

TRA 'BIOGRAFIA DIPINTA' E CICLO EMBLEMATICO: LE STORIE DI ROMOLO E REMO DEI CARRACCI IN PALAZZO MAGNANI A BOLOGNA

SAMUEL VITALI

Nonostante sia da sempre considerato il capolavoro bolognese dei Carracci, il fregio con *Storie di Romolo e Remo* dipinto verso il 1592 nel salone di Palazzo Magnani (Tav. 1) rimane in certo senso un illustre sconosciuto. Pur dedicandogli una costante attenzione¹, la critica si è a lungo soffermata prevalentemente sulla datazione e, ancora di più, sull'attribuzione dei singoli scomparti ai pittori²; questioni importanti come il ruolo della committenza, la tipologia del fregio e la sua posizione nella storia della decorazione profana, ma anche l'analisi del contenuto e delle fonti letterarie, sono state affrontate invece soltanto negli ultimi anni e a volte in maniera un po' approssimativa.

Attenendomi alle linee generali del convegno, vorrei concentrare la mia lettura sulle scene istoriate, e dovrò quindi trascurare l'impresionante cornice decorativa, ma anche i possibili legami tra contenuto e contesto storico. Quello che segue è sostanzialmente un'analisi del rapporto tra testo e immagine sotto due punti di vista ben distinguibili,

¹ La bibliografia degli affreschi fino al 1989 è stata riassunta da Emiliani 1989, pp. 167s. Tra le pubblicazioni recenti, sono da segnalare in primo luogo: Emiliani 1992; Scolaro 1997; Loisel 2000; Stanzani 2000; Vitali 2000; Vitali 2001; Brogi 2001, vol. I, pp. 140-145; Giacomelli 2002; Vitali 2003. Per riproduzioni a colore dell'intero ciclo si veda Emiliani 1989, Scolaro 1997, *Affreschi dei Carracci* 2000. – Il presente intervento riprende, ampliandoli, temi e argomenti affrontati già in Vitali 2000. Tutti gli studi citati dell'autore sono frutti di ricerche più ampie che confluiranno in una tesi di dottorato che sarà consegnata entro breve presso l'Università di Zurigo. Ringrazio Sonia Cavicchioli e Evelyne Vitali per la lettura critica del manoscritto.

² Per quanto riguarda il secondo punto, negli ultimi anni pare sia stato raggiunto una certa *communis opinio* sulla suddivisione dei lavori (riassunta da Brogi 2001, vol. I, pp. 142-144, senza che essa risulti però, a mio avviso, pienamente convincente. Non è questo il luogo per affrontare l'argomento dell'attribuzione, per cui rimando alla mia tesi di dottorato menzionata sopra, nota 1, rinunciando nelle didascalie all'assegnazione delle scene ai singoli artisti.

ma connessi tra di loro: il primo riguarda le modalità della trasposizione della fonte letteraria nel fregio dipinto, il secondo la funzione delle iscrizioni in relazione alle scene raffigurate nei quadri riportati.

A prima vista, il fregio corrisponde perfettamente a quel tipo di decorazione diffusosi nel Cinquecento, per il quale Roberto Guerrini ha coniato il termine 'biografia dipinta'³: illustra in quattordici scene i fatti principali della vita di un eroe antico (Romolo) dalla nascita, o quasi, fino alla morte, ed anche un po' oltre: il racconto si apre con l'immagine famosa e altamente simbolica della lupa romana che allatta i gemelli esposti sulla riva del Tevere (Tav. 1), e si chiude con la visione di Romolo deificato che appare al suo seguace fedele Giulio Proculo per annunciarli la futura grandezza di Roma (Tav. 2).

Non dovrebbe dunque sorprendere che, come è stato riconosciuto da tempo⁴, la fonte principale, anche se non unica come vedremo in seguito, sia un testo con una struttura analoga, cioè la biografia di Romolo nelle *Vite parallele* di Plutarco, il cui ruolo per l'affermarsi della 'biografia dipinta' è stato ampiamente sottolineato dal Guerrini⁵; senonché, per quanto si può giudicare da ciò che si è conservato della piuttosto esile tradizione iconografica di cicli romulei del Rinascimento, pare che il testo abitualmente consultato per le raffigurazioni di questo tema fosse piuttosto il racconto di Tito Livio tratto dal primo libro della sua opera storiografica *ab urbe condita*. Lo è stato sicuramente nel caso dei due cicli più estesi anteriori al nostro, il fregio con 12 scene dipinto dall'artista francese Ponsio Jacquio nel 1555 nel Salotto rosso di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma⁶ e la serie incisoria di Giovanni Battista Fontana datata 1573-1575 che comprende ben 27 fogli⁷: ciò è indicato tra l'altro dal fatto che entrambi mostrano, nella ottava e decima scena rispettivamente, il sacrificio a Ercole dopo la fondazione della città, episodio menzionato solo da Livio⁸. Il ricorso alla biografia plutarchea di Romolo negli affreschi di Palazzo Magnani non è

³ Cfr., oltre all'introduzione a questo volume, soprattutto Guerrini 2001a e i contributi anteriori elencati nella ricca bibliografia ivi.

⁴ Brown 1967, p. 713; Boschloo 1974, vol. II, pp. 192s.

⁵ Cfr. Guerrini 1998; Guerrini 2001a, in part. pp. 19-22.

⁶ Su questo ciclo, si veda De Jong 1992, p. 152s.

⁷ *Illustrated Bartsch* 1979, pp. 341-367.

⁸ Liv. 1,7,3. Inoltre, Livio è l'unica fonte che menziona (1,10,5-6) la quercia dedicata a Giove Feretrio alla quale Romolo appende, in entrambi i cicli, le spoglie di Acrone.

dunque scontato, e proporrò più avanti una possibile spiegazione per questa scelta.

È stata pure osservata dagli studiosi la stretta aderenza delle scene al testo plutarqueo⁹. Ne è un esempio particolarmente saliente il sesto riquadro in cui Romolo traccia con l'aratro il perimetro dell'Urbe (Tav. 3): la conformità con il racconto di Plutarco è tale che esso potrebbe funzionare addirittura come *ekphrasis* del dipinto. Per descrivere la scena basta infatti citare dalla traduzione italiana di Carmine Ampolo:

«Il fondatore [a destra nell'immagine] attaccò al suo aratro un vomere di bronzo, vi aggiogò un bue e una mucca, ed egli stesso li conduceva, tracciando un solco profondo lungo la linea di confine. Era compito di quanti lo seguivano [raffigurati a sinistra] rivoltare all'interno del solco le zolle che l'aratro sollevava e stare attenti che nessuna restasse fuori. (...) dove intendono mettere una porta, tirano fuori il vomero, sollevano l'aratro e lasciano uno spazio in mezzo»¹⁰ – è l'azione che viene eseguita proprio in questo momento. La narrazione di Plutarco è tradotta punto per punto nell'immagine, senza che essa risulti minimamente pedantesca, sfatando così un pregiudizio frequente contro la pittura di storia che si attiene fedelmente a un testo letterario; piuttosto, si palesa anche qui la capacità dei Carracci, sottolineata da Sonia Cavicchioli nel suo intervento in questo stesso volume, di rendere in maniera drammatica e visivamente efficace il racconto storico senza scostarsi dalla fonte.

Ho utilizzato qui una traduzione moderna che naturalmente i pittori non potevano conoscere. Come si usava fino a tempi recenti, anche nel caso del fregio Magnani gli storici dell'arte hanno confrontato le immagini con questa o simili versioni del testo messe a disposizione dalla filologia moderna, senza porsi la questione di quale delle edizioni cinquecentesche, notoriamente meno precise, potevano essere state consultate da artisti e committenti. Per affrontare questo problema, la fonte più importante sono le iscrizioni latine nei cartigli sotto i 'quadri riportati'. Il confronto con le versioni del testo accessibili alla fine del Cinquecento dà il risultato sorprendente che, per la stesura del programma, furono consultate almeno due traduzioni latine differenti.

⁹ Il confronto tra il racconto di Plutarco e gli affreschi carracceschi è stato condotto in maniera dettagliata soprattutto da Stanzani 1989, pp. 177-185; ma cfr. anche Boschloo 1974, vol. II, pp. 192s., nota 9.

¹⁰ Trad. it. di C. Ampolo, in Plutarco 1988, p. 111.

Le scritte che accompagnano la scena XI, *Roma colpita dalla pestilenza* e la scena XIV, la già menzionata *Apparizione di Romolo a Giulio Proculo* (Tav. 2), sono riprese quasi alla lettera dai rispettivi passi della *Vita di Romolo* tradotta da Lapo da Castiglionchio. Nel primo caso, il riquadro mostra la veduta di una Roma desolata, colpita, come il vicino Laurentum, da pestilenza e una pioggia di sangue; la causa è, come spiega Plutarco, la mancata punizione di due assassini, quello dei legati di Laurentum e quello di Tito Tazio, il re dei Sabini che, dopo la riconciliazione con i Romani, aveva regnato sui due popoli assieme a Romolo¹¹. Le parole nel cartiglio NUMINUM IRA EXPIANDA sono palesemente stralciate dalla frase che, nella traduzione, spiega la necessità di espiare questi delitti per placare l'ira di dio: *omnino visum est: Tatiū ac legatorum caede violato iure gentium, utrique civitati iram numinis expiandam esse*¹².

Similmente, per l'iscrizione PRUDENTIA ET FORTITUDO COLATUR sotto l'ultima scena, furono mutate tre parole centrali dal messaggio di Romolo a Proculo, trasponendole solo dal modo attivo al passivo: *ac Romanis nuntia uti prudentiam et fortitudinem colant*¹³.

La versione di Lapo da Castiglionchio era inserita a partire del 1478 nella cosiddetta *vulgata* di Plutarco, una raccolta di traduzioni delle biografie eseguite da vari umanisti che fu stampata per la prima volta nel 1470 e che vide poi una lunghissima serie di riedizioni in tutta l'Europa fino al 1560¹⁴. Solo a partire da questa data, la *vulgata* plutarchea fu soppiantata da due traduzioni più precise ad opera di Wilhelm Xylander e Hermann Crusenius che furono pubblicate quasi contemporaneamente, nel 1561 e nel 1564 rispettivamente, e ristampate anch'esse più volte. Ed è proprio alla versione di Xylander che risale la didascalia della quinta scena, l'immagine dell'asilo per i profughi, istituito per garantire a Roma una rapida crescita demografica. Il commento è lapidario: SACRARIUM PRAEBEAT SECURITATEM – «il santuario offra sicurezza».

¹¹ Plut. *Rom.* 24,1-2.

¹² Plutarco 1516, c. Xv («era chiaro a tutti: dopo che l'uccisione di Tazio e dei legati aveva violato il diritto dei popoli, entrambe le città dovevano placare l'ira di dio»). È interessante notare che si scelse, nella scritta, di mettere la parola *numen* al plurale.

¹³ Plutarco 1516, c. XIr («e annuncia ai Romani che debbano coltivare saggezza e coraggio»).

¹⁴ A proposito della *vulgata* di Plutarco si veda lo studio fondamentale di Giustiniani 1961.

za». Anche in questo caso, la citazione dal testo di Xylander che recita *templum perfugis securitatem praebens Asylum* è evidente¹⁵; solo che si scelse di sostituire l'espressione *templum Asylum* con la parola più generica *sacrarium* e di mettere la frase al congiuntivo.

Mi sono limitato qui agli esempi più lampanti; anche nel caso di altre iscrizioni, almeno una parte del lessico sembra ispirato dalle due traduzioni latine citate¹⁶. A questo punto, diventa molto inverosimile che fosse consultata anche un'edizione originale del testo greco, visto la sua scarsa diffusione¹⁷ ma anche il fatto che, per la stesura di programmi iconografici, letterati colti della statura di un Annibale Caro si basavano spesso non sui testi originali, ma su traduzioni o addirittura su manuali mitografici¹⁸. Piuttosto, ci sono forti indizi che, oltre alle due edizioni latine, fu utilizzata una versione in volgare per l'invenzione delle singole scene, e con ogni probabilità la peggiore che fosse in giro, cioè quella quattrocentesca di Battista Alessandro Jaconello (che del resto non era neanche umanista di professione e tradusse non dal testo greco ma dalla *vulgata* latina). Pubblicata per la prima volta nel 1482 a Rieti, la sua traduzione fu ristampata a Venezia nei primi decenni del Cinquecento almeno cinque volte (negli anni 1516, 1518, 1525, 1529 e 1537); al tempo dei Carracci era però ampiamente superata dalle versioni più precise di Lodovico Domenichi e Francesco Sansovino¹⁹. Ma sono proprio le inesattezze del testo di Jaconello che forniscono la spiegazione per una serie di deviazioni dal racconto plutarcoo negli affreschi. Mi limito all'esempio più macroscopico, nell'ottavo riquadro raffigurante il trionfo di Romolo dopo la vittoria su Acrone, re di Cenina (Tav. 4): secondo Plutarco, l'eroe taglia una grossa quercia per fissarvi le armi spogliate del nemico ucciso e si cinge la testa di alloro, prima di tornare trionfalmente a Roma dove è accolto solennemente dalla popolazione alle porte della città²⁰. Nell'affresco manca invece la

¹⁵ Plutarco 1580, c. 8r.

¹⁶ Questo vale in particolare per le scritte sotto le scene II e XIII (cfr. la traduzione di Lapo, Plutarco 1516, c. VIIr, Xv) e per quella sotto la scena XII (cfr. la traduzione dello Xylander, Plutarco 1580, c. 11r).

¹⁷ Giustiniani 1961, p. 8.

¹⁸ Seznec 1990, p. 229; Robertson 1982.

¹⁹ Per le edizioni italiane delle *Vite parallele* si veda l'elenco (incompleto) in Argelati 1767, vol. III, pp. 250-259; su Jaconello e la sua traduzione, cfr. Dionisotti 1972, pp. 159-161, nonché la bibliografia riportata in Guerrini 2001b, p. 102, nota 3.

²⁰ Plut. *Rom.* 16,4.

corona d'alloro, e il trofeo è attaccato ad un semplice bastone. Orbene, tutte le traduzioni latine e italiane disponibili all'epoca ripropongono più o meno fedelmente i dettagli del racconto plutarcheo; fa eccezione il solo Jaconello che tralascia del tutto l'alloro e fa tornare Romolo «portando le spoglie del nimico occiso appicate in una hasta»²¹ – la corrispondenza con la rappresentazione dei Carracci, altrimenti così attenti a trascrivere correttamente la fonte testuale, può difficilmente essere casuale²².

Il fatto stesso che fossero usate almeno tre edizioni diverse testimonia di una fase progettuale complessa, alla quale parteciparono più persone; oltre ai pittori e al committente, il senatore bolognese Lorenzo Magnani, forse anche un consulente o amico letterato di questi. Alla solita domanda «chi è stato l'inventore?» non può essere dato quindi, in questo caso, una risposta semplice e univoca perché il programma iconografico deve essere frutto di un dialogo fra diversi interlocutori. Si può comunque supporre che la committenza si preoccupò in primo luogo della scelta degli episodi da raffigurare e del testo delle didascalie; non è però per niente escluso che già in questa fase fossero coinvolti anche gli artisti – l'interesse o le pretese letterarie di Agostino Carracci sono testimoniate sin dalle fonti più antiche, ma probabilmente anche gli altri due Carracci avevano almeno una minima conoscenza di latino²³. È invece plausibile che l'elaborazione dei singoli riquadri sulla base della traduzione in volgare fosse affidata agli artisti, magari con la supervisione attenta di Lorenzo Magnani; ad ogni modo, l'interesse dei Carracci per l'invenzione è sufficientemente documentata dalle fonti²⁴.

²¹ Plutarco 1525, c. XVIIr.

²² Similmente, nel tredicesimo episodio, Romolo indossa solo un manto purpureo sopra l'armatura («andava ornato di porpora»; Plutarco 1525, c. XXv), anziché, come recitano le altre versioni, due vestiti di porpora (abito e toga, oppure toga e pallio). Altre peculiarità dell'affresco rispetto al racconto originale che corrispondono però non solo al testo dello Jaconello, ma anche ad altre traduzioni dell'epoca sono le vesti strappate delle donne sabine nel nono riquadro, il vestito purpureo al posto della toga pretestata (cioè bianca listata di porpora) del vecchio capo dei Veienti nel dodicesimo, e infine il fatto che, nell'ultima scena, Romolo appare a Proculo sospeso in aria, invece di venirgli incontro sulla strada.

²³ Sulla formazione scolastica di Annibale e Agostino si veda Dempsey 1980, pp. 559-564; sugli interessi enciclopedici di Agostino soprattutto Faberio 1841, p. 308; sui suoi rapporti con letterati e poeti inoltre Cammarota 1988, p. 58-61.

²⁴ Cfr. Robertson 1993, pp. 272-276, che riassume le testimonianze in merito.

Le edizioni cinquecentesche non riescono però a chiarire l'interpretazione curiosamente libera del testo nel secondo riquadro (Tav. 5). Solitamente intitolato *Remo combatte i ladri degli armenti*, la scena sarebbe basata su un episodio raccontato da Plutarco in maniera abbastanza sommaria: allevati tra i pastori da Faustolo, il regio guardiano dei porci, i gemelli presto si distinguono per forza e valore; dopo un contrasto fra i pastori di Amulio cui appartengono anche Romolo e Remo, e quelli di Numitore, gli ultimi si portano via una parte del bestiame; intervengono i fratelli che combattono i ladri e riconquistano il gregge²⁵. Nell'affresco si riscontrano alcune divergenze da questa descrizione che gli studi finora non hanno rilevato: se la figura in primo piano viene, da sempre, giustamente identificata come Remo, a causa della pelle d'animale che porta anche nella scena seguente, manca invece ogni traccia di suo fratello. In compenso c'è un'intera turba di seguaci che assistono Remo, mentre Plutarco fa agire i gemelli apparentemente da soli. L'enigma si scioglie se consultiamo un'altra fonte, e precisamente i *Fasti* di Ovidio, l'illustrazione poetica del calendario delle feste romane. Nel secondo libro del poema, quando si tratta di spiegare i vari elementi dei *Lupercalia*, il rito di purificazione di fine inverno celebrato il 15 febbraio, Ovidio cita, tra gli *aitia* (cioè le origini) della festa, una versione un po' differente dell'episodio: descrive come i gemelli si misurano coi compagni in gare di atletica durante la festa dei *Lupercalia*, quando vengono sorpresi dalla notizia del furto degli armenti. Senza potersi vestire, i giovani partono in direzioni opposte, ed è appunto Remo con i suoi seguaci (i *Fabii*) che raggiunge i ladri e riconquista il bestiame²⁶. L'utilizzo di questa fonte spiegherebbe quindi sia il ruolo dominante di Remo e l'assenza di Romolo, sia la nudità del protagonista. Il legame con il testo ovidiano è confermato dal fatto che sulla fuga del camino, immediatamente sotto, è raffigurato proprio il rito dei *Lupercalia* (Tavv. 1, 6), soggetto assai raro nell'arte del Cinquecento²⁷. Nel corso di questa festa, due ragazzi corrono nudi per la città, cercando di colpire con strisce tagliate dalla pelle di un capro appena sacrificato gli astanti e in particolare le donne giovani che sperano di

²⁵ Plut. *Rom.* 7,1.

²⁶ Ov. *fast.* 2,359-378. Quest'opera era accessibile anche nella traduzione italiana di Vincenzo Cartari (Ovidio 1551).

²⁷ Il precedente più importante è il dipinto di Domenico Beccafumi, sul quale cfr. Barbagli 1998.

ottenere da ciò un aumento della loro fecondità; la nudità di questi *luperci* commemora appunto, questa la spiegazione di Ovidio, la caccia ai ladri²⁸. La corrispondenza tra le due scene è sottolineata visivamente, attraverso la ripresa, in controparte, dello schema compositivo.

Anche gli attributi di Remo finora non sono stati considerati degni di attenzione da parte della critica. Naturalmente, clava e pelle animale si addicono bene all'ambiente dei pastori cui l'eroe appartiene; ma difficilmente uno spettatore istruito del Cinquecento avrebbe mancato a vedervi un'allusione a Ercole, che, del resto, è raffigurato nel palazzo in posizione strategica nella statua monumentale posta nella loggia dietro il cortile d'onore²⁹. Che il riferimento fosse voluto è testimoniato dal fatto che pure la posizione di Remo a gambe divaricate e clava alzata è una palese citazione di uno schema figurativo collaudato dell'iconografia erculea: il prototipo nell'arte rinascimentale (basato probabilmente a sua volta su un modello antico) è la famosa tela *Ercole combatte l'Idra* dipinta da Antonio Pollaiuolo assieme al suo fratello Piero nel 1460 per i Medici; l'originale è perduto, ma ne forniscono un'idea la piccola replica dello stesso artista su tavola, conservata agli Uffizi, e un'incisione di Cristofano Robetta³⁰. Grazie alla fama del dipinto mediceo, celebrato ancora dal Vasari³¹, questo tipo di figura ebbe un successo enorme durante tutto il Rinascimento, come dimostrano le numerose derivazioni anche nella stampa: un esempio tra molti è l'illustrazione da *Le dodici fatiche di Hercole* (Tav. 7), libro stampato nel 1568 a Firenze che conobbe una serie di riedizioni negli anni seguenti³².

²⁸ Ov. *fast.* 2,379-380. – Il rito dei *Lupercalia* viene descritto pure da Plutarco (*Rom.* 21,4-10) che accenna però a questo *aition* della festa solo in modo sommario, senza menzionare il ruolo di Remo.

²⁹ Riprodotta in Roversi 1985, fig. 14; Emiliani 1989, fig. CXXXII; Scolaro 1997, pp. 26s.

³⁰ I Pollaiuolo utilizzarono lo stesso tipo di figura inoltre in una serie di altre opere: cfr. Ortolani 1948, pp. 186-188; Poletti 2001, pp. 172-176. Per i possibili modelli antichi cfr. Boardman 1988-1990, nn. 29-31, 1713, 1714, 1728, 1752, 1761, 2009, 2030, 2310, 2444a, 2829; le proposte finora avanzate sono discusse da Fusco 1979, p. 257, nota 2. Cfr. anche Clark 1957, pp. 175-178 e 183-186, che sottolinea la valenza simbolica positiva di questo schema figurativo, utilizzato già nell'antichità preferibilmente nelle raffigurazioni di Ercole.

³¹ Vasari 1906, vol. III, p. 294.

³² Sander 1942, vol. II, p. 584, nn. 3367-3368. Nell'ambito bolognese è da menzionare la marca tipografica degli editori Pellegrino Bonardi e Anselmo e Antonio Giac-

L'allusione al prototipo dell'eroe valoroso sottolinea metaforicamente la forza dei gemelli, rilevata anche dall'iscrizione STRENUI DIVITIBUS PRAEVALEMUS («valorosi superiamo i ricchi», oppure, tradotto più liberamente, «il nostro valore ci rende più forti dei ricchi»). Queste parole sarebbero ugualmente appropriate a Ercole che, come Romolo e Remo, era costretto a servire l'usurpatore di un trono che avrebbe dovuto essere il suo, riuscendo comunque a imporsi grazie al suo valore e a essere infine assunto tra gli dei. Il confronto o il collegamento tra Ercole e Romolo e Remo è, del resto, un fatto frequente nell'arte e nella letteratura sia antica, sia rinascimentale³³; l'episodio dell'abigeato contiene però anche un riferimento più specifico a Ercole, in quanto pure l'eroe greco si trovò, proprio nell'area del Palatino, alle prese con un ladro di bestiame (Caco), vicenda narrata tra gli altri da Livio³⁴.

Eccettuato questo caso speciale, il racconto visivo dei Carracci segue da vicino quello letterario di Plutarco che non determina soltanto i dettagli delle singole scene; anche la scelta degli episodi rispecchia in maniera abbastanza fedele l'andamento della *Vita di Romolo*. A parte le tante divagazioni dell'autore, sono state tralasciate soprattutto una serie di battaglie descritte soltanto brevemente e i provvedimenti di Romolo in campo amministrativo, legislativo e religioso. Tra le tante guerre che i Romani sostennero vittoriosamente contro i popoli vicini è stata direttamente raffigurata soltanto la battaglia con i Sabini, nel

carelli, attivi tra il 1545 e il 1583 (cfr. Sorbelli 1929, pp. 100-103; 116). Tra le riprese nella pittura sono da segnalare una delle scene erculee sulla volta della Camera degli Sposi di Andrea Mantegna e un affresco attribuito a Francesco Caroto sulla facciata di Casa Montanari a Verona (Schweikhart-Cova-Sona 1993, p. 45); altre derivazioni sono elencate da Ortolani 1948, pp. 187s. I Carracci potrebbero essere stati ispirati anche dall'illustrazione che accompagna la *Vita di Romolo* nelle riedizioni veneziane della traduzione di Jaconello: l'immagine a destra raffigurante la *Battaglia tra Romani e Sabini* con l'intervento delle donne sabine (non, a mio avviso, il *Ratto delle Sabine* come interpreta Guerrini 2001b, pp. 113-115) mostra in primo piano un guerriero nella stessa posizione, a gambe divaricate e spada alzata (cfr. Tav. 4). Ma anche se questa vignetta di qualità molto modesta può aver costituito uno spunto iniziale, è comunque impensabile che i Carracci non avessero ben a mente il prototipo erculeo al quale si riferiscono nell'affresco in maniera così evidente.

³³ Cfr. Rubenstein 1979, pp. 47-53; Rubenstein 1982, p. 137; Vitali 2000, p. 49, nota 19; Mastrocinque 2000, p. 51.

³⁴ Liv. 1,7,4-7.

momento in cui intervengono le donne sabine per implorare la pace (scena IX); gli altri conflitti raccontati da Plutarco in maniera dettagliata, quelli con Cenina e con Veio, sono comunque rappresentati attraverso il trionfo del vincitore – *Romolo porta le spoglie del vinto re Acrone* (VIII) – e la sottomissione dei sconfitti (*Il capitano dei Veienti schernito*, scena XII). Il motivo della violenza, che assume un ruolo centrale nella vita del bellicoso Romolo, è inoltre presente nella cacciata dei ladri (II), nell'uccisione dell'usurpatore Amulio (IV), nel ratto delle Sabine (VII) e nel già menzionato assassinio di Tito Tazio (X). Rispetto al grande peso che riceve nel racconto di Plutarco e anche negli altri cicli romulei, il conflitto con i Sabini è ridotto all'essenziale – la scena del ratto e la battaglia con l'intervento delle donne; manca in particolare il famoso episodio di Tarpeia, raffigurato invece ad esempio nel già citato ciclo di Palazzo Ricci-Sacchetti.

La lacuna più vistosa per l'osservatore odierno è però l'omissione totale della parte più nota della leggenda: la lite tra i due gemelli sul luogo della futura città che cercano di dirimere con l'augurio del volo degli uccelli, e soprattutto la morte di Remo dopo il famoso salto attraverso il muro (oppure, secondo Plutarco, attraverso il fossato). L'assenza di questo episodio non si può spiegare certamente, come si è cercato di fare, con la volontà del committente di veder rappresentato solo i lati positivi dei due eroi³⁵; l'ipotesi è infatti contraddetta dal penultimo riquadro (XIII) che mostra Romolo insuperbito dai suoi troppi successi, un aspetto del racconto che avrebbe potuto essere taciuto facilmente e che invece è sottolineato ancora dalla scritta *EX EVENTIBUS SECUNDIS SUPERBIA*. Sta di fatto che il silenzio sulla morte di Remo ha una tradizione molto più radicata; esso è la conseguenza della connotazione negativa che l'episodio aveva assunto già nell'antichità e che trovò il suo apice in un famoso passo del *de civitate Dei* (15,5) in cui Sant'Agostino paragona il fratricidio di Romolo a quello di Caino³⁶. Poiché la scelta di rappresentare il mito di Romolo in pittura implicava pur sempre una certa identificazione del committente con la Roma antica, questa associazione a Caino doveva risultare imbarazzante anche in epoca moderna. Di conseguenza, tutti i cicli rinascimentali della fon-

³⁵ Boschloo 1974, vol. II, p. 193, nota 9; Stanzani 1989, p. 173.

³⁶ Sull'influenza del passo agostiniano nel Medioevo e sul conseguente 'aggiustamento' della storia da parte di Petrarca si veda Mommsen 1952, p. 109.

dazione di Roma omettono del tutto il contrasto tra i gemelli, oppure mostrano la versione mitigata (riferita anche da Livio, I,7,1-3) secondo la quale Remo non muore per mano del fratello, bensì in una battaglia generale sorta a causa del contrasto sull'interpretazione dell'augurio: quest'ultima soluzione è stata adottata anche nei due cicli già citati, gli affreschi di Ponsio Jacquio a Palazzo Ricci-Sacchetti e la serie incisoria di Giovanni Battista Fontana³⁷.

Spiegata quindi questa assenza, si può certamente affermare che, per riprendere una formula usata da Roberto Guerrini, il racconto di Plutarco è stato al tempo stesso *fonte* per le singole scene e *modello* per la composizione dell'intero ciclo³⁸. Ad uno sguardo più attento, ci si accorge però che il modello biografico è stato, a tratti, vistosamente disatteso. A ben vedere, Romolo infatti compare soltanto nella sesta scena, quella della fondazione di Roma (Tav. 3), come protagonista sicuramente identificabile. Nel primo riquadro scorgiamo poco più di gambe e sederini di due neonati; la seconda e la terza scena sono del tutto riservate all'esaltazione del valore e coraggio di Remo: Remo in primo piano nella caccia ai ladri, poi Remo «legato ma non vinto» (VINCTUS SED INVICTUS), come recita la scritta: catturato dai pastori di Numitore e portato davanti a Amulio, Remo non si lascia scoraggiare dalla situazione disperata, ostentando orgoglio e fierezza. Il quarto riquadro mostra la morte dell'usurpatore Amulio per mano di un gruppo di spietati guerrieri la cui identificazione rimane incerta, mentre che nel quinto è il tempio dell'asilo a farla da protagonista. Se aggiungiamo che anche nelle scene XI e XII Romolo non compare affatto, sorge il dubbio se sia giusto parlare di 'biografia dipinta' o di ciclo romuleo; sarebbe forse meglio chiamarlo, come si usa spesso e come ho fatto nel titolo di questo intervento, *Storie di Romolo e Remo*? Comunque, il gemello minore a sua volta esce dalla scena quando l'altro appare sulla ribalta, e la sua morte, episodio chiave nella storia dei due eroi, non ci viene neanche raccontata.

A questo punto, per una lettura complessiva del ciclo, è opportuno considerare meglio le scritte e il loro rapporto con le immagini. Già la sola presenza di iscrizioni non è un fatto comune nei fregi dipinti

³⁷ Il problema del silenzio sulla morte di Remo è trattato in modo più esteso in Vitali 2000, pp. 46s.

³⁸ Guerrini 1998, p. 141.

bolognesi; e basta uno sguardo superficiale per rendersi conto che non si tratta di semplici didascalie ai singoli riquadri, ma di una specie di commento che anzi presuppone la conoscenza del racconto da parte dello spettatore. In genere sottolineano l'essenza, oppure un aspetto particolare dell'episodio raffigurato, tuttavia sempre in modo generico, senza nominare né persone né luoghi: nelle scritte infatti non compaiono né Romolo né Remo e neanche la città di Roma (se si eccettua la parola allusiva, ma certamente non univoca, *urbs* nella scritta sotto la scena della fondazione). Si può quindi affermare che è stato evitato con cura ogni riferimento a fatti e persone della storia; ciò è particolarmente evidente nella sostituzione della parola *asylum* con *sacrarium* che abbiamo osservato nel passaggio dal testo latino di Plutarco all'iscrizione relativa al quinto riquadro.

Questa tendenza alla generalizzazione si accentua in una serie di iscrizioni che traggono dalla vicenda rappresentata una sorta di morale universalmente valida, spesso senza alcun riferimento al testo di Plutarco. Così, il commento al quarto riquadro ci presenta la morte di Amulio come un ammonimento per i tiranni di tutti i tempi: SOLIUM TYRANNO PERNICIOSUM – «il trono è pericoloso per il tiranno»³⁹. Testo e immagine si trovano in questi casi in un rapporto complementare; si integrano a vicenda per formare un messaggio moralizzante che va oltre il racconto storico.

Proprio questa intenzione didattica spiega meglio la scelta della fonte letteraria: diversamente da Tito Livio, Plutarco offre al lettore sempre una esplicita valutazione morale dei protagonisti e delle loro azioni, in particolare nel confronto dei due eroi che segue ogni coppia di vite parallele; nelle sue biografie come, in modo sostanzialmente analogo, nel fregio Magnani, il racconto storico diventa così un mezzo per l'illustrazione esemplare di eroica virtù o, a volte, di condannabile vizio. Proprio l'inclusione del penultimo episodio, la superbia di Romolo, che a prima vista appare alquanto strano in un ciclo dedicato alla glorificazione della fondazione di Roma, si spiega con una lettura di Plutarco in chiave pedagogica; tant'è vero che nel confronto con Teseo l'autore addita

³⁹ Cfr. inoltre i cartigli sotto le scene 2, 8, 9, 11, 13, 14. Già il Malvasia aveva osservato questa funzione delle scritte, sottolineando che esse restringono «in poche, ma sentenziose parole tutta la moralità, che dalla storia stessa cavar si possa» (Malvasia 1841, vol. I, p. 290).

esplicitamente l'atteggiamento dispotico assunto dall'eroe negli ultimi anni come uno dei capitoli oscuri nella sua vita⁴⁰. Negli affreschi, l'esortazione morale raggiunge il culmine nell'ultima iscrizione (Tav. 2) che riporta quasi alla lettera il passo saliente del discorso diretto di Romolo; l'appello a coltivare le virtù di *fortitudo* e *prudencia* si rivolge dunque in modo abbastanza esplicito non soltanto a Proculo e ai Romani, ma contemporaneamente allo spettatore nella sala⁴¹.

Per caratterizzare questo principio si potrebbe parlare di 'ciclo paradigmatico', trattandosi in molti casi di paradigmi, cioè esempi di comportamento positivo o negativo che vengono messi in evidenza dalle iscrizioni. Ho scelto però, per il titolo dell'intervento, la parola "emblematico" perché la radice di questa tendenza del ciclo, va, a mio avviso, ricercata non nella letteratura paradigmatica antica o d'ispirazione antica, ma in un fenomeno che appartiene del tutto all'epoca moderna: la «letteratura delle immagini», ovvero la cultura delle imprese e, ancora di più, degli emblemi⁴².

Già la struttura delle singole unità composte da immagine e testo presenta in molti casi analogie significative. Quadro riportato e iscrizione corrispondono alle due componenti fondamentali dell'emblema, immagine (*pictura*) e motto (*inscriptio*); manca il commento esegetico (*subscriptio*) che vi era affiancato nel classico emblema tripartito, ma che non poteva trovar posto in un ciclo d'affreschi di questo tipo per ovvie ragioni. Come stabilisce la teoria dell'impresa, spesso estesa per analogia anche all'emblema, gli elementi raffigurati nell'immagine non possono essere nominati nel motto; motto e immagine sono rapportati quindi in maniera complementare. Anche l'intento moralizzatore è caratteristico per gran parte della letteratura emblematica del

⁴⁰ Plut. *comp. Thes. Rom.* 2,1-3.

⁴¹ Il coinvolgimento dello spettatore in questa istanza viene rafforzato dal venir meno della barriera che separa lo spazio virtuale del quadro riportato da quello reale della sala (cui appartengono, nella finzione della pittura, anche gli elementi della cornice decorativa del fregio: i termini, gli ignudi di bronzo, i putti, i festoni ecc.): per effetto della disintegrazione prospettica del quadro il cui sfondo è raffigurato da un punto di vista alto, mentre Proculo è visto da sotto in sù, questi sembra infatti poggiare su una mensola della cornice e appartenere quindi alla realtà (finta).

⁴² La bibliografia su questi fenomeni è ormai molto vasta. Fondamentale rimangono sempre Praz 1946 e il repertorio di Henkel, Schöne 1976; tra la letteratura più recente si veda in particolare Savarese, Gareffi 1980; Innocenti 1983; Warncke 1987, in part. pp. 161-192; Scholz 1992; Sulzer 1992.

Cinquecento, per diventare poi dominante nel Seicento⁴³. Del resto la cultura dell'emblema era sin dagli inizi particolarmente radicata a Bologna, la città di Achille Bocchi, autore delle *Symbolicae quaestiones*, uno degli esempi più importanti del genere⁴⁴. Nella seconda metà del Cinquecento, il gusto emblematico si riflette in modo assai diretto anche nella decorazione dei palazzi bolognesi, con riprese a volte letterali di emblemi pubblicati prima a stampa⁴⁵. Il caso più eloquente è l'affresco di Orazio Sammacchini *Marco Curio Dentato respinge i regali dei Sanniti* in Palazzo Vizzani che è ispirato sia per l'immagine, sia per l'iscrizione da un emblema della raccolta bocchiana⁴⁶; ma lo stesso Palazzo Magnani era decorato da una serie di sopracamini – in parte tuttora conservati *in loco* – improntati alla cultura emblematica⁴⁷.

Nel caso del fregio carraccesco naturalmente non si riscontrano citazioni integrali dalla letteratura delle immagini. Di essa risente però fortemente lo stile gnomico delle iscrizioni che a volte si rifanno direttamente a motti di imprese o emblemi esistenti. La scritta VERAX GLORIA EX VICTORIA che accompagna l'episodio del trionfo di Romolo con le spoglie di Acrone ricalca in maniera abbastanza evidente il motto di un altro simbolo bocchiano, il numero 48, intitolato RESURGIT EX VIRTUTE VERA GLORIA⁴⁸. Si ha la forte sensazione che l'autore dell'iscrizione dell'affresco abbia cercato di velare in qualche modo il suo plagio, modificando l'ordine delle parole e sostituendo all'aggettivo *vera* la variante

⁴³ Va comunque sottolineato che l'analogia qui proposta non si riferisce al tipo dell'emblema mistico il cui significato nascosto è accessibile solo a pochi iniziati – il rappresentante più importante di questa tradizione è Achille Bocchi –, ma con una concezione dell'emblema come mezzo per comunicare un messaggio comprensibile per tutti, tendenza che diventerà predominante a partire dal Seicento; si veda a proposito di questa distinzione Innocenti 1983, pp. 19-26.

⁴⁴ Su Bocchi e la cultura emblematica a Bologna cfr. Giombi 1988.

⁴⁵ Si veda per l'impatto dell'emblematica bocchiana sulla pittura bolognese Lugli 1982, pp. 91s.; cfr. inoltre Colonna 1995.

⁴⁶ Lugli 1982, p. 91.

⁴⁷ Per un'analisi dettagliata delle fonti di questi sopracamini e dei legami con la letteratura delle immagini, rimando alla mia tesi di dottorato (cfr. nota 1); nel frattempo si veda Lugli 1982, Colonna 1985, p. 120, Stanzani 1989, p. 188, nota 9, e *Lavinia Fontana* 1994, pp. 205s. Per riproduzioni cfr. ivi e Roversi 1985, pp. 25-28, 30.

⁴⁸ Bocchi 1983, p. 67. Il motto si riferisce all'immagine di un *dignum magnanimo viro sepulchrum* che è affiancata da un epigramma in onore di Ugo Pepoli, soldato bolognese morto nel 1543 nella guerra napoletana.

verax. La terza didascalia VINCTUS SED INVICTUS invece potrebbe essere stata suggerita da una impresa della famiglia bolognese dei Bianchi che fiancheggiava l'ingresso del loro palazzo: il suo motto VINCTA VINCAM («legata vincerò») è infatti basato sullo stesso gioco con le parole *vincire* (legare) e *vincere* in questo caso, si riferiva a un'immagine che mostrava il combattimento tra serpente e aquila che, sebbene rimanga avvolta dal serpente, alla fine lo sconfigge, simboleggiando la vittoria dell'anima sui legami del mondo terreno⁴⁹.

Oltre che come episodi di un racconto storico continuo basato sul modello delle biografie plutarchee, i singoli riquadri del fregio Magnani si possono dunque considerare anche singolarmente, come autonomi *exempla virtutis* o *viti*, similmente alle pagine di un libro emblematico. Naturalmente sarebbe esagerato affermare che fosse l'esplicita intenzione di Lorenzo Magnani e degli artisti creare una specie di libro emblematico a parete; ma mi sembra evidente che la domestichezza con la letteratura delle immagini abbia condizionato in maniera abbastanza diretta la struttura retorica del ciclo.

Solo tenendo presente entrambi gli aspetti che lo caratterizzano, il principio biografico che richiede una lettura 'orizzontale' e quello 'emblematico' che tende a una lettura isolata, 'verticale' delle singole unità testo-immagine, si può, a mio avviso, comprendere il fregio nella sua complessità.

⁴⁹ L'impresa è descritta e interpretata da Ercole Tasso (Tasso 1593, c. 42v).

BIBLIOGRAFIA

Affreschi dei Carracci 2000

Gli Affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra (Bologna, 24 maggio – 2 luglio 2000), Bologna, Rolo Banca 1473, 2000.

Argelati 1767

F. Argelati, *Biblioteca degli volgarizzatori*, 4 voll., Milano, Federico Agnelli, 1767.

Barbagli 1998

L. Barbagli, *I Lupercalia di Domenico Beccafumi tra Ovidio e Plutarco*, «Fontes», 1, 1-2, 1998, pp. 207-219.

Boardman 1988-1990

J. Boardman et al., *Herkules*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. IV-V, Zürich/München, Artemis, 1988-90, vol. IV, pp. 728-838; vol. V, pp. 1-192.

Bocchi 1983

A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere libri quinque*, in *Giulio Bonasone*, a cura di S. Massari, catalogo della mostra (Roma, 1983), Roma 1983, vol. II.

Boschloo 1974

A.W.A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 voll., The Hague, Government Publishing Office, 1974.

Brogi 2001

A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2 voll., Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001.

Brown 1967

J.M. Brown, *A Ludovico Carracci Drawing for the Palazzo Magnani*, «Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 710-713.

Cammarota 1988

G. Cammarota, *Cronache della compagnia dei pittori*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco: Bologna 1580-1620*, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra (Bologna, 1988), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 53-68.

Clark 1957

K. Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art*, London, Murray, 1957².

Colonna 1995

S. Colonna, *Arte e letteratura. La civiltà dell'emblema in Emilia*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Milano, Electa, 1995, vol. I, pp. 102-128.

De Jong 1992

J.L. de Jong, *An Important Patron and an Unknown Artist. Giovanni Ricci, Ponsio Jacquo, and the Decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome*, «The Art Bulletin», 74, 1992, pp. 135-156.

Dempsey 1980

Ch. Dempsey, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century*, «The Art Bulletin», 62, 1980, pp. 552-569.

Dionisotti 1972

C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1972².

Emiliani 1989

A. Emiliani, *Le storie di Romolo e Remo di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989.

Emiliani 1992

A. Emiliani, *Gli esordi dei Carracci*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, Milano, Electa, 1992, vol. I, pp. 103-112.

Faberio 1841

Orazione di Lucio Faberio Accademico Gelato in morte d'Agostin Carraccio, in C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, vol. I, pp. 306-311.

Fusco 1979

L. Fusco, *Antonio Pollaiuolo's Use of the Antique*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42, 1979, pp. 257-263.

Giacomelli 2002

A. Giacomelli, *Ut iucunda sic foecunda. Lorenzo Magnani, gli affreschi dei Carracci delle storie di Roma e la fissazione del patrimonio e della tradizione familiare*, in *Magnani. Storia genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna, Studio Costa, 2002, pp. 265-413.

Giombi 1988

S. Giombi, *Umanesimo e mistero simbolico. La prospettiva di Achille Bocchi*, «Schede umanistiche», Quaderno n. 1, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 167-216.

Giustiniani 1961

V.R. Giustiniani, *Sulle traduzioni latine delle Vite di Plutarco nel Quattrocento*, «Rinascimento», sec. serie, 1, 1961, pp. 3-63.

Guerrini 1998

R. Guerrini, *Dai cicli di Uomini Famosi alla Biografia dipinta. Traduzioni latine delle Vite di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento*, «Fontes», 1, 1-2, 1998, pp. 137-158.

Guerrini 2001a

R. Guerrini, *Biografia dipinta*, in *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento*

1400-1550, a cura di R. Guerrini, La Spezia, Agorà Edizioni, 2001, pp. 1-98.

Guerrini 2001b

R. Guerrini, *Icone Plutarchee. Illustrazioni da stampe delle Vite parallele in latino e volgare*, in *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, a cura di R. Guerrini, La Spezia, Agorà Edizioni, 2001, pp. 99-154.

Henkel, Schöne 1976

G. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1976².

Innocenti 1983

L. Innocenti, *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio, 1983.

Illustrated Bartsch 1979

The Illustrated Bartsch, vol. 32 (formerly volume 16, part 1): *Italian Artists of the Sixteenth Century: School of Fontainebleau*, edited by H. Zerner, New York, Abaris Books, 1979.

Lavinia Fontana 1994

Lavinia Fontana, 1552-1614, a cura di V. Fortunati, catalogo della mostra (Bologna, 1994), Milano, Electa, 1994.

Loisel 2000

C. Loisel, *Il disegno: uno strumento privilegiato per i Carracci*, in *Gli Affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra (Bologna, 24 maggio - 2 luglio 2000), Bologna, Rolo Banca 1473, 2000, pp. 53-131.

Lugli 1982

A. Lugli, *Le «Symbolicae quaestiones» di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (10-18 settembre 1979), Bologna, CLUEB, 1982, pp. 87-96.

Malvasia 1841

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, 2 voll., Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841.

Mastrocinque 2000

A. Mastrocinque, *Romolo alla luce delle nuove scoperte*, in *Roma: Romolo, Remo e la fondazione della città*, a cura di R. Cappelli, A. Carandini, catalogo della mostra (Roma, 2000), Milano, Electa, 2000, pp. 51-141.

Mommsen 1952

Th.E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, «The Art Bulletin», 34, 1952, pp. 95-116.

Ortolani 1948

S. Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Milano, Hoepli, 1948.

Ovidio 1551

I Fasti di Ovidio tratti alla lingua Volgare per Vincenzo Cartari Regiano, Venezia, F. Marcolini, 1551.

Plutarco 1516

Vitae Phutarchi Cheronei novissime post Jodocium Badium Ascensium longe diligentius repositae maioreque diligentia castigatae..., Venetiis, per Melchiorum Sessam et Petrum de Ravanis socios, 1516.

Plutarco 1525

La prima parte delle vite di Plutarcho di greco in latino & di latino in volgare tradotte & novamente con le sue historie ristampate, in *Vinergia*, per Nicolao di Aristotile detto Zoppino, 1525.

Plutarco 1580

Plutarchi Chaeronensis summi et philosophi et historici Parallela, id est, vitae illustrium virorum graecorum et romanorum, vtilissima historia expositae, atque inter se comparatae. Gulielmo Xylandro Augustano interprete..., Francoforti ad Moenum, impensis Sigismundi Feyerabendt, 1580.

Plutarco 1988

Plutarco, *Le vite di Teseo e di Romolo*, a cura di C. Ampolo e M. Manfredini, s.l., Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori editore, 1988.

Poletti 2001

F. Poletti, *Antonio e Piero Pollaiuolo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001.

Praz 1946

M. Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946.

Robertson 1982

C. Robertson, *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 45, 1982, pp. 160-181.

Robertson 1993

C. Robertson, *I Carracci e l'invenzione. Osservazione sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava*, «Accademia Clementina. Atti e memorie», N. S., 32, 1993, pp. 271-314.

Roversi 1985

G. Roversi, *Palazzo Magnani: «Vero modello del più maestoso che fonder volesse un gran monarca» (C. C. Malvasia). Storia, arredi e opere d'arte*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, a cura di G. Maioli e G. Roversi, Bologna, Credito Romagnolo, 1985, pp. 141-216.

Rubenstein 1979

B. Rogers Rubenstein, *The Palazzo Magnani: an Iconographic Study of the Decorative Program*, unpublished dissertation, Florida State University, 1979.

Rubenstein 1982

B. Rogers Rubenstein, *An example of neo-romanism in 16th century in Bologna*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia del-

l'Arte (10-18 settembre 1979), Bologna, CLUEB, 1982, pp. 135-140.

Sander 1942

M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, 6 voll., Milano, Hoepli, 1942.

Savarese, Gareffi 1980

G. Savarese, A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

Scholz 1992

B.F. Scholz, *Emblematik: Entstehung und Erscheinungsweisen, in Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, herausgegeben von U. Weisstein, Berlin, Schmidt, 1992, pp. 113-137.

Schweikhart, Cova, Sona 1993

G. Schweikhart, M. Cova, G. Sona, *Pittura murale esterna nel Veneto: Verona e provincia*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tasotti, 1993.

Scolaro 1997

M. Scolaro, *Le origini di palazzo Magnani e il fregio dei Carracci con le Storie di Romolo e Remo*, in *Rolo Banca 1473: Palazzo Magnani*, Bologna, Rolo Banca 1473, 1997, pp. 21-40.

Seznec 1990

J. Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter: die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München, Fink, 1990.

Sorbelli 1929

A. Sorbelli, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1929.

Stanzani 1988

A. Stanzani, *La decorazione murale*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco*:

Bologna 1580-1620, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra (Bologna, 1988), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 253-274.

Stanzani 1989

A. Stanzani, *Un committente e tre pittori nella Bologna del 1590*, in A. Emiliani, *Le storie di Romolo e Remo di Ludovico Agostino e Annibale Carracci*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 169-192.

Stanzani 2000

A. Stanzani, *Gioco delle apparenze, allusione ed ironia nella cornice del fregio*, in *Gli Affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra (Bologna, 24 maggio - 2 luglio 2000), Bologna, Rolo Banca 1473, 2000, pp. 21-25.

Sulzer 1992

D. Sulzer, *Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien*, herausgegeben von G. Sauter, Sankt Ingbert, Röhrig, 1992.

Tasso 1593

E. Tasso, *Poesie del sig. Hercole Tasso filosofo, composte da lui in sua giovanile età. E già spartatamente stampate in Bologna, in Vinegia & in Bergamo*, in Bergamo, per Comin Ventura, 1593.

Vasari 1906

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Firenze, 1906.

Vitali 2000

S. Vitali, *Sul rapporto tra testo e immagine nel fregio Magnani*, in *Gli Affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra (Bologna, 24 maggio-2 luglio 2000), Bologna, Rolo Banca 1473, 2000, pp. 45-50.

Vitali 2001

S. Vitali, *A new document for the Carracci and Ruggero Bascapè at the Palazzo Magnani in Bologna*, «The Burlington Magazine», 143, 2001, pp. 604-13.

Vitali 2003

S. Vitali, *Der Palazzo Magnani in Bologna als Zeugnis und Instrument sozialen Aufstiegs im Kirchenstaat*, in *Modell Rom? Der Kir-*

chenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit, herausgegeben von Daniel Büchel und Volker Reinhardt, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2003, pp. 101-17.

Warncke 1987

C.P. Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1987.



Tav. 1. Palazzo Magnani, Bologna, veduta del salone con le *Storie di Romolo e Remo* dei Carracci. (Foto Marco Baldassari).



Tav. 2. Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, *L'apparizione di Romolo a Proculo*. Bologna, Palazzo Magnani. (Foto Marco Baldassari).



Tav. 3. Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, *Romolo traccia con l'aratro il confine della città di Roma*. Bologna, Palazzo Magnani.
(Foto Marco Baldassari).



Tav. 4. Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, *Romolo porta in trionfo le spoglie del vinto re Acrone*. Bologna, Palazzo Magnani.
(Foto Marco Baldassari).



Tav. 5. Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, *Remo combatte i ladri degli armenti*. Bologna, Palazzo Magnani. (Foto Marco Baldassari).



Tav. 6. Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, *I Lupercalia*. Bologna, Palazzo Magnani. (Foto Marco Baldassari).



Tav. 7. Antonio del Pollaiuolo, *Ercole combatte l'Idra*. Firenze, Galleria degli Uffizi. (Foto Anderson).