalla nicchia (ringrazio Davide Ravaoli per questa precisazione). Come Ravaoli ha giustamente osservato (RAVAOLI 2002, p. 455, nota 65), «l'uscio d'ingresso» cui Bassani accenna difficilmente poteva essere il portale d'ingresso del palazzo, dove il busto non avrebbe trovato posto.

²⁶ RAVAIOLI 2002, p. 430.

²⁷ RAVAIOLI 2002, p. 431. Ringrazio Andrea Bacchi che, giudicando sulla base di un'immagine fotografica, ha condiviso i miei dubbi circa la paternità del Casario (comunicazione scritta) e Beatrice F. Buscaroli per aver facilitato lo studio del busto.

²⁸ RAVAIOLI 2002, pp. 430 s.

²⁹ Molto meno plausibile mi sembra la proposta di identificare un *Ritratto di uomo in armatura* attribui-

to a Bartolomeo Passerotti con lo stesso Lorenzo Magnani (RAVAIOLI 2002, pp. 431 s.). Benché ci sia una certa somiglianza fisionomica con il busto, l'armatura, il bastone di comando e la bandiera col motto «SUDORE PARANDA» non sono collegabili con il nostro che non ha fatto, per quanto mi risulta, esperienze militari.

³⁰ Per Censori si veda PARTSCH 1997, p. 523.

³¹ Cfr. GRECO GRASSILLI 2005, pp. 333, 341-343, 345 s., 347-353.

³² ROVERSI 1985, pp. 186-190, e, in questo volume, doc. 5.

³³ VITALI 2001. Si rimanda a questo articolo per un'analisi più dettagliata del documento.

³⁴ Latini è documentato negli anni 1560-62 come membro dell'arte dei pittori (ASBo, *Notarile*, Benazzi Pompeo, 7/15, b. 6, Atti per l'Università degli Scolari [1559-1570], ff. 30, 57). Lo stesso «Gioanne Lattini pittore» fu inoltre pagato nel 1586 per lavori non meglio specificati in Palazzo Zani, altro cantiere diretto da Floriano Ambrosini (REGGIO 2000, p. 18).

³⁵ Cfr. ROVERSI 1985, p. 175. La qualità della pittura stessa è difficile da giudicare, poiché sembra offuscata da abbondanti ritocchi posteriori. Recentemente (2006-07), il soffitto è stato sottoposto a un intervento di consolidamento che non comprendeva però la rimozione delle ridipinture.

³⁶ Cfr. VITALI 2001, p. 612.

³⁷ Cfr. VITALI 2001, pp. 611 e 606, nota 20; per i lavori di ristrutturazione si veda il documento pubblicato da ROVERSI 1985, pp. 196-199.

³⁸ Per un'argomentazione più dettagliata dell'attribuzione, si veda VITALI 2001, pp. 611 s.

³⁹ Cfr. BROGI 2001, pp. 144 s., che però fraintende parzialmente le tesi di chi scrive, sostenendo che abbia fissato «l'esecuzione degli affreschi, tout-court, al 1592»; STANZANI 2006, p. 439.

⁴⁰ Cfr. VITALI 2001, pp. 606 s.

⁴¹ GRECO GRASSILLI 2005.

⁴² GRECO GRASSILLI 2005, p. 367.

⁴³ VITALI 2001, p. 606, nota 20.

⁴⁴ Si veda la carta delle giornate pubblicata in EMILIANI 1989, pp. 159-165.

⁴⁵ Per il legame tra decorazioni e gonfalonierato cfr. anche VITALI 2001, p. 613; VITALI 2003, p. 116 s., nonché a p. 27 in questo stesso volume.

⁴⁶ Per le analisi più recenti del fregio si veda STANZANI 2006, pp. 439-442; KEAZOR 2008, pp. 260-286; ROBERTSON 2008, pp. 93-95; rimando a questi testi per la bibliografia anteriore.

⁴⁷ L'identificazione della fonte letteraria si deve a BROWN 1967, p. 713, e a BOSCHLOO 1974, II, pp. 192 s. Per un'analisi dettagliata del rapporto tra immagine e testo si veda STANZANI 1989; VITALI 2000; VITALI 2004b.

⁴⁸ Cfr. VITALI 2000, pp. 46 s.; VITALI 2004b, pp. 46 ss.

⁴⁹ Per un approfondimento di tali questioni cfr. anche VITALI 2000, pp. 45 s.; VITALI 2004b, pp. 103 ss.

⁵⁰ Cfr. Vitali 2000, pp. 46 e 49, nota 17; VITALI 2004b, p. 104.

⁵¹ Cfr. VITALI 2004b, p. 105.

⁵² Eccettuando il fregio di Enea in Palazzo Fava, di datazione incerta, ma ora datato perlomeno al 1593 (cfr. STANZANI 2006, pp. 442 s.), prima del 1590 iscrizioni sono testimoniate solo per il perduto ciclo delle gesta di Girolamo Riario e Caterina Sforza, dipinto da Giovanni Battista Cremonini nel 1570 in Palazzo Riario (si veda a proposito BURRIEL 1795, pp. LXXIX-LXXXV). Il fregio con storie bibliche nella Sala Grande di Palazzo Fava da San Domenico contiene semplici riferimenti bibliografici al passo della Bibbia illustrato (cfr. BOSCHLOO 1984, figg. 8-9; DANIELI, RAVAIOLI 2008, figg. 45-52).

⁵³ Sulle scritte e sul loro legame con la cultura emblematica si veda più dettagliatamente VITALI 2000, p. 47; VITALI 2004b, pp. 107-111.

⁵⁴ Su Bocchi e sulla cultura emblematica a Bologna si veda GIOMBI 1988, pp. 167-216.

⁵⁵ Per l'impatto dell'emblematica bocciana sulla pittura bolognese si veda LUGLI 1982, pp. 91 s.; COLONNA 1995; RIGHINI 2000, pp. 122-124.

⁵⁶ Per il binomio *Marte et Arte* come motto del buon governo si veda BARDON 1974, pp. 50 s. Per Minerva come personificazione di Bologna si veda per esempio BOCCHI 1555, simbolo CXIII.

⁵⁷ PALEOTTI 1582 (1960-1962), p. 387.

⁵⁸ L'esempio più lampante sono le pitture fatte eseguire da Giulio Angelelli, per le quali si veda RAVAIOLI 1995-1996.

⁵⁹ Per l'uso delle traduzioni si veda VITALI 2000, p. 45; VITALI 2004b, pp. 99-102. Colgo l'occasione per correggere un errore in queste pubblicazioni: le imprecisioni ivi segnalate rispetto al testo di Plutarco nelle scene VIII e XIII non sono esclusive della traduzione di Jaconello, ma si riscontrano anche nella versione latina originale di Lapo, sulla quale Jaconello si basò per il proprio lavoro. Questi errori furono emendati nella vulgata pubblicata a Basilea nel 1531 e nelle edizioni successive. Non è dunque possibile decidere in ultima istanza se fu consultata anche la traduzione di Jaconello oppure soltanto una delle edizioni della vulgata anteriori al 1531.

⁶⁰ Cfr. il saggio su Lorenzo Magnani in questo stesso volume, in particolare pp. 19-22.

⁶¹ GIACOMELLI 2002, p. 363 e *passim*. Anche MARTELLI 1989, p. 60, aveva interpretato gli affreschi come presa di distanza dalle «nuove pastoie della Chiesa controriformistica».

⁶² Cfr. VITALI 2001, p. 613.

⁶³ BOSCHLOO 1984, pp. 31, 99; per l'iscrizione si veda la nota 146 a p. 31 di questo volume.

⁶⁴ GIACOMELLI 2002, pp. 364, 374, 376.

⁶⁵ Cfr. STANZANI 1989, p. 171; Alessandro Brogi, in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 185, nota 17. Va inoltre osservato che Magnani potrebbe aver scelto i *Luperalia*, definiti da Plutarco esplicitamente una festa di purificazione, come *pendant* pagano alla Purificazione della Vergine cui era dedicata la sua cappella in San Giacomo Maggiore (per questa si veda *supra*, pp. 23 s.).

⁶⁶ STANZANI 1989, p. 173.

⁶⁷ Plutarco, *Romolo*, 13, 2; cfr. GIACOMELLI 2002, p. 372.

⁶⁸ MALVASIA 1678 (1841), I, p. 290.

⁶⁹ Cfr. MOREL 1988, pp. 124-135.

⁷⁰ STANZANI 1989, p. 178; cfr. anche BROGI 1985, p. 238, e GIACOMELLI 2002, pp. 366 s.

⁷¹ Riprodotti in *Scuola dei Carracci* 1994, figg. 340-341; *Scuola dei Carracci* 1995, figg. 300-302.

⁷² LOISEL 2000, p. 68.

⁷³ Il fregio a mensole e rosette è identico a quello che orna le facce laterali delle travi portanti del soffitto.

⁷⁴ Ringrazio Camillo Tarozzi e i suoi collaboratori Marco Pasqualicchi e Laura Danti per avere esaminato la sovrapposizione degli strati d'intonaco negli angoli della sala.

⁷⁵ La storia della questione attributiva è sintetizzata nelle "Tavole delle giornate e delle attribuzioni principali" in EMILIANI 1989, pp. 159-166. Per il riassunto più recente delle attribuzioni si veda BROGI 2001, I, pp. 142-144, e II, tavv. 69-93.

⁷⁶ Quanto ai gruppi decorativi, quelli tra le scene VI e VII nonché tra le scene XI e XII, solitamente dati ad Annibale, spettano piuttosto ad Agostino, mentre il termine tra le scene IV e V pare assegnabile

ad Annibale, se non addirittura a Ludovico; al Carracci più giovane, non al fratello maggiore, è da attribuire anche almeno la parte bassa del gruppo tra le scene V e VI. Per la questione attributiva rimando al mio saggio *Le "mani" dei Carracci. Nuove ipotesi per Agostino ed Annibale nel fregio Magnani*, di prossima pubblicazione negli atti del convegno *Nuova luce su Annibale Carracci* (Roma, 2007).

⁷⁸ "Inventario Tutelare [...] del fù Marchese, e Senatore Enea olim Marchese Vincenzo Magnani [...]", in ASBo, *Malvezzi Lupari*, s.V, b. 121, p. 24: «Nella terza stanza di d.o Appartamento. [...] Un quadro grande di pittura si dice di mano di Lavinia Fontana rappresenta un sacrificio con sua conrice intagliata, e dorata [...]». Cfr. anche MORSELLI 1998, p. 306.

⁷⁹ MALVASIA 1678 (1841), I, p. 178.

⁸⁰ OSTROW 1974, p. 233, nota 6; VOLPE 1972, pp. 42, 44.

⁸¹ Cfr. doc. 7. Si veda per questi camini anche il saggio di Richard J. Tuttle in questo volume, pp. 147-151.

⁸² Cfr. ROVERSI 1985, pp. 200-202.

⁸³ MALVASIA 1678 (1841), I, pp. 330 s. Nelle *Pitture di Bologna* Malvasia specifica che si tratta del «partimento a mano ritta» (MALVASIA 1686 [1969], p. 93), da intendersi come l'ala a sinistra per chi entra nel palazzo.

⁸⁴ MALVASIA 1678 (1841), I, pp. 353, 355. Cfr. anche ORETTI B. 104/II, pp. 126 s., che attribuisce l'ornamento in stucco dei due camini a Gabriele Fiorini. Sull'*Apollo* si veda BROGI 2001, I, n. 34, pp. 146 s.; sull'*Amore che sottomette Pan* e sui disegni collegati si veda Mario Di Giampaolo, in *Disegni emiliani* 1990, n. 3, pp. 26-29; Claire Robertson, in OXFORD-LONDON 1996-1997, n. 34, p. 76.

⁸⁵ Carlantonio Pissarri, *Raccolta de' Cammini che si ritrovano in varie case nobili di Bologna, dipinti da Ludovico, d'Annibale, e d'Agostino Carracci*, s.d., s.l.; le incisioni sono riprodotte in ROVERSI 1985, pp. 178-183, figg. 25-27.

⁸⁶ ROVERSI 1985, p. 202 («Genio»); STANZANI 1989, p. 188, nota 9 («Amore»); EMILIANI 1989, tav. CXXXI («Genio»).

⁸⁷ "Inventario Tutelare [...] del fù Marchese, e Senatore Enea olim Marchese Vincenzo Magnani [...]", in ASBo, *Malvezzi Lupari*, s.V, b. 121, pp. 23 s.; MORSELLI 1998, p. 306.

⁸⁸ Si veda per esempio l'angelo in primo piano nella pala *Il perdono di Assisi e l'elemosina di sant'Antonino* in San Domenico a Bologna, oppure l'angelo nell'*Annunciazione* della Pinacoteca Nazionale (riprodotti in NEGRO, ROIO 1997, pp. 102, 105).

⁸⁹ VOLPE 1972, p. 52. Nell'*Eneide* (VII, 59-77) l'alloro nel cortile del castello è attaccato dalle api, mentre i capelli di Lavinia, figlia di Latino, sembrano infiammarsi. L'idea di trasportare il fuoco sull'alloro potrebbe essere stata ispirata da un passaggio delle *Imagini de i dei degli antichi* di Vincenzo Cartari, testo ben noto alla committenza come si vedrà più avanti, dove si legge che l'alloro era dedicato ad Apollo «perché fu creduto il lauro avere non so che di divino in sé e che perciò bruciandolo facci strepito mostrando le cose a venire» (CARTARI 1571 [1996], p. 59).

⁹⁰ RAVAIOLI 2002, p. 429.

⁹¹ "Inventario Tutelare [...] del fù Marchese, e Senatore Enea olim Marchese Vincenzo Magnani [...]", in: ASBo, *Malvezzi Lupari*, s.V, b. 121, p. 23; MORSELLI 1998, p. 306.

⁹² Cfr. doc. 7. Come dimostra il documento sulle ristrutturazioni sei- e settecentesche pubblicato da ROVERSI 1985, p. 198, il camino in marmo descritto da Venturoli risale però a quell'epoca.

⁹³ Per Cartari e le sue *Imagini* si veda, oltre al classico SEZNEC 1940-1972, pp. 229-256, anche Man-

lio Pastore Stocchi, *Disegno queste immagini con la penna*, in CARTARI 1571 (1996), pp. VII-XLII. Nella letteratura recente sul palazzo, solo STANZANI 1989, p. 188, nota 9, discute il collegamento tra i sopraccamini e le *Imagini* di Cartari.

⁹⁴ SEZNEC 1940-1972, p. 272, nota 45; CARTARI 1571 (1996), p. 71 e tav. 12 a p. 72.

⁹⁵ KURZ 1951, p. 228, nota 1.

⁹⁶ CARTARI 1571 (1996), pp. 332-334 e tav. 60. Per il collegamento con l'affresco si veda OSTROW 1974, p. 234.

⁹⁷ CARTARI 1571 (1996), p. 473 e tav. 84.

⁹⁸ Già VOLPE 1972, p. 44, sottolineava la singolarità di questi nudi all'interno dell'opera del Cesì. Cfr. inoltre BIANCANI 1997, pp. 204-215.

⁹⁹ CARTARI 1571 (1996), p. 175.

¹⁰⁰ CARTARI 1571 (1996), p. 178: «Da gli occhi un soavissimo splendore / Esce, ch'a rimirarlo altrui contenta, / E i caldi rai del sole e quel rossore / Ch'ogn'animo pudico tocca e tenta / Spargon di bel porporeo colore / Le bianche gote, a le quai s'appresenta / La lanugine prima accompagnata / Da bella chioma crespa et indorata».

¹⁰¹ STANZANI 1989, p. 188, nota 9. CARTARI 1571 (1996), pp. 367-369 e tav. 66.

¹⁰² CARTARI 1571 (1996), p. 380.

¹⁰³ LUGLI 1982, p. 91 e p. 95, nota 26.

¹⁰⁴ CARTARI 1571 (1996), p. 454. Cfr. OSTROW 1974, p. 234; STANZANI 1989, p. 188, nota 9; C. Robertson, in OXFORD-LONDON 1996-1997, n. 34, p. 76.

¹⁰⁵ In virtù della sua collaborazione alla seconda edizione del libro di Bocchi, Agostino conosceva sicuramente bene l'opera (cfr. BOHN 1995, pp. 5 s.).

¹⁰⁶ Silvia Urbini, in BOLOGNA 1994, n. 72, pp. 205 s.

¹⁰⁷ Si veda, per esempio, la caratterizzazione che ne dà Plutarco nelle *Vite parallele* (Licurgo e Numa Pompilio).

¹⁰⁸ Il significato dell'ulivo come simbolo della pace è attestato anche da CARTARI 1571 (1996), p. 280.

¹⁰⁹ Cfr. a pp. 20 ss. in questo stesso volume; VOLPE 1972, p. 44.

¹¹⁰ SULZER 1992, pp. 136, 186.

¹¹¹ L. Annaeus Seneca, *Naturales quaestiones*, IVa, praefatio, 19, 4: «*Vergilianum illud exaudi: nusquam tuta fides*».

¹¹² Cfr. *Emblemata* 1976, coll. 416 s.; HOLTZWART 1581

(1968), p. 134 s. Il motto *hoc virtutis opus* ricorre invece più volte nella letteratura delle imprese: cfr. FARRA 1594, p. 472; RUSCELLI 1584, p. 410.

¹¹³ Cfr. gli esempi in *Emblemata* 1976, coll. 1749-1751, 1822-1825. Per l'iconografia di Arpocrate e del Silenzio si veda anche DEONNA 1951, pp. 28-41.

¹¹⁴ Q. Horatius Flaccus, *Carmina*, III, 2, vv. 24 s.: «*Est et fidelis tuta silentio / merces*» («Anche il silenzio fedele ha la sua sicura mercede»). Cfr. per questo affresco Stefano Tumidei, in BOLOGNA 2002, n. 2, pp. 120-122. Si veda anche uno degli emblemi dipinti nella Villa Beatrice ad Argelato, affrescato nel 1602 circa da Cesare Baglione, con il motto *merces fidelis magna silentio* (per il quale si veda RAVAIOLI 1995-1996, p. 129). Per la giustificazione filosofica di silenzio e *dissimulatio* si veda inoltre WATSON 1993, pp. 42-50, 142 s.; GREGORI 1990.

¹¹⁵ «*Nam tibi de summa caeli ratione deumque / dissere incipiam, et rerum primordia pandam, / unde omnis natura creet res auctet alatque / quove eadem rursus natura perempta resolvat*» (T. Lucretius Caro, *De rerum natura*, I, 54-57).

¹¹⁶ CARTARI 1571 (1996), pp. 71-73.

¹¹⁷ P. Vergilius Maro, *Egloghe*, X, 69.

¹¹⁸ Cfr. PROSPERI 2004, pp. 97-111.

¹¹⁹ LOISEL-LEGRAND 1997, p. 46; T. Lucretius Caro, *De rerum natura*, II, 75-79. L'attribuzione è stata messa in dubbio da HARRIS 2000, p. 418, nota 9; mi sembra però plausibile per ragioni sia di stile sia di contenuto.

¹²⁰ Per la distinzione tra queste due tendenze principali si veda INNOCENTI 1983, pp. 19-26.

¹²¹ Per i contatti del Magnani con personaggi colti si veda il saggio su di lui in questo volume, p. 28; per gli affreschi di Palazzo Sampieri, RICCÒMINI 2006.

¹²² ORETTI B. 104/I, p. 147; B. 104/II, p. 125; RICCÒMINI 1972, p. 66.

¹²³ RUBENSTEIN 1979, pp. 47-55; RUBENSTEIN 1982, pp. 137 s.

¹²⁴ RUBENSTEIN 1979, pp. 40-44, 126 s.; RUBENSTEIN 1982, p. 138.

¹²⁵ ROVERSI 1985, p. 191; STANZANI 1989, p. 172; CERVELLATI 1997, p. 81; in parte anche RAVAIOLI 2002, p. 429.

¹²⁶ Cfr. RAVAIOLI 2002, p. 429.

¹²⁷ Cfr. VITALI 2001, p. 611.

¹²⁸ Cfr. doc. 2. La perizia menziona la costruzione della nicchia e la messa in opera del piedistallo, ma non della statua.

¹²⁹ ORETTI B. 104/I, p. 147.

¹³⁰ Cfr. CERVELLATI 1997, p. 81, che aveva rifiutato l'interpretazione come Ercole in quanto «Ercole in posizione di riposo non ha mai la clava alzata». Del tutto fuorviante è l'identificazione come Ercole-Priapo proposta da Anna Stanzani (STANZANI 1989, p. 172) e accolta da CERVELLATI 1997, p. 81 e da SCOLARO 1997, p. 32, sulla base di una vaga somiglianza nella postura con un'illustrazione di Priapo nel trattato di Cartari (CARTARI 1571 [1996], tav. 72), i cui attributi non coincidono però né con quelli attuali né con quelli originali della statua.

¹³¹ CONTI 1567 (2006), pp. 274, 623. Ringrazio Alessandra Sarchi per questo suggerimento. I tre pomi delle Esperidi come attributo di Ercole ricorrono anche in Ripa, che cita la statua del Campidoglio come esempio di virtù eroica (RIPA [1987], II, p. 237 s.).

¹³² Sono grato a Franco Bacchelli per questa proposta.

¹³³ RICCÒMINI 1972, pp. 66 s.; ROVERSI 1985, p. 162 (didascalia ad ill. 15), p. 191.

¹³⁴ Cfr. VITALI 2001, p. 611.

¹³⁵ Secondo RAVAIOLI 2002, p. 427, si tratta di un ritratto dell'allora proprietario del palazzo, Marco Salem.

¹³⁶ Due delle porte in questione (quella con il busto in marmo e la prima a destra nel doppio loggiato) sono peraltro sicuramente moderne, poiché non esistevano ancora al momento della perizia Venturoli (cfr. tav. I, n. 5, e tav. X). Va infine notato che la collocazione attuale dei busti non corrisponde a quella originale, dal momento che essi furono evacuati durante la guerra e ricollocati in maniera del tutto casuale (ringrazio Franco Gatti per questa informazione).

¹³⁷ FAGM, *Istrumenti e scritture*, b. 546, fasc. 43, passim. Per la produzione dei corami, particolarmente radicata in Emilia, si veda DELLA LATTA 2005, pp. 3-23.