

Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna

GIOVANNA PERINI

Semberebbe quasi impossibile dire alcunché di nuovo sul fregio con le *Storie di Giasone* dipinto dai Carracci a Palazzo Fava verso il 1584, debutto artistico ufficiale dei tre cugini a Bologna in un'impresa (sia pur privata) di ampio respiro: dall'analisi stilistica a quella tecnica, dall'indagine iconografica a quella strutturale e narratologica, dall'individuazione del programma alla ricerca filologica delle fonti verbali e visive che presiedono ad esso ed alla sua attuazione, dallo studio della committenza a quello del contesto socio-culturale, parrebbe che non vi sia proprio luogo per ulteriori contributi.¹

Eppure almeno un problema, e non di minor portata, è rimasto irrisolto: perché proprio questo soggetto, per Palazzo Fava? Un'analisi sistematica dei cicli ad affresco dipinti a Bologna nei palazzi cittadini (per non parlare delle ville del contado) nel corso del Cinquecento è ancora da fare, tuttavia il sondaggio preliminare condotto da Anton Boschloo sui principali cicli documentati evidenzia la relativa rarità del genere mitologico.² Predomina semmai la storia antica, come a Palazzo Vizzani con le *Storie di Alessandro* e quelle di *Ciro* o a Palazzo Magnani, con le *Storie di Romolo e Remo*, o a Palazzo Torfanini, con le *Storie di Tarquinio il Superbo*; sacra, come a Palazzo Barbazzi, con le *Storie di Davide* o come al piano nobile di Palazzo Poggi (*Storie di Susanna, Mosè, Davide e Creazione*); contemporanea, come nell'inedito ciclo di giustamente anonimo, perché men che mediocre, pittore cinquecentesco in un palazzo di Via Marsala ora sede della Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di

¹ In particolare vedi saggi e schede del catalogo della mostra curata da Andrea Emiliani, *Bologna 1584: Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna 1984 (con discussione dell'ampia bibliografia precedente); Clare Robertson, I Carracci e l'invenzione: Osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava, *Accademia Clementina: Atti e Memorie*, 23, 1993, 271–305; e infine Stephen Campbell, The Carracci, visual narrative and heroic poetry after Ariosto: The "Story of Jason" in Palazzo Fava, *Word and Image*, 18/3, 2002, 210–230.

² Anton W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci (1550–1580)*, Bologna 1984.

Bologna, in cui viene immortalato il corteo per l'*Incoronazione di Carlo V*);³ in alternativa vi sono le divagazioni su temi letterari (l'*Eneide*, nelle altre sale di Palazzo Fava e a Palazzo Leoni; l'*Odissea* a Palazzo Poggi; l'*Orlando Furioso* a Palazzo Torfanini). Il ciclo con le *Storie di Ulisse* al pianterreno di palazzo Poggi (in incerto rapporto con quello, perduto, dipinto nella distrutta villa suburbana di Ulisse Aldrovandi) rientra nel filone letterario, derivando dall'*Odissea*, ma, nel caso della villa di Aldrovandi, comprende un deliberato omaggio all'eroe eponimo del padrone di casa, e quindi rivela una motivazione fortemente personale e specifica nella scelta del soggetto.⁴

Dei Fava e del loro palazzo si sa quanto ebbe occasione di render noto Luigi Spezzaferro nel catalogo di una mostra che ebbe luogo circa vent'anni fa, a marcare il quarto centenario del disvelamento di quegli affreschi:⁵ da quel saggio si evince, tra l'altro, che i Fava, agiati membri della borghesia intellettuale cittadina con aspirazioni (alla lunga soddisfatte) di elevazione sociale, avevano acquistato i lotti urbani su cui avrebbero fatto sorgere il palazzo che ancora reca il loro nome (e che attualmente ospita un hotel di lusso) nel 1546, e che in esso venne ad abitare Filippo Fava dopo aver sposato Ginevra Orsi (della celebre famiglia patrizia, senatoria) nel 1579. In precedenza, i Fava avevano abitato sempre in centro, in una casa (da tempo distrutta) affrescata per loro da Pellegrino Tibaldi, di nuovo con un ciclo di storie di vario soggetto mitologico, tra cui spiccava, ricordata da Malvasia, una scena con "una Medea che con gl'incantesimi ringiovenisce Giasone" (cioè, semmai, Esone), e dunque in evidente rapporto con le *Argonautiche*.⁶

Un tema "famigliare", dunque? Parrebbe proprio di sì, e forse con le implicazioni di ambito magico e medico ipotizzate da Spezzaferro e

³ Sulla fortuna dei cicli ad affresco di storia contemporanea o dinastica nei palazzi italiani vedi Julian Kliemann, *Gesta dipinte: La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1993.

⁴ Vedi in generale Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano 1995, specie 40, 75, 89, 94, 103, 122, 129, 142, 161, 165–167, 172, 176–177, 181, 187, 225, 232–233, 238, 249, 254, 273, 279, 284, 296, 303, 309, 312–313, 324–325, 327, 329, 371, 375–376, 397–398, 402–403, 412–413, 418, 424, 429, 433, 445, 465–466, 485–486, 542–543, 556, 559–560, e, in particolare, Lina Bolzoni, Parole e immagini per il ritratto di un nuovo Ulisse: l'"invenzione" dell'Aldrovandi per la sua villa di campagna, in: Elizabeth Cropper, Giovanna Perini e Francesco Solinas (a cura di), *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologna 1992, 317–348.

⁵ Luigi Spezzaferro, I Carracci e i Fava: Alcune ipotesi, in: Emiliani (a cura di), op. cit. (n. 1), 275–291.

⁶ Ibidem, specie 276, 283, 285. Cfr. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1841, I, 154.

riconducibili agli interessi e alla professione di alcuni esponenti della famiglia prima di Filippo, ivi compreso suo padre, ma non solo: è lo stesso Spezzaferro a osservare come sia “un po’ meno ovvio [...] il fatto che la rappresentazione di tale mito sia stata immediatamente riproposta nel nuovo palazzo Fava, e ciò non solo perché, nel momento in cui essa venne realizzata, nella famiglia del committente non c’era più (e da oltre una decina d’anni) alcun medico filosofo, ma anche perché”,⁷ aggiungo io, nel 1582, giusto cioè all’epoca presunta della commissione degli affreschi, l’arcivescovo bolognese Gabriele Paleotti aveva pubblicato in italiano, a tiratura limitata – per distribuirne qualche copia agli artisti in voga del momento onde sondarne le reazioni ed ascoltarne i pareri – i primi due libri del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, ove le raffigurazioni di scene mitologiche erano esplicitamente condannate.⁸

E’ vero che lo stesso Spezzaferro ci tiene a rimarcare una presunta rivalità culturale, prima ancora che politica, tra il Cardinal Legato Pier Donato Cesi (col suo protettore, il papa bolognese Gregorio XIII) da un lato, e il Cardinal Paleotti dall’altro, ma non credo che ambizione dei Fava, amici del Cesi, fosse il far visibilmente la fronda contro l’Arcivescovo, usando allegorie pagane che non potevano certo dispiacere al Legato Cesi se questi, nel 1560–1565, Vicelegato a Bologna sotto Pio IV, aveva diviso un programma di recupero politico-culturale ed urbanistico della città, solo parzialmente realizzato, il cui fulcro visivo è costituito dal paganesimo *Nettuno* del Giambologna che corona la fontana in Piazza Maggiore e che la statua del *Mercurio* (progettata, ma mai realizzata, dal medesimo scultore) avrebbe dovuto richiamare nel cortile dell’Archiginnasio testè costruito per ospitare lo Studio.⁹ E Cesi, poi, apparteneva ad una famiglia di grandi collezionisti d’antichità romane:¹⁰ basti ricordare che, a Roma, la

⁷ Spezzaferro, op. cit. (n. 5), 285.

⁸ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, ristampato in Paola Barocchi (a cura di), *Trattati d’arte del Cinquecento*, Bari 1960–1962, II, 117–509, specie 289–293 (Cap. X, “Delle pitture di Giove, Apolline, Mercurio, Giunone, Cerere et altri falsi dei”).

⁹ Vi accenna Spezzaferro, op. cit. (n. 5), 282, ma vedi la recente traduzione italiana dei saggi in materia di Richard Tuttle, *Piazza Maggiore: Studi su Bologna nel Cinquecento*, Venezia 2001, specie 141–191, 193–201 e la sintesi interpretativa ricavata da Irving Lavin, *Passato-presente nella storia dell’arte*, Torino 1994, 93–124.

¹⁰ Sulla collezione Cesi vedi Claudio Franzoni, “Rimembranze d’infinito cose”. Le collezioni rinascimentali di antichità, in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell’antico nell’arte italiana: I. L’uso dei classici*, Torino 1984, 304–360, specie 324, 328–331, 333, figg. 112–114 (con bibliografia precedente) e Patricia Falguières, *La cité fictive: Les collections de cardinaux à Rome au XVIe siècle*, in: *Les Carraches et les decors profanes*, Roma 1988, 215–333, specie pp. 274–275, 297, 313, 317 Vedi anche, passim, Flaminio Vacca, *Memorie di*

collezione Cesi costituì il nucleo fondamentale della successiva collezione Ludovisi e che, nel 1556, essa era stata puntualmente descritta da Ulisse Aldrovandi, che l'aveva visitata.¹¹

Ciò premesso, non credo però sia irrilevante ricordare come il tema delle *Argonautiche* (“a subject by no means common in monumental art”, chiosa Stephen Campbell)¹² abbia viceversa avuto una discreta fortuna, nel Quattrocento, per la decorazione dei cassoni nuziali, forse a causa della fedeltà (in realtà molto vendicativa, quando non ricambiata) di Medea nei confronti di Giasone:¹³ proprio questo uso potrebbe contribuire a spiegare la scelta di utilizzare le storie di Giasone nella decorazione del salone del nuovo palazzo che Filippo andò ad abitare con l'aristocratica consorte, tanto più che la fortuna del soggetto è documentata anche nei cassoni di ambito bolognese.

Non sarà però inutile evidenziare qui, incidentalmente, un altro dato, sin qui ignorato: proprio nel 1584 (data apposta dai Carracci sotto la finta statua di Zeus), e precisamente il 1 giugno, i destini dei Fava e degli Orsi si intrecciavano nuovamente grazie al matrimonio (celebrato nel decoratissimo oratorio di Santa Cecilia) tra Giulia Fava (figlia di Scipione, medico e filosofo, e cugina di III grado di Filippo) e Arrigo (o Enrico) di Orsino

varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma (1594), Roma 1988, 28, 32, 34 e, soprattutto, la testimonianza grafica di Marten van Heemskerck, già segnalata da Franzoni, riprodotta e commentata da Elena Filippi in: Marten van Heemskerck, *Inventio Urbis*, Milano 1990, tav. 49, pp. 107–108, scheda 49.

¹¹ Sulle vicende della collezione Ludovisi vedi, nella serie de *Il museo Nazionale Romano: Le sculture* curata da Antonio Giuliano, il volume I/4 di Beatrice Palma, *I Marmi Ludovisi: Storia della collezione*, Roma 1983, specie 11–13, e, più recentemente, Giulia Fusconi, *La fortuna dei Marmi Ludovisi nel Cinquecento e Seicento*, in: Antonio Giuliano (a cura di), *La Collezione Boncompagni Ludovisi: Algardi, Bernini e la fortuna dell'Antico*, Venezia 1992, 19–43.

¹² Vedi Campbell, op. cit. (n. 1), 211, che ne ricorda un esempio genovese, il fregio di Villa Centurione Doria.

¹³ Lo stesso Campbell (ibidem, 220–221, fig. 11) riproduce una miniatura di soggetto argonautico di Apollonio di Giovanni, più celebre come proprietario, a Firenze, di una rinomata bottega di pittori di cassoni. (Su di lui vedi il classico saggio di Ernst H. Gombrich, ristampato in: *Norma e forma: Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973, 18–42). Sul rapporto tra scene di cassoni e decorazioni ad affresco a Bologna nel Cinquecento, vedi Campbell (ibidem, 229, n. 37), con bibliografia precedente. Sui cassoni, specialmente fiorentini, vedi il classico repertorio di Paul Schubring, *Cassoni*, Lipsia 1915: consultando il ricco corredo iconografico nel volume delle tavole (contenente 542 immagini) si possono osservare ben 8 pezzi (compreso un frammento padovano ivi attribuito a Bernardo Parentino e che è parte dei due cassoni Giustiniani di cui si dirà infra, note 15, 16) che racchiudono episodi della saga degli Argonauti, e segnatamente tavv. LXXI, nn. 296–297; LXXXIII, n. 349; XCII, nn. 389–390; CXXXVI, n. 616; CXLV, n. 669; CXLVIII, n. 676.

Orsi, lontano parente di Ginevra. Quest'ultimo, secondo il Dolfi, tra il 1582 e il 1585 (che andrà evidentemente corretto in 1584) fu in missione diplomatica a Costantinopoli, al seguito dell'Ambasciatore veneziano.¹⁴ Ora la Colchide mitica corrispondeva più o meno all'attuale Georgia ed Armenia ed era nel Cinquecento parte del dominio ottomano, sicché il ciclo carraccesco (commissionato nel 1582, mentre Agostino era a Venezia, donde partiva l'Orsi) poteva anche servire a celebrare, ammantandole in nobilitanti vesti mitologiche, le peripezie politiche nella capitale ottomana di un esponente di un ramo collaterale della famiglia Orsi, cui i Fava si collegavano viepiù saldamente.

In ogni caso, tra i vari cassoni quattrocenteschi che illustrano le storie degli Argonauti se ne dovrà segnalare uno di sicura provenienza emiliana, bolognese o ferrarese, un tempo nella celebre collezione romana dei Giustiniani, formatasi verso l'anno 1600: nella porzione raccolta dal Cardinal Benedetto e inventariata alla sua morte nel 1621, tra i dipinti figurano “Dui quadri in tavola sopraporti con l'istoria d'Argonauti divisi con colonne dipinte con prospettive [...] di mano, si crede, di Ercole da Ferrara”, come recita, con maggior puntualità descrittiva, l'inventario dei beni del fratello ed erede del Cardinale, Vincenzo Giustiniani, redatto alla morte di questi nel 1638.¹⁵

Queste tavole, segate in porzioni più piccole in epoca imprecisata, direi tardo-ottocentesca (sicuramente erano ancora intere nella collezione di Antonio Canova, come rivelano le descrizioni coeve) sono oggi disperse tra Padova, Firenze, Parigi, Madrid e (un tempo) Londra, ma provengono da due cassoni matrimoniali eseguiti per il matrimonio di Griseide Bentivoglio e Sallustio Guidotti, avvenuto a Ferrara nel 1486 e sono di controversa attribuzione: sono stati avanzati, oltre all'altisonante nome inventariale di Ercole Roberti, anche quelli di Lorenzo Costa, di anoni-

¹⁴ Vedi Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna 1670, 564. La discrepanza sulle date del viaggio a Costantinopoli potrebbe essere almeno parzialmente giustificata da una confusione generata dalla scarsa familiarità bolognese con il calendario “more veneto”. Per il matrimonio di Arrigo Orsi con Giulia Fava, vedi Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms B 901 (Baldassarre Carrati, “Li matrimoni contratti in Bologna, fedelmente estratti da' loro originali parrocchiali libri, tomo II”), p. 242: “Santa Cecilia – 1584, I giugno – Enrico di Orsino Orsi e Giulia quondam Scipione Fava”. Il matrimonio dovette durare poco a causa dell'imatura morte di Giulia: il 18 febbraio 1593 Arrigo Orsi si risposò, in San Tommaso di Strada Maggiore, con Caterina di Ulisse Leoni (ibid., p. 375). Tutto ciò è confermato anche dagli alberi genealogici delle famiglie Fava e Orsi in BCB, ms B 698/II (Baldassarre Carrati, “Indice delle Genealogie delle Famiglie Nobili viventi quest'anno 1778”), rispettivamente tavv. 48, 87.

¹⁵ Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani: Inventari I*, Torino 2003, I, 122–125, figg. 37–42.

mi collaboratori dell'uno o dell'altro o di entrambi e, più recentemente, quello, sorprendente, di Bernardino Orsi, bolognese, gravitante nell'ambito del Costa, omonimo (ma non avo) di Ginevra Orsi (si noti, tra l'altro, il nome bentivolesco della fanciulla sposata da Filippo Fava, ricorrente nella famiglia, quasi ad enfatizzare il documentato e stretto legame storico della famiglia Orsi con gli antichi Signori di Bologna). E' verosimile che il cassone in questione sia stato acquisito da Benedetto Giustiniani "durante gli anni della sua permanenza a Bologna in qualità di Legato pontificio, 1606–1611", senza "però escludere che l'acquisto risalga al viaggio di Benedetto a Ferrara nel 1598 al seguito di Clemente VIII", per la devoluzione del ducato ferrarese alla Chiesa.¹⁶

Se nulla sappiamo dei rapporti tra i Fava e Benedetto Giustiniani (possiamo solo osservare che un giovane Fava, Giovan Galeazzo, fece da paggetto a Clemente VIII in visita a Bologna, e quindi ebbe sicuramente occasione di incontrare il Cardinal Giustiniani),¹⁷ è certo che quest'ultimo durante la sua legazione bolognese dimostrò un vivo apprezzamento per i Carracci, per il superstite Ludovico e per i suoi seguaci in particolare, e di ciò resta ampia testimonianza nell'inventario della sua collezione. Sappiamo ugualmente bene che i Carracci (tanto Ludovico quanto Annibale) nutrivano un vivo interesse per l'arte del Quattrocento bolognese, di cui si sono rinvenute tracce significative in loro opere mature e tarde,¹⁸ e che almeno Ludovico, ma anche i cugini, avevano viaggiato estesamente per l'Emilia (ivi compresa Ferrara) e l'Italia, già prima del 1578 (anno di iscrizione di Ludovico quale maestro dell'arte) e, a maggior ragione, del 1582 (anno di presunta fondazione dell'Accademia degli Incamminati, di cui è appena stato ritrovato e pubblicato da Claire Pace un documento, tardo, di straordinaria importanza per comprenderne consistenza associativa e funzionamento):¹⁹ sorge quindi spontanea la domanda se, nel ciclo di Palazzo Fava, sia ravvisabile traccia di una possibile conoscenza, da parte dei tre Carracci, del cassone del 1486.

Vero, il ciclo affrescato si compone di un totale di 18 episodi, inframmezzati e divisi da 22 finte statue a monocromo (o "termini") che raffigurano divinità pagane, tutte identificate puntualmente (e, in genera-

¹⁶ *Ibidem*, 123.

¹⁷ Dolfi, op. cit. (n. 14), 313.

¹⁸ Giovanna Perini, Arte e società: Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra corporazione e accademie, in: *La pittura in Emilia e in Romagna: Il Cinquecento*, Bologna 1994, 280–315, specie 297–298 ed Eadem, L'ultima Annunciazione di Ludovico, in: *La Cattedrale di San Pietro a Bologna*, Milano 1997, 86–101, specie 87, 98.

¹⁹ Per il documento inedito sull'Accademia dei Carracci vedi Claire Pace, "Perfected through emulation": "Imprese" of the Accademia degli Incamminati, *Notizie da Palazzo Albani* 33, 2004, 99–138.

le, correttamente) da Malvasia, mentre i due cassoni comprendevano originariamente solo sei episodi, separati da colonne: premesso che di quei sei episodi ne sopravvivono oggi solo quattro completi e due severamente decurtati (l'identificazione dei cui soggetti non è unanime), è evidente la maggior concentrazione narrativa nei cassoni e inoltre è intuitivo che, nell'arco cronologico di un secolo (quanto separa le due serie dipinte) lo stile, figurativo e narrativo, si è alquanto evoluto: cionondimeno, a ben guardare è proponibile, mi pare, almeno un esempio convincente di intertestualità, e almeno un altro di infratestualità, il che prova semioticamente una conoscenza effettiva e diretta del cassone da parte dei Carracci.²⁰

Quanto all'esempio intertestuale, si osservi, nel ciclo ad affresco, la scena conviviale inserita nel X episodio, che raffigura, a destra, l'*Incontro di Giasone e Medea*, complice il Cupido bendato che ne congiunge le mani, dopo aver scagliato su di loro le proprie frecce proprio durante il regale convito illustrato in secondo piano a sinistra (Fig. 1). Tale convito si svolge in un loggiato aperto sui quattro lati al paesaggio circostante e coperto da una volta che sembrerebbe a vela, essendo impostata su quattro colonne; al di sotto di una parte della volta è teso, sulla sinistra, un baldacchino. La veduta del loggiato è di scorcio, esattamente come quella della tavola imbandita sottostante, che è palesemente lunga, rettangolare, e dunque si rapporta goffamente alla volta che la sovrasta. Una miriade di filiformi figurine semi-indistinte si allineano attorno al desco, mentre altre in piedi portano vassoi di vivande. Ora, il pannello corrispondente del cassone ex Giustiniani che si trova a Parigi (Fig. 2) reca parimenti una scena di *Banchetto a corte* ambientata in un loggiato aperto su tre lati, coperto da una volta a botte, vista di scorcio e impostata su due colonne in primo piano e due pilastri emergenti dalla parete di fondo, su cui si apre una porta, coperta da una portiera. Attorno al tavolo rettangolare rivestito da una tovaglia ricamata di Fiandra, posto di scorcio anch'esso, siedono

²⁰ Sulla nozione di "intertestualità" e su quella di "interdiscorsività" seguono le definizioni datane dalla "Scuola di Pavia" (Segre, Corti), ad esempio Maria Corti, *La felicità mentale*, Torino 1983, 61–63 e Cesare Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo: Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in: C. di Costanzo e J. Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata: Fonti e analisi letterarie*, Palermo 1982, 15–28. Il concetto di "infratestualità", invece, è di mia invenzione e costituisce una sorta di sintesi sostitutiva della coppia dialettica "ipertesto"/"ipotesto" definita da Gerard Genette, *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*, Torino 1997, 7–8. Di essa mi sono occupata in alcuni seminari universitari di tipo teorico-metodologico (tenuti a Oberlin, Ohio nel 1994, a Roma Tor Vergata nel 1995 e all'Istituto Superiore di Studi Filosofici di Napoli nel 1996) e in conferenze pubbliche (alla Bibliotheca Hertziana di Roma nel 1997), i cui testi però non ho avuto ancora tempo e modo di pubblicare, mentre altri miei contributi di tipo esclusivamente applicativo sono ancora in corso di stampa – in un caso da circa sei anni.

solo quattro esili figurine, di cui due sicuramente femminili e una, maschile, probabilmente identificabile con Giasone, mentre una schiera di camerieri e cortigiani si avvicendano attorno al tavolo, assieme – dettaglio comico e “cortese” – ad un nano con la scimmietta.

Vista la palese incongruenza, nell'affresco, del formato della tavola rispetto a quello della volta sovrastante viene il sospetto, se non di una citazione vera e propria del più coerente impianto quattrocentesco della scena, almeno di una cogente memoria figurativa ingenuamente espressa da giovani, talentuosi pittori ancora immaturi e di incerta, benché vasta ed eletta cultura figurativa. Parrebbe avvalorarlo il confronto con l'analoga, ma diversa scena di banchetto ritagliata dai Carracci in un angolo dell'episodio della *Giovinetta di Giasone*: è lì ben evidente che essi potevano trattare un medesimo soggetto in forme assai diverse, anche se non so quanto sarebbe appropriato definirle come veri e propri “modi”.

Quanto al cosiddetto *Sovrano e dignitari di corte* (Fig. 3) raffigurato in un frammento assai mutilo, tratto dalla porzione destra di una scena di uno dei pannelli londinesi del cassone ex Giustiniani (le dimensioni dimostrano che rappresenta un terzo o meno della scena originaria), si tratterà probabilmente del *Re Pelia che riceve il vello d'oro*:²¹ ed allora si noterà che i Carracci, nella XV scena del loro ciclo rappresentante il medesimo soggetto (Fig. 4), invertendone l'andamento narrativo hanno disposto Pelia col suo seguito a sinistra, a fronteggiare Giasone (col vello) e Medea che entrano in scena da destra. Inversione delle posizioni degli attori a parte, e nonostante il diverso atteggiamento del Re (in piedi e proteso in avanti nell'affresco, presumibilmente seduto e sicuramente eretto nel pannello), almeno un elemento compositivo perfettamente equivalente ricorre in entrambe le scene: quello del dignitario posto subito alle spalle del Re, con il capo avvolto in un esotico turbante caratterizzato da un lembo di stoffa che negligenzemente gli pende fin sulla spalla. Lo scorcio del volto, inclinato all'indietro e di tre quarti, del dignitario quattrocentesco non si ritrova però nell'omologo in turbante cinquecentesco, bensì nel suo vicino, forse un paggio, che regge il mantello del Re e indossa uno strano copricapo di feltro che pare un esotico elmetto di stoffa dalla tesa bizzarramente partita al centro e rialzata, evocatrice di certi antiquati copricapi perugineschi. Questo personaggio nell'affresco si situa alle spalle del collega in turbante e del Re, accanto alla massiccia figura barbata in piedi che chiude la scena a guisa di quinta, e dietro al quale si staglia un rigido profilo barbuto, del tutto omologo e simmetrico di quello del paggetto lungocrinito in zuccotto del dipinto quattrocentesco. Insomma, la versione cinquecentesca sdoppia la figura in turbante quattrocentesca

²¹ I dignitari e lo stesso sovrano dimostrano attonito stupore e sentimenti contrastanti, alla vista di qualcosa di inatteso: tale indubbiamente era il ritorno vittorioso di Giasone col vello d'oro.

mantenendone l'agghindatura ma imponendole un'altra postura e prestandone viceversa l'atteggiamento originario ad altra, vicina figura, mentre del volto sbarbato in profilo del paggetto della scena quattrocentesca i Carracci creano un perfetto omologo simmetricamente disposto, con una caratterizzazione fisionomica completamente invertita: alla capigliatura liscia, lunga e bionda che emerge dallo zucchetto quattrocentesco si contrappone così il capo scoperto con il capello corto e scuro, come la barba, del dignitario cinquecentesco, decisamente più maturo d'età. Quanto al cortigiano che, nel pannello di cassone, indossa un turbante chiaro e sta alle spalle del Re, quasi a fronteggiare lo spettatore, la sua figura "dialogante" viene ripresa e ripetuta con varianti ben cinque volte nell'affresco, da personaggi del seguito regale tutti a capo scoperto, di varie età e posti a varia distanza dal primo piano.

Pure coincidenze, ricorsività presunte, invece che calcolate rielaborazioni? Mera interdiscorsività piuttosto che autentica intertestualità, o, più precisamente, qui, infratestualità? Non credo proprio, per due ragioni: la prima è che entrambe le versioni della *Consegna del vello* si svolgono all'aperto, ma con i dignitari della corte inquadrati contro lo sfondo architettonico (una vera scena teatrale) del palazzo regale (di foggia diversa perché diverse sono le proiezioni fantastiche e le sapienze architettoniche cui vien dato corpo) e poi perché sottile, è vero, ma troppo forte e calcolata è la trama dei rimandi compositivi individuati. D'altronde l'accento esotico dei costumi, tanto sviluppato nella narrazione favolistica e cortese, tutta attenta all'esteriorità, del frammento quattrocentesco è praticamente assente nella rivisitazione poetica carracesca, assai più intima, volta a raffigurare i momenti lirici della natura e i trasalimenti dell'anima dei personaggi, più di quanto non sia preoccupata della loro agghindatura formale: eppure, e non per caso, pur senza riferirsi a questo particolare cassone Campbell, che è esperto di pittura quattrocentesca ferrarese, ha postulato negli affreschi Fava una sensibilità formale affatto quattrocentesca.²²

Da ciò discendono due principali conclusioni: la prima è che i Carracci dovevano conoscere, e bene, il cassone Bentivoglio-Guidotti (che poi esso potesse appartenere alla famiglia di Ginevra Orsi è possibile, ma improbabile);²³ la seconda è che, in questa fase iniziale della loro carriera,

²² Campbell, op. cit. (n. 1), 220–221 e passim.

²³ Gli Orsi, s'è detto, erano in eccellenti rapporti coi Bentivoglio e, nel Cinquecento avanzato, conoscevano e frequentavano i Guidotti di Bologna, ma resta da vedere se questi fossero direttamente collegati ai Guidotti ferraresi, anche se il ceppo in origine dev'essere comune (i Guidotti bolognesi erano comunque oriundi di Modena, che era territorio estense come Ferrara). In ogni caso, proprio per la loro fedeltà ai Bentivoglio, gli Orsi ebbero il palazzo saccheggiato nel 1513 e i mobili furono asportati o distrutti, e dunque, se mai il cassone era di loro proprietà attorno al 1580, dovevano averlo acquisito (ma per quali vie?)

essi appaiono assai più imbevuti di esperienze visive eclettiche e dotati di vena artisticamente sperimentale, di quanto non sembrino effettivamente padroni di una vasta cultura generale o di solida erudizione antiquaria. Campbell propone in verità, e con qualche buona ragione, che gli affreschi testimonino una scelta esplicita a favore di “a modern vernacular heroic style” contrapposto ad un “antiquarianism” che “is never the main controlling element”, perché “what the Carracci present [...] is very far from the erudite and dramatic reconstructions associated with artists of the Roman tradition, such as Polidoro da Caravaggio and Perino del Vaga, in whom the Carracci’s older contemporaries invested such authority”.²⁴

In effetti, uno dei problemi mai seriamente affrontati dagli studiosi sin qui è l’analisi delle fonti iconografiche delle figure monocrome per le finte statue di divinità che incorniciano le singole scene, costituendone una sorta di arguto commento morale:²⁵ certamente si sono richiamate, opportunamente, le descrizioni letterarie pertinenti presenti nel Cartari o nel Ripa, e, come per le scene interposte, si sono cercate assonanze con le analoghe figure ai margini delle incisioni di Boyvin per *Le Livre de la conquête de le Toison d’or* di Jean Gohorry (1563),²⁶ ma non si sono cercati sistematicamente riscontri positivi nella tradizione figurativa precedente, specie scultorea, vicina o remota nel tempo e nello spazio, che possano spiegarne puntualmente pose e costumi.

Campbell, oltre a rigettare l’applicabilità a questi affreschi della nozione di erudizione antiquaria, ha caratterizzato il rapporto dei Carracci con le loro fonti iconografiche come “less one of derivation than of aggressive revision”²⁷ – e lo si è appena visto nel caso del cassone: non diverso, è lecito presumere, sarà stato il rapporto instaurato con la statuaria evocata. Anche per le figure a monocromo però, come e più che per le scene interposte, ha prevalso sinora l’analisi stilistica, che, oltre ad essere, come sempre, altamente opinabile, a tratti è risultata perfino fuorviante (si pensi alla perdurante negazione del viaggio a Parma dei Carracci a queste date,

dopo la data del saccheggio. Per notizie sulla famiglia Orsi, vedi Dolfi, op. cit. (n. 14), 558–568.

²⁴ Campbell, op. cit. (n. 1), 222, 214 rispettivamente.

²⁵ Sulle singole scene si è viceversa tentato qualche riscontro per le invenzioni o la composizione, specie rifacendosi al patrimonio grafico presumibilmente disponibile ai Carracci, giungendo ad esiti alterni. Si veda la bibliografia richiamata a n. 1, cui sarà opportuno aggiungere Stephen Ostrow, Note sugli affreschi con “Storie di Giasone” in Palazzo Fava, *Arte antica e moderna* 9, 1960, 68–75.

²⁶ Vedi in particolare Maria Luigia Pagliani, Per l’esegesi del ciclo di Giasone, in: Emiliani (a cura di), op. cit. (n. 1), 253–273.

²⁷ Campbell, op. cit. (n. 1), 219.

quando il *Vertumno* (Fig. 8) è semplicemente impensabile senza la lezione di drappeggio degli affreschi correggeschi).²⁸

Non a caso, quarant'anni fa, oltre a proporre corrette osservazioni sulla "scaltrita accademia" che sottende l'invenzione del *Giove*, si è potuto parlare dei "dettami inderogabili di un cerimoniale di gelo" che presiederebbero "all'intavolazione di *Marte*, letteralmente reperito in una zona di scavo"; ribadendo così la premessa (ahimè, tutta longhiana e abbastanza falsa) di un "eccesso di erudizione archeologica, di artificiosa parata e parassitari esercizi" che costituirebbe il supposto "limite" dei Carracci, quella loro "conoscenza assai vasta dell'antico, realizzata su un piano di cultura accademica" per cui inevitabilmente si sposa l'attribuzione malvasiana dei termini ad Agostino, relegato, "è ormai il caso di dirlo, ad un livello in definitiva mediocre", tanto che "lo splendido *Bacco*, o, meglio, il *Saturno*" gli vengono infine sottratti per darli ad Annibale solo perché (altro pregiudizio longhiano) "c'è un afflato di vita, una forza più vergine, che plasma e dà corpo alla figura essenziale, buttando alle spalle la rigatteria macchinosa, che ne ostacolava materialmente la crescita. Il volume, tornito dalla luce incidente, è vivo di linfe, di plasma, di sangue".²⁹

Ecco come una brillante studiosa allora assai giovane, pur fuorviata dalle erronee premesse metodologiche inculcatele, rivela però, per naturale talento, un occhio molto più giudizioso in merito all'agnizione qualitativa di quanto potessero vantare certi supposti maestri italici di connoisseurship: perché se avesse scritto, invece, semplicemente, che il *Bacco* e il cosiddetto *Saturno* (forse piuttosto *Eolo*) sono in realtà le due figure 'più moderne' e perciò più vive della serie, ella avrebbe colto pienamente nel segno ed impostato la questione su basi del tutto inedite e però corrette. Nel *Bacco* (Fig. 5) Anton Boschloo, pochi anni dopo, non ebbe difficoltà a riconoscere la statua giovanile scolpita da Michelangelo, oggi al Bargello:³⁰ Ludovico (o chi per lui) poteva averlo visto ancora a Roma, dato che la statua fu ivi acquistata dai Medici nel 1571/1572 e che fu descritta in Galleria a Firenze solo dal 1591.³¹ A Roma del resto l'aveva vista (e descritta

²⁸ Purtroppo è la tesi sposata anche da Andrea Emiliani, nel suo saggio *Le Storie di Giasone: Invenzione e forma*, in: Emiliani (a cura di), op. cit. (n. 1), XVII–LXIV, specie XXXV, LV, ma con un parziale ripensamento a XLII.

²⁹ Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci a Palazzo Fava*, Bologna 1966, 56–57. Nella nota 93 a p. 56 la Ottani propone però di attribuire ad Annibale anche il *Cupido* e il *Vulcano*, e a Ludovico *Cerere*, *Diana*, *Mercurio*, *Giunone*, *Vittoria*, *Fato*, *Fama*, e *Vittoria comune*, lasciando quindi ad Agostino appena una decina di figure.

³⁰ Cfr. Anton W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, L'Aja 1974, II, 211, n. 33 ma, in precedenza, sembrerebbe essersene accorto anche Walter Friedländer, Contributo alla cronologia e all'iconografia di Ludovico Carracci, *Cronache d'arte*, 3, 1926, 133–144.

³¹ Sulle vicende della statua michelangiolesca, cfr. Paola Barocchi (a cura di),

come intera, dunque restaurata) l'Aldrovandi, nel 1556, e, a differenza del disegno lasciatocene da Heemskerck o della stampa di Cornelis Bos, anche il Carracci (io direi Ludovico, ma poco importa) lo raffigura con la mano di restauro che impugna la tazza, anch'essa nuova di zecca. Si noti poi che, di tutti gli dei dipinti, questo è uno dei pochi (assieme alla vicina *Venere* e a *Cerere*) ad avere le pupille dipinte, che gli danno un allegro sguardo in tralice: un'evocazione, forse di quello "sguardo lascivo" che alla statua originale riconoscevano Varchi e Condivi?³² Certamente il segno di una vitalità palese che viene artatamente negata alle altre statue dipinte, quasi a suggerire per esse, contro ogni evidenza stilistica, una supposta fedeltà trascrittiva di concreti modelli scultorei classici, che varrà la pena di verificare.

Quanto al *Saturno*, o *Eolo* che sia (Fig. 6), infatti, è facile accorgersi che anche qui il modello (finora ignorato) è una celebre statua reale e moderna, che, finita nel 1567, venne però pagata agli eredi dello scultore (che frattanto era morto) solo nel 1582: è il *Nettuno* di Jacopo Sansovino che domina lo scalone di Palazzo Ducale a Venezia.³³ Gli è stato tolto il perizoma, aggiunto uno svolazzante mantello dietro le spalle che non si sa come si regga,³⁴ ridotta la rotazione del capo verso sinistra per chi guarda, sollevato l'avambraccio destro a tenere alta una bacchetta, e sostituito il delfino ai piedi con una testa di putto o otre dei venti.³⁵ (Per il loro *Nettuno* (Fig. 10), invece, i Carracci sembrano adottare, adattandolo ad una posa più manierista, un noto modello lisippeo ripreso in controparte: e chissà se, volendo evitare di riprodurre la statua del Giambologna posta solo a poche decine di metri da Palazzo Fava, non abbiano inteso produrre contestualmente un commento critico negativo al *Nettuno* dell'Ammannati a Firenze).³⁶

Il *Marte* di Palazzo Fava (Fig. 4), d'altro canto, non ha nulla a che fare

La vita di Michelangelo di Giorgio Vasari nelle redazioni del 1550 e del 1568, Milano – Napoli 1962, II, 161–170, n. 138–141.

³² Ibidem.

³³ Vedi John Pope Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londra 1970, 408, scheda 113, fig. 113.

³⁴ Il manto non poggia sulle spalle e non è stretto da lacci che attraversino il busto o il collo: a proposito di naturalismo ...

³⁵ Si potrebbe argomentare che anche il *Plutone* posto tra l'VIII e la IX scena sia derivato dal medesimo modello sansovinesco, ruotandolo di quasi 90°, cambiando gli attributi denotativi e invertendo la posizione del braccio destro e sinistro, nonché creando ad arte un chiastico contrapposto per la necessità di rompere la simmetria della postura delle gambe, onde sistemare un tricipite Cerbero ai piedi del dio, sotto la sua gamba sinistra: insomma, detto con maggior brevità ed efficacia, il *Nettuno* sansovinesco è sicuramente l'intertestato del *Saturno/Eolo* carracesco e probabilmente l'infratestato del *Plutone*.

³⁶ Vedi il *Posidone* di Corinto, ricostruito sulla base di varie testimonianze fi-

con il nudo *Marte* sansovinesco che fa da pendant al *Nettuno* in cima allo scalone veneziano: la sua fonte iconografica, semmai, potrebbe essere il cosiddetto *Pirro* o *Mars Ultor* del Museo Capitolino, citato da Aldrovandi a Palazzo Massimo e che, partendo da un busto acefalo loricato antico (riprodotto da Heemskerck quando era nella collezione Galli, che in origine aveva ospitato anche il *Bacco* michelangiotesco) diventa, a furia di restauri integrativi cinquecenteschi, una statua completa, più moderna che antica. In effetti sono le gambe ed i gambali e la posizione delle braccia (tutte parti moderne, di restauro) ad essere attentamente imitate, scartando volto barbuto ed elmo pericleo (moderni anch'essi) e introducendo un *hanchement* tipicamente gotico-manierista che esula del tutto dalla simmetrica stabilità originale, ma evoca forse l'asimmetria posturale del già famoso torso loricato acefalo supposto imperiale rinvenuto a Bologna nel 1513 e ancor oggi vanto del locale Museo Civico Archeologico.³⁷ Anzi, dell'originale *Marte* romano i Carracci scartano proprio la complessa decorazione con grifi e testa di Medusa o di Gorgone della lorica, che pure lo avvicina, in termini di decorativismo, alle figurazioni del busto bolognese, e ciò forse per evitare l'accusa di appiattirsi archeologicamente sul modello antico; inventano perciò un'armatura semplificata che pare tratta dalla stessa armeria che ha vestito la vicina *Minerva*, la quale, a un primo sguardo, sembra inaccostabile ad un quasivoglia modello classico. (L'elmo delle due divinità ricorda un po' alla lontana i tipi bronzei a calotta emisferica reperibili nelle tombe etrusche).

In effetti, per quel che riguarda i restanti diciassette monocromi, non è facile, per chi non sia archeologo, riconoscerli modelli iconografici classici: anche laddove si possa dare qualche sommaria indicazione probabile, pare si tratti di modelli pesantemente rielaborati e contaminati da un'interpretazione del tutto moderna, se non addirittura irriverente. Così, il *Pan* posto tra la X e l'XI scena (Fig. 7), ruotato di 45° rispetto alla visione frontale e con la siringa in mano, è certamente ricavato da uno dei due *Satiri* della collezione Della Valle a Roma, che aveva catturato anche l'attenzione dell'Aspertini:³⁸ lo dimostrano in particolare il confronto puntuale delle gambe, del busto e la stessa, inedita capigliatura "afro", ingegnosa

gurative, Paolo Moreno (a cura di), *Lisippo: L'arte e la fortuna*, Milano 1995, 220–225, scheda 4.33.

³⁷ Sul "*Pirro*" romano, vedi Ruth Rubinstein e Phyllis Pray Bober, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Londra – Oxford 1986, 66–67, foto e scheda 24) sul busto bolognese, vedi Cristina Morigi Govi e Daniele Vitali (a cura di), *Il Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1982, 66, scheda 9 (foto a colori a p. 41).

³⁸ Cfr. Bober e Rubinstein (a cura di), op. cit. (n. 37), 109–111, scheda 75 e Francis Haskell e Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – Londra 1981, 301–303, scheda 75.

soluzione di ripiego adottata perché nel modello (forse conosciuto o almeno richiamato alla memoria tramite una riproduzione grafica ambigua o imprecisa) la capigliatura si confondeva con il cesto di uva posato sul capo. Poiché le braccia erano originariamente mancanti, è stato agevole per i Carracci decidere una soluzione diversa da quella adottata dal restauratore della statua presa a modello. Quanto alla veste di leopardo che copre torso e pudenda del *Pan* affrescato, così come la siringa che regge in mano, esse sono un'aggiunta pittorica dei Carracci, elaborata sul modello di un'illustrazione posta ne *Le immagini degli dei de li antichi* del Cartari, nell'edizione bolognese del 1579, come ha dimostrato la Pagliani.³⁹

E, a riprova dell'evidente disinvoltura verso un approccio veramente antiquario e, inoltre, del dubbio interesse per la musica, ecco che la siringa di *Pan* è chiaramente impugnata alla rovescia, tenendo vicino alla bocca la parte scalata delle canne, non quella pareggiata, come se il pittore confondesse questo rustico strumento a fiato con una sorta di piccolo organo portatile e non avesse posto alcuna attenzione ai numerosi rilievi e statue classici che gli avrebbero fatto capire come si suona la siringa.

La filologia musicale, del resto, è un po' carente nel ciclo, tanto da far quasi dubitare della veridicità delle storie sull'interesse per la musica nutrito dai Carracci, e in particolare da Agostino, peraltro confermate da documenti:⁴⁰ così l'*Apollo* monocromo con la lira collocato tra la XIII e la XIV scena (Fig. 8) regge qualcosa di simile alla moderna lira da braccio, ma in effetti non si capisce che strumento sia: nella destra il dio impugna un archetto, ma della lira, appoggiata sulla spalla sinistra, si vede solo la cassa armonica approssimativamente scorciata, non il manico con il riccio finale su cui si tendono le corde. A parte il fatto che già Bertoldo e poi il Raffaello del *Parnaso* avevano raffigurato Apollo intento a suonare moderne "lire all'antica", ad occhio mal distinguibili da viole da braccio

³⁹ Pagliani, op. cit. (n. 26), 263.

⁴⁰ Per la differenza tra gli strumenti musicali "all'antica" e quelli antichi, vedi Romano Silva, Strumenti musicali "alla greca e all'antica" nel Rinascimento, in: Settis (a cura di), op. cit. (n. 10), 361–372 e Gabrielle Battaglia, Lira, in: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma 1929–1937, 249–250; Guido Libertini, Cetra, *Enciclopedia italiana* ..., op. cit., 900–901; Francesco Vatielli, Viola da braccio, in: *Enciclopedia italiana* ..., op. cit., 412–413; e inoltre le voci "Cittern", "Lira", "Lyra" e "Viola" in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London 1984: Ian Harwood, James Tyler, Cittern, I, 379–386; Howard Mayer Brown, Lira, II, 525–526; Howard Mayer Brown, Lyra (1), II, 576; Ian Woodfield, Lucy Robinson, Viol, III, 736–753. Sulle diverse ripologie degli strumenti a corda, vedi inoltre Giovanni Tintori, *Gli strumenti musicali*, Torino 1971, II, 650–715. Per gli interessi musicali dei Carracci, vedi Malvasia, op. cit. (n. 6), I, 308 (ristampa dell'Elogio funebre di Agostino Carracci fatto da Lucio Faberio), 328, 338, nonché Giovanna Perini, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna 1990, specie 79–80, 118.

o violini, va osservato che anche il Carracci che dipinge la IX scena del ciclo di Giasone, con l'*Incontro tra l'eroe e il Re Eeta* padre di Medea, nel raffigurare Orfeo che suona la lira da braccio dà un'immagine corretta e plausibile dello strumento, che peraltro, nei disegni preparatori, mantiene sempre le sembianze della lira classica:⁴¹ dunque ancor meno si capisce la fastidiosa approssimazione esibita nel caso dell'*Apollo*.⁴² Il nastro che attraversa il petto del dio per sorreggere la faretra che gli spunta da sotto il gomito del braccio destro richiama però l'attenzione sul possibile modello classico di questa immagine, cioè il torso acefalo di statua iconica derivato dal *Diomede* del tipo Monaco-Cuma di cui esiste a tutt'oggi un esemplare al Museo Civico Archeologico di Bologna, simile ad altro perduto, riprodotto e studiato nel Seicento da Malvasia in collezione Monti.⁴³

Ancora: il *Saturno* posto tra la XVII e la XVIII scena (Fig. 9) a ben vedere è un adattamento neppur troppo libero (e per la verità non molto felice) del celeberrimo gruppo di *Sileno col giovane Bacco* un tempo in Collezione Borghese (ora al Louvre), di cui esiste copia bronzea agli Uffizi, realizzata negli anni '70 del Cinquecento e per lungo tempo rimasta ad adornare la scala sul giardino di Villa Medici a Roma. Del resto va ricordato che fino a Winckelmann l'interpretazione più diffusa del gruppo era appunto quella di *Saturno che divora un figlio*.⁴⁴ Infine il *Mercurio*

⁴¹ Per i disegni preparatori, vedi Emiliani (a cura di), op. cit. (n. 1), 148–150. Si ricordi che fu Vincenzo Galilei, nel suo *Dialogo della musica antica e moderna* (1581), a teorizzare che l'antica lira a plettro era diventata la moderna "lira ad arco" (vedi bibliografia tecnica alla nota precedente), il che potrebbe significare che, all'opposto dell'*Apollo* monocromo, il cambiamento dello strumento raffigurato nella scena di Orfeo fosse frutto di una scelta consapevole e aggiornata, alla luce delle ultime novità della teoria musicale. Ma allora, perché il pasticciato strumento in mano ad *Apollo*? E se, a dispetto delle convinzioni degli storici moderni che l'attribuiscono ad Annibale, la scena dell'*Incontro* fosse invece di Agostino, come si potrebbe spiegare comunque il mancato intervento dell'esperto a correggere l'errore del fratello o del cugino, visto che hanno collaborato strettamente tutti e tre? Dobbiamo forse postulare un improbabile ritocco a secco caduto nel frattempo? Ma in tal caso, perché la siringa improvvidamente capovolta in mano a *Pan*? Anche lì un ritocco a secco caduto?

⁴² E' evidente comunque che i Carracci non hanno tenuto in alcun conto il modello dell'*Apollo* citareo Farnese, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (riprodotto in: Christine Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese: Ein "studio" für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989, fig. 29), che almeno il più anziano dei tre poteva aver visto durante una presumibile visita di studio a Roma anteriore al 1578.

⁴³ Cfr. Morigi Govi e Vitali (a cura di), op. cit. (n. 37), e più estesmente, Anna Maria Brizzolara, *Le sculture del Museo Civico Archeologico di Bologna: La collezione Marsili*, Bologna 1986, 129–130, scheda 65.

⁴⁴ Cfr. Haskell e Penny, op. cit. (n. 38), 306–307, scheda 77 e Moreno (a cura di), op. cit. (n. 37), 251–255, scheda 4.37.

tra la VII e l'VIII scena (Fig. 10), che regge nella destra il caduceo e nella sinistra una tromba, sembrerebbe relativamente vicino all'*Hermes loghios* Ludovisi in seguito restaurato da Algardi,⁴⁵ tolto il mantello pendente dal braccio sinistro e volta bruscamente all'indietro la testa col petaso che nell'originale è alquanto inclinata in avanti, nonché aggiunti nelle mani gli attributi su ricordati. Un fatto è certo: è proprio lo stesso Mercurio di cui si serve, quasi vent'anni dopo, a Roma, Annibale, quando dipinge il riquadro di *Paride e Mercurio* nella volta della Galleria Farnese, solo che mutano, e di molto, lo scorcio e il punto di vista, nonché la disinvoltura esecutiva.⁴⁶

Forse proprio l'evidente scorcio prospettico dal basso in cui sono disegnate le finte statue e che, almeno nelle figure panneggiate femminili, crea evidenti problemi di proporzione nel rapporto tra gambe e cosce o busti può spiegare almeno in parte alcune delle alterazioni che i modelli antichi e moderni sin qui individuati devono subire: può darsi che la scelta di inclinare la testa di Mercurio all'indietro, piuttosto che in avanti, ad esempio, sia stata suggerita dalla volontà di evitare uno scorcio non solo difficile, ma di brutto effetto ed è inoltre favorita dalla possibilità di poter ripetere quasi alla lettera il disegno complessivo adottato per l'*Apollo*.

Se le 13 figure maschili sono frequentemente nude e solitamente in veduta frontale o di tre quarti (fa eccezione *Vulcano*), quelle femminili sono tutte di profilo quanto al corpo, tutte vestite da vesti ampiamente panneggiate (con l'unica eccezione iniziale e prevedibile di *Venere*, ovviamente nuda, mentre perfino *Diana*, che di solito adotta vesti succinte da cacciatrice, presenta qui una veste lunga e casta), ma il loro volto sorridente è di norma girato verso lo spettatore. Se trovare fonti classiche precise e convincenti per le figure maschili è stato arduo, per quelle femminili lo è ancora di più: certo, la cosiddetta *Spes* può ricordare la *Flora* di Villa Ludovisi, e si potrebbe sostenere che tutte le figure panneggiate (comprese le finte statue inserite all'interno della XVI e XVII scena) si rifacciano in realtà ad un unico modello tipo la *Musa Melpomene* ora al Louvre (intesa nel Rinascimento come *Minerva* o *Ops*)⁴⁷ custodita dalla fine del Quattrocento nel Palazzo della Cancelleria a Roma, cui vengono via via adattati diversi attributi identificativi, modificando in parte anche l'atteggiamento del corpo.

E' assai probabile che, conducendo l'analisi delle varie figure monocrome assieme ad un archeologo dotato di notevole duttilità mentale e visiva e di una salda consapevolezza della storia del collezionismo archeologico, sia possibile individuare fonti classiche più precise, romane e non, per alcune delle figure discusse sin qui, e soprattutto per quelle non discusse,

⁴⁵ Sull'*Hermes Ludovisi* vedi Giuliano, op. cit. (n. 11), 94–101, scheda 5.

⁴⁶ Vedi l'immagine riprodotta in Charles Dempsey, *Annibale Carracci: Palazzo Farnese*, Torino 1995, 50–51.

⁴⁷ Vedi Rubinstein e Bober (a cura di), op. cit. (n. 37), 79–80, scheda 39, fig. 39b.

completando così il quadro filologico sulle fonti delle 22 divinità: ma non credo che sia comunque possibile alterare l'impressione generale di un riuso spregiudicato e irriverente delle fonti, antiche non meno che moderne, che balza evidente anche dalle espressioni sovente ridenti, quando non irridenti, dei singoli personaggi e che trova nella recente, sollecitante lettura condotta da Stephen Campbell la sua interpretazione più compiuta.

C'è però da chiedersi se, nell'aura moralmente ambigua prima ancora che austera della Controriforma, i Carracci, proprio con questo giovanile scherzo pittorico del debutto non si sian giocati le locali committenze arcivescovili, almeno durante tutto il lungo governo dei due Paleotti: fosse mai che le critiche di natura stilistica rivolte agli affreschi dal timorato e controriformato pittore Bartolomeo Cesi e riportate da Malvasia avessero invece un obiettivo diverso, più contenutistico che formale?⁴⁸

Desidero ringraziare Silvia Danesi Squarzina per avermi gentilmente prestato le foto del cassone Guidotti-Orsi.

⁴⁸ Vedi Perini, op. cit. (n. 18), 86–87.



Fig. 1. L., Ag. e A. Carracci, *Convito*, X episodio, dettaglio, 1584, Palazzo Fava, Bologna (Foto: Giovanna Perini).



Fig. 2. Anonimo emiliano del Quattrocento, *Banchetto*, dal cassone Guidotti-Orsi di collezione Giustiniani, Parigi, Musée des Arts Decoratifs (Foto: Silvia Danesi).

Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna

Fig. 3. Anonimo emiliano del Quattrocento, *Sovrano e dignitari di corte*, dal cassone Guidotti-Orsi di collezione Giustiniani, già Londra, coll. Wilson (Foto: Silvia Danesi).



Fig. 4. L., Ag. e A. Carracci, *Re Pelia che riceve il vello d'oro*, XV episodio, ai lati, *Minerva e Marte*, 1584, Palazzo Fava, Bologna (Foto: Giovanna Perini).



Fig. 5. L., Ag. e A. Carracci, *Venere e Bacco*, ai lati del I episodio, 1584, Palazzo Fava, Bologna (Foto: Giovanna Perini).



Fig. 6. L., Ag. e A. Carracci, *Eolo*, tra il IV e il V episodio, 1584, Palazzo Fava, Bologna (Foto: Giovanna Perini).



Fig. 7. L., Ag. e A. Carracci, *Pan*, a lato del X episodio, 1584, Palazzo Fava, Bologna (Foto: Giovanna Perini).



Fig. 8. L., Ag. e A. Carracci, *Vertumno e Apollo*, ai lati del XIII episodio, 1584, Palazzo Fava, Bologna (Foto: Giovanna Perini).



Fig. 9. L., Ag. e A. Carracci, *Saturno*, a lato del XVII episodio, 1584, Palazzo Fava, Bologna (Foto: Giovanna Perini).



Fig. 10. L., Ag. e A. Carracci, *Nettuno e Mercurio*, a lato del VII episodio, 1584, Palazzo Fava, Bologna (Foto: Giovanna Perini).

Niz prizorov slikarjev Carracci iz Jazonove zgodbe
v bolonjskem Palazzo Fava

POVZETEK

Članek predlaga verjetno razlago za izbiro neobičajne snovi (Jazonove prigode), ki so jo leta 1584 Carracciji upodobili na freskah v Palazzo Fava v Bologni. Iskanje zlatega runa v Kolhidi bi kaj lahko namigovalo na diplomatsko misijo, na kateri je bil Arrigo di Orsino Orsi (daljni sorodnik soproge Filippa Fave) v Carigradu med letoma 1582 (ko je bil cikel slik naročen) in 1584 (ko je bila poslikava dokončana, kar je sovpadlo z Arrigovo poroko s sestrično Filippa Fave v tretjem kolenu). V prispevku so predstavljene nekatere možne ikonografske pobude za dve pripovedni epizodi, zlasti tabelni sliki iz 15. stoletja ferrarske ali bolonjske izdelave in provenience, ki sta prvotno krasili isto (danes razkosano) poročno skrinjo (it. *cassone*) – ta je bila nekoč v Giustinianijevi zbirki. Poleg tega se razprava osredotoča na slavna dela antične statuarike, ki – skupaj z mojstrovinami renesančnega kiparstva (Michelangelo, Jacopo Sansovino) – odmevajo v nekaterih enobarvnih likih poganskih bogov na ločnicah prizorov. Na koncu avtorica opozarja še na nekaj najočitnejših nedoslednosti, ki so jih (kljub svojemu izpričanemu vsestranskemu zanimanju za glasbo) Carracciji zagrešili pri upodabljanju antičnih glasbil.