

*Le 'mani' dei Carracci.**Nuove ipotesi per Agostino ed Annibale nel fregio Magnani*

“L’abbiam fatta tutti noi: ella è dei Carracci”: con questa frase, stando al racconto di Carlo Cesare Malvasia, i Carracci avrebbero aggirato le domande degli ammiratori che chiedevano loro lumi sugli autori delle singole scene nel fregio con *Storie di Romolo e Remo* in Palazzo Magnani. L’ormai famosa e, negli studi sull’opera, quasi scontata citazione, che sia autentica o meno, è usata dal Malvasia per sottolineare l’unità d’intenti dei Carracci, la loro volontà di non dividere gli elogi tra le singole personalità, facendoli convergere invece sull’opera nella sua interezza. Inoltre, secondo il Malvasia, i pittori non avrebbero nemmeno mantenuto una ripartizione netta delle responsabilità, assistendosi a vicenda nell’esecuzione delle scene¹.

Benché questa interpretazione del fregio Magnani come grande impresa corale dei Carracci sia stata ripresa da tutta la critica seguente, e con buone ragioni, l’attribuzione dei singoli riquadri ai tre artisti è stata il quesito principale negli studi moderni sugli affreschi, a partire dalla prima trattazione monografica del fregio da parte di Heinrich Bodmer nel 1933 fino agli anni Ottanta². Questa discussione sembra ormai praticamente chiusa. Anche il problema più dibattuto, ovvero l’assegnazione della scena iniziale del ciclo – *Romolo e Remo allattati dalla lupa* – pare decisa in favore di Annibale, dopo che la pubblicazione di altri due studi assegnati a lui ha reso ancora più fragile la tesi di una divisione del lavoro tra Ludovico per il gruppo della lupa e suo cugino per il paesaggio³. Oltre a questa, ad Annibale sono solitamente attribuite le scene II, III, VI e XI, ad Agostino le scene V, VIII, IX, XII e XIV, mentre a Ludovico spetterebbero le scene IV, VII, X e XIII⁴ (fig. 1).

Questa ipotesi attributiva non mi sembra però convincente sotto tutti gli aspetti, e la questione merita dunque una riconsiderazione. Osservando infatti la distribuzione delle mani secondo l’opinione comune della critica, colpisce subito una stranezza: Annibale avrebbe dipinto tutte le scene della prima parete, poi ancora un riquadro sulla seconda, e invece nulla o quasi nell’altra metà del fregio.

Purtroppo, non ci sono strumenti per stabilire l’esatta sequenza delle giornate e quindi l’andamento cronologico del lavoro⁵. Per motivi pratici ed anche economici – minor dispendio di materiale di costruzione per il ponteggio – l’ipotesi più ovvia è però che i pittori abbiano lavorato fianco a fianco eseguendo una parete dopo l’altra. Se questa congettura è corretta, dalle giunture d’intonaco

negli angoli si può inoltre dedurre che i Carracci iniziarono il lavoro sulla parete lunga di fronte alle finestre – cioè con i riquadri IV a VII – per passare poi alla parete con le scene iniziali del ciclo, completando infine il fregio nel senso della narrazione con l'altra parete corta (scene VIII a X) e quella con le finestre (scene XI a XIV)⁶. Volendo restare fedele all'ipotesi attributiva predominante, ciò significherebbe, però, che Annibale abbia eseguito sulle prime due pareti più della metà dei riquadri storici, per abbandonare poi il cantiere quasi del tutto durante i lavori sulla terza e quarta parete.

Sorprende inoltre la grande produttività che la critica attribuisce ad Agostino che, come pittore e frescante, era certamente il meno esperto dei tre Carracci, essendosi dedicato negli anni precedenti prevalentemente all'incisione. Egli avrebbe eseguito non solo la maggior parte della cornice, ma anche tre riquadri grandi e due dei piccoli sulla parete con le finestre, contro i quattro riquadri grandi di Annibale e Ludovico (non contando la scena XI, molto ridotta dal concomitante vano di una finestra). Poiché Malvasia più volte contrappone la "prestezza e facilità", addirittura "l'impazienza" del giovane Annibale alla "diligenza" e "timidità" del fratello⁷, una tale prolificità di Agostino sui ponteggi di Palazzo Magnani richiederebbe almeno una spiegazione.

Già queste considerazioni preliminari fanno sorgere dei dubbi nei confronti della separazione corrente delle mani, ed i dubbi si rafforzano quando prendiamo in esame l'evidenza stilistica.

Parete 1						
I. I gemelli allattati dalla lupa	Term. I/II	II. Remo mette in fuga i ladri degli armenti	Term. II/III	III. Remo condotto in catene davanti al re Amulio		
Parete 2						
IV. L'uccisione del re Amulio	Term. IV/V	V. L'asilo per i profughi sul Campidoglio	Term. V/VI	VI. Romolo traccia il confine della città di Parma	Term. VI/VII	VII. Il ratto delle Sabine
Parete 3						
VIII. Il trionfo di Romolo sul re Acrone di Cenina	Term. VIII/IX	IX. La battaglia fra i Romani e i Sabini	Term. IX/X	X. L'uccisione di Tito Tazio		
Parete 4						
XI. La Peste (finestra)	Term. XI/XII	XII. Il capitano dei Volenti schernito (finestra)		XIII. La superbia di Romolo (finestra)		XIV. L'apparizione di Romolo a Proculo
■	Ludovico	■	Agostino	■	Annibale	

Fig. 1. LUDOVICO, AGOSTINO e ANNIBALE CARRACCI, fregio dipinto con *Storie di Romolo e Remo*. Bologna, Palazzo Magnani. Schema delle attribuzioni allo stato attuale degli studi.

Innanzitutto, bisogna premettere che la nozione di "autore" applicata agli affreschi Magnani appare ancora più fragile del solito. Difatti, non dobbiamo solo prendere in considerazione, come suggerisce il Malvasia, la compresenza di varie mani nel medesimo riquadro. Anche se si può ragionevolmente stabilire che l'esecuzione di una scena sia dovuta a uno dei Carracci da solo, non è affatto scontato che lo stesso artista ne abbia fornito anche il disegno⁸. Benché molti studiosi abbiano ipotizzato tali collaborazioni nelle varie fasi del processo creativo, o anche un cambio di mano dal disegno preparatorio all'esecuzione dell'affresco, la prassi attributiva rimane ancora aderente all'equazione "un riquadro – un'artista". Invece di distinguere tra il disegno di una scena e la sua esecuzione pittorica, le attribuzioni si basano prevalentemente sulle caratteristiche della composizione e sulla tipologia delle figure – vale a dire quegli elementi che dipendono in primo luogo dal disegno preparatorio – oppure su dei criteri ancora più "morbidi", per non dire soggettivi, come l'"atmosfera" o il "timbro" di un quadro (per usare termini frequenti nella letteratura critica). Diversamente dagli affreschi in Palazzo Fava, il fregio Magnani è però abbastanza ben conservato da permettere un'analisi della pennellata, e dunque un'attribuzione dell'esecuzione materiale. Mi concentrerò in seguito su questo problema, toccando la questione di chi ha fornito il disegno preparatorio solo ove ci fossero delle discordanze con gli studi precedenti oppure una probabile variazione tra inventore ed esecutore.

Non vorrei soffermarmi a lungo sulla parte che la critica assegna a Ludovico. Concordo infatti sulla sua paternità per i riquadri IV, VII, X e XII, nella concezione come nell'esecuzione, e per i due gruppi decorativi tra le scene II/III e IX/X, caratterizzati tutti da una materia pittorica liquida ed una fattura sciolta che conferisce ai corpi una peculiare levigatezza e solidità. Sia il colorito tinto-rettesco acceso da toni violacei, rossi e gialli e da un'illuminazione drammatica con riverberi metallici, sia il turbinio centrifugale che contraddistingue in particolare il quarto e il settimo riquadro, si ricollegano agevolmente alle opere che il più anziano dei Carracci eseguì intorno agli anni 1590-1592.

Problematica è invece la distinzione attuale delle parti di Agostino e di Annibale. Prendiamo in considerazione per esempio la seconda e la sesta scena, le uniche due che sono state attribuite pressoché unanimemente ad Annibale da tutta la critica moderna a partire dal Bodmer, *Remo mette in fuga i ladri degli armenti* e *Romolo traccia con l'aratro il confine della città di Roma*⁹. Un paragone tra le stesure evidenzia differenze tali da escludere, a mio avviso, l'ipotesi che possano essere stati eseguiti dalla stessa mano. Il divario stilistico è particolarmente manifesto nel trattamento del corpo umano: mentre nella scena dei ladri l'anatomia dei nudi è definita accuratamente con largo impiego di mezzi grafici – insistenti linee di contorno e tratteggi che seguono e rilevano l'andamento della superficie (figg. 2-3; tav. 3) –, il pittore dell'episodio della fondazione ha costruito il corpo della figura centrale che alza l'aratro con pennellate larghe e fluide, ottenendo attraverso la variazione dell'incarnato un modellato più morbido e sommario, ma non meno efficace (fig. 4; tav. 4). La stesura sciolta di quest'ultimo riquadro è abbastanza vicina alla maniera di Ludovico, dalla quale si distingue



Fig. 2. *Remo mette in fuga i ladri degli armenti*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 3. *Remo mette in fuga i ladri degli armenti*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 4. *Romolo traccia con l'aratro il confine della città di Roma*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.

però per una maggiore variabilità: l'artista ha usato ora solo velature trasparenti, ora colori a calce corposi e coprenti. Benché la tecnica del tratteggio compaia anche qui, per esempio nelle gambe dei bovini, essa è utilizzata in modo del tutto diverso, in quanto le linee non seguono la superficie dei corpi, coprendo invece uniformemente ampie zone per rinforzare le ombre. Si tratta inoltre di segni quasi sicuramente aggiunti in un secondo momento, forse a secco, su una stesura preesistente. Nel secondo riquadro invece, accanto a tratteggi sottili di colore liquido che si sovrappongono anch'essi a un primo strato d'affresco più corposo per accentuarne il rilievo, si riscontrano zone – per esempio il ventre e le gambe del ladro al centro (*fig. 3; tav. 3*) – dove le forme sono costruite sin dall'inizio da una fitta tessitura di pennellate. I due riquadri si differenziano inoltre per l'uso della luce: sebbene l'episodio della caccia ai ladri mostri dei contrasti chiaroscurali abbastanza forti, anche le aree illuminate mantengono una certa opacità. La scena della fondazione di Roma invece, nonostante un chiaro-scuro meno marcato, è caratterizzata da una resa più naturale della luce, raggiunta mediante una cromia più calda, solare, con singoli accenti luminosi.

Simili discrepanze separano il secondo dal terzo riquadro raffigurante *Remo condotto in catene davanti al re Amulio*, anch'esso generalmente assegnato ad Annibale. A destare perplessità circa l'attribuzione delle due scene alla stessa mano basta la variazione nella fisionomia di Remo, spiegabile soltanto se supponiamo che due pittori vi lavorassero contemporaneamente: nel combattimento con i ladri, l'eroe si presenta con un profilo erculeo ed anticheggiante, mentre nella scena seguente appare come ragazzo paffuto col naso all'insù e i riccioli biondi. Del resto, in tutta la terza scena si ravvisa la stesura sciolta e pittorica che abbiamo osservato nell'immagine della fondazione di Roma e che si discosta nettamente dal fare più grafico e dal meticoloso disegno anatomico nel secondo riquadro.

A questo punto, s'impone naturalmente l'interrogativo: quale dei due pittori è da identificare con Annibale, l'esecutore della seconda oppure quello della terza e sesta scena? Il confronto con le opere coeve del più giovane Carracci ci indirizza senza dubbio verso la seconda ipotesi. Il brillante colorito venezianeggiante, la ricchezza pittorica e i raffinati effetti luministici dei due riquadri caratterizzano pure dipinti come la *Madonna di San Ludovico* della Pinacoteca Nazionale di Bologna o la *Venere e Adone* al Prado¹⁰. Nella scena III, la testa di Remo illuminata da dietro, con la chioma bionda bagnata di luce e il viso in ombra, è in stretta parentela sia con l'Adone di Madrid, sia con l'angelo in alto a destra nella pala bolognese. Gli elementi in questo riquadro che sono stati indicati come tipici dello stile di Agostino – soprattutto una certa staticità compassata della composizione e la ripetizione di gesti e posizioni di gambe¹¹ – potrebbero spiegarsi con una sua partecipazione all'invenzione della scena¹².

Quanto alla famosa scena *Remo mette in fuga i ladri degli armenti*, credo che Malvasia sia stato nel giusto quando, forse sulla scorta di una tradizione orale, l'attribuì ad Agostino. L'uso di mezzi grafici non solo si addice meglio alle abitudini dell'incisore; tratteggi che accentuano l'andamento delle superfici sono

molto più frequenti nei suoi disegni che in quelli del fratello, almeno per quanto riguarda il periodo bolognese¹³. Il medesimo modo di definire i corpi ricompare inoltre non soltanto nel sopracamino *Amore sottomette Pan* (fig. 5), opera indiscussa di Agostino nello stesso Palazzo Magnani¹⁴, ma anche in un riquadro del fregio che è riferito – credo giustamente – da sempre a lui, ovvero *L'Asilo per i profughi sul Campidoglio*: si notino di nuovo i contorni marcati e il tratteggio, visibile persino nel paesaggio¹⁵ (fig. 6). Come nella scena II, i panneggi sono dipinti con poche gradazioni di colore e passaggi bruschi tra luce e ombra che rendono efficacemente il rilievo, mancando però della ricchezza di sfumature che contraddistinguono i drappaggi di Annibale.

Poiché l'episodio della lotta con i ladri è solitamente considerato l'opera forse più esemplare di Annibale nell'intero ciclo, si potrebbe optare a questo punto per una soluzione cauta e 'salomonica', confermandogli il disegno e attribuendo al fratello la sola esecuzione. Alcuni indizi parlano però a favore di Agostino anche come inventore del riquadro. Mentre può essere opinabile assegnargli, come propone Catherine Loisel, uno studio d'insieme perduto, trasmesso soltanto attraverso la copia nel Louvre¹⁶, è certo che fu Agostino a ripetere – o ad anticipare – il busto del ladro con la testa girata in una delle sue stampe "lascive", ovvero nel *Satiro che frustra una ninfa*¹⁷. Sono state rilevate inoltre alcune citazioni "colte" dall'arte rinascimentale – il rapporto con la *Strage degli innocenti* di Raffaello e Marcantonio per il gruppo centrale e lo schema figurativo tratto dall'iconografia di Ercole per la figura di Remo¹⁸ – che sono più confacenti all'incisore Agostino, poiché erano state mediate probabilmente attraverso le stampe. Perfino il paesaggio, spesso addotto come argomento a favore di Annibale¹⁹, assomiglia piuttosto a quello di *Amore sottomette Pan*²⁰: entrambi sono definiti da colline in leggero declivio, da sinistra verso destra, che viene controbilanciato da un gruppo di tronchi d'albero incrociati a destra.

Le ragioni principali per l'attuale attribuzione della scena ad Annibale – il dinamismo e il respiro classico della composizione, il vigore plastico e il magistrale disegno dei corpi nudi – sono in realtà argomenti *ex post* che acquistano un senso soprattutto alla luce dell'evoluzione futura dell'artista negli affreschi di Palazzo Sampieri e di Palazzo Farnese²¹. Si tratta quindi di argomenti certamente legittimi, ma poco incisivi – e che non vietano assolutamente l'attribuzione ad Agostino, al cui stile le qualità citate non erano certamente estranee, soprattutto se ci si rende conto che la veemenza dell'azione, in realtà, è assai attenuata dall'elaborata simmetria impressa al gruppo principale.

Le caratteristiche esecutive che credo di poter attribuire alla mano di Agostino, ricompaiono in due scene che gli sono comunemente riconosciute per invenzione ed esecuzione: l'ottava, *Il trionfo di Romolo dopo la vittoria sul re Acron*; e la quattordicesima ed ultima, *L'apparizione di Romolo a Proculo*. Sebbene entrambe mostrino una maggiore scioltezza della pennellata – dovuta probabilmente sia all'esempio offerto dal fratello e dal cugino, sia all'esperienza acquistata sulle prime pareti –, si distinguono sempre per il tratteggio, ancorché più morbido e sommario, per l'abitudine di rilevare i contorni delle forme, per il modo di costruire i panneggi con poche tonalità e pennellate non sfumate e per la



Fig. 5. AGOSTINO CARRACCI, *Amore sottomette Pan*, particolare, affresco staccato. Bologna, Palazzo Segni-Masetti (già Palazzo Magnani).



Fig. 6. AGOSTINO CARRACCI, *L'asilo per i profughi sul Campidoglio*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 7. AGOSTINO CARRACCI, *Il trionfo di Romolo dopo la vittoria sul re Acrone di Cenina*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.

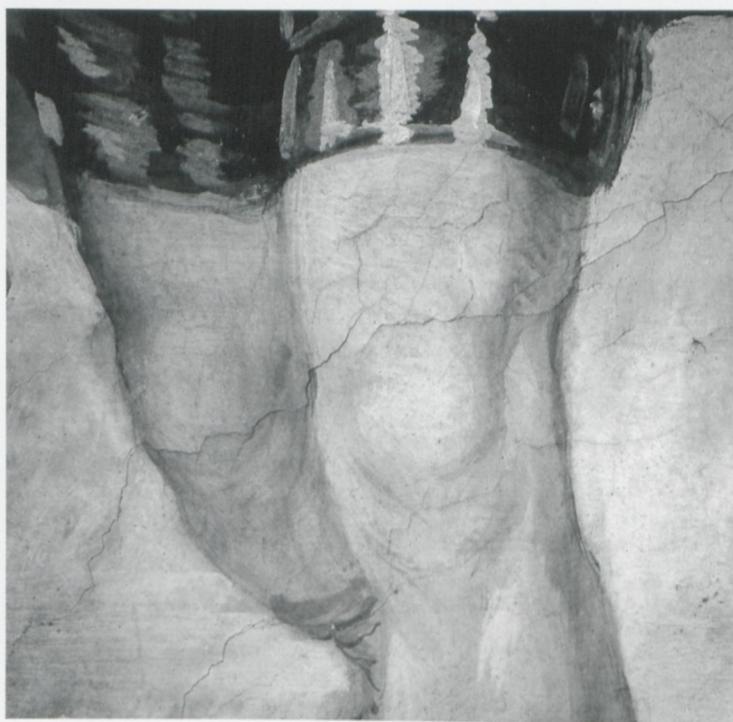


Fig. 8. AGOSTINO CARRACCI, *L'apparizione di Romolo a Giulio Proculo*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.

luce un po' opaca (figg. 7-8; tav. 5). L'identità della mano risalta in maniera lampante in un confronto tra le gambe del ladro nella seconda scena e quelle di Romolo nell'ultima, quasi scolpite a tratteggi e singole pennellate che ne esaltano la volumetria (figg. 3-8). Un'altra peculiarità tecnica accomuna i due riquadri VIII e XIV: sono gli unici in cui mancano completamente incisioni nell'intonaco fresco. Dato che non si riscontrano neanche tracce di spolvero, i contorni delle figure furono disegnati probabilmente a pennello direttamente sull'intonaco fresco, come indicano peraltro le linee visibili in alcuni punti sotto lo strato di pittura nell'*Apparizione di Romolo a Proculo*²². Poiché anche nella scena dell'asilo Agostino aveva utilizzato l'incisione dal cartone solo per una delle figure in primo piano e per la sagoma del tempio, si tratterebbe di un altro indizio che l'esecuzione degli episodi VIII e XIV sia dovuta a lui.

Due riquadri solitamente attribuiti ad Agostino spettano invece, a mio avviso, ad Annibale: la nona scena, *La battaglia tra Romani e Sabini*, e la dodicesima, *Il vecchio capitano dei Veienti schernito*, che sono entrambe caratterizzate in larga parte dal trattamento pittorico del corpo umano e dalla ricchezza di effetti luministici osservati nel terzo e nel sesto episodio (figg. 9-10). Ne è un bel esempio la donna sabina in primo piano, che per tipologia, gestualità e perfino nell'illuminazione drammatica da tergo, è stretta parente della *Latona* di Annibale nel quadro oggi a Kroměříž, databile pure intorno al 1590²³. Per il suonatore di tromba della scena XII (fig. 10), dagli occhi scintillanti, i capelli intrisi dalla luce del sole e il panneggio svolazzante, Anna Stanzani aveva già avanzato un'eventuale paternità di Annibale²⁴; non c'è però nessun divario stilistico che separi questa figura dal resto della scena. Nel riquadro della *Battaglia tra Romani e Sabini* è da notare, inoltre, quella variazione nella densità del colore che contraddistingue anche l'episodio della fondazione di Roma. Per quanto riguarda l'invenzione dei due episodi, nel caso della scena di battaglia esiste un disegno preparatorio riferito, seppure con qualche voce di dissenso, ad Annibale²⁵, e fino a prova contraria vorrei attribuirgli anche l'invenzione del quadro XII, che non mi sembra incompatibile con i suoi modi compositivi.

Continua a rimanere spinoso, a mio avviso, il problema della prima scena, nonostante le buone ragioni esposte da Anna Ottani Cavina più di vent'anni fa quando, sulla scorta di indizi sia stilistici sia documentari, attribuì l'intero riquadro ad Annibale²⁶, tesi cui, dopo il rinvenimento di altri due studi riferiti al Carracci più giovane, si è associata la grande maggioranza dei critici²⁷. Tuttavia, poiché non mi sembra che sia detta l'ultima parola sull'attribuzione dei disegni preparatori finora emersi²⁸, la paternità dell'invenzione rimane una questione aperta. L'assegnazione della partitura pittorica invece è ostacolata dalla mancanza di punti di riferimento nei riquadri indiscussi di Ludovico, nei quali fanno difetto proprio quegli elementi – paesaggio e figure di animali – che costituiscono la scena della lupa. La stesura appena meno fluida e la materia a tratti molto corposa (ad esempio nei gemelli e nella frasca del *figus ruminalis*) rendono comunque più plausibile un'esecuzione da parte di Annibale.

Ancora più problematico risulta l'esercizio attributivo nel caso della scena XI, *Roma colpita dalla peste*, praticamente ridotta a mero sfondo. Piuttosto che il



Fig. 9. ANNIBALE CARRACCI, *La battaglia tra Romani e Sabini*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 10. ANNIBALE CARRACCI, *Il vecchio capitano dei Veienti schernito*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.

fare di Annibale, cui viene solitamente assegnata, i grafismi sul terreno davanti al muro di città e la definizione degli elementi architettonici con insistenti contorni scuri richiamano però la mano di Agostino.

I modi dei due fratelli si distinguono invece assai agevolmente nelle figure dei 'termini', ovvero, i gruppi decorativi intervallati tra le storie. Va confermato ad Annibale senz'altro il gruppo tra scena I e II, e non solo per il carnoso naturalismo dei putti, ma soprattutto per la stesura larga e libera di quei mezzi grafici che caratterizzano i 'termini' del fratello. Tra questi, il caso più ovvio è il gruppo tra le scene VIII e IX, anch'esso da sempre riconosciuto ad Agostino²⁹: sia il telamone, sia i fanciulli sono modellati con un tratteggio fittissimo, a volte addirittura incrociato, che segue e rileva meticolosamente le forme dei corpi per raggiungere un massimo di definizione volumetrica³⁰ (fig. 11).

Da rivedere è invece, a mio avviso, l'attribuzione dei gruppi sulla seconda parete, resa peraltro più difficile dallo stato di conservazione meno buono. I putti tra i riquadri V e VI, di solito assegnati ad Agostino³¹, spettano ad Annibale, come dimostra la condotta morbida e sfumata, ma anche la grazia correggesca dei visi; strettissima è la parentela del fanciullo a destra con l'angelo in primo piano della *Madonna di san Matteo* a Dresda³². Nella parte alta del gruppo, nella zona di testa, fianchi e cosce del telamone e negli ignudi di bronzo, mi sembra però ravvisabile anche la mano di Agostino. Gli altri due telamoni su questa parete sono fiancheggiati da coppie di satiri eseguiti sulla base dello stesso disegno, ma palesemente non dalla stessa mano, come del resto la critica ha costatato da tempo³³, traendone però, a mio avviso, delle conseguenze errate. Nel gruppo tra le scene IV e V, finora dato ad Agostino, il fare largo e fuso nella descrizione

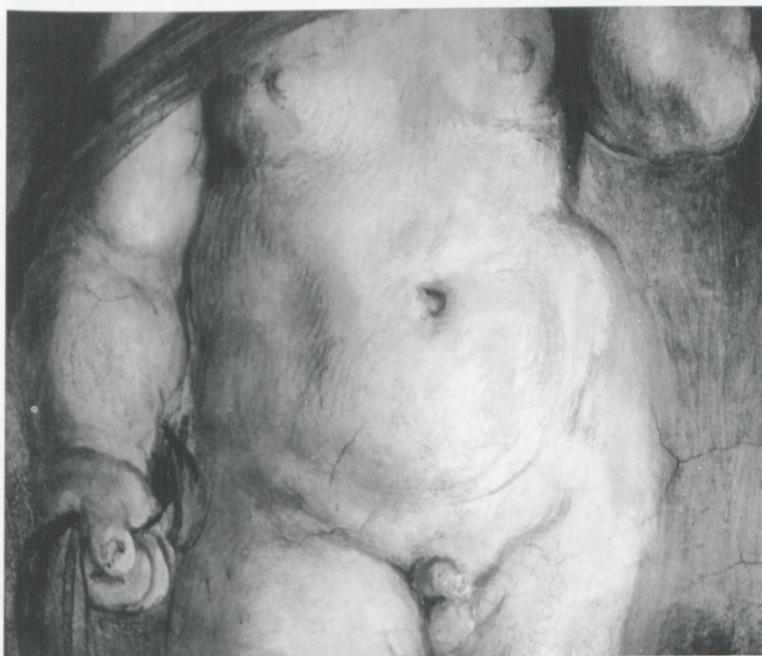


Fig. 11. AGOSTINO CARRACCI, putto tra scena VIII e IX. Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 12. AGOSTINO CARRACCI, satiri e telamone tra scena VI e VII. Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 13. AGOSTINO CARRACCI, satiri e telamone tra scena XI e XII. Bologna, Palazzo Magnani.

dell'anatomia, ma anche la vivacità di tocco nei visi dagli occhi sfavillanti, mi sembrano corrispondere piuttosto allo stile di Annibale, se non addirittura di Ludovico. Viceversa, il terzo gruppo su questa parete, quello tra i quadri VI e VII (fig. 12), dovrebbe spettare non ad Annibale, cui è comunemente assegnato, ma al fratello maggiore, come suggeriscono l'esecuzione più diligente, le espressioni meno vivaci dei volti, più affini a quelli dei putti tra le scene VIII e IX che non ai fauni 'cugini' sulla stessa parete, nonché il tratteggio ormai familiare, visibile in particolare sulle spalle del satiro a sinistra e sulla schiena dell'atlante. Sulle natiche della statua e sugli avambracci congiunti dei satiri compare poi un'altra caratteristica di Agostino, cioè la puntinatura. Questa tecnica, desunta probabilmente dalla pratica incisoria e usata per creare delle zone di penombra vibrante, si riscontra nel già menzionato affresco *Amore sottomette Pan* (fig. 6), a tratti nel gruppo tra VIII e IX quadro e poi in maniera vistosa nel famoso 'termine' in controluce tra XI e XII quadro (fig. 13), sempre sui glutei della statua e su busto e braccia del fauno a destra, dove si sostituisce quasi completamente al tratteggio³⁴. Anziché ad Annibale, questo brano spettacolare d'illusionismo sarebbe dunque dovuto ad Agostino, che peraltro non era meno impegnato del fratello nell'"ingannar con lumi e ombre gli occhi dei riguardanti, sì che di scultura, e non di pittura paressero le cose disegnate o dipinte", come ci testimonia Lucio Faberio nella sua orazione funebre in onore dell'artista, citando a proposito un'altra figura di 'termine', ovvero la finta statua di Giove affrescata da Agostino nel Palazzo Fava³⁵.

Le mani dei tre artisti si distinguono, credo, anche nei mascheroni allineati sotto e sopra i riquadri storici, anche se non sembra possibile né, forse, necessario continuare fino in fondo l'esercizio dell'attribuzione in questi elementi secondari della cornice. Per limitarci a tre esempi del tipo a testa femminile, dovrebbe spettare ad Agostino il mascherone a destra sopra la scena IV con i soliti tratteggi sulla guancia destra, ad Annibale quello a sinistra sopra la scena IX, accompagnato lateralmente da quei lunghi tratti diagonali per creare ombra rilevati anche nel quadro VI, e infine a Ludovico i due sopra la scena VII, caratterizzati da una stesura molto liquida che dà l'impressione di una superficie molto liscia e brillante, simile a quella dell'atlante tra II e III quadro³⁶.

La nuova ripartizione delle responsabilità che si va delineando secondo queste proposte (fig. 14) non solo mi sembra rispecchiare meglio i temperamenti dei tre artisti, con una leggera prevalenza quantitativa del "risoluto" e "facile" Annibale; essa corrisponde anche ad una distribuzione più omogenea delle singole mani sulle quattro pareti, come dovrebbe risultare dall'ipotizzata progressione lineare dei lavori.

Alle parti del fregio che qui si attribuiscono ad Annibale va aggiunto il sovraccamino che raffigura la festa romana dei *Lupercalia*, concepito contemporaneamente con il fregio, come suggerisce lo stretto rapporto iconografico e formale con la scena soprastante *Remo mette in fuga i ladri degli armenti*³⁷. Vorrei però estendere la paternità di Annibale dal disegno, che gli è comunemente riconosciuto, all'esecuzione. Ritengo infatti impensabile che i Carracci abbiano lasciato la stesura del brano più in vista dell'intera decorazione, posto quasi

Parete 1						
I. I gemelli allattati dalla lupa	Term. I/II	II. Remo mette in fuga i ladri degli armenti	Term. II/III	III. Remo condotto in catene davanti al re Amulio		
Parete 2						
IV. L'uccisione del re Amulio	Term. IV/V	V. L'asilo per i profughi sul Campidoglio	Term. V/VI	VI. Romolo traccia il confine della città di Parma	Term. VI/VII	VII. Il ratto delle Sabine
Parete 3						
VIII. Il trionfo di Romolo sul re Acrone di Cenina	Term. VIII/IX	IX. La battaglia fra i Romani e i Sabini	Term. IX/X	X. L'uccisione di Tito Tazio		
Parete 4						
XI. La Peste (finestra)	Term. XI/XII	XII. Il capitano dei Volenti scernito (finestra)		XIII. La superbia di Romolo	(finestra)	XIV. L'apparizione di Romolo a Proculo
Ludovico		Agostino		Annibale		non attribuibile

Fig. 14. LUDOVICO, AGOSTINO e ANNIBALE CARRACCI, fregio dipinto con *Storie di Romolo e Remo*. Bologna, Palazzo Magnani. Schema delle attribuzioni qui proposte (S. Vitali 2007).

all'altezza degli occhi dello spettatore, ad un aiuto o allievo, come vuole la *communis opinio* della critica. L'aspetto poco convincente dell'affresco è certamente dovuto al cattivo stato di conservazione, peraltro tipico dei sopracamini che, a causa della loro posizione, sono più esposti dei fregi a intemperie e bruschi cambi climatici come a interventi di restauro troppo invasivi.

Il problema della partecipazione di aiuti e scolari mi sembra poco rilevante anche per il fregio stesso. Mentre una certa caduta di tono è evidente nella parte puramente ornamentale del partito decorativo – come ad esempio nei cartigli e nelle mensole aggettanti cui manca l'illusionismo vigoroso che caratterizza invece telamoni e putti –, la qualità delle scene e dei gruppi decorativi è abbastanza costante; inoltre, un largo impiego di aiuti, come fu prospettato soprattutto da Heinrich Bodmer e da Donald Posner³⁸, non era conveniente ai Carracci intorno al 1590-1592, quando la loro definitiva affermazione sulla scena artistica bolognese – raggiunta proprio grazie all'impresa di Palazzo Magnani – era ancora di là da venire.

Naturalmente, lo schema delle attribuzioni qui proposto è una drastica semplificazione di un processo creativo molto più complesso in cui senza dubbio ci fu spazio per compresenze e sovrapposizioni di mani anche all'interno delle aree di competenza qui individuate³⁹. La testimonianza del Malvasia va senz'altro presa sul serio – l'interrogativo è solamente fino a che punto. Oltreché nel lavoro

di correzione a secco, si può immaginare una collaborazione più stretta – “l'uno entrar nel principiato dell'altro, e l'altro trapassarsene nel già dimezzato da quello”⁴⁰ – soprattutto nella cornice decorativa (alla quale, a ben leggerlo, si riferisce anche il passo citato), i cui elementi si basano sulla variazione e modificazione di pochi prototipi sviluppati in comune e che necessitava più delle scene di una certa omogeneità. È il caso, già menzionato, dell'atlante tra V e VI scena, frutto probabilmente di una collaborazione tra Annibale e Agostino.

Per quanto riguarda le storie, è difficile stimare l'intensità della collaborazione nella fase dell'invenzione. Nulla vieta di supporre che due o più artisti abbiano eseguito studi per lo stesso episodio, tra i quali si sceglieva poi la composizione più riuscita, anche se non disponiamo di testimonianze in merito. A livello esecutivo, mi sembra però più plausibile immaginare che vi fosse, almeno come punto di partenza, una suddivisione delle competenze abbastanza precisa, anche in virtù di un processo di lavoro razionale. Lo scambio di disegni era certamente possibile, ma siccome ci sono indizi (peraltro non comprovanti) solo nel caso di due scene (la prima e la terza), esso rappresentava probabilmente piuttosto l'eccezione che la regola. Dato che non c'era un unico capobottega responsabile dell'invenzione, pare del resto logico assumere che in linea di massima ogni artista eseguisse le proprie composizioni, poiché la traduzione del disegno preparatorio nel dipinto riesce naturalmente più facile all'inventore stesso.

Ciò non significa che non vi potessero essere localmente ingerenze di un pittore nel campo del collega, che sono però difficili da accertare. Sono ancora i riquadri di Annibale e Agostino a destare i sospetti maggiori, avanzati del resto già dalla critica precedente. Così è lecito chiedersi se alla disinvoltura e fluidità con cui è dipinta la parte ad affresco della scena VIII, *Il trionfo di Romolo dopo la vittoria sul re Acrone*, non abbia giovato soltanto l'esempio della maniera di Annibale, ma anche qualche suo intervento diretto; a mio avviso però meno nella parte sinistra, come hanno sostenuto in molti⁴¹, quanto piuttosto nella porzione centrale in basso, dove mancano quasi completamente i sottili tratteggi a pennello caratteristici di Agostino. Qualche dubbio investe persino la figura del ladro abbattuto nella seconda scena, non tanto per la carnagione diversa dalle altre figure, differenza che può essere motivata dalla narrazione, quanto per la stesura più sciolta, del tutto libera da tratteggi; dubbi che sono rafforzati dal fatto che si tratta probabilmente di un'aggiunta dell'ultimo momento, non prevista né dal disegno preparatorio conosciuto attraverso la copia del Louvre⁴², né probabilmente dal cartone, dato che i contorni della figura non sono stati preventivamente incisi nell'intonaco fresco come il resto della composizione. Viceversa, nel riquadro XII, assegnato qui ad Annibale, si riscontrano tratteggi minuti (meglio visibili nelle vecchie foto) sulle gambe dei prigionieri a sinistra, che ricordano molto il fare del fratello.

Dall'altra parte, è possibile che, nelle scene eseguite sulla terza e quarta parete, si avvertano già i primi segni di quell'avvicinamento stilistico tra i due fratelli che sfocerà intorno al 1593-1594 in una consonanza del linguaggio artistico tale da essere stata definita addirittura una simbiosi⁴³. Per ovvi motivi euristici, è difficile stabilire in ultima istanza dove siamo di fronte a diversità di mano e



Fig. 15. ANNIBALE CARRACCI, *La battaglia fra i Romani e i Sabini*, particolare. Bologna, Palazzo Magnani.

quell'“ostinata rimarcatura della forma ambiziosamente colta” osservata da Alessandro Brogi⁴⁴ –, ma anche da un tratteggio più frequente che non si limita a rinforzare genericamente le zone in ombra, come nell'episodio della fondazione di Roma, bensì contribuisce anche a modulare i corpi e le forme. Eppure né i tratti paralleli sulle braccia del guerriero sabino caduto, né quelli finissimi sull'avambraccio dell'attaccante nemico (fig. 15) corrispondono alla maniera di Agostino e sembrano quindi denotare la mano di Annibale che sperimenta, adattandola al proprio stile, la tecnica del fratello.

Alla lunga, è infatti più Annibale che si adegua ai modi di Agostino che non il contrario. Già due o tre anni più tardi, in Palazzo Sampieri, è oggettivamente difficile distinguere le mani dei fratelli⁴⁵. Un confronto dei due soffitti la cui attribuzione è abbastanza certa, evidenzia la stretta affinità tra i due. Nella scena *Atlante passa ad Ercole il globo terrestre*, opera accertata di Agostino grazie alla testimonianza di Faberio⁴⁶, la fattura è simile a quella dei suoi riquadri nel fregio Magnani, benché un tantino più sfumata e pittorica: si riscontrano sempre i tratteggi sottili a punta di pennello, che sembra quasi sostituirsi alla penna del disegnatore. Dal canto suo Annibale, nella scena *La virtù disciude la via ad Ercole*, continua a fare uso della pennellata fluida e fusa che caratterizza il suo fare nel Palazzo Magnani; tuttavia, l'affresco mostra una maggiore cura del dettaglio e, soprattutto, dei tratteggi finissimi che rinforzano spesso il disegno anatomico⁴⁷.

Nella Galleria Farnese, infine, sia Annibale sia Agostino si servono di una tecnica ancora più rigorosamente grafica, ottenendo il rilievo delle figure con un meticolosissimo e sistematico tratteggio quasi da incisione, spesso a linee incrociate. Per creare delle zone di penombra, è soprattutto Annibale ad adottare frequentemente il sistema di puntinatura sviluppato dal fratello in Palazzo Magnani⁴⁸.

Oltre a rendere giustizia ai meriti spesso sottovalutati di Agostino come inventore e pittore, alla luce degli sviluppi futuri delle due personalità, la nuova attribuzione della celebrata scena *Remo mette in fuga i ladri degli armenti* assume

dove si manifestano invece gli esiti di un'influenza reciproca. Che questa seconda ipotesi sia plausibile, è però, a mio avviso, dimostrabile dalla scena della *Battaglia tra Romani e Sabini*: rispetto ai primi riquadri di Annibale, essa è caratterizzata non soltanto da un'attenzione maggiore al disegno anatomico e da una certa diligenza nella definizione di volumi e contorni –

un significato particolare: è una spia del ruolo non secondario che egli potrebbe aver giocato nella svolta del fratello minore verso un linguaggio più aulico e rigoroso a partire dal 1592-1593. Fu peraltro ancora il Malvasia ad indicare nel successo riscosso da Agostino con questo brano e nella conseguente gelosia di Annibale, il movente per il cambio stilistico di quest'ultimo⁴⁹. Benché non si debba prendere troppo alla lettera il racconto del canonico, notoriamente intento a ridimensionare la statura artistica e personale del Carracci più giovane, non sembra inverosimile che Annibale abbia tratto qualche spunto, e non soltanto sul piano tecnico, dalle opere che il fratello aveva eseguito nel salone di Palazzo Magnani – e anzitutto dalla scena dei ladri, vero presagio di quella ricerca dell'ideale classico che impegnerà i due Carracci nella Galleria Farnese.

Desidero ringraziare Evelyne Vitali e Alessandro Della Latta per la lettura critica e la correzione del manoscritto di questo testo.

¹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (Bologna 1678), ed. a cura di Gianpietro Zanotti, 2 voll., Bologna 1841, I, pp. 287s.: "così l'uno entrar nel principiato dall'altro, e l'altro trapassarsene nel già dimezzato da quello (...), con questo unico riguardo che il pregio dell'eccellenza, restando a tutti in confuso, non si dividesse; e la lode andasse più a cadere su tutte le operazioni in corpo, che a riconoscerne distintamente l'autore".

² Per la bibliografia più recente si veda Anna Stanzani, "Annibale frescante a Bologna, nei palazzi Fava, Magnani e Sampieri", in *Annibale Carracci*, a cura di Daniele Benati e Eugenio Riccòmini (cat. mostra Bologna-Roma), Milano 2006, pp. 431-447, qui p. 446, nota 40. A essa si aggiungono: Henry Keazor, "Il vero modo". *Die Malereireform der Carracci*, Berlin 2007, pp. 260-283; Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 93-95; Samuel Vitali, "Palazzo Magnani: le decorazioni pittoriche e scultoree del Cinquecento", in *Palazzo Magnani in Bologna*, a cura di Sergio Bettini, Milano 2009, pp. 91-135, qui pp. 102-119; Samuel Vitali, *Romulus in Bologna. Die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani*, München 2011 (in corso di pubblicazione). La storia della questione attributiva è sintetizzata nelle "Tavole delle giornate e delle attribuzioni principali", in Andrea Emiliani, *Le storie di Romolo e Remo di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci in Palazzo Magnani a Bologna*, Bologna 1989, pp. 159-166.

³ Cfr. Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2 voll., Ozzano Emilia 2001, I, pp. 143s.

⁴ Lo schema di *fig. 1* si basa sulle attribuzioni proposte da Brogi 2001 (nota 3), I, pp. 142-144, e II, tavv. 69-93, peraltro identiche a quelle date nelle "Tavole delle giornate e delle attribuzioni principali" in Emiliani 1989 (nota 2), pp. 159-166, se si eccettua il caso menzionato della prima scena. Recentemente, Keazor 2007 (nota 2), pp. 261s., ha proposto una serie di attribuzioni divergenti, in quanto assegna la prima scena a Ludovico, la terza ad Agostino e la quinta ad Annibale.

⁵ Dalla "Tavole delle giornate e delle attribuzioni principali" in Emiliani 1989 (nota 2), pp. 159-166, si evince che i pittori proseguirono dall'alto verso il basso (com'è ovvio), dipingendo prima la cornice decorativa in alto e tra i quadri riportati, e in seguito questi ultimi. A causa di questo procedimento, non è possibile ricostruire l'ordine in cui furono eseguite le scene istoriate sulla sola base del sovrapporsi delle giornate.

⁶ Sono molto grato al restauratore Camillo Tarozzi che, assieme ai suoi collaboratori Marco Pausalicchi e Laura Danti, nel giugno 2007 ha esaminato a mia richiesta la sovrapposizione dell'intonaco negli angoli del fregio. Ringrazio altresì la direzione di Unicredit Banca e in particolare il dott. Franco Gatti per avermi dato più volte accesso al ponteggio eretto per il restauro del soffitto nel 2006/2007, occasione unica per lo studio degli affreschi che mi ha permesso di confermare e approfondire le tesi qui esposte.

⁷ Malvasia 1841 (nota 1), I, pp. 265, 290, 345, 348.

⁸ Già il Malvasia riferisce che Ludovico assisteva spesso i suoi cugini nell'invenzione dei loro quadri (Malvasia 1841 [nota 1], I, pp. 271, 345, 351). Benché la sua asserzione serva certamente allo scopo di sottolineare il ruolo guida di Ludovico all'interno del gruppo, la critica recente ha trovato degli indizi che confermano questo tipo di collaborazione tra i tre artisti (cfr. Gail Feigenbaum, "Practice in the Carracci Academy", in *The Artist's Workshop*, a cura di Peter M. Lukehart, Washington 1993, pp. 58-76, qui pp. 69s.; Samuel Vitali, "Between family brand and personal ambition: strategies and limits of

collaboration in the Carracci workshop", in corso di pubblicazione in *Kollektive Autorschaft in der Kunst – Alternatives Handeln und Denkmodell*, a cura di Rachel Mader).

⁹ Per ragioni di spazio, devo rinunciare qui alla riproduzione delle scene intere, limitandomi ai dettagli che illustrano meglio la fattura. Si vedano a proposito le illustrazioni a colore nella letteratura recente, in particolare in Alessandro Brogi, "Il fregio dei Carracci con 'Storie di Romolo e Remo' nel salone di Palazzo Magnani", in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, a cura di Giorgio Maioli e Giancarlo Roversi, Bologna 1985, pp. 218-271; Emiliani 1989 (nota 2); Vitali 2009 (nota 2).

¹⁰ La datazione di queste opere è in realtà piuttosto controversa, con proposte che oscillano tra il 1587 ed il 1594: cfr. Alessandro Brogi, in *Annibale Carracci* 2006 (nota 2), pp. 190s.; Andrés Úbeda de los Cobos, *Annibale Carracci's Venus, Adonis & Cupid*, London 2005, pp. 44-47. Una datazione intorno al 1590-1591 mi sembra però la più consona per entrambi i dipinti.

¹¹ Cfr. Heinrich Bodmer, "Un capolavoro della pittura bolognese. Gli affreschi dei Carracci nel Palazzo Magnani ora Salem a Bologna", in *Il comune di Bologna*, XX, 12 (dic. 1933), pp. 3-20, qui p. 6; Anton W.A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible reality in Art after the Council of Trent*, 2 voll., Den Haag 1974, I, p. 28.

¹² Lo studio preparatorio del Louvre (inv. 3101) pubblicato da Catherine Loisel con un'attribuzione ad Agostino (Catherine Loisel, "Il disegno: uno strumento privilegiato per i Carracci", in *Gli Affreschi dei Carracci: studi e disegni preparatori*, a cura di Catherine Loisel [cat. mostra Bologna], Bologna 2000, pp. 51-131, qui p. 85; Catherine Loisel, *Inventaire général des dessins italiens*. VII. Ludovico, Agostino, *Annibale Carracci*, Paris 2004, pp. 38s. mi sembra comunque più vicino ai modi di Annibale. Non mi convincono invece i tentativi di declassare il foglio come copia da un originale perduto o dall'affresco (cfr. Brogi 2001 [nota 3], I, p. 144; Ann Sutherland Harris, "The Drawings of Annibale Carracci" [recensione], in *Master Drawings*, 43, 2005, pp. 512-526, qui p. 524, nota 6).

¹³ Si confrontino per esempio due disegni coevi eseguiti nella stessa tecnica, l'*Eolo* di Agostino (Modena, Galleria Estense) e la *Flora* di Annibale (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie), entrambi riprodotti in *Gli Affreschi dei Carracci* 2000 (nota 12), tavv. 16 e 17.

¹⁴ Per la discussione più recente di questo affresco si veda Vitali 2009 (nota 2), pp. 124, 127.

¹⁵ Va ammesso che la presenza di tratteggi in sé non costituisce una prova sufficiente per la paternità di Agostino, poiché egli potrebbe averli aggiunti a secco, e quindi anche su un brano affrescato da uno dei compagni. Il fatto che questo caratteristico modo di disegnare col pennello sia quasi completamente assente in gran parte del fregio – e precisamente in quella attribuibile, anche sulla base di altri criteri, a Ludovico ed Annibale – rende però improbabile, nella maggioranza dei casi, una tale ipotesi.

¹⁶ *Gli affreschi dei Carracci* 2000 (nota 12), pp. 83-85; Loisel 2004 (nota 12), p. 38 e n. 244.

¹⁷ Diane DeGrazia, *Le stampe dei Carracci: con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi; catalogo critico*, Bologna 1984, n. 186, fig. 213. Cfr. anche la stampa *Orfeo ed Euridice* dalla stessa serie (DeGrazia 1984, op. cit. supra, n. 178, fig. 205). La datazione delle *Lascivie* è assai incerta. Mentre DeGrazia (ibid., p. 169) e Babette Bohn (*Italian Masters of the Sixteenth Century: Agostino Carracci [The Illustrated Bartsch*, 39, Commentary, Part 1], New York 1995, p. 310) le collocarono negli anni 1590-1595 rispettivamente 1594-1597, è stata proposta più di recente una datazione negli anni Ottanta (Michael Bury, *The Print in Italy: 1550-1620* [cat. mostra Londra], London 2001, p. 198); in questo caso, il busto del ladro sarebbe una derivazione dalla stampa e non viceversa. La posizione dell'intera figura sembra desunta dalla donna in primo piano nel *Castigo d'Amore* attribuito oggi a Paolo Fiammingo (Vienna, Kunsthistorisches Museum), oppure direttamente dal probabile modello di essa, il frate in fuga nel *Martirio di san Pietro Martire* di Tiziano. Agostino sicuramente non conosceva soltanto la famosa pala di Tiziano, ma anche la serie dei quattro *Amori* di Paolo Fiammingo, poiché riprodusse due di essi in stampe (cfr. DeGrazia 1984, op. cit. supra, p. 177; Bohn 1995, op. cit. supra, pp. 266-270).

¹⁸ Anna Stanzani, "Un committente e tre pittori nella Bologna del 1590", in Emiliani 1989 (nota 2), pp. 169-192, qui p. 178; Samuel Vitali, "Sul rapporto tra testo e immagine nel fregio Magnani", in *Gli Affreschi dei Carracci* 2000 (nota 12), pp. 43-50, qui p. 46.

¹⁹ Bodmer 1933 (nota 11), pp. 5s.; Brogi 1985 (nota 9), p. 250.

²⁰ Riprodotto in Emiliani 1989 (nota 2), tav. CXXVIII; Vitali 2009 (nota 2), ill. 38.

²¹ Questo è particolarmente evidente nel ragionamento di Bodmer che paragona le figure con gli ignudi nella volta della Galleria e con l'*Ercole al bivio* proveniente dal Camerino Farnese (Bodmer 1933 [nota 11], p. 6).

²² Ringrazio Marco Pasqualicchi per l'individuazione delle linee di contorno.

²³ *Annibale Carracci* 2006 (nota 2), n. IV.12, pp. 208s.

²⁴ Stanzani 1989 (nota 18), p. 184. Boschloo 1974 (nota 11), II, p. 194, nota 12, aveva attribuito ad Annibale il solo disegno di questa figura.

²⁵ Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, III: *Bolognese and Emilian Schools*, London 1994, p. 78, n. 479; *Gli Affreschi dei Carracci* 2000 (nota 12), n. 15. Dubbi sull'autografia del foglio hanno invece espresso Brogi 2001 (nota 3), p. 144, Clare Robertson (comunicazione orale) e

Sutherland Harris 2005 (nota 12), p. 524, nota 6, che lo considera "a studio copy after a lost *modello* by Agostino". Potrebbe in effetti trattarsi di una copia, se si considera il segno spesso molto misurato, quasi titubante, nelle linee di contorno.

²⁶ Anna Ottani Cavina, "Annibale Carracci e la lupa del fregio Magnani: nuovi elementi per il paesaggio", in *Les Carrache et les décors profanes: actes du colloque, (Rome 2-4 octobre 1986)*, Roma 1988, pp. 19-38.

²⁷ Alessandro Zacchi, "Un disegno di Ludovico per 'Il Vinto Sinone' a Palazzo Fava e due studi di Annibale per la 'Lupa' Magnani", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, Napoli 1999, pp. 385-395, qui pp. 387-389. Pure Alessandro Brogi, nel 1985 fervente difensore della paternità esclusiva di Ludovico (Brogi 1985 [nota 9], pp. 242-246), assegna il riquadro ora ad Annibale (Brogi 2001 [nota 3], I, pp. 143s.); cautamente concorde si è mostrata recentemente anche Anna Stanzani (Stanzani 2006 [nota 2], p. 442). Sull'attribuzione a Ludovico insistono invece Sutherland Harris 2005 (nota 12), pp. 515s., e Keazor 2007 (nota 2), p. 261, nota 45.

²⁸ Mentre l'assegnazione dei due disegni per il gemello a sinistra ad Annibale (cfr. nota 27) appare plausibile, condivido i dubbi di Ann Sutherland Harris sulla sua paternità nel caso del famoso studio d'insieme nel Louvre che, in effetti, trova una collocazione migliore all'interno del corpus grafico di Ludovico (Sutherland Harris 2005 [nota 12], pp. 515s.).

²⁹ Il solo Keazor 2007 (nota 2), pp. 262s., nota 47, ha assegnato recentemente il putto a destra ad Annibale.

³⁰ Cfr. anche le riproduzioni in Emiliani 1989 (nota 2), tavv. XCVII e C.

³¹ Brogi 1985 (nota 9), p. 269, nota 40; Emiliani 1989 (nota 2), p. 161; Loisel 2000 (nota 12), p. 68; Brogi 2001 (nota 3), II, ill. 90. Fanno eccezione Stanzani 1989 (nota 18), p. 181, che ha attribuito i due putti ad Annibale, e Keazor 2007 (nota 2), p. 263, nota 48, che gli riferisce l'intero gruppo.

³² Cfr. Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 voll., London 1971, II, n. 45, tav. 45a.

³³ Il primo a contrastare la tradizionale attribuzione di entrambi i gruppi ad Agostino fu Alessandro Brogi (Brogi 1985 [nota 9], p. 238).

³⁴ Nelle vecchie foto, la parte alta di questo atlante è coperta da un tratteggio piuttosto grossolano e goffo, probabilmente non originale e rimosso nell'ultima pulitura degli affreschi (cfr. la foto riprodotta in Brogi 1985 [nota 9], p. 261).

³⁵ Malvasia 1841 (nota 1), I, p. 308. L'attribuzione del gruppo tra XI e XII scena ad Agostino è stata recentemente proposta anche da Stanzani 2006 (nota 2), p. 441.

³⁶ Cfr. le foto in Emiliani 1989 (nota 2), tavv. LXI (Annibale) e XCII (Agostino); Brogi 1985 (nota 9), fig. 26 (Ludovico).

³⁷ Vitali 2000 (nota 18), pp. 45s.

³⁸ Bodmer 1933 (nota 11), p. 11, che attribuisce alla scuola dei Carracci tutte le scene sull'ultima parete; Posner 1971 (nota 32), II, p. 59. Per l'opinione contraria, si veda invece Fabrizio Lollini, "La scuola dei Carracci tra accademia e bottega", in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano 1998, pp. 311-327, qui p. 314.

³⁹ Una collaborazione molto stretta, tanto da eludere ogni possibilità di una netta distinzione di competenze, è stata argomentata soprattutto da Gail Feigenbaum, che però esagera i dissensi tra gli studiosi in merito alla separazione delle mani (Gail Feigenbaum, "Drawing and Collaboration In the Carracci Academy", in *IL 60. Essays Honoring Irvin Lavin on his Sixtieth Birthday*, a cura di Marilyn Aronberg Lavin, New York 1990, pp. 145-166, qui pp. 148-150).

⁴⁰ Malvasia 1841 (nota 1), I, p. 287.

⁴¹ Rudolf Wittkower, *Drawings of the Carracci in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952, p. 131, n. 275; *Mostra dei Carracci: catalogo critico dei disegni*, a cura di Dennis Mahon (cat. mostra Bologna), 2ª ed. Bologna 1963, p. 76, n. 93; Posner 1971 (nota 32), I, pp. 60s.; Boschloo 1974 (nota 11), II, p. 28.

⁴² Cfr. *Gli affreschi dei Carracci* 2000 (nota 12), p. 84, tav. 12; Loisel 2004 (nota 12), n. 243.

⁴³ *Gli affreschi dei Carracci* 2000 (nota 12), p. 108.

⁴⁴ Brogi 1985 (nota 9), p. 258.

⁴⁵ Per i contributi più recenti sugli affreschi di Palazzo Sampieri si veda: Eugenio Riccòmini, *L'Erocole trionfante. I tre Carracci a casa Sampieri*, Argelato 2006; Stanzani 2006 (nota 2), p. 443; Robertson 2008 (nota 2), pp. 95s.

⁴⁶ Malvasia 1841 (nota 1), I, p. 310.

⁴⁷ Si vedano i dettagli pubblicati in Riccòmini 2006 (nota 45), sul frontespizio e a p. 8.

⁴⁸ Per la tecnica dei Carracci nella Galleria Farnese si veda Carlo Giantomassi, "Nota tecnica", in Giuliano Briganti, André Chastel e Roberto Zapperi, *Gli Amori degli Dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma 1987, pp. 237s., e le ottime riproduzioni nello stesso volume oppure in Silvia Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano 2008.

⁴⁹ Malvasia 1841 (nota 1), I, pp. 290s.