

Sul rapporto tra testo e immagine nel fregio Magnani

Samuel Vitali

Sin da quando, nell'ormai lontano 1933, Heinrich Bodmer sottrasse il fregio carraccesco in Palazzo Magnani al limbo della storiografia idealista, la critica moderna si è soffermata prevalentemente sulla questione attributiva e cronologica¹ e solo recentemente si è iniziato a indagare, oltre che sulla figura del committente, anche sugli aspetti iconografici del ciclo². Se il fregio Magnani deve infatti la sua fama (in verità non ancora pienamente riconquistata) soprattutto alle qualità stilistiche che preludono alla stagione della grande decorazione barocca, merita comunque attenzione anche per il soggetto – la storia della fondazione di Roma, rappresentata raramente al di fuori dell'Urbe – e per il rapporto tra testo e immagine³.

Già J. M. Brown e A. W. A. Boschloo notarono, una trentina d'anni fa, che la fonte principale degli affreschi dovette essere la biografia di Romolo tratta dalle *Vite parallele* di Plutarco piuttosto che il noto racconto della fondazione di Roma nell'*Ab urbe condita* di Tito Livio⁴. Se, nonostante questo, il nome dello scrittore latino compare ancora in contributi recenti⁵, si tratta di un'inesattezza che può comunque beneficiare di una certa giustificazione "storica": nel Cinquecento la monumentale opera di Livio, considerata la fonte più autorevole per la storia romana, era senz'altro il testo comunemente consultato se si trattava di raffigurare un tema di questo genere⁶. In effetti, anche gli altri cicli superstiti dedicati alla fondazione di Roma, laddove è possibile

individuare una fonte specifica, sono basati sul racconto di Livio⁷; il ricorso a Plutarco, nel nostro caso, richiederà dunque una spiegazione. È stata osservata, ma forse non abbastanza sottolineata, la strettissima aderenza delle scene rappresentate alla *Vita di Romolo*, particolarmente evidente nel riquadro della lupa che ripresenta fedelmente tutti gli elementi del testo (la culla con le lettere incise sulle cinghie di ferro, il *figus ruminalis* sulla sponda del Tevere, il picchio e, in lontananza a destra, il servo che aveva portato i gemelli al fiume) e nella scena della fondazione della città per la quale il testo di Plutarco potrebbe addirittura fungere da *ekphrasis* al dipinto⁸. Questa fedeltà alla fonte letteraria caratterizza anche gli affreschi carracceschi di Palazzo Fava⁹, ed è quindi lecito supporre che non sia stato imposto dalla committenza ma sia almeno in parte frutto delle concezioni artistiche dei tre pittori¹⁰.

Un indizio prezioso sul processo ideativo del ciclo che avvalora questa ipotesi ci viene fornito dal fatto, finora sfuggito alla critica, che alcune delle iscrizioni sottostanti ai "quadri riportati" sono basate direttamente sulle cinquecentesche edizioni latine delle *Vite parallele*. Le scritte che accompagnano l'undicesima (NUMINUM IRA EXPIANDA) e la quattordicesima scena (PRUDENTIA ET FORTITUDO COLATUR) ricalcano quasi letteralmente dei brani nei rispettivi passi dalla cosiddetta *vulgata* di Plutarco, una raccolta di traduzioni delle biografie che fu stampata per

la prima volta nel 1470 e che visse poi una lunghissima serie di riedizioni in tutta l'Europa fino al 1560¹¹. L'iscrizione della scena raffigurante l'asilo per i profughi (SACRARIUM PRAEBEAT SECURITATEM) si rifà invece alla traduzione più recente di Wilhelm Xylander, apparsa nel 1561 e ripubblicata anch'essa più volte¹². Per la stesura del programma del ciclo furono quindi consultate almeno due diverse edizioni latine del testo di Plutarco; l'invenzione del racconto visivo nei suoi dettagli è basata invece probabilmente su una versione in volgare, e precisamente quella di Battista Alessandro Jacconello contenente alcune inesattezze rispetto al testo originale, che si ripresentano puntualmente negli affreschi¹³. Tutto questo lascia supporre una fase ideativa piuttosto complessa che coinvolse più persone; ed è plausibile che tra questi vi fossero anche, almeno per quanto riguarda l'elaborazione delle singole scene, gli stessi Carracci, il cui interesse per l'invenzione dei dipinti partendo dai testi letterari è sufficientemente testimoniato dalle fonti¹⁴.

L'utilizzo delle edizioni cinquecentesche non spiega però l'interpretazione insolitamente libera del racconto di Plutarco nel secondo riquadro. Mentre questi ci narra come Romolo e Remo attaccano insieme, ma apparentemente soli, i pastori di Numitore¹⁵, l'affresco mette in evidenza il solo Remo – identificabile grazie al suo unico indumento, una pelle di lince che indossa anche nella scena seguente – alla guida di

una intera turba di compagni. Questa divergenza del testo visivo trae spunto probabilmente dai *Fasti* di Ovidio che descrivono nel secondo libro come i gemelli si cimentino 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 ferma i ladri e riconquista il bestiame. Il legame con il testo ovidiano è confermato dal fatto che sulla fuga del camino, immediatamente sotto, è raffigurato proprio quel rito che, nei *Fasti*, motiva l'aneddoto dell'abigeato, cioè i *Lupercalia* stessi. Nel corso di questa festa, due ragazzi corrono nudi per la città, cercando di colpire le donne giovani con strisce tagliate dalla pelle di un capro appena sacrificato, il che aumenterebbe la fecondità di esse, e la nudità di questi *luperci* commemora appunto, questa la spiegazione di Ovidio, la caccia ai ladri¹⁶. La corrispondenza tra le due scene è sottolineata dalla ripresa, in controparte, dello schema compositivo, nel quale lo scontro violento si trasforma in una danza giocosa.

Va notato infine che la pelle di animale e la clava di Remo alludono in modo abbastanza esplicito a Ercole; e la stessa posizione del giovane a gambe divaricate e clava alzata si rifà al tipo proposto dall'*Ercole e l'Idra* di Antonio Pollaiuolo, oggi agli Uffizi, spesso ripetuto nell'arte rinascimentale¹⁷. Questo riferimento al prototipo dell'eroe valoroso sotto-

linea metaforicamente la forza dei gemelli, rilevata anche dall'iscrizione STRENUI DIVITIBUS PRAEVALEMUS¹⁸. Inoltre Ercole sin dall'antichità veniva frequentemente associato a Romolo e Remo e fu raffigurato in compagnia dei gemelli anche nella statua del cortile di Palazzo Magnani¹⁹.

Poiché pure la selezione degli episodi illustrati rispecchia abbastanza fedelmente la disposizione della *Vita di Romolo*, desta tanto più stupore in qualsiasi osservatore moderno l'omissione della lite tra i due gemelli con la successiva morte di Remo per mano del fratello. Si è sempre cercato di spiegare l'assenza di questo famoso episodio con la volontà del committente di veder rappresentati solo i lati positivi dei due eroi²⁰; questa ipotesi è però in palese contrasto con il penultimo riquadro che mostra Romolo insuperbito dai suoi successi, un aspetto del racconto che avrebbe potuto essere taciuto agevolmente. Uno sguardo alla tradizione letteraria e figurativa della fondazione di Roma dimostra che il curioso silenzio sulla morte di Remo ha radici ben più profonde. Già nell'antichità infatti, l'idea che un fratricidio poco motivato avrebbe segnato la nascita della loro città metteva in imbarazzo gli storici romani, tanto da indurli ad affiancare o addirittura sostituire l'episodio con varianti che attenuavano le colpe di Romolo²¹. Tito Livio ad esempio menziona sì la versione più nota dell'omicidio, ma la fa precedere da un'altra tradizione, secondo cui la lite intorno all'interpretazione dell'*augurium*



Antonio Pollaiuolo, *Ercole e l'Idra*, 1470 c., tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv.8268

che avrebbe dovuto decidere sulla dignità regale sfociò in una battaglia tra le due fazioni, durante la quale Remo perse la vita²². La connotazione esplicitamente negativa della vicenda risale però a Sant'Agostino che, in un famoso passo del suo *De civitate Dei*, paragonò il fratricidio di Caino, capostipite della *terrena civitas*, con quello di Romolo, fondatore della futura capitale di questa "città terrena" e quindi peccaminosa²³. Così, quando agli albori del Rinascimento Petrarca riprende nel *De viris illustribus* lo studio della storia romana operandone una totale rivalutazione, per evitare l'equazione Caino-Romolo si limita a constatare l'uccisione di Remo dopo il transito del muro, senza chiarire il ruolo e le responsabilità del fratello²⁴. Questo atteggiamento caratterizzerà in seguito l'intera epoca rinascimentale, al punto che tutti i cicli pittorici dedicati alla fondazione di Roma passano del tutto sotto silenzio il contrasto tra i gemelli, oppure scelgono la versione alternativa che vede Remo ucciso nella mischia²⁵. Il fregio Magnani si inserisce quindi, almeno sotto questo punto di vista, nel solco della tradizione.

Un elemento non comune nei fregi bolognesi sono le iscrizioni che rappresentano addirittura la chiave per l'interpretazione del ciclo. Esse, infatti, non forniscono delle semplici didascalie ai singoli riquadri, ma una specie di commento che 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 luoghi²⁶. 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 (SOLIUM TYRANNO PERNICIOSUM – "il trono è pericoloso per il tiranno") ci presenta la morte di Amulio come un ammonimento per i tiranni di tutti i tempi²⁷. Testo e immagine si trovano in questi casi in un rapporto complementare, integrandosi a vicenda per formare un messaggio moralizzante che va oltre il racconto storico.

Proprio questa intenzione didattica, che differenzia il ciclo dagli altri superstiti fregi dipinti a Bologna, ha motivato probabilmente la scelta della fonte letteraria: diversamente da Tito Livio, Plutarco offre sempre al lettore una esplicita valutazione morale dei protagonisti e delle loro azioni, in particolare nel confronto dei due eroi in chiusura di ogni coppia delle Vite Parallele; nelle sue biografie come, in modo sostanzialmente analogo, nel fregio Magnani, il racconto storico diventa così un mezzo per l'esposizione esemplare di eroica virtù o, a volte, di condannabile vizio²⁸. L'esortazione morale raggiunge il culmine nell'ultima iscrizione (PRUDENTIA ET FORTITUDO COLATUR) che, a mo' di fumetto, riporta quasi alla lettera il passo saliente del discorso diretto di Romolo a Procolo; l'appello dell'eroe divinizzato a coltivare le due

virtù si rivolge dunque in modo abbastanza esplicito non soltanto ai Romani, ma contemporaneamente allo spettatore nella sala.

Esaminando poi la struttura delle singole unità composte da riquadro e iscrizione, si riscontrano in molti casi analogie significative con il genere dell'emblema, sia per il rapporto complementare tra testo e immagine²⁹, sia per il carattere moralizzante³⁰. Della cultura emblematica, la cui influenza è avvertibile in altre decorazioni di palazzi bolognesi nella seconda metà del Cinquecento, come in Palazzo Vizzani e nello stesso Palazzo Magnani³¹, risente fortemente anche lo stile gnomico delle iscrizioni che in alcuni casi mutuano direttamente formule di motti di imprese o emblemi. La scritta VERAX GLORIA EX VICTORIA che accompagna l'episodio del trionfo di Romolo con le spoglie di Acrone è un adattamento abbastanza evidente del motto al simbolo XLVIII delle *Symbolica e quaestiones* di Achille Bocchi, RESURGIT EX VIRTUTE VERA GLORIA³². Il gioco di parole con "vincere" (legare) e "vincere" che sta alla base della terza iscrizione (VINCTUS SED INVICTUS) potrebbe essere stato suggerito invece da una impresa della famiglia nobile bolognese dei Bianchi con il motto VINCTA VINCAM³³. Oltre che come episodi di un racconto storico continuo, i singoli riquadri del fregio Magnani vanno dunque considerati anche come autonomi *exempla virtutis o vitii*, alla stregua dei simboli in un libro emblematico.

Note:

¹Il saggio del Bodmer, il primo dedicato esclusivamente al fregio Magnani, apparve in *Il Comune di Bologna*, 11, 1933, pp. 3-20. Per una bibliografia riassuntiva sugli affreschi si veda A. Emiliani, *Le storie di Romolo e Remo di Ludovico Agostino e Annibale Carracci*, Bologna, 1989, pp. 167 e segg..

²A questo riguardo sono da segnalare innanzi tutto i saggi di: G. Roversi, "Palazzo Magnani. Vero modello del più maestoso che fonder volesse un gran monarca", in: *Il Credito Romagnolo fra storia arte e tradizione*, a cura di G. Maioli, G. Roversi, Bologna, 1985, pp. 141-216; A. Stanzani, "Un committente e tre pittori nella Bologna del 1590", in: A. Emiliani, *Le storie ...*, op. cit., pp. 169-192.

³Questo contributo è frutto di studi più ampi finalizzati a una tesi di dottorato sul fregio Magnani, alla quale devo rimandare per ogni approfondimento. Dato lo spazio limitato a mia disposizione, non posso affrontare la questione dei possibili legami tra il contesto storico della committenza e il contenuto del ciclo. Per la lettura critica del manoscritto vorrei ringraziare Evelyne Vitali e Alessandro Volpe.

⁴J. M. Brown, "A Ludovico Carracci Drawing for the Palazzo Magnani", in: *Burlington Magazine*, 109 (1967), p. 713; A. W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, The Hague 1974, Vol. II, pp. 192 e segg. Ben cinque delle quattordici scene raffigurate – si tratta di quelle nei riquadri 2, 6, 11, 12 e 13 – non trovano alcun riscontro nel testo di Livio, mentre nelle rimanenti si riscontrano spesso divergenze caratteristiche che sono invece in sintonia con la versione di Plutarco.

⁵Cfr. (per citare solo alcuni esempi) A. Brogi, "Il fregio dei Carracci con 'storie di Romolo e Remo' nel salone di Palazzo Magnani", in: *Il Credito Romagnolo ...*, op. cit., p. 232; A. Brejon de Lavergnée, "I grandi cicli di affreschi, a Bologna e in Emilia, nel XVII secolo", in: *Nell'età di Correggio e dei Carracci* (cat. della mostra), Bologna, 1986, p. 348; C. Robertson, *Drawings by the Carracci from British Collections*, London/Oxford, 1996, p. 74, nota 6.

⁶Cfr. J. L. de Jong, *De Oudheid in fresco: De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandchilderkunst, inzonderheid te Rome*, circa 1370-1555, Leiden, 1987, pp. 109, 112 e segg. .

È il caso del fregio nel Salotto rosso in Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma attribuito a Ponsio Jacquio (1555) e della serie di acquedotti di Giovanni Battista Fontana (1573). Si veda a proposito del primo ciclo J. L. de Jong, "An Important Patron and an Unknown Artist: Giovanni Ricci, Ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome", in: *The Art Bulletin*, 74, 1992, pp. 152 e segg.; per le stampe del Fontana, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 32, a cura di H. Zerner, New York, 1979, pp. 341-367.

⁷Per un confronto più dettagliato tra testo e immagine si veda Stanzani, "Un committente...", op. cit., pp. 177-185; ma cfr. anche Boschloo, *Annibale Carracci ...*, op. cit., vol. II, pp. 192 e segg., nota 9. Per il testo originale di Plutarco si veda l'edizione critica a cura di C. Ampolo e M. Manfredini, *Plutarco, Le vite di Teseo e di Romolo*, Milano, 1988.

⁸Cfr. B. Pasquier, "Sur quelques fresques du Palais Fava de Bologne", in: *La Mythologie: Clef de lecture du monde classique (Hommage à R. Chevallier)*, Tours, 1986, pp. 289-295; C. Robertson, "I Carracci e l'invenzione: Osservazione sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava", in: *Accademia Clementina, Atti e memorie*, n. s. 32, 1993, pp. 271-314.

⁹Detto questo, mi sembra fuorviante la tesi espressa da Victoria von Flemming nel saggio "Le 'Neptune et Vénus' de Poussin: l'intertextualité comme chance de la démarche interprétative", in: *Poussin et Rome* (Atti del Colloquio, Roma, 16-18/11/1994), s. I, 1996, p. 314, secondo la quale l'uso libero e la contaminazione delle fonti sarebbero stati considerati dai Carracci come criterio di qualità e parte integrante della loro riforma pittorica. Anzi, sembrerebbe che i Carracci avessero consapevolmente cercato di conformarsi al concetto del *pictor doctus* teorizzato dai vari Dolce, Lomazzo e Borghini, il quale implicava proprio la fedeltà più assoluta alla fonte letteraria (si veda a proposito R. W. Lee, *Ut pictura poesis: La teoria umanistica della pittura*, Firenze, 1974, pp. 70-76).

¹⁰Dalla frase "omnino visum est: Tatii ac legatorum caede violato iure gentium, utriusque civitati iram numinis expiandam esse" (il corsivo è mio), che spiega la causa della pestilenza che aveva colpito Roma, l'estensore del programma stralciò tre parole cambiando solo il numero della prima; similmente, dall'esortazione di Romolo deificato a Procolo ("ac Romanis nuntia uti pruden-

tiam et fortitudinem colant") furono mutate le parole decisive, trasponendole dall'attivo al passivo. Cito (sciogliendo le abbreviazioni) dall'edizione stampata a Venezia da Sessa e Ravani nel 1516, fol. Xv, Xlr. La traduzione della *Vita di Romolo* in questione è quella di Lapo di Castiglione che è presente nella raccolta a partire dall'edizione Venezia, N. Jenson, 1478, sostituendo quella di Giovanni Tortelli. A proposito della *vulgata* di Plutarco si veda V. R. Giustiniani, "Sulle traduzioni latine delle *Vite* di Plutarco nel Quattrocento", in: *Rinascimento*, sec. serie, 1, 1961, pp. 3-63. ¹¹In questo caso, nell'adattare il brano del testo ("templum perfugis securitatem praebens Asylum") all'immagine, si scelse di sostituire l'espressione *templum Asylum* con la parola più generica *sacrarium*. Cfr. *Plutarchi Chaeronensis summi et philosophi et historici parallela ...*, Frankfurt a. M., S. Feyerabendt, 1580, fol. 8r. - Nel caso di altre iscrizioni, almeno parte delle parole ricorre anche nei passi rispettivi delle due traduzioni latine citate, dalle quali sembrano quindi trarre spunto; questo vale in particolare per le scritte sotto la seconda e la tredicesima scena (cfr. la traduzione di Lapo, op. cit., fol. Vllr, Xv) e per quella sotto la dodicesima scena (cfr. la traduzione dello Xylander, op. cit., fol. 11r).

¹²Nell'ottavo riquadro, contrariamente al testo di Plutarco e a tutte le altre edizioni cinquecentesche, latine e volgari, Romolo non porta la corona d'alloro né ha affisso le armi di Acron sul tronco di una quercia, bensì su una specie di bastone, conforme alla traduzione dello Jaconello ("portando le spoglie del nimico ucciso appicate in una hasta"; *La prima parte delle vite di Plutarcho ...*, Venezia, N. Zoppino, 1525, fol. XVIIr). Similmente, nel tredicesimo episodio, Romolo indossa solo un manto purpureo sopra l'armatura ("andava ornato di porpora"; *ibid.*, fol. 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 Procolo sospeso in aria, invece di venirgli incontro sulla strada. - La volgarizzazione dello Jaconello apparve per

la prima volta nel 1482 a Rieti e fu ripubblicata a Venezia negli anni 1516, 1518, 1525, 1529 e 1537, prima di essere soppiantata dalla traduzione più precisa di Lodovico Domenichi. Si veda a proposito l'elenco (non completo) delle edizioni italiane delle *Vite parallele* in F. Argellati, *Biblioteca degli volgarizzatori*, vol. III, Milano, 1767, pp. 250-262.

¹⁴Cfr. Robertson, "I Carracci e l'invenzione...", op. cit., pp. 272-276, che riassume le testimonianze in merito.

¹⁵"Essendo nata discordia fra gli pastori di Numitore et di Amulio perche fra loro erano scacciati li bestiami, Romulo et Remo non possendolo patire battendo li loro avversari, gli voltarono in fuga, et una grandissima preda li levarono" (*La prima parte delle vite* ..., op. cit., fol. XIIIv). Questa versione, simile in tutte le traduzioni cinquecentesche menzionate, si discosta dal testo originale, secondo il quale furono solo i pastori di Numitore a rubare del bestiame, poi riconquistato dai gemelli (cfr. ed. Ampolo/Manfredini, op. cit., pp. 96 e segg.).

¹⁶P. Ovidio Nasone, *Fasti*, II, 359-380. Quest'opera era accessibile anche nella traduzione italiana di Vincenzo Cartari, pubblicata nel 1551 (*I Fasti di Ovidio tratti alla lingua Volgare per Vincenzo Cartari Regiano*, Venezia, F. Marcolini, 1551). - Il rito dei *Lupercalia* viene descritto pure da Plutarco (*Vita di Romolo*, 21, 4-10; ed. Ampolo/Manfredini, op. cit., pp. 142-147) che accenna però a questo *aition* della festa solo in modo sommario, senza menzionare il ruolo di Remo.

¹⁷Si tratta probabilmente della replica di un perduto dipinto su tela che il Pollaiuolo aveva eseguito nel 1460 per i Medici (cfr. N. Pons, *I Pollaiuolo*, Firenze, 1994, p. 98). Questo quadro godeva di grande fama durante tutto il Rinascimento, come è testimoniato dal Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Vol. III, Firenze, 1906, p. 294) e dal grande numero di copie e derivazioni (in parte elencate da S. Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Milano, 1948, pp. 187 e segg.); tra esse sono da segnalare in particolare un affresco attribuito a Francesco Caroto sulla facciata di Casa Montanari a Verona (G. Schweikhart, M. Cova, G. Sona, *Pittura murale esterna nel Veneto: Verona e provincia*, Bassano del Grappa, 1993, p. 45) e, in ambito bolognese, la marca tipografica degli editori Pellegrino Bonardi e Anselmo e Antonio Giaccarelli, attivi tra il 1545 e il 1583 (cfr. A. Sorbelli, *Storia della stampa*

in Bologna, Bologna, 1929, pp. 100-103, 116). Non è dunque necessario ipotizzare una diretta conoscenza dell'opera del Pollaiuolo da parte dei Carracci. Esiste infine la possibilità che essi abbiano visto una raffigurazione antica di Ercole simile a quelle che pare avessero ispirato il Pollaiuolo (cfr. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich/München, 1988-90, Vol. IV/2, Herakles 29-31; Vol. V/1, Herakles 1728; Vol. V/2, Herakles 1713, 1714, 1752, 1761, 2009, 2030, 2310, 2444a, 2829; per le proposte di possibili modelli avanzate finora si veda L. Fusco, "Antonio Pollaiuolo's Use of the Antique", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, p. 257, nota 2).

¹⁸Da tradurre all'incirca come "valorosi superiamo i ricchi", oppure, più liberamente, "il nostro valore ci rende più forte dei ricchi". La scritta potrebbe essere riferita ugualmente 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 assunto tra gli dei (cfr. P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia, 1987, voce "Eracle", in particolare pp. 235, 238).

¹⁹Si veda 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, Bologna, 1982, p. 137. L'accostamento dei gemelli a Ercole compare nel Cinquecento, ad esempio, nel fregio del Salone rosso di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma (cfr. sopra, nota 7), dove i riquadri con la storia della fondazione di Roma sono intervallati da bassorilievi in stucco raffiguranti le fatiche di Ercole, oppure in una serie di tappezzerie dedicata ai fatti di Romolo e Remo nel Kunsthistorisches Museum a Vienna, che reca nel bordo inferiore di ogni pezzo una scenetta dalla vita di Ercole (si veda E. Mahl, "Die Romulus und Remus-Folgen der Tapisserien-Sammlung des Kunsthistorischen Museums", in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 61, 1965, pp. 7-40). La vicenda della caccia ai ladri implica inoltre un riferimento più specifico, in quanto anche Ercole si trovò, proprio nell'area del Palatino, alle prese con un abigeo, Caco, episodio narrato tra gli altri da Tito Livio, *Ab urbe condita*, I, 7, 4-7.

²⁰Boschloo, *Annibale Carracci* ..., op. cit., II, p. 193, nota 9; Stanzani, "Un committente ...", op. cit., p. 173.

²¹Paulys Realencyclopädie der classischen

Altertumswissenschaft, vol. IA, 1, Stuttgart, 1914, voce "Romulus", c. 343 e segg. .

²²T. Livio, *Ab urbe condita*, I, 7, 1-3. La stessa tendenza a minimizzare le responsabilità di Romolo si riscontra anche nei racconti di Dionysio di Alicarnasso, *Antichità romane*, I, 87, e di Plutarco, *Vita di Romolo*, 10. Particolarmente significativa è la versione data da Ovidio (*Fasti*, IV, 837-856), secondo cui Romolo causa la morte del fratello in modo involontario, ordinando a un certo Celere di uccidere ognuno che oltrepassi le mura. Di conseguenza, quando Remo, all'insaputa di questo provvedimento, critica la modesta altezza delle fortificazioni e le attraversa a scopo dimostrativo, viene subito colpito a morte da Celere, provocando lo sconcerto più profondo da parte di Romolo.

²³Sant'Agostino, *De civitate Dei*, XV, 5.

²⁴Petrarca, *De viris illustribus vitae*, vol. I, Bologna, 1874, p. 16; nel breve compendio delle *Vite* tace addirittura l'intera vicenda. Sull'influenza del passo agostiniano nel Medioevo e sul conseguente "aggiustamento" della storia da parte di Petrarca si veda Th. E. Mommsen, "Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrum in Padua", in: *The Art Bulletin*, 34, 1952, p. 109.

²⁵L'unica eccezione a questa regola che ho potuto trovare (non valida ovviamente per i libri illustrati nei quali l'immagine risponde a esigenze diverse da quelle che governano l'arte monumentale) è rappresentata dal terzo pezzo di una serie di tappezzerie con storie di Romolo nei Musées Royaux des Beaux-Arts a Bruxelles che mostra, sullo sfondo della scena con la fondazione della città, Romolo nell'atto di uccidere Remo, ma comunque in figurine di scala ridottissima (si veda la riproduzione in M. Crick-Kuntziger, "La Tenture de l'Histoire de Romulus d'Antoine Leyniers", in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 20, 1948, pp. 50-78).

²⁶Dalla citata scritta sotto la scena dell'asilo, per fare un esempio, uno spettatore impreparato può evincere soltanto che un santuario offre sicurezza, ma non di quale santuario specifico si tratti né chi vi si possa rifugiare.

²⁷Cfr. 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" (C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, 1844, I, p. 290).

²⁸Proprio 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 rileva esplicitamente come la protervia tirannica assunta dall'eroe negli ultimi anni apparisse come un neo nella sua vita (cfr. ed. Ampolo/Manfredini, pp. 174-177).

²⁹Quadro riportato e iscrizione corrispondono alle due componenti fondamentali dell'emblema, immagine (*pictura*) e motto (*inscriptio*), mentre il commento esegetico (*subscriptio*) che lo accompagnava solitamente non poteva trovar posto in un ciclo d'affreschi di questo tipo per ovvie ragioni di decoro.

³⁰Va 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 L. Innocenti, *Vis eloquentiae: Emblematica e persuasione*, Palermo, 1983, pp. 19-26. La funzione pedagogica dell'emblema è sottolineata anche dal Paleotti, secondo cui "il simbolo [cioè l'emblema] propriamente cava da cose particolari un precetto universale, che serve al vivere morale e mostra la via d'abbracciare la virtù e fuggire il vizio" (G. Paleotti, "Discorso intorno alle immagini sacre e profane", in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, 1960-61, Vol. II, p. 463).

³¹Si veda per l'impatto dell'emblematistica bocchiana sulla pittura bolognese A. Lugli, "Le 'Symbolicae quaestiones' di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia", in: *Le arti a Bologna...*, op. cit., pp. 91 e segg.; per la cultura emblematica a Bologna in generale S. Giombi, "Umanesimo e mistero simbolico: La prospettiva di Achille Bocchi", in: *Schede umanistiche*, Quaderno n. 1, Bologna, 1988, p. 199; cfr. inoltre 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 Pietrantonio, Milano, 1995, Vol. I, pp. 102-128.

³²A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de*

universo genere libri quinque, in: *Giulio Bonasone* (cat. della mostra), a cura di S. Massari, Roma, 1983, Vol. II, p. 67. Il motto accompagna l'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. Pare che, modificando l'ordine delle parole e sostituendo all'aggettivo "vera" la variante "verax", l'autore dell'iscrizione dell'affresco abbia coscientemente cercato di velare il suo plaggio.

³³L'immagine mostrava il combattimento tra drago e aquila, la quale, pur rimanendo avvolta dal drago, alla fine lo sconfigge, simboleggiando la vittoria dell'anima sui legami del mondo terreno. L'impresa fiancheggiava il portale del palazzo senatorio dei Bianchi (E. Tasso, *Poesie del Sig. Hercole Tasso Filosofo...*, Bergamo, 1593, fol. 42v). Va notato solo a margine che Tommaso Magnani, fratello del capitano Vincenzo e cugino di Lorenzo Magnani, si maritò nel 1594 con Artemisia de' Bianchi, sorella del senatore Annibale (P. Legnani-Ferri, *Diario delle cose accadute in Bologna [1555-1601]*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 896, Vol. II, fol. 153v).